T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

DİJİTAL İLETİŞİM ÇAĞINDA BELGESEL SİNEMA: GERÇEKLİĞİN YENİDEN İNŞASI

Doktora Tezi

Önder M. ÖZDEM

Ankara - 2012

T. C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

DİJİTAL İLETİŞİM ÇAĞINDA BELGESEL SİNEMA: GERÇEKLİĞİN YENİDEN İNŞASI

Doktora Tezi

Önder M. ÖZDEM

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Nejat ULUSAY

Ankara - 2012

T. C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON SİNEMA

ANABİLİM DALI

DİJİTAL İLETİŞİM ÇAĞINDA BELGESEL SİNEMA: GERÇEKLİĞİN YENİDEN İNŞASI

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nejat ULUSAY

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	İmzası
……	……..
……	……..
……	……..
……	……..
……	……..
……	……..

Tez Sınavı Tarihi:

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (18 / 07 / 2012)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

……

İmzası

…….

ÖNSÖZ

En büyük destek, her konuda olduğu gibi bu tezin yazımında da ailemden geldi. Sonsuz teşekkürler.

Prof. Dr. Nejat Ulusay, Prof. Dr. Bülent Çaplı, Doç. Dr. Ahmet Gürata ve Doç. Dr. Sevilay Çelenk, zorlandığım zamanlarda hep yanımda olarak, bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösterdiler. Doç. Dr. Funda Ş. Cantek de dâhil olmak üzere, doktora sürecimi onlarla tamamlayabildiğimden dolayı çok şanslı olduğumu düşünüyorum.

Sevgi Can Yağcı Aksel, Tuğba ve Oğuzhan Taş, Özge Akoğlu, Esra ve Alper Kaliber, varlığınızla sadece tez değil, her şey kolaylaşıyor ve güzelleşiyor.

İş arkadaşlarım Berrin Balay Tuncer, Tekin Osan, Babacan Taşdemir, Yeşim Çaplı, Olcay Aydemir, Süleyman Demirel, Oğuz Baran, Rafet Çevik, Nergis Gürel Köybaşı bazen beni işsiz bırakarak, dertlerime ortak olarak ve beni motive ederek sürekli destek oldular.

Tez için İngiltere'de yaptığım araştırmayı, TÜBİTAK'tan aldığım araştırma bursu ile gerçekleştirebildim. İş yerinden aldığım diğer izinlerde olduğu gibi İngiltere'ye gidişimde de yardımcı olan Prof. Dr. Bilgehan Ögel'e çok teşekkür ederim. İngiltere'de bulunduğum sürece bana birçok anlamda destek olan Alisa Lebow'a çok şey borçluyum.

Hepinize yürekten teşekkürler.

Önder M. Özdem

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ……..…12

I. BÖLÜM: GERÇEKLİKLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SİNEMASAL ANLATININ GELİŞİMİ…….……23

1.1. FOTOĞRAF VE SİNEMATOGRAFIN GERÇEKLİKLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ…….…24

1.1.1. Fotoğrafsal Gerçeklik……...26

1.1.1.1. Fotoğraf ile Nesnesi Arasındaki Belirtisel Bağ……..27

1.1.2.2. Fotoğraf – Bilim İlişkisi……..29

1.1.2. Bilimsel Bir İcat ve Bir Sihir Olarak Sinematograf……..31

1.1.3. "Fotoğrafsal Gerçeklik"ten, "Gerçekliğin Kurmacası"na…….35

1.2. ERKEN DÖNEM SİNEMADA ANLATI VE BELGESEL-KURMACA AYRIMININ OLMAMASI……40

1.2.1. 'Lumière – Méliès Karşıtlığı' Miti……...…40

1.2.1.1. Atraksiyon Sinemacıları: Lumière ve Méliès…….43

1.2.2. Erken Dönem Filmlerdeki Ortak Gereksinim: Anlatı……...45

1.2.2.1. Méliès Geleneğinde Anlatı…….46

1.2.2.2. 'Lumière Geleneğinde Anlatı…….49

1.3. KURMACA SİNEMANIN KURUMSALLAŞMASI…….54

1.3.1. Anlaşılamayan Filmler, Anlatılamayan Öyküler……..54

1.3.2. Kitlesel Film Üretimine Geçiş ve Klasik Anlatının Gelişimi……...56

1.3.3. Klasik Hollywood Anlatısı ve Gerçekçilik……...58

1.3.3.1. Hollywood Tarzı Gerçeklik ve Klasik Anlatı Analizi……60

1.3.3.2. Gerçekçi Kod ve Konvansiyonların Klasik Anlatı Filmlerinde Kullanımı……62

1.3.3.3. Sinemada Gerçeklik ve İdeoloji İlişkisi……..64

1.3.4. Biçimci ve Gerçekçi Film Sınıflandırmaları…….68

1.3.4.1. Biçimci Yaklaşım……69

1.3.4.2. Gerçekçi Yaklaşım……..73

1.4. KLASİK HOLLYWOOD ANLATISI'NIN DIŞINDAKİ TARZLAR……...76

1.4.1. *Kuzeyli Nanook*: İlk Belgesel veya İlkel Hayatın Draması……...78

1.4.1.1. Bir Belgesel Olarak *Kuzeyli Nanook* (1922)……78

1.4.1.2. *Kuzeyli Nanook'*daki Kurmaca Unsurlar……...80

1.4.1.3. Gerçek ve Kurmaca Birlikteliği: 'Hafif Anlatı' ve 'Bulunan Öykü'……..82

1.4.1.4. *Kuzeyli Nanook* ve Kurumsal Talepler……..86

1.4.2. Devrime Hizmet Eden Gerçekçi Estetik: 1920'lerde Sovyet Filmleri …..89

1.4.2.1. Gerçekliğin Peşindeki *Kameralı Adam*: Dziga Vertov……91

1.4.2.2. Gerçekliğin Kurmacalaştırılması: Sergei M. Eiseinstein……..97

1.4.2.3. Eiseinstein'e Karşı Vertov: Melezleşme Tartışmaları……103

1.4.3. Anaakım Kurmaca Anlatılara Karşı İki Uç: Avangard ve Belgesel Sinema……..…..105

1.4.3.1. Avangard ile Belgeselin Birleşmesi……..…...107

1.4.3.2. Avangard Sinemadan, Toplumsal Gerçekçi Sinemaya……111

II. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA VE GELİŞİMİ……...114

2.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMLANAMAMASI……..115

2.1.1. Geleneksel (Griersonvari) Belgeselin Kurmaca Sinemaya Yakınlığı…119

2.1.1.1. Toplumsal Amaçlı Film Olarak Belgesel……..121

2.1.1.2. Aktüalite'nin Yaratıcı Yorumlaması Olarak Belgesel……...123

2.1.2. Gerçekliğin Temsili Yada Gerçekliğin Yeniden Kurulması Olarak Belgesel…….125

2.1.2.1. Belgeselin Gerçeklik Kibri……130

2.1.2.2. Belgesel Gerçekliğinin Kaynakları……134

2.1.2.2.1. Belgesel Gerçekliğini Arttıran Kod ve Konvansiyonların Kullanımı……...137

2.1.2.2.2. Anlatı ve Dramatikleştirmenin Belgesel Gerçekliğine Etkisi……..…140

2.1.2.2.3. Otantik Görsel ve İşitsel Malzeme Kullanımı……...144

2.1.3. Farklı Belgesel Kavramsallaştırmaları ve Melezleşme……...…...149
2.1.3.1. İzleyici Odaklı Belgesel Yaklaşımları……...150
2.1.3.2. Endeksleme Kuramı…….…..152
2.1.3.3. İddialı Duruşa Sahip Film Olarak Belgesel…….…..154
2.2. KURUMSALLAŞTIKÇA KURMACALAŞAN BELGESEL SİNEMA…..…158
2.2.1. Britanya Belgesel Sinema Hareketi…….…...160
2.2.1.1. Epik Sinema Kuramı Yerine, Belgesel Sinema Kuramı……....161
2.2.1.2. Farklı Film Yapım Tarzlarının Belgesel Sinema Kuramına Katkısı……..……...166
2.2.1.3. *Balıkçı Tekneleri* (1929): Belgesel Kuramının İlk Uygulaması…169
2.2.1.4. Britanya Belgesel Hareketi Filmlerinin, Geleneksel Belgesel Tanımına Uymaması…….……173
2.2.1.5. Britanya Belgesel Hareketi'nde Kurmacaya Yöneliş……178
2.2.2. Kısıtlı İmkânlarla Film Yapım Olanağı Olarak Belgesel Sinema……..182
2.2.2.1. Britanya Örneği……..182
2.2.2.2. ABD Örneği……...185
2.2.3. Belgesel Sinema ve Siyasi İktidar İlişkisi…….188
2.2.3.1. Belgesele Hükümet Desteği: Propaganda Sınırları İçerisindeki Özgürlük…….....189
2.2.3.2. Hükümet Destekli Belgesellerdeki Kurmaca Unsurlar…...194
2.2.4. Aktüalite ve Haber Filmlerinin Sinemalarda Gösterimi Üzerine….196
2.2.4.1. Kurmacalaştırılan Haberler: *The March of Time* Serisi (1935- 1951)……...…..197
2.2.4.2. *The March of Time* Serileri ve Melezleşme…….199
2.3. II. DÜNYA SAVAŞI'NIN SİNEMAYA ETKİLERİ……...201
2.3.1. Savaş Döneminde Belgesel-Kurmaca Etkileşimindeki Artış…….203
2.3.1.1. Belgeselin Kurmacalaştırılması: Britanya Savaş Dönemi Filmleri……..…….205
2.3.1.2. Kurmacanın Belgeselleştirilmesi: ABD Savaş Dönemi Filmleri..209

2.3.1.2.1. Endoktrinasyon Filmleri……...210

2.3.1.2.2. Çatışma Filmleri ……..212

2.3.2. Savaş Dönemi Farklı Film Yapım Tarzları Arasındaki Etkileşimin Nedenleri……..214

2.3.2.1. Hükümetlerin Müdahale ve Talepleri……...216

2.3.2.2. İzleyici İstek ve Tercihleri……219

III. BÖLÜM: SAVAŞ SONRASI DÖNEMDE GELİŞEN SİNEMA TEKNOLOJİSİ VE BELGESEL…….223

3.1. SAVAŞIN SİNEMADAKİ İZLERİ…….223

3.1.1. Savaş Sonrasında Belgesel Sinemada Gerileme ……..….217

3.1.2. Savaş Sonrası Sokaktaki Kurmaca…….227

3.1.2.1. "Yarı belgesel" Kurmacalar…….228

3.1.2.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Etkileri……...231

3.2. SİNEMA TEKNOLOJİSİNDEKİ GELİŞMELER VE GERÇEKLİĞİN ANLATIM STRATEJİLERİNDEKİ DEĞİŞİMLER……..238

3.2.1. Gerçekliği Yakalama İddiasındaki İki Yaklaşım: Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek…….….238

3.2.1.1. Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek'in Çıkış Nedenleri….239

3.2.1.1.1. Televizyon ve Aktüel Çekim İhtiyacı……...240

3.2.1.1.2. Müdahalesiz ve Senkronize Ses Kayıt İmkânı….243

3.2.1.1.3. Etnografik Çalışmaların Nesnel Gözlem Talebi...245

3.2.1.2. Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek Ayrımı……...246

3.2.1.3. Gerçekliği Yakalama Çabaları…….248

3.2.1.4. Yakalanamayan Gerçeklik, Kaçınılamayan Dramatikleştirme……..250

3.2.2. Televizyonun Melezleşmeye Etkileri…….256

3.2.2.1. Televizyon Haber Sunumlarının Melezleşmedeki Etkisi…256

3.2.2.2. Drama Belgesel veya "Olgusal Kurmaca"……..259

3.2.2.2.1. Drama Belgesellerde Dramatikleştirme ve Nedenleri……...260

3.2.2.2.2. Drama Belgesel ve Otantiklik……...265

3.2.3. Kuramsal Eleştiriler ve Kendini Sorgulayan Belgesel……...268

3.2.3.1. Gerçekliğe Postmodern Eleştiri……...269

3.2.3.2. Postmodern Dönemde Belgesel……...271

3.2.3.2.1. Özdüşünümsel Yaklaşım……..……274

3.2.3.2.2. Uydurma Belgesel…….279

IV. BÖLÜM: DİJİTAL İLETİŞİM ÇAĞINDA BELGESEL SİNEMA VE ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ……...……..284

4.1. DİJİTAL VİDEO (DV) İLE GERÇEKLİK İDDİASINDAN, GERÇEKÇİ ESTETİĞE YÖNELİŞ…….……...286

4.2. DV TEKNOLOJİSİ VE FARKLI KULLANIMLARI……..290

4.2.1. DV'nin Belgesel Sinemada Kullanımı…….....……291

4.2.2. DV'nin Anaakım Sinemada Kullanımı:

Fantezilerin Gerçekçi Kılınması……..……...295

4.2.3. DV'nin Yeni Gerçekçi Sinema'larda Kullanımı…….....…….300

4.3. "DV GERÇEKÇİLİĞİ" VE MELEZLEŞMEYE ETKİSİ ……...304

4.3.1. Fotoğrafsal Belirtiselliğin Melez Filmlerde Kullanımı…….....307

4.3.2. Melez Filmlerde Özdüşünümsellik…….....….310

4.3.3. Melez Filmlerle Sağlanan Etkileşimlilik……...…….311

4.4. BELGESEL SİNEMADA YÜKSELİŞ VE/VEYA KRİZ ……..…….313

4.4.1. Belirsizleşen İmgeler, Muğlaklaşan Türsel Kategoriler….....314

4.4.2. Üretimi Kolaylaşan Belgesel veya Özgür Belgesel…….....….319

4.4. ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ…….…...325

4.4.1. *KOY*: Kurmaca Gibi Belgesel…….……329

4.4.1.1. Bir Belgesel Olarak, *KOY*…….……...331

4.4.1.2. Kurmaca Film Olarak, *KOY*…….……341

4.4.2. *ÖLÜMCÜL TUZAK*: Belgesel Gibi Kurmaca……...…….……350

4.4.2.1. Filmin Kurmaca Anlatı Yapısı…….……351

4.4.2.2. Kurmaca Anlatının Filme Katkısı…….……...355

4.4.2.3. Filmdeki Belgesel Unsurlar…….……360
4.4.2.4. Belgesel Unsurların Filme Katkısı…….……..364
4.4.2.5. Irak Savaşı'nın Belgesel ve Kurmaca
Filmlerdeki Temsili…….……..366
4.4.2.6. Dijital Video Örneği Olarak *Ölümcül Tuzak*…….……..369
4.4.3. *İKİ DİL BİR BAVUL*: Belgesel mi, Kurmaca mı?.....373
4.4.3.1. Filmin Yapım Süreci…….……...376
4.4.3.2. Filmin Anlatısı…….……380
4.4.3.3. Dolaysız Sinema Örneği Olarak *İki Dil Bir Bavul* …….385
4.4.3.4. Filme Dair Biçim Tartışmaları…….……389
SONUÇ…….398
ÖZET…….406
KAYNAKÇA…….408

GİRİŞ

"Asil avcı. Kusursuz katil.

Avını her defasında hızlıca ve temiz şekilde öldürüyor."

Herhangi bir Hollywood aksiyon veya gerilim filminin tanıtım yazısında da yer alabilecek bu ifade, *National Geographic* televizyon kanalındaki, aslanların avlanmalarını konu alan bir doğa belgeselinde geçmektedir. Kurmaca bir filmde, gerektiğinde bir aslan, terbiyecisi ile beraber kiralanabilirken veya bilgisayar temelli imge üretim programları ile yaratılabilirken; söz konusu bir belgesel olduğunda, vahşi hayvanların yaşamı genellikle, bu hayvanların doğal ortamlarında uzun süreler boyunca kalınarak ve olası riskler göze alınarak film yapımcıları tarafından görüntülenmeye çalışılır.

Vahşi doğa belgesellerinin çoğunda, uygulanan film yapım yöntemleri ile kurulan anlatı yapıları, ana akım kurmaca filmlerle şaşırtıcı bir biçimde benzerlik içindedir. Tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi, hayvanlar isimlendirilerek karakterler oluşturulmaya çalışılmakta, merkezi karakterlerin etrafında geçen olaylar, bir anlatı çizgisinde ilerletilmektedir. Ancak kurmaca filmlerle benzerliklerine rağmen, bu belgeselleri Hollywood aksiyon filmlerinden farklı kılan temel şeyin, gerçeklikle kurulan ilişki olduğu söylenebilir. Gerek profesyonel bir oyuncunun, gerekse vahşi ortamda bir aslanın öldürme eylemi birçok filme konu olabilmektedir. Ancak izlenilenin bir belgesel olması, genellikle gösterilenlerin gerçek ve/veya gerçeklikle daha sıkı bağları olduğunu imlemektedir.

Geçmişte belgesel sinema denince, birçok izleyicinin ilk aklına gelen vahşi hayvanların avlanma görüntüleri veya Jacques-Yves Cousteau'nun denizaltı dünyasıyken, günümüzde hemen hemen her konuda, çok farklı tarzlarda, kurmaca

filmler kadar eğlenceli ve ilgi çekici belgeseller yapılmaktadır. Ancak bu belgesellerin, yapısal olarak kurmaca filmlere benzeyebilmelerinin yanı sıra, nesne ve olayların gerçek kamera kayıtları ile değil, animasyon ve modelleme gibi tekniklerle de üretilebilmeleri, belgesel sinemaya atfedilen gerçeklik ve nesnellik değerlerini daha da tartışmalı bir hale getirmektedir. Dolayısıyla, gerçek ve gerçeklikle kurulu güçlü bağlara sahip belgesel sinemanın, dijital iletişim çağındaki durumunun değerlendirilmesi, hem belgesel hem de kurmaca sinemadaki dönüşümlerin anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Dijital iletişim çağında, farklı konu ve tarzda üretilen çok sayıda belgesel, internet, televizyon ve sinema salonlarında gösterilebilmekte, DVD gibi tüketici formatlarında dağıtılabilmektedir. Belgesellerin biçimsel özelliklerine odaklanıldığında, canlandırma, dramatik anlatı, profesyonel oyuncu kullanımı ve devamlılık kurgusu gibi kurmaca sinemayla özdeşleştirilen film yapım yöntemlerinin yanı sıra müzik, animasyon, özel efekt ve bilgisayar temelli imge üretiminin sıkça kullanılması da dikkat çekmektedir.

Bu tarz belgesellerin kurmaca filmlere olan benzerliklerine ek olarak, kurmaca sinemada da, gerçeklik temsillerinin ve belgesel sinema ile özdeşleştirilmiş film yapım yöntemlerinin yoğun olarak kullanıldığı görülebilmektedir. Hatta tamamen kurmaca olan içerikler belgesel kodlarıyla anlatılmakta; gerçek/ aktüel dünyaya ait otantik görüntüler olduğu gibi ya da manipüle edilerek kullanılabilmektedir. Tüm bu uygulamalar, belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi tartışmalı, belgesel ve kurmaca sinema kategorileştirmelerini ise daha problemli hale getirmektedir.

Haber görüntülerinden dijital video, cep telefonu veya güvenlik kameralarının kayıtlarına kadar, gerçek aktüel dünyaya ait görüntüler veya biçimsel olarak bu otantik görüntülere benzetilmiş çekimler, özel efektlerin yoğun kullanıldığı ana akım fantezi filmlerde bile sıkça kullanılabilmektedir. Günümüzde belgesel ve kurmaca sinema arasındaki artan bir melezleşmeyi işaret eden bu durum, belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu güçlü ilişkinin sorgulanmasında etkili olabilmektedir.

Belgesel sinemanın tanımlanması ve kategorileştirilmesi oldukça sorunludur. Dolayısıyla belgesel sinema ile kurmaca sinema arasındaki sınırların net bir şekilde çizilmesi de oldukça zordur. Bu durum, günümüzde belgesel ve kurmaca film yapım yöntemleri arasındaki, giderek arttığı iddia edilen melezleşmenin nedenlerinin incelenmesini gerekli kılmaktadır. Ayrıca günümüzde belgesel filmlerin, sinema teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak görece daha ucuz ve kolay üretilebilmeleri, sinema salonları ve televizyon kanallarında görece daha fazla gösterim imkânı bulabilmeleri ve izleyicilerin ilgisini çekebilmeleri, belgesel sinemada bir yükselişin yaşandığı şeklinde yorumlanmaktadır. Belgesel sinemanın ne olduğu ve dijital iletişim çağında belgesel sinemada gözlemlenen bu değişim ve dönüşümlerin nasıl anlamlandırılacağı konusunda önemli noktalardan biri de belgesel sinemanın, sadece teknolojik değil tarihsel, ekonomik, politik ve toplumsal bağlamlarından koparılmadan incelenmesi gerekliliğidir. Bu yaklaşım, aynı zamanda belgesel sinemada yaşandığı belirtilen yükselişin, eleştirel bir şekilde irdelenmesini de sağlayacaktır.

Dijital iletişim çağı, 16 mm ve 35 mm gibi analog film formatlarından farklı olarak, görsel ve işitsel malzemelerin 0 ve 1 şeklinde sayısal olarak kaydedilmesini, aktarılmasını, manipüle edilmesini ve farklı mecralarda dağıtılabilmesini görece daha

ucuz ve kolay kılan dijital medyanın sürekli gelişimini işaret etmektedir. Medya ürünlerinin sadece pasif tüketiminin değil, amatörler tarafından aktif üretim ve dağıtımının da söz konusu olduğu (Lister ve diğerleri, 2003: 19–20) bu dönemde, belgesel sinemanın teknolojik ve türsel gelişmelerden ne şekilde etkilendiği tartışma konusudur.

Günümüzde profesyonel oyuncu, sahne tasarımı, olayların yeniden canlandırılması ve dramatik müzik gibi kurmaca filmlerle özdeşleştirilmiş kod ve konvansiyonların, yani kurmaca film yapım yöntemlerinin belgesel filmlerdeki kullanımı, bu filmlerin öznel ve manipülatif taraflarını açığa çıkarmakta ve bu durum, belgesel sinemanın nesnellik ve gerçeklik iddiaları ile çelişebilmektedir. Dolayısıyla, Dai Vaughan'un yakın zamanda belgesel ve kurmaca filmsel anlatılar arasındaki boşluğun giderek daraldığı iddiası (1999: 64), belgesel sinemadaki gerçeklik ve nesnellik iddialarından vazgeçiş olarak da değerlendirilebilmektedir.

Dijital iletişim çağında, özellikle DV (dijital video) teknolojisinin kullanımı bir taraftan aktüel gerçek dünyanın daha aracısız ve müdahalesiz olarak kaydedilmesine, diğer taraftan imgelerin sonsuz biçimlerde manipüle edilmesine, hatta gerçekte olmayan sabit veya hareketli imgelerin çok daha inandırıcı olarak yaratılmasına bile olanak vermektedir. Williams'ın vurguladığı üzere, bir taraftan hep doğruyu söylediği düşünülen kameranın artık yalan söyleyebileceği öngörülürken, diğer taraftan video kayıtları adli davalarda delil olarak kullanılacak kadar, izleyicileri doğrulukları konusunda ikna edebilmektedir. Realite TV programlarının popülaritesinden anlaşılacağı üzere, izleyiciler gerçeğin belgesel imgelerine açken, kamera kayıtlarının, artan manipülasyon olanaklarından ötürü doğru ve gerçek olma statülerini kaybetmeye başlamaları bir paradoks yaratmaktadır

(Williams, 1993: 9–12). Bu durum, gerçeklik ve nesnellik iddiasıyla beslenmiş belgesel sinemada bir krize işaret etmektedir.

Bu tezde, bu saptamalardan hareketle, tek bir yapım tarzı ile tanımlanamayan ve kategorileştirmelere direnen belgesel sinemanın, gerçeklikle ilişkisi (veya gerçeklikle ilişkilendirilmesi) temel alınarak, belgesel ve kurmaca sinema arasındaki ayrımın sorgulanması ve günümüzde daha da arttığı öne sürülen melezleşmenin nedenlerinin incelenerek, dijital iletişim çağında belgesel sinemanın yeniden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu noktadan hareketle, sinemanın ilk yıllarında belgesel ve kurmaca film gibi bir ayrımın olmadığı ve toplumsal, siyasi, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin, doğrudan veya dolaylı olarak sinemayı etkilediği göz önünde bulundurularak, konu tarihsel bir bakışla değerlendirilmektedir.

Sinemasal anlatının gelişiminin ele alındığı tezin ilk bölümünde, fotoğrafın icadından başlayarak imgenin gerçeklikle ne şekilde ve neden ilişkilendirildiğine odaklanılarak, kurmaca sinemanın kurumsallaşması ile klasik Hollywood anlatısının dışında kaldığı iddia edilen film tarzları incelenmektedir. Fotoğrafsal imgeye gerçeklik ve nesnellik değerlerinin atfedilme nedenlerinin üzerinde durulması, belgesel sinemadaki gerçeklik ve nesnellik iddialarının zaman içerisinde nasıl temellendirildiğini açığa çıkarmaya yardımcı olacaktır. Ayrıca fotoğrafsal imgenin ontolojik statüsünün incelenmesi, imge manipülasyonundaki dijital olanakların belgesel sinemayı ne şekilde etkilediğine dair ileri bölümlerde yapılacak olan tartışmalara da zemin oluşturacağı öngörülmektedir. Ayrıca tezin bu bölümünde biçimci ve gerçekçi film kuramlarına da değinilmekte, Lumière – Méliès karşıtlığı üzerinden yapılmış olan belgesel – kurmaca film ayrımının ne ölçüde doğru olduğu tartışılmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde, ilk olarak Britanya Belgesel Hareketi ile ortaya çıkan belgesel sinemanın tanımlanma, kategorileştirme ve kurumsallaştırılma çabaları incelenerek, farklı belgesel kavramsallaştırmalarına değinilmektedir. Bu bölümde, savaş döneminde belgesel sinemanın özellikle Britanya ve ABD'deki gelişimine odaklanılarak, sinemadaki değişim ve dönüşümlerin siyasi ve ekonomik koşullara ne ölçüde bağımlı olduğunun altı çizilmekte, farklı film yapım yöntemleri arasındaki artan etkileşimin nedenleri incelenerek belgesel sinemanın tanımlanma ve kategorileştirilmesindeki sorunlar ayrıntılı bir biçimde vurgulanmaktadır.

Sinema teknolojilerinin, sinemanın ilk yıllarından itibaren sürekli bir gelişim içinde olmuştur. Ancak, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında, 16 mm kameralardan televizyonun icadına ve tüketicilere yönelik kameraların yaygınlaşmasından yeni medya uygulamalarına kadar birçok yenilik ve gelişme, gerçekliğin temsil tarzlarında önemli değişimlere neden olmuştur. Ayrıca kuramsal eleştirilerle birlikte, gerek film yapım sürecinin ekonomik koşulları gerekse izleyici tercihleri, gerçekliğe farklı yaklaşım tarzı olan birçok filmin üretilmesinde tetikleyici olmuştur. Özellikle dijital iletişim çağında sinemada gözlemlenebilen bu değişim ve dönüşümlere odaklanılan tezin üçüncü bölümünde, belgesel sinemanın yükselişine ilişkin iddianın eleştirel bir yaklaşımla incelenmesi amaçlanmaktadır.

Tüm bu tartışmaların örnekler üzerinde değerlendirildiği son bölümde, *Koy* (*The Cove*, Louie Psihoyos, 2009), *Ölümcül Tuzak* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2009) ve *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, 2009) filmlerinin çözümlemeleri yapılmakta, belgesel ve kurmaca arasındaki ayrımının

geçerliliğine ve farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimin nedenlerine ilişkin öne sürülen varsayımlar tartışılmaktadır.

Çözümlemek için seçtiğimiz filmlerin yapım tarihlerinin görece yakın zamanda ve birbirleriyle aynı olmasına dikkat edilerek, dönemsel farklılıklardan kaynaklanabilecek yanlış değerlendirmelerden kaçınılmaya çalışılmıştır. Farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimi yani melezleşmeyi örneklendirebilecek birçok farklı film bulunmaktadır. Ancak çözümlemek için seçilen filmlerin, gerek biçim gerekse içerik olarak, kendi türsel kategorilerinin sınırlarını oldukça zorladıkları dikkati çekmektedir. Ayrıca bu filmlerle, dijital iletişim çağındaki sinema teknolojilerindeki gelişmelerin farklı kullanım olanakları karşılaştırmalı olarak örneklendirebilmektedir.

Koy, bir belgesel olarak kategorileştirilmesine rağmen birçok Hollywood aksiyon filminde görülebilecek anlatı yapısına sahiptir. Tıpkı bir kurmaca film olarak izlenebilen bu film, bir taraftan belgesel sinemada bahsi geçen yükselişi örneklendirirken, diğer taraftan dijital video kameraların aktüel dünyanın kaydında ve film yapımında getirdiği olanakları gösterebilmektedir. Ayrıca filmde ele alınan konunun toplumsal önemi, bir belgesel olarak kategorileştirilmiş Koy'un, gerçeklik ve nesnellik iddialarının eleştirilmesine ve tartışılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla filmin çözümlemesinin, günümüzde teknolojik ve türsel gelişmelerden etkilenen belgesel sinemanın gerçeklikle olan ilişkisinin eleştirel şekilde değerlendirilmesinde işlevsel olacağı öngörülmüştür.

Çözümlemesi yapılan ikinci film *Ölümcül Tuzak* ise, kurmaca olarak kategorileştirilmesine rağmen ele alınan konu ve kullanılan film yapım yöntemleri bağlamında bir belgesel ve/veya haber filmine benzemektedir. Irak Savaşı'nın

işlendiği filmde, konuyla ilgili hiçbir otantik görüntü kullanılmamasına rağmen, çekimler konuyla ilgili belgesellerde ve/veya haber filmlerinde kaydedilen otantik görüntülere benzetilmiştir. Dolayısıyla *Ölümcül Tuzak*'ın *Armadillo* (Janus Metz Pedersen, 2010) ve *Restrepo* (Tim Hetherington ve Sebastian Junger, 2010) gibi benzer içerik ve biçimde olan belgesellerle karşılaştırmalı olarak çözümlenmesi, dijital sinema teknolojilerinin farklı kullanım olanaklarının örneklendirilmesinde ve özellikle otantik görüntülerin kullanımı bağlamında, belgesel sinemanın gerçeklik ve nesnellikle ilişkisinin sorgulanmasında işlevsel olacağı düşünülmüştür.

Çözümlemek için seçilen son film ise, melezleşmenin uç örneklerinden biri olarak değerlendirilebilecek, kolayca belgesel veya kurmaca kategorisine sokulamayan ve ele aldığı konunun toplusal ve siyasi öneminin de etkisiyle geniş tartışma yaratmış *İki Dil Bir Bavul'*dur. Belgesel olarak nitelendirilmesine karşı, sadece izleyici ve eleştirmenlerin değil aynı zamanda film yapımcılarının da filmin türüne ilişkin tartışmaları, günümüzde melezleşmenin değerlendirilmesi açısından oldukça önemlidir. Ayrıca *İki Dil Bir Bavul,* oldukça düşük yapım bütçesi nedeniyle, dijital sinema teknolojilerinin alternatif kullanım olanaklarını örneklendirmekte ve film yapımının ekonomik koşullarının melezleşmedeki etkisinin değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Her ne kadar tezde, Türkiye'de yapılan *İki Dil Bir Bavul* (2009) ile birlikte, İran sineması ve Sovyet sinemasından örneklere yer verilmiş olsa da, tezin kapsamı ve sınırları bağlamında, konuyla ilgili olarak ABD, Britanya ve Avrupa üzerine odaklanılmıştır. Bunun nedeni, klasik kurmaca anlatı yapısını oluşturan ve ayrıca belgesel sinemanın yükselişini örneklendiren birçok filmin ABD'den çıkmış olması;

Britanya'daki belgesel hareketinin ise, belgesel sinemanın kurumsallaşması açısından önemli bir role sahip olmasıdır.

Farklı film yapım tarzlarının ortaya çıkışında ve bu tarzlar arasındaki etkileşimde, sinema teknolojilerindeki gelişmelerin etkileri büyük olsa bile, farklı dönemlerde farklı tarzlarda üretilen filmlerin, teknolojik belirlenimciliğe düşülmeden daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilebilmesi için, bu filmlerin üretim koşulları ile üretildikleri dönemlerdeki toplumsal, siyasi ve ekonomik bağlamlar göz önünde tutulmuştur. Bu nedenle filmlerin izleyiciler tarafından nasıl alımlandığına dair herhangi bir çalışmaya girilmemiş, izleyici yalnızca üretim aşamasındaki önemi açısından, gişe gelirleri, izleyici sayısı ve yapım bütçesi gibi nicel veriler bağlamında değerlendirilmiştir.

Bu tez çalışması, geniş bir literatür taramasına yer vermektedir. Belgesel sinemanın kurumsallaşmasındaki önceliği dolayısıyla, Britanya'daki film arşivlerine girilerek, sinemanın ve de belgesel sinemanın ilk dönemlerinde üretilen birçok film karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Britanya'da yapılan çalışmada, belgesel sinemanın ilk dönemlerinde, film yapımcıları ile onları destekleyen siyasi iktidar arasındaki yazışmaları içeren belgelerle birlikte, birçok kaynak da incelenmiştir.

Filmler belgesel ve kurmaca gibi keskin kategoriler içerisinde değerlendirilmediğinde, farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimin, yani melezleşmenin nedenleri daha iyi değerlendirilebilmektedir. Kurmaca ve belgesel arasındaki etkileşimin belirli dönemlerde daha görünür olduğu ve bu etkileşimin sinema teknolojilerindeki gelişmelere de paralel olarak sürekli arttığı görülmektedir. Ancak bu tezde, sinemanın ilk film örneklerinde bile melezleşmenin olduğu,

dolayısıyla tek bir film yapım tarzı ile tanımlanamayan belgesel sinemanın, kurmaca sinemanın kutupsal karşıtı olarak değerlendirilmemesi gerektiği belirtilmektedir.

Bu çalışmada, film yapım sürecinin ekonomik koşulları, kurumsal talep ve öncelikler, izleyici tercih ve istekleri, film yapımcılarının amaçları ve sinema teknolojilerindeki gelişmeler olarak sıralanabilecek beş faktörün, farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimdeki temel etkenler olduğu varsayılmıştır.

Sinema teknolojilerindeki gelişmelerin, gerçek aktüel dünyanın kaydını daha olanaklı, kolay hale getirdiği ve olayların kaydındaki müdahale miktarını azaltabildiği, azalan müdahalenin ise kaydedilen görüntülerin otantikliğini artırabildiği söylenebilir. Otantik görüntüler sadece belgesel sinemada değil, kurmaca sinemada da kullanılabilmektedir. Özellikle kurmaca sinemada, otantik görüntülerin kullanımı dışında, bu görüntülerin manipüle edildiği ve hatta taklit edildiği görülmektedir. Hem belgesel hem de kurmaca sinemada otantikliğin kullanımının temel olarak filmlerin inandırıcılığını, eğer toplumsal tarihsel dünyaya ilişkin iddialarda bulunuluyor ise, ikna ediciliğini arttırmada etkili olduğu çalışmanın varsayımlarındandır.

Gelişen sinema teknolojilerinin bir taraftan otantik kayıtların yapımını kolaylaştırırken, diğer taraftan dijital manipülasyon olanaklarıyla, izleyicilerin imgeye ve imgenin gerçekliğine olan güvenlerini kırabildiği, gerçek ile fantezi, belgesel ile kurmaca, nesnel ile öznel gibi kutuplaşmaları sarsabildiği gözlemlenmektedir. Günümüzde, kurmaca tekniklerin yoğun kullanıldığı hatta büyük ölçüde animasyon tekniğiyle üretilen birçok belgeselin varlığına rağmen, özellikle toplumsal ve siyasi olarak duyarlı konulara odaklanan belgesellerde, otantik görüntülerin manipüle veya taklit edilmesi ile kurmaca tekniklerin kullanımının,

belgesel sinemada yoğun eleştiri alabildiği varsayılarak, tezde, bu durumun günümüzdeki tüm dijital imge manipülasyon ve yaratma imkanlarına rağmen, belgesel sinemanın halen, en azından izleyicilerin gözünde, gerçeklik değerine sahip olabildiğini gösterdiği iddia edilmektedir.

Dijital medyanın getirdiği olanaklarla, gerek belgesel, gerek kurmaca, gerekse melez olarak bilinen ve kolayca türsel bir kategoriye sokulamayan birçok filmin sadece profesyoneller tarafından değil, düşük bütçelerle amatörler tarafından üretilmesi ve dağıtılabilmesi görece kolaylaşmış ve ucuzlamıştır. Dijital sinema teknolojilerindeki gelişimler her ne kadar belgesel sinemada görülen yükseliş ve dönüşümde etkili olsa da, aynı zamanda belgesel sinemada yaşanan krizlerin de altını çizmektedir.

Tezde bu krizlerin, bir taraftan kurmaca/belgesel, gerçek/hayal gibi kutuplaştırmaların kırılmasını ve böylelikle konusunu gerçek aktüel hayattan alan filmlerin tarz ve içerik bağlamında daha özgür üretimini tetikleyebildiği iddia edilmiştir. Bu bağlamda, dijital iletişim teknolojileriyle artan film yapım ve gösterim imkânlarının, daha ucuza, daha kolaya ve sayıca daha fazla belgesel üretimine imkân verebildiği varsayılarak, bu imkânların, dijital iletişim çağında belgesel sinemayı daha çok özgürleştirip özgürleştirmediği sorgulanmıştır.

Tezdeki bu iddialar paralelinde, bir taraftan bilimsellikle ilişkilendirilecek kadar güvenilen, diğer taraftan bir sihir olarak düşünülecek kadar hayali olabilen imge üretiminin gelişimine ve gerçeklikle ne şekilde ilişkilendirildiğine bakmak, hareketli imgelerin, anlatı kalıplarının nasıl dönüştüğüne odaklanmak, bir anlamda dijital çağın, toplumsal yaşamdaki dönüştürücü gücüne belgesel sinema aracılığıyla ışık tutmak anlamını taşımaktadır

I. BÖLÜM:

GERÇEKLİKLE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SİNEMASAL ANLATININ GELİŞİMİ

Fotoğraf karelerinin hızlıca birbiri ardına getirilmesi ile elde edilen hareketli görüntüler, toplumsal tarihsel dünyanın gerçekçi temsillerini sunsalar da, bu deneyim temelde basit bir görsel algı yanılmasına dayanmaktaydı. 1895 yılında Lumière'in *Trenin Gara Girişi* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, *Arrival of a Train at La Ciotat*) filmi izlendiğinde insanların korkmaları ve günümüzde de benzer şekilde daha önce birçok farklı filmde farklı karakterleri canlandıran oyuncularla, izleyicilerin farklı zamanlarda defalarca empati kurarak duygusal tepkiler verebilmeleri, sinema ile gerçeklik arasındaki ilişkinin gücünü ve devamlılığını göstermektedir.

Sinemanın ilk yıllarında tek çekimden oluşan filmlerde veya yakın dönem dijital efektlerle üretilen büyük bütçeli yapımlarda hedeflenen, izleyicilerden duygusal ve/veya entelektüel tepkiler almaktır. Bunun için, filmlerin her şeyden önce izleyicileri gerçekliklerine inandırabilmeleri, 'gerçeklik izlenimi'ne sahip olmaları gerekmektedir. Burada vurgulanması gereken nokta, inandırıcılığın birçok film ve film yapım stratejisi açısından önemidir. Sinemanın ilk örneklerinde, seyirciyi eğlendirebilmek ve/veya ilgilerini çekebilmek amacıyla, bazen gerçek dünya olduğu gibi yansıtılmış, bazen de fantezi dünyalar gerçeklikten olabildiğince uzaklaşarak gösterilmeye çalışılmıştır. Gösterilmek istenen gerçek dünya değil, fantezi dünyalar olduğunda da, film yapımcıları yine aynı şekilde bu dünyalara izleyicileri inandırmaya çalışmıştır. İnandırıcı kılınması gereken fanteziler için bu kez, 'gerçeklik izlenimi' olmasa da, 'izlenimin gerçekliği'nin yaratılması gerekmiştir.

Anlatılan öykülere izleyicileri inandırma zorunluluğundan dolayı sinema ve gerçeklik ilişkisi, film yapım tarzları ve film türlerinden bağımsız olarak, sinema tarihi boyunca her dönemde önemli bir yere sahip olmuştur. Gerçeğe benzemeye çalışan veya gerçeği taklit eden bir temsil tarzı olarak 'gerçeklik' ile sinemanın ilişkisi, farklı film yapım tarzlarının ve türlerinin ortaya çıkmasındaki bir faktör olarak incelenebileceği gibi; sinemanın toplumsal ve politik amaçlar paralelinde kullanılmasından, teknolojik gelişmeler ile sinema arasındaki ilişkiye değin birçok konuya kuramsal bir temel sağlamaktadır. Bu noktada, bir taraftan bilimsellikle ilişkilendirilecek kadar güvenilen, diğer taraftan bir sihir olarak düşünülecek kadar hayali olabilen imge üretiminin gelişimine ve gerçeklikle ne şekilde ilişkilendirildiğine bakarak, hareketli imgelerin kullanımı ile anlatı kalıplarının nasıl geliştirildiğine odaklanılabilir.

1.1. FOTOĞRAF VE SİNEMATOGRAFIN GERÇEKLİKLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Kökleri Platon ve Aristo'ya kadar uzanan gerçeklik tartışmaları; felsefe, estetik ve sosyal bilimler gibi toplumsal ve tarihsel dünyayı inşa eden tüm temsil biçimlerinde önemli bir yere sahiptir. Aristo'nun, sanatın doğayı taklit ettiğini söylemesi, Giotto ve Manet'den, İzlenimcilere kadar resim sanatındaki doğanın taklidi, Balzac ve Tolstoy'un romanlarındaki doğa ve toplumun detaylı temsilleri ve benzeri birçok yaklaşım, Batı estetiğindeki gerçekçi eğilimlerin altını çizmektedir (Braudy ve Cohen, 2004: 135). Batı sanatı ve kültürü ile sıkı bağlantısı olan 'gerçekçilik' terimi, güzel sanatlarda özellikle 1840 ile 1880 yılları arasında gerçek

dünyanın doğru, nesnel ve tarafsız temsilini vermeye çalışan ressamlar için kullanılmış (Nochlin'den aktaran Hallam ve Marshment, 2000: 4), daha sonra gelişen öznel – nesnel karşıtlığı ile 'nesnellik', 'gerçek' (*fact*) kavramıyla bağlantılandırılmıştır (Williams, 1976). Pozitivist söylemlerin de merkezinde yer alan bu tür bir nesnellik tanımı, sanattaki gerçekçi geleneği destekleyerek (Roscoe ve Hight, 2001: 9,10) fotoğraf ve sinemadaki temsil biçimlerinde önemli etkileri olmuştur.

Özellikle Batı kültürü için, gerçek ile hayali olanın birbirinden ayrılması, gerek siyasi gerekse ahlaki açıdan merkezi bir önem taşımıştır. Gerçek ile hayal arasındaki ayrıma yapılan vurgu; zamanla doğru/yanlış ayrımı ile benzer şekilde kullanılarak; gerçek olanın doğru, illüzyonun ise yanlış olduğu anlayışını da yaratmıştır (Cowie, 1997: 56 – 57). Bahsi geçen bu ayrımların fotoğraf ve sinema bağlamında incelenmesi, günümüzde halen geçerliğini koruyan belgesel – kurmaca film kategorileştirmesi ve belgesel sinemaya atfedilen gerçeklik ve doğruluk değerlerinin kökenleri konusunda aydınlatıcı olmaktadır.

Fotoğrafın gelişimiyle, resim sanatının kaybolacağı ve resmin taklide dayanan temsilinin, fotoğrafsal imgenin nesnelliği ile yer değiştireceği yönündeki düşünceler, gerçek dünyanın temsilinde o zamanki nesnelliğe verilen önemi açığa çıkarmaktadır. Emile Zola, 'natüralizm' olarak isimlendirip formüle ettiği kurmaca temsil teorisi ile toplumsal dünyanın temsillerinin oluşturulmasında, bir bilim insanı kadar nesnel olunması gerektiği vurgulanmış; Gerhardie ise natüralizmi, "gerçek hayata ait olan şeyleri kullanarak tam bir gerçek hayat illüzyonu canlandırma arzusudur" şeklinde tanımlamıştır (aktaran Hallam ve Marshment, 2000: 5). Buradan hareketle, hem bir gerçek hayat illüzyonu yaratma isteminin, hem de bu yaratılan

illüzyonun bilimsel nesnellikle bağdaştırılabilmesinin ancak yaratılan temsillerin gerçeklikle daha önce hiç olmadığı kadar güçlü bir bağ kurabilmesiyle mümkün olabileceği söylenebilir. Bu noktada öncelikle bilimsel bir icat olarak fotoğrafa ve fotoğrafın nesnesiyle arasındaki belirtisel bağ'a (*indexical bound*) bakmak gerekmektedir.

1.1.1. Fotoğrafsal Gerçeklik

Fotoğrafların belirli bir hızla ardı ardına gösterilmesiyle hareketli görüntünün oluşması, sinemanın fotoğrafsal temelini göstermektedir. Bu sebepten dolayı fotoğrafın gerçeklikle ilişkisi, aynı zamanda sinemanın gerçeklikle ilişkisine de zemin oluşturmaktadır. Kracauer, fotoğraf için söylenen çoğu şeyin, benzer şekilde sinema aygıtı için de söylendiğini belirtmektedir (1965: 28). Fotoğrafa atfedilen gerçeklik değeri ve nesnellik, fotoğrafın önce bilimin hizmetinde sonra da sanatçılar tarafından kullanılması ve fotoğrafa sanat statüsü kazandırma isteği dolayısıyla biçimci kullanımlarla gerçeklikten ne denli uzaklaşılabileceğinin gösterilmesi gibi çaba ve gelişmeler, hareketli görüntülerin ilk yıllarında sinema için de geçerli olacaktır.

1839 yılında kamuya ilk olarak bilimsel içeriği bağlamında tanıtılmış olan fotoğraf, kısa bir süre sonra bilim insanları tarafından çok değer verilen, gözlem ve nesnellik retoriklerine sahip olmuştur. Bilimle olan bu bağ, fotoğrafın sanat statüsü iddiasını kısıtlamasına rağmen sonrasında nesnellik, hakikat, belgesel kavramlarıyla uğraşan sanatçılar tarafından etkili olarak kullanılmıştır (Wilder, 2009: 163).

Fotoğrafın bilimle olan bağı nedeniyle, bilimsel ve kanıtsal varsayım ve öngörüler taşıdığını belirten Winston'a göre, bu varsayım ve öngörüleri devralan kameranın, özellikle belgesel olarak adlandırılan film yapım yönteminde kullanımı, bu filmlerin kanıtsal meşruiyetini sağlamıştır (1993: 41). Fotoğrafa yüklenen gerçeklik değeri ve fotoğrafın bilimle ilişkisinin temelinde, fotoğrafın nesnesi ile arasındaki belirtisel olarak tanımlanan bağ (*indexical bound*) bulunmaktadır. Fotoğrafsal gerçeklik özellikle dijital sinema teknolojilerinin kullanımıyla sorgulansa da, sinema-gerçeklik ilişkisinin temellendirilmesinde ve belgesel filmlere gerçeklik değeri yüklenmesinde halen oldukça önemli bir yere sahiptir.

1.1.1.1. Fotoğraf ile Nesnesi Arasındaki Belirtisel Bağ

Doğanın taklit edilmesi ve gerçek hayatın olduğu gibi gösterilmesi açısından fotoğrafın icadı önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü önce fotoğraf, ardından da hareketli resimler doğanın o zamana değin hiç olmadığı kadar benzer bir şekilde temsilini verebilmiştir (Braudy ve Cohen, 2004: 135). Bu bağlamda Charles Peirce, fotoğrafın doğaya fiziksel olarak uyduğunu iddia ederek fotoğrafı belirtisel (*indexical*) olarak tanımlamıştır. Başka bir deyişle orijinal nesne ile o nesnenin imgesinin, sembolik olarak değil fiziksel bir şekilde bağlantılı olduğunu düşündürmüştür (aktaran Roscoe ve Craig, 2001: 11). Pierce, belirtisel bağı şu şekilde tanımlamıştır:

> Fotoğraflar, özellikle enstantane fotoğraflar çok öğreticidir, çünkü biliyoruz ki, bazı açılardan bu fotoğraflar temsil ettikleri nesneler ile tıpa tıp benzerdirler. Fakat bu benzerlik, fotoğrafların doğa ile nokta nokta uymaya fiziksel olarak zorlandığı bazı koşullar altında üretilmesinden

> dolayıdır. Bu açıdan fotoğraflar fiziksel bağlantılı ikinci sınıf gösterenlere dâhildir (Peirce'den aktaran Nichols, 1991: 149).

Charles Peirce'in temsil ile temsil edilen, yani imge ile gerçek dünya arasındaki belirtisel olarak tanımladığı bu bağ, temsillerdeki doğruluğun garantisi gibi işleyen bir gerçeklik duygusu yaratmış (Beattie, 2001: 13) ve kameranın gerçekliği kaydedebileceği nosyonuna bir temel kazandırmıştır. Başka bir deyişle, fotoğrafı olan bir nesnenin gerçek hayatta var olduğu kabul edilerek; fotoğrafın, gerçekliğin bir izini taşıdığı düşünülmüştür (Roscoe ve Craig, 2001: 11).

André Bazin ve Siegfreied Kracauer gibi gerçekçi film kuramcıları için filmin nesnelliğini temin eden şey, fotoğrafsal yeniden üretimin mekanikliğidir. Bazin, "Fotoğrafsal İmgenin Ontolojisi" isimli yazısında, fotoğrafsal imge ile ilk defa insanın yaratıcı müdahalesi olmadan, imgelerinin otomatik olarak kaydedilebildiğini vurgulamıştır (1967: 13). Bu bağlamda Bill Nichols, fotokimyasal ve elektronik imgelerin, temsil ettikleri nesneler ile *belirtisel* bağının, insan gözünün özelliklerine benzer optik lenslerle elde edilmesinin, otantikliğin garantisini sağladığını söylemektedir. Bu nedenle, *belirtisellik* her ne kadar set tasarımı, ışık, perspektif veya bilgisayar temelli tekniklerle üretilebilse de bahsi geçen otantikliğin etkisi, güçlü bir şekilde kalabilmektedir (1991: 149,150). Nichols'un bu yorumu, ileride daha detaylı işleyeceğimiz, imgelerin dijital olarak üretildiği filmlerin gerçeklikle ilişkisinde de önemli olacaktır. Fotoğrafsal gerçekliğin sinemaya etkisi, farklı dönemlerde ve farklı film yapım tekniklerinde sürekli karşımıza çıkmaktadır. Belirtisel bağın, imgelerin rahatça manipüle edilebildiği hatta bilgisayar temelli yaratılabildiği dijital iletişim çağında, sorgulanmasına ve bittiğinin iddia edilmesine rağmen, imgelerin halen gerçeklik ve otantiklikle ilişkilendirilebilmesi çelişkili bir

durumdur. Bu sebeple fotoğrafa yüklenilen bu denli güçlü gerçeklik değerinin kaynağını anlamak için, fotoğrafın bilimle ilişkisinin altını çizebiliriz.

1.1.1.2. Fotoğraf – Bilim İlişkisi

Fotoğrafın 19. yüzyılda yükselişi, pozitivizmin yayılmasıyla çakışmaktadır. Daha çok entelektüel bir tutum olarak pozitivizm, bilimsel bir yaklaşım ile metafizik olana karşı gelmiş ve zamanın endüstriyelleşme süreçleri ile uyum içerisinde bulunmuştur.

Pozitivizm ile birlikte, gerçekliğin kişisel olmayan gözleminin önem kazandığı görülmektedir (Kracauer, 1965: 5). Gözlem kültürünün yaygınlığı dolayısıyla, mekanik olan ve yorulmayan, optik olarak güvenilir ve nesnelliğe sahip fotoğraf, bilim insanlarınca yapılan gözlemlerde bir devrim olarak düşünülmüştür. Hatta 1938 yılında Jean Baptiste Biot, fotoğrafı fizikçiler için yapay bir retina olarak tanımlamıştır. Fotoğraf aygıtı ile göz arasındaki analojinin, sadece gözün mekanik işlevi ile *camera obscura* arasındaki benzerlikten değil; aynı zamanda bilginin fotoğraf ile toplanma ve değerlendirilme sürecinden kaynaklandığı vurgulamaktadır. Bu konuda Wilder, görerek bilgi sağlamanın oldukça eski bir uygulama olduğunu fakat dünyayı gözlemlerken fotoğraf aygıtı gibi mekanik bir gözün, sadece görmeyeceğinin aynı zamanda her şeyi hatırlayacağının düşünüldüğünü vurgulamıştır (2009: 163–167).

Fotoğrafın, orijinalin kopyasını mekanik olarak eksiksiz ve doğru olarak üretebilme yetisi dolayısıyla, 1840'lı yıllarda biliminin hizmetinde kullanım olasılıklarının altı çizilmiştir. Örneğin M. François Arago fotoğrafı, termometre,

barometre ve teleskop gibi diğer bilimsel enstrümanlar arasında tutarak tanıtmıştır (Winston, 1993: 37). Daha sonra fotoğrafsal imgeler bilimin hizmetinde yoğun olarak kullanılmaya başlamıştır. Örneğin Darwin *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) çalışmasında, fotoğrafları kullanarak, çalışmasının güzellikle ilgili değil, hakikatle ilgili olduğunu iddia etmiştir (aktaran Kracauer, 1965: 5). Burada güzellik ve hakikat kavramlarına yapılan vurgu oldukça önemlidir. Darwin'in, çalışmasının hakikiliğini, güzelliğin karşısına koyarak tanımlamasını, daha sonra estetik olmayan, amatör veya sallantılı bulanık görüntülerin daha gerçekçi bulunmasının ve güzellikle gerçeklik arasında bir karşıtlık kurulmasının ilk işaretleri olarak değerlendirebiliriz.

Elizabeth Eisenstein'ın da belirttiği gibi, bilimin hizmetindeki kullanımları dolayısıyla haritalar, tablolar, botanik, coğrafi, anatomik ve benzeri imgeler, zamanla bilimsel ve kanıtsal bir güç kazanmıştır (aktaran Winston, 1993: 38). 19. yüzyılın sonuna doğru fotoğrafın kriminolojik bir araç olarak yaygın bir şekilde kullanılması (Winston, 1993: 39), imgelerin kazandığı kanıtsal gücü oldukça açık bir şekilde göstermektedir. Ancak bu noktada fotoğraf ve fotoğraf aygıtına atfedilen nesnelliğe karşı argümanların olduğunun da belirtilmesi gerekmektedir. Fotoğrafın nesnel değil öznel olduğu, yalan söyleyebileceği ve doğayı olduğu gibi gösteremeyeceği iddiaları; 19 yüzyıl sonlarına doğru tüm bilimsel etkinliklerde kendini göstermiştir (Wilder, 2009: 164). Buna rağmen fotoğraf aygıtının bilimsel alana yerleştirilmesinin ve bilimin hizmetinde kullanılmasının kültürel sonuçları etkisini sürdürmektedir. Winston'un da belirttiği üzere, fotoğrafın bilimsellikle ilişkisi kamuda 'görmek' ve 'bilmek' ile eşleştirilmiş ve kameranın yalan söylemeyeceği, söylese de bir

termometre veya barometre ne kadar yalan söylerse, kameranın da o kadar gerçekten uzaklaşacağı anlayışı kabul görmüştür (1993: 40).

Bu noktadan hareketle, kamera ve belgesel sinemanın nesnelliğine ve gerçekliğine ilişkin yapılan tartışmaların aslında yeni olmadığını, fotoğraf için de benzer süreçlerden geçildiğini anlayabiliriz. Hareketli olması dolayısıyla fotoğrafa atfedilen nesnellik ve gerçeklik değerlerini daha fazla içeren sinemanın, gerçeklikle ilişkisi ve farklı film yapım tarzlarının varlığı, aynı zamanda fotoğrafın sanatsal kullanımlarıyla da paralellikler göstermektedir.

1.1.2. Bilimsel Bir İcat ve Bir Sihir Olarak Sinematograf

Sinemanın gelişimi göz önünde bulundurulduğunda, toplumsal talepler ile bilimsel çalışmaların etkileşimi oldukça belirgindir. Bu bağlamda sinema aygıtının keşfinin, bir anda gerçekleşen bir buluş olarak değil; fizyolojiden anatomiye, kimyadan fiziğe değin birçok bilimsel çalışmanın bir sonucu olarak görülmesi gerekmektedir (Abisel, 2006: 13). Sinematografın bilimsel bir icat olarak değerlendirilmesi; gerçekçilik, nesnellik, bilimsel pozitivizm ve seküler dünya görüşü gibi diğer bağlantıların da altını çizmektedir.

Gerçeklik, prensipte her şeyin gözlem ile doğrulanabildiği bilim dünyasının içindedir. Bu açıdan gerçekçiliğin resim ve edebiyattaki baskınlığı, tarihsel olarak dini dünya görüşünden seküler dünya görüşüne geçiş ile bağlantılıdır. Örneğin gerçekçi yazarlar tipik olarak dünyayı tanrısız ve kaotik olarak resmetmişler; gözlemleyerek ve raporlayarak elde edilen bilimsel doğrularla, insanlığın tüm ihtiyaçlarının karşılanacağını düşünmüşlerdir (Hallam ve Marshment, 2000: 6–7).

Bilimsel pozitivizmin temel alındığı ve metafiziğe karşı şüpheci yaklaşıldığı gerçekçi anlatılara yöneliş; Winston'un lens kültürünün gelişmesi olarak tanımladığı, 'dünyayı gözde canlandırma arayışı' ile birlikte olmuştur.

Lens kültürünün, materyal dünyanın ampirik temelli analizinin, bilimsel görme yollarıyla birleşmesiyle oluştuğunu belirten Winston, sinematograf ile filmlerin ilk gösterimlerinin, genellikle bilimsel kurumlara, optik ve kimyasal teknolojilerdeki bir ilerleme olarak sunulduğunu belirtmektedir (1996: 31). Bunun yanı sıra, sinematografinin diğer bilimsel araştırmalara etkisi de oldukça hızlı gerçekleşmiştir. V. E. Johnson'ın 1896 yılındaki yazılarına bakıldığında kamera aygıtının, suçluların tanınmasından, tıbbi operasyonlara kadar birçok farklı alanda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle sinematografi, eğlencenin yanı sıra bilim ve eğitim alanlarında da önemli bir yere sahip olmuştur (aktaran Popple ve Kembe, 2004: 53).

Doğal dünyanın doğru ve titiz bir şekilde kaydedilip belgelenmesi için gerekli özelliklere sahip olduğu düşünülen kamera aygıtının; giderek bilimsel bir araç olarak kavramsallaştırılmaya başlandığını görmekteyiz. Kameranın, termometre, barometre gibi diğer bilimsel araçlarla bağlantılandırılması; kameranın gerçekliği olduğu gibi kaydettiği konusundaki kabulü pekiştirmiştir. Buna ek olarak, bilimsel araçlarla ilişkilendirilmesiyle kameraya artan güven, bu aygıtın insan yargısının ötesinde, nesnel bir araç olarak algılanmasını da sağlamıştır (Winston, 1995: 127). İleride göreceğimiz gibi, kameraya güven ve beraberindeki nesnellik algısı, belgesel olarak tanımlanacak sinema türünün gerçeklik iddiasına da temel oluşturmuştur.

Gerçeklikle ilişkilendirilen sinematograf, aynı zamanda bir sihir gösterisi olarak da algılanmıştır. 19. yüzyıl boyunca bilimsel keşiflerin, eğlence ve performans mekânlarında temel atraksiyonlar olarak, genellikle sihir ve illüzyon gibi diğer eğlenceler ile birleştirilerek sunulduğu görülmektedir (Popple ve Kembe, 2004: 68, 69). Bilimsel buluşların genellikle sihirbazlar tarafından insanlara sunulması, başka bir bilimsel icat olan sinematografın, tıpkı diğer sihir ve illüzyon gösterileri gibi eğlence dünyasında kolayca yer alabilmesini daha anlaşılır kılmaktadır.

Bilimsel görme yollarıyla materyal dünyaya alışılmışın dışında farklı bir şekilde bakılması, o zaman için hem bilimsel bir icada ve bu icat ile yapılabilenlere tanıklık, hem de bir eğlence olarak düşünülmüştür. Sinematografın eğlence ile ilişkisi, bu aygıtın imkânsızı ve inanılmazı resmetmeye muktedir bir sihir ve illüzyon olarak incelendiğinde daha ön plana çıkmaktadır. Başlangıçta gerçekliği temsil etmek için en uygun aracı olarak düşünülmüş olan sinemanın; objeleri ve zaman algısını değiştirme, 360 derece panoramik görüş gibi garip perspektifler sunabilme gibi teknik hilelerle izleyicileri manipüle edebileceği ve illüzyonlar yaratabileceği anlaşılmıştır. Bunun sonucu olarak film yapımcılarının, sinemanın bu özelliklerini kullanarak alışılmadık ve daha fantastik temsiller ortaya koymaları fazla gecikmemiştir. (Popple ve Kembe, 2004: 61).

Lumière kardeşlerin filmlerine izleyicinin azalmaya başlayan ilgisi, Georges Méliès'in, kameranın sadece fiziksel dünyayı kaydedebilme özelliğini değil, aynı zamanda aygıtın illüzyonlar yaratabilme potansiyelini de kullanarak yaptığı filmlerle tekrar artmıştır (Kracauer'den aktaran Braudy ve Cohen, 2004: 146,148). Ferdinand Zecca ve R. W. Paul ile birlikte, hileli film yapma geleneğini başlatanlar arasında yer alan Méliès, *The Man With The India Rubber Head* (*L'Homme à la tête en*

caoutchouc, 1902) ve *Voyage to The Moon* (*Voyage Dans La Lune*, 1902) gibi filmlerinde ışık efektleri ve sahne tasarımlarını, kurgu teknikleri ile birleştirerek oldukça şaşırtıcı sinemasal illüzyonlar yaratmıştır. Ayrıca izleyicilere alışılmadık görüş açılarını sunmak amacıyla, kameralar gerek dağların tepelerine çıkarılarak, gerekse hava balonlarına monte edilerek, farklı perspektiflerden görüntüler alınmıştır (Popple ve Kembe, 2004: 61–63).

Görüleceği üzere bilimsel bir icat olarak ortaya çıkan sinemanın, gerçeklikle ilişkili bir eğlence biçimi haline gelmesi uzun sürmemiş ve özellikle Méliès'in filmleri ile sinema, fantezi dünyalara hizmet etmeye başlamıştır. Bu iki gelişmenin de temelindeki faktörlerden biri olan sinema-gerçek ilişkisi, aynı zamanda sinemanın gerek belgesel gerekse kurmaca tarzında bir sanat olarak kabulünde önemli bir yere sahiptir. Ancak bu noktada, sinemanın ilk zamanlarda bir sihir olarak algılanışının önemine tekrar değinmekte fayda vardır. Çünkü sinema bir büyü olarak düşünüldüğünde, ilk akla gelen Méliès'in fantastik filmleridir. Lumière'in aktüalite çekimleri ise büyü ile değil gerçeklikle bağlantılandırılarak, belgesel sinemanın temellendirilmesinde kullanılmaktadır.

Oysaki erken dönemde sinema, gösterilen filmlerden bağımsız olarak, bir büyü olarak düşünülmüştür. Örneğin Britanya'da 1905 yılından önce basılmış dokuz kısa öyküyü inceleyen Shail, sinematografinin teknolojik bir kimliğe sahip olduğunu ve bu öykülerin beşinde de, sinematografın bir büyü fanusu olarak geçtiğini belirtmiştir. Buna ek olarak 1896 yılında *Pall Mall Gazette*'de çıkan sinematografın ilk incelemesinde, yine büyü fanusu ifadesi, özellikle projeksiyona gönderme yapılarak kullanılmıştır (2010: 49,52). Dolayısıyla Lumière ve Méliès'in filmleri sonradan gerçekçi ve biçimci gibi bir ayrımla kategorileştirilse de, aslında iki film

yapımcısının da benzer şekilde görsel illüzyonlar yaratarak, insanlara sihirbazlık gösterileri sunduğunu söyleyebiliriz. Sonradan daha detaylı değineceğimiz gibi, Lumière'in filmlerini 'gerçekçi' olarak, Méliès'in filmleri ile tam karşıt bir yerde konumlandırmak, sinematografın o dönemdeki büyüsel algısının göz ardı edilmesi anlamına gelmektedir. Filmler ister gerçek dünyayı ister fantezi dünyaları konu edinsin, her iki durumda da sinematograf, gerçeklikle ilişkisi bağlamında izleyenleri büyülemeyi başarmıştır.

1.1.3. "Fotoğrafsal Gerçeklik"ten, "Gerçekliğin Kurmacası"na

Kracauer fotoğrafın sanatsal kullanımında, doğanın ham haliyle yakalanmasından çok, özgürce "güzel" fotoğrafların oluşturulması yönünde, biçimci bir eğilimden bahsetmektedir. Fotoğrafın sanatsal kullanımlarında olduğu gibi, hareketli fotoğraflar da gerçeklikle kurdukları ilişkileri bağlamında, sonradan "biçimci" ve "gerçekçi" gibi birbirine zıt kategorilere sokulmuş ve bu kategorileştirme, belgesel ve kurmaca olarak bilinen ayrımın yapılandırılmasında da etkili olmuştur.

İlk fotoğraf sanatçılarının bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde fotoğrafın gerçekçiler tarafından algılanan özelliklerini göz ardı ettikleri vurgulanmaktadır. Diğer taraftan fotoğrafın gerçekçi eğilimlerle kullanımının, çelişkili bir şekilde soyut sanatın yükselişine katkıda bulunduğunu ve bunun sinema gibi diğer medyalar için de geçerli olduğunu belirten Kracauer, fotoğraftaki biçimci dürtülerin aslında gerçekçi niyetlerle beraber olduğunun altını çizmektedir (1965: 6 -10). Bu açıklama daha gerçekçi temsillerin yapılabilmesi için gösterilen çabaların aynı zamanda faklı

biçimlerin oluşumunu tetikleyebileceği olarak yorumlanabilir. Bu noktada hem fotoğraf hem de sinema sanatı için benzer gelişim süreçlerinin varlığı dikkat çekicidir. Fotoğraf ve kamera aygıtlarının gerçekçi eğilimlerle kullanımlarına bir süre sonra eşlik eden, farklı sanatsal biçimlerin oluştuğunu görmekteyiz. Bu durum, aslında bu iki teknolojik icada zamanla kazandırılmak istenen, resim ve tiyatro gibi karşılaştırıldıkları diğer sanatlardan bağımsız, sanat statüsünün altını çizmektedir.

Hem fotoğraf hem de sinemanın bilimsel kullanımları ve dolayısıyla bu aygıtlara yüklenen gerçeklik ve nesnellik değerleri; öznelliğin ve farklı bakış açılarının vurgulanabileceği sanatsal kullanımlara engel olarak düşünülmüştür. Bu sebeple, gerçeklikten uzaklaşılabildiği ölçüde sanata yakınlaşılacağı öngörülmüştür. Ancak sanat statüsünün kazanılması ile biçimci eğilimlerle yapılan çalışmalar arasında doğrudan bir bağlantı kurulmaması gerekmektedir. Bunun temel sebebi, gerek fotoğraf gerekse sinema için, biçimci ve gerçekçi olarak kutuplaştırılmış kategorileştirmelerin sonradan yapılmasıdır. İleride detaylı şekilde göreceğimiz gibi, özellikle sinemanın ilk yıllarında üretilen filmlerin, farklı gerçeklik temsillerine sahip olsalar da, aslında bu iki kategoriden birine kolayca giremedikleri ve kategorileştirmelere karşı direndikleri gözlemlenmektedir.

Burada özellikle üstünde durmamız gereken nokta, fotoğrafın ve sinemanın gerçeklikle olan güçlü ilişkisi ve bu ilişkinin farklı film yapım tarzları ile farklı şekilde kullanılmakta olmasıdır. Sinemanın sahip olduğu ‘gerçeklik izlenimi’, izleyicilerin duygusal ve algısal katılımının sağlanarak filmlerin daha inandırıcı ve ikna edici kılınmasında etkendir. Bu konuda Metz, sinemanın hareketi içermesi dolayısıyla fotoğrafa nazaran çok daha fazla gerçeklik izlenimi yarattığını, hareketin izleyicilere nesnel gerçeklik algısı verdiğini söylemektedir (1974: 5–8). Başka bir

deyişle hareket, her zaman için gerçeklikle bağlantılandırılmakta ve sabit imgeler izleyicide şüphe uyandırsa da, hareket gerçek olarak algılanmaktadır.

Görüleceği üzere, fotoğraf ile yakalanıldığı düşünülen gerçekliğe, sinemada hareketin, yani 'süre'nin de eklenmesiyle, gerçeklik izlenimi arttırılabilmektedir. Bazin sinemanın gerçekçi olmasını, öncelikle fotoğrafsal imgenin belirtiselliğine bağlamakta ve bu belirtiselliği de sinemanın 'ontolojik gerçekliği'nin temeli olarak görmektedir. Başka bir deyişle Bazin'e göre ontolojik gerçeklik, fotoğrafsal imgenin otomatik ve mekanik kaydı ile elde edilmektedir. Bazin'in 'dramatik' ve 'psikolojik' olarak tanımladığı diğer gerçeklik çeşitleri ise uzun çekim ve alan derinliği gibi sekansların uzamsal ve zamansal bütünlüklerini sağlayan tekniklerle elde edilmektedir (1967: 13). Bu noktada dramatik ve psikolojik gerçeklik ile yukarıda Metz'in bahsettiği sinemadaki harekettin yarattığı gerçeklik izlenimi arasında bir ilişki kurabiliriz. Gerçeklikle ilişkilendirilen hareket, Bazin'in vurguladığı uzamsal ve zamansal bütünlüklerin kurulmasını gerektirmekte, uzun çekim, alan derinliği gibi tekniklerin kullanımıyla psikolojik ve dramatik gerçekliğin sağlanması böylelikle mümkün olmaktadır.

Buradan hareketle, dramatik ve psikolojik gerçekliğin, ontolojik gerçekliği desteklediğini ve hatta ontolojik gerçekliğin sorgulanabileceği durumlarda, filmlerin gerçeklik izlenimlerini devam ettirebilmelerini sağladığını söyleyebiliriz[1]. Bu da bizi

[1] Sonraki bölümlerde daha ayrıntılı görüleceği gibi, yakın dönemde özellikle dijital imge üretimi gibi tekniklerle fotoğrafın ontolojik statüsü sorgulanmış, hatta 'sinemanın ölümü' gibi iddialar ortaya atılmıştır. Ancak Allan'ın iddia ettiği gibi, sinemada belirtiselliğin fotoğrafsal imgelerin süreleriyle birlikte düşünülmesi, bu konuda bize bazı açılımlar sağlayabilmektedir. Süre, sinemada hareket ve hareketin uzamsal ve zamansal bütünlüğü ile bağlantılıdır. Uzamsal ve zamansal bütünlüğün sağlanması ise farklı tekniklerle de olsa, Bazin'in belirttiği dramatik ve psikolojik gerçekliği ortaya çıkarabilmektedir. Dolayısıyla, günümüzde dijital veya 'fotoğraf sonrası imge'lerin (*post-photographic image*) gerçek dünya ile sınırlandırılmadan kullanılabildiği (Elsaesser &

belirtisellik bağlamında sinemanın fotoğraftan farkına götürmektedir. Allan'ın da belirttiği üzere sinema, sadece gösterilenlerin bir 'belirtisi' olarak değil, imgelerin zamanla ilişkileri bağlamında da okunmalıdır. Filmin gerçekliğinin, gösterdiğinden çok gösterim süresinden kaynaklandığını iddia eden Allan, bu iddiasını Alexandre Promio'nun 1897 yılında Lumière Kardeşler için Mısır'da çektiği *Les Pyramides* filmini örnek vererek desteklemektedir. Piramitlerin daha önceden fotoğraflarının, hatta çizimlerinin olduğunu ama ilk kez bu filmle, izleyicilerin piramitleri 'zaman' içerisinde gördüklerini söyleyen Allan, sinemasal gerçeklikte yeni olanın, Bazin'in de belirttiği üzere, imgelerin süreleriyle birlikte 'mumyalanmaları' olduğunu vurgulamıştır (2008: 159 -168).

Çağdaş film kuramları, Bazin'in vurguladığı 'fotoğrafsal gerçeklik' nosyonunu 'gerçeklik izlenimi' kavramı ile değiştirmiştir. Örneğin Stephan Heath'ın 'dikiş teorisi'ne göre (*theory of suture*) izleyicilerin imgelerle kurdukları hayali ilişki, sinemanın gerçeklik izlenimine katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Heath'a göre gerçeklik, izleyicileri imgelerle hayali bir ilişki içinde, başarılı bir şekilde konumlandırmanın etkisinden daha fazla birşey değildir (aktaran Elsaesser & Buckland, 2002: 202). Benzer şekilde Metz de, gerçeklik izleniminin temelinin psikolojik olduğunu söyleyerek, inandırıcılık duygusunun sadece 'gerçekçi' değil, aynı zamanda fantezi filmlerde de işleyebildiğini belirtmektedir. Ele aldıkları konu bağlamında 'gerçekçi' ve 'gerçek dışı' olarak ayrılabilse de, filmler iki durumda da

---

Buckland, 2002: 209) filmlerde bile, gerçeklik etkisi yaratılabilmektedir. Yaratılan bu gerçeklik etkisi ise, en fantastik öykülerin bile izleyicilere inandırıcı bir şekilde anlatılmasını olanaklı kılmaktadır.

yarattıkları gerçeklik izlenimi ile izleyiciler tarafından gerçekmiş gibi algılanabilmektedir (1974: 5).

Metz, sinemada ‘gerçeklik izlenimi’nin aynı zamanda ‘izlenimin gerçekliği’ olduğunu söylemektedir (1974: 9). Harrington da filmlerin değerlendirilmesinde bakış açısının önemini vurgulayarak, filmlerin ‘gerçeklik ilüzyonu’ ile ‘ilüzyonun gerçekliği’ arasındaki farkta (çelişkide) dolandığını belirtmektedir (1973: 93). Jean-Luc Godard’ın *See You at Mao* (*British Sounds*,1969) filminde yer alan bir sloganda ise “fotoğraf gerçekliğin yansıması değildir, yansımanın gerçekliğidir” yazılmaktadır. Baudrillard gibi düşünürlerin de imgenin gerçekliğine meydan okumalarını göz önünde tuttuğumuzda, fotoğrafsal gerçekliğe yaklaşımlardaki dönüşümleri ve bu dönüşümlerin gerçeklikle farklı ilişkileri olan film yapım tarzlarının ortaya çıkışındaki rolü daha belirgin olmaktadır.

Fotoğrafsal gerçekliğin sinema ile bağlantısı ve gerçekliğe yaklaşımlardaki dönüşümler genel olarak değerlendirildiğinde, varılan noktayı Godard’ın sinema tanımı net bir şekilde açıklamaktadır. Godard, yukarıda geçen aforizmasını daha sonradan değiştirerek, sinemayı “gerçekliğin kurmacası ve kurmacanın gerçekliği” olarak tanımlamıştır (Loshitsky, 1999: 361). Bu tanım biçimci ve gerçekçi kuramlarla başlayan, belgesel - kurmaca sinema ayrımını ve aynı zamanda belgesel sinemaya atfedilen görece fazla gerçeklik ve nesnellik değerlerini sorgulatmaktadır. Sonradan yapılan kategorileştirmeler ile genelde Lumière Kardeşler’in filmleri, aygıtın bilimsel potansiyelini vurgulayarak, gerçekçi olarak anılmış ve belgesel sinema ile özdeşleştirilmiştir. Méliès'in filmleri ise aygıtın büyüsel yönü ile bağlantılandırılarak kurmaca sinemanın atası kabul edilmiştir. Filmlerin

kategorileştirilmediği sinemanın erken dönemini incelememiz, sonradan yapılan bu ayrımların ne ölçüde geçerli olduğunu gösterecektir.

1.2. ERKEN DÖNEM SİNEMADA ANLATI VE BELGESEL-KURMACA AYRIMININ OLMAMASI

Sinemanın erken döneminde belgesel ve kurmaca gibi türsel bir ayrım yoktur. 1895 yılını başlangıcı olarak alabileceğimiz erken dönem sinema, daha sonra film tarihçileri ve kuramcıları tarafından genellikle ikili karşıtlıklar kurularak değerlendirilmiştir. Bu karşıtlıkların en keskin olanı belgesel ve kurmaca sinema ayrımıdır. Bu ayrımın izi sürüldüğünde ise ilkin aktüalite ve fantezi filmleri sonra da öyküsüz - öykülü film ve gerçekçi - biçimci sinema ayrımlarıyla karşılaşılır. Bu ayrımlara göre herhangi bir öykü anlatmayan aktüalite filmleri, gerçekçi eğilimlerin altını çizerek belgesel sinemanın ilk örneğini oluşturmaktadır. Fantezi dünyalar üzerine öykülerin, çeşitli anlatı yapıları kurularak ve devamlılık kurgusu gözetilerek anlatıldığı filmler ise, kurmaca olarak bilinen film türünün temelini oluşturmaktadır. Ancak belgesel sinema teriminin, bahsi geçen erken dönem filmlerden yaklaşık otuz yıl kadar sonra kullanıldığı bilgisi, tüm bu sonradan yapılan ayrımların geçerliliğini tekrar düşünmemizi gerektirmektedir. Bu bağlamda erken dönem sinemayı, ilk mit olan 'Lumière - Méliès karşıtlığı' üzerinden incelemeye başlayabiliriz.

1.2.1. 'Lumière – Méliès Karşıtlığı' Miti

Sinemadaki gerçekçi eğilimlerin temsilcisi olarak bilinen Lumière, öykü anlatımından çok, dünyada olup bitenleri, gündelik hayatı ve doğanın dinamizmini kaydederek sunmayı amaçlamıştır. Lumière'in genel olarak öykü anlatımı ile

ilgilenmediği ve 1987 yılında, yani film üretimine başlamasından iki yıl kadar sonra, filmlerine ilginin azalması sonucu film üretimini düşürmeye başladığı söylenmektedir. Ancak Lumière'in filmleri incelendiğinde *Bahçıvanın Sulanışı* (*L'Arroseur Arrosé*, 1895) gibi gündelik hayattan alınmış anlatı içeren komik filmler de göze çarpmaktadır. Hatta *Bahçıvanın Sulanışı* filminin içerdiği öykü dolayısıyla popüler olduğu ve sonradan komedi filmlerinin bir arketipi olarak değerlendirildiği belirtilmektedir (Kracauer, 1965: 30,31).

Aktüalite görüntülerini kaydedip gösteren Lumière'in, filmleri bilimsel bir meraktan daha fazlası olarak görmediği ve sinematografın sanatsal amaçlara hizmet edemeyeceğini düşündüğü belirtilmektedir (Armes, 2011: 22–30). Sonradan geliştirilmiş biçimci film teorilerine göre, filmlerin dünyayı olduğu gibi göstermesi amaçlı yapılan kaydetme eylemi için, özel bir sanatsal yeteneğe veya yaratıcılığa herhangi bir gereksinim duyulmamıştır. Bu nedenle, gerçeklikten olabildiğince uzaklaşmanın öngörüldüğü müdahaleci bir sinemayı savunan Rudolf Arheim ve Béla Balàzs gibi biçimci kuramcılar, ilk olarak sinemanın gerçeklikten farkını vurgulayarak, sinemanın yeni bir sanat olduğunu ispatlamaya, sonra da sinemanın diğer sanat biçimleriyle ilişkisini vurgulayarak sinemaya saygınlık kazandırmaya çalışmışlardır (Peter ve Luhr, 2003: 248, 249). Bu bağlamda, Méliès, Lumière'den farklı film yapım teknikleri ve anlayışı ile biçimci film kuramcılarının ilgi alanına daha fazla girmiştir.

Lumière'in aktüalite filmlerine ilginin azalması sonrasında, Méliès'in sinema aygıtının doğayı kaydetmek olan temel özelliğinin dışında; kurgu, ışık ve özel efektlere varan teknik özelliklerini kullanarak yaptığı filmler gündeme girer. Lumière ile Méliès'in sinemaya yaklaşımlarında radikal farklar olduğu vurgulanmaktadır.

Örneğin Méliès 1897 yılında bastırdığı bir tanıtım yazısında, Lumière'in film yapım tarzına da gönderme yaparak, sinematografinin cadde ve gündelik hayat sahneleri gibi alışılmış görüntülerinden oldukça farklı, özel bir tür yarattığının altını çizmiştir. Farklı film yapım tarzı ile izleyicilerin ilgisini çeken Méliès'in başarısının, Lumière'in fotoğrafsal gerçekçiliği kullanarak ürettiği filmlerle izleyici taleplerini karşılayamadığında, fantezi dünyaların gösterimini sunarak, bu talebi karşılamasında yattığı vurgulanmıştır (Kracauer, 1965: 32). Bu durum, daha sonra farklı film yapım tarzları arasındaki etkileşimde sürekli karşımıza çıkacak izleyici tercih ve isteklerinin, ilk etkisi olarak değerlendirilebilir.

1920'li yılların sonuna doğru, sinema endüstrisinin kurumsallaştığı ve belirli film yapım, dağıtım ve gösterim uygulamalarının, birer norm haline dönüştüğü bilinmektedir. Bu gelişim çizgisinin genel olarak Méliès ile başladığı, çeşitli kurgu ve devamlılık tekniklerinin yerleşmesiyle klasik Hollywood kurmaca anlatı sinemasına doğru ilerlediği düşünülmektedir. Bu bağlamda, Lumière'in temsilcisi olarak görüldüğü ve sonradan belgesel sinema ile özdeşleştirilmiş aktüalite filmleri, devamlılık ve anlatı içermemesi dolayısıyla sinema sanatının gelişiminden önceki ilkel örnekler olarak değerlendirilmiştir. Ancak erken dönem sinemanın incelenmesinde özellikle Tom Gunning'in 'atraksiyonlar sineması' kavramı, o dönemde üretilen filmlerle ilgili farklı bir bakış açısı getirmekte ve yukarıda açıkladığımız Lumière - Méliès karşıtlığının bir mit olduğu iddiasına açıklık kazandırmaktadır.

1.2.1.1. Atraksiyon Sinemacıları: Lumière ve Méliès

Kabaca 1895 ve 1910 yılları arasında, anlatı farklılıklarının ön plana çıktığı çeşitli filmlerin varlığına rağmen, erken dönem sinema, genel olarak klasik devamlılık tarzına ilerleyen doğrusal bir gelişim çizgisi içerisinde değerlendirilerek, ilk sinema örneklerinin verildiği dönem ilkel olarak görülmüştür. Bu bağlamda Gunning, erken dönem sinema tarihinin genel olarak anlatı filmlerinin hegemonyasında yazılarak kuramsallaştırıldığını, ancak durumun tam da böyle olmadığını belirtmekte (2000: 229) ve erken dönem filmlerin bir sanat biçiminin olgunlaşmamış hali olarak değil, kendi başına incelenmesi gereken bir araştırma alanı olarak değerlendirilmesini salık vermektedir. Lumière ve Méliès'in genellikle karşıt kutuplara yerleştirilmelerine rağmen, 1906 yılından önce sinemanın daha çok gösterme ve sergileme üzerine olduğunu belirten Gunning, gerek Lumière gerekse Méliès'in filmlerinin, izleyicilerle aynı ilişkiyi kurduğunu ve bu dönemdeki sinema algısının 'atraksiyonlar sineması' olarak adlandırılabileceğini söylemektedir (1990: 86 – 93).

1909 yılından önce kurmaca olmayan filmlerin eğlence amaçlı gösterildiklerini belirten Rosen, güncel filmlerin (*Topicals*) ve görsel gazete olarak tanımlanan (*Visual Newspapers*) filmlerin, ticari olarak en başarılı aktüalite filmleri olduğunu, ayrıca gezginlerin manzara görüntülerinin, gündelik hayattan basit aksiyonların ve yabancı insanların egzotik görüntü ve uygulamalarının da sıkça gösterildiğini söylemektedir. Ancak Rosen, klasik kurmaca ve eğlence film yapım endüstrisinin gelişmesiyle birlikte, 1927 sonrasında kurmaca filmler ve bu filmlerin tarzsal biçimsel uygulamalarının, film yapımında norm haline gelerek, kurmaca filmin ticari film yapımının temel ürünü haline geldiğini söylemektedir. Gunning'e

benzer şekilde Rosen da, 1927'den sonra, klasik öncesi çağın ilkel olarak yerildiğini, film tarihçileri de dâhil olmak üzere birçok kişinin, aktüalite filmlerini basit ve sanatsal olmadıkları şeklinde eleştirerek, 'gerçek' film sanatına vurgu yapmaya çalıştıklarını vurgulamaktadır (1993: 73).

Anlatı içerdiği iddiasıyla, Méliès geleneği olarak bilinen film yapım tarzı, erken dönem aktüalite filmlerinin karşısında konumlandırılmış ve bu dönem için anlatılı ve anlatısız film olarak bir karşıtlık kurulmuştur. Ancak Gunning, bu karşıtlığa gönderme yaparak hem Méliès'in hem de Lumière'in, sinemanın etkileyici ve aldatıcı gücünden faydalanarak, insanlara öykü anlatmaktan çok, bir şeyler göstermeyi amaçladıklarını belirtmiş ve bu iki film yapımcısını aynı noktada konumlandırmıştır (2000: 229).

Méliès, Lumière'in filmlerini ilk izlediğinde, filmleri 'sıradışı bir hile' olarak değerlendirmiştir. Lumière, hareketli görüntülerin gerçekçi illüzyonunu, Méliès ise bu görüntülerin büyüsel illüzyonunu göstermeye çalışmıştır. Sonuçta ayrı kutuplara yerleştirilen bu iki film yapımcısı ve temsil ettikleri film yapım tarzları, temel olarak illüzyonların gösterilmesi üzerine kuruludur. Bu nedenle hareketli imgelerin ilk gösterimlerinin, görsel illüzyon geleneği bağlamında değerlendirilmesi, erken dönem aktüalite filmlerinin yalnızca sinemasal gerçekliğin ilk başarıları örnekleri olarak algılanmalarını engelleyecektir. Gunning'e göre, Lumière'in erken dönem filmlerindeki gerçeklik, belgesel gerçekliğinden çok, güçlü bir şekilde büyü tiyatrosu geleneğiyle ilgilidir (1990: 96).

Görüleceği üzere, sinematograf bir sihir olarak ve film yapımcıları da temelde, atraksiyonlar ile izleyicileri büyülemeye çalışan göstericiler olarak

düşünüldüğünde; erken dönem film tarihindeki mitlerden biri olan, Lumière ve Méliès'in filmleri arasındaki ayrım, keskinliğini kaybetmektedir. Her ne kadar Méliès klasik anlatı ve devamlılık sinemasının erken dönem temsilcisi olarak görülse de, Méliès'in filmlerindeki anlatının işlevi farklıdır. Buna ek olarak, Lumière'in temsilcisi olduğu aktüalite filmlerinde de, devamlılık ve anlatı bağlamında uygulamaların olduğu bilinmektedir. Erken dönem sinemada anlatı ve devamlılık gelişiminin detaylı ele alınması, belgesel-kurmaca sinema ayrımına daha eleştirel bakmamızı sağlayacaktır.

1.2.2. Erken Dönem Filmlerdeki Ortak Gereksinim: Anlatı

Rosen, aktüalite filmlerinde eksik olarak görülenin, herhangi bir sıralamanın olmaması, yani gerçeğin dağınık şekilde durması olduğunu belirterek kısa aktüalite filmlerinin gösterimleri sırasında açıklamalar yapan 'göstericiler'in (*exhibitor*), aslında sekans bütünlüğüne duyulan ihtiyacı ön plana çıkardığını iddia etmektedir (1993: 75). Ancak burada hangi dönemin referans alınacağı oldukça önemlidir; çünkü ilk filmlerin birer illüzyon olarak algılandığı düşünülürse, bu filmlerin zaten kendi başlarına izleyiciler için oldukça ilgi çekici ve yeterli oldukları öngörülebilir. Gunning'in de belirttiği üzere sinemanın erken döneminde, sinematografın kendisi gösterinin önemli bir parçası haline gelmiştir. İzleyiciler sadece filmleri değil, film makinalarını da görmeye gitmişlerdir. Hatta Lumière'in *Bebeğin Kahvaltısı* (*Repas de bébé*, *The Baby's Breakfast,* 1895) filmi için hazırlanmış reklam afişlerinde, filmin ismi yerine '*Cinematograph*' kullanılmıştır (2000: 231).

Sinemanın erken döneminde, film tarzlarının birbirlerinden farklılaşması ve farklı anlatı tekniklerinin gelişmesi için, izleyiciler ve/veya sinema endüstrisi tarafından bir baskı bulunmadığını, filmlerin o dönemde, tıpkı kıyafet gibi açık pazarda satılan birer ürün olarak değerlendirildiğini belirten Chanan, konularına ve kalitelerine göre filmler arasında herhangi bir ayrımın yapılmadığını ve tüm filmlerin aynı dağıtım ve tüketim süreçlerine tabi olduğunu söylemektedir (1990: 174). Bu konuda Salt da, Nickelodeon'ların yükselişi ve 1906 sonrası film üretimindeki artıştan önce, izleyicilerin tek talebinin, görüntüleri net ve doğru bir diyafram değeriyle izleyebilmeleri olduğunu, dolayısıyla film biçimlerinin gelişimi ve dönüşümüne ilişkin bir baskının bulunmadığını belirtmiştir. Ancak 1903 yılında, süreleri daha uzun ve çoklu sahnelerden oluşan filmlere talebin arttığı ve bazı sinemasal tekniklerin aşamalı olarak film yapımcıları tarafından kabul edilip rağbet görmeye başladığı da gözlemlenmektedir (Salt, 1990: 31–32).

1.2.2.1. Méliès Geleneğinde Anlatı

Olayların organik gelişimi edebiyatta öykü olarak adlandırılırken, filmde 'devamlılık' terimi kullanılmaktadır. Devamlılık genel anlamda görsellerin ve sesin bir araya gelerek, bir anlatı oluşturması olarak tanımlanmaktadır (Harrington, 1973: 131). Görece daha uzun filmlerin yapımında ve çekimlerin birleştirilmesinde etkisi olan Méliès, bazı tarihçilere göre film kurgusundaki ilk isimdir. Çoğu film tarihçisi 1900 yılından önce gerçek anlamda kurgu olmadığını iddia etse de, Méliès'in fantezi dünyaları bir bütünlük içinde öyküleştirerek anlatabilmek için çeşitli teknikler geliştirdiği vurgulanmıştır (Bottomore, 1990: 105).

Ancak Gunning, Méliès'in filmlerinin anlatı devamlılığından çok, gösteri serileri ve büyüsel atraksiyonları kapsadığını, çoğunda bir öykü çizgisi ve karakterleştirme olmadığını söylemektedir. Buna ek olarak Méliès'in 1902 yılı yapımı *Aya Seyahat* (*Le Vayage Dans la Lun*e) filminin, yanlış bir şekilde, anlatı yapılarının atası olarak kabul edildiğini, gerçekte bu filmde kullanılan öykünün, sadece sinemanın büyüsel imkânlarını göstermede bir çatı sağladığını iddia etmektedir (2000: 231). Salt'a göre, Méliès'in *Aya Seyahat* filminde uyguladığı teknik yenilik, özellikle sahneye giriş ve çıkışlarda, doğru hareket yönelimlerini kullanarak, filmin devamlılığını kolaylaştırmasıdır. Çoğu aktüalite kayıtlarının dış mekânlarda yapıldığı ancak Méliès'in tek mekânda ve stüdyo sahnesinde çalışması sebebiyle, bu yöntemi kolayca fark edebildiği söylenmektedir (Salt, 1990: 31–32).

Erken dönem film örneklerinin birçoğunda görülebilecek anlatı oluşturma çabaları, filmlerin izleyiciler için anlaşılır kılınması üzerine odaklanmıştır. İzleyicilerin güncel konulara aşina olmaları dolayısıyla, anlatının kurulması ve izleyiciler tarafından anlaşılması bağlamında bu konular, hazır malzeme olarak düşünülmüştür. Her ne kadar öykü anlatımı ve fantezi dünyaların konu edildiği filmlerin temsilcisi olarak görülse de, Méliès'in daha uzun süreli ve kendi içinde yeterli anlatıya sahip filmler üretebilmek için yaptığı, güncel konuları dramatikleştirdiği filmler bulunmaktadır. Gunning'e göre, sinemanın yarattığı illüzyona izleyicilerin zamanla alışmasıyla yerini küçük anlatılara bırakmaya başlayan atraksiyonlar sineması birden yok olmaz, 1906 sonrasında daha görünür olan anlatılı filmler de gelişimini birden tamamlamaz. Ancak bu tarihten önce, daha rahat anlaşılması amacıyla genellikle filmlere güncel olaylar konu edilmiştir (2000: 230). Hatta Musser, film anlatılarının anlaşılabilirliği için uygulanan diğer bir

stratejinin, filmlerin genellikle oldukça iyi bilinen öykülere veya popüler şarkılara dayandırılması olduğunu belirtmektedir (1990: 258 – 259). Örneğin Lawson, 1901 yılında İngiliz film yapımcılarının gazete haberlerine dayanarak gerçek hayattan suç öykülerini filmleştirdiklerini söylemektedir. *Hırsızı Durdurun!* (*Stop Thief!,* 1901), *A Daring Daylight Robbery* (1903), *Robbery of the Mail Coach* (1903) ve Edwin S. Porter'in yaptığı *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery,* 1903) bu tür filmlere örnek olarak gösterilebilir (1964: 8).

Fransa'daki politik bir skandalın anlatıldığı *Dreyfus Davası* (*L'affaire Dreyfus*, *The Dreyfus Affairs,* 1899) filmi, Méliès'in aktüel olayları dramatikleştirdiği filmlere bir örnektir. Hatta *Dreyfus Davası* ile günümüzdeki drama belgeseller arasında benzerlikler bulmak mümkündür. Drama belgesel, konusunu gerçek aktüel dünyadan almaktadır ve bu filmin aktüel dünya ile kurduğu güçlü ilişkiyi, gösterimlerinde izleyiciler arasında kavga çıkması sebebiyle filmin yasaklanması ispatlamaktadır. Drama belgesel, kurmaca ve belgesel film yapım yöntemleri arasındaki yoğun etkileşimin altının çizildiği, gerçek ile kurmacanın birbiri içine geçebildiği bir biçim olup, 1960'lı yıllardan günümüze değin, televizyon kanallarındaki en popüler melez film tarzlarındandır (Rosenthal, 1999). Bu tarzın ilk örneklerini sinemanın erken döneminde ve kurmaca fantezilerle özdeşleştirilen Méliès'in filmlerinde görebilmemiz, belgesel kurmaca kategorileştirmelerinin yapaylığını ve farklı film yapım yöntemleri arasındaki melezleşmenin yeni bir gelişme olmadığını, bunun sinemanın başlangıcından itibaren var olduğunu ispatlamaktadır. Ayrıca Lawson'un da belirttiği üzere Méliès'in, filmin entelektüel ve ahlaki potansiyellerinin altını çizen, büyüden çok tarihle ilgilenen, sosyal içerikli olduğu söylenebilecek filmler yaptığı da görülmektedir (1964: 21). *La* civilisation *à*

travers les âges (*Civilization Through the Ages*, 1906) gibi filmler göz önünde tutulduğunda, Méliès'i sonradan belgesel olarak adlandırılan gerçekçi film yapım tarzının karşısına yerleştirerek kategorileştirmek doğru görünmemektedir.

1.2.2.2. Lumière Geleneğinde Anlatı

Méliès ve diğer film yapımcılarına atfedilen, sinemanın ilk yıllarındaki kurgu ve anlatının, aktüalite filmleri bağlamında incelenmesi; erken dönem sinemada varlığı iddia edilmiş kutuplaşmaların sorgulanması anlamında oldukça önemlidir. Bottomore'a göre erken dönem sinema çalışmaları, ağırlıklı olarak 1900 sonrası kurmaca filmlere odaklandığından, aktüalite filmlerinin kurgu ve diğer sinemasal gelişmelere olan katkısı doğru olarak değerlendirilememiştir. Aktüalite filmlerini incelemesi sonucunda Bottomore, Grierson'un belgesel sinema tanımındaki 'gerçekliğin yaratıcı yorumlanması'nın, aslında sinema kadar eski olduğunu iddia etmiştir (1990: 110). Buradan çıkarılabilecek bir başka sonuç ise, 1927 yılında belgesel olarak tanımlanan film türü ile özdeşleştirilen film yapım stratejilerinin, aslında sinemanın başlangıcından itibaren var olduğu ve bu iki film yapım yönteminin filmlerde bir arada kullanıldığıdır.

Bu bağlamda Gaudreault'un anlatı analizine değinmemiz daha açıklayıcı olacaktır. Gaudreault'a göre tüm filmler birer anlatıdır. Ancak filmler farklı anlatı seviyelerine sahiptir. Örneğin Lumière Kardeşlerin 1895 yapımı *Bahçıvanın Sulanışı* (*L'arroseur Arrose*), *Trenin Gara Girişi'*ne göre daha yüksek bir anlatı seviyesine sahiptir ve muhtemelen bu sebeple daha fazla dikkat çekmiştir. Aslında çekimlerin birer mikro anlatı olduğunu söyleyen Gaudreault'a göre, bu mikro anlatılar

sistematik bir şekilde bir araya getirilerek, makro anlatı yaratılmakta ve bu süreçte, filmlerin gösteriminde konuşarak yorum yapan ve bir anlamda kurgucu işlevi gören 'açıklayıcı'ların, önemli rolü bulunmaktadır (1990: 68–73). Özellikle 1905 öncesi Nickelodeon'ların yaygınlaşmadığı dönemde, açıklayıcıların anlatı oluşturulmasındaki rolünün altı çizilmiştir. Bu konuda Musser, açıklayıcıların farklı yapımcılar tarafından üretilmiş farklı konulardaki filmlerin seçimi ve gösteriminde merkezi bir yer aldıklarını söylemekte ve aktüalite filmlerinin gösterimindeki açıklayıcıların, klasik film anlatısının geliştirilmesindeki yapı taşlarından olduğunu belirtmektedir (1990: 123,125).

Ayrıca devamlılık kurgusunun Méliès'in filmleri ile başladığı iddiasına karşı, devamlılığın sağlanması yönündeki ilk çabaların, aslında aktüalite filmlerinde bulunduğu söylenmektedir. Örneğin erken dönem aktüalite filmlerinin şirket kataloglarında, bu çekimlerden hangilerinin önce alınması gerektiği ve gösterimlerindeki sıralama ile ilgili tavsiyeler bulunmaktadır. 1986 yılında Lumière'in *Departure of Fire Engine*, *Getting Ready*, *Playing on a Fire* ve *Life Saving* filmleri, ayrı ayrı satılmasına rağmen, kendi içlerinde kurgulanmış bir sekans oluşturduğu vurgulanmıştır. Bottomore, Lumière'in bu filmlerini, kurgunun ilk örneklerinden olduğu düşünülen Williamson'un *Fire!* (1901) filmi ile karşılaştırmaktadır. *Fire!*, bir yangının çıkışı ve bir yaralının kurtarılması üzerine kurulu, beş öyküden oluşmaktadır ve yukarıda değinilen Lumière'in aktüalite filmleri ile temasal ve sıralama olarak benzerlikler göstermektedir. Gözlemlenebileceği üzere, aktüalite filmleri ayrı çekimler halinde olsalar da, devamlılık göz önünde bulundurularak üretilmişlerdir. Bottomore'a göre aktüalite filmlerindeki devamlılığın göz ardı edilmesindeki temel sebep, bu filmlerin bir arada satılmamasıdır; ancak

1901 yılında, aktüalite filmlerinin bir arada satılmaya başlandığı gözlemlenmiştir (1990: 105 -107).

Benzer şekilde, Williamson veya Edwin S. Porter tarafından 1900 ile 1903 yılları arasında geliştirilen kurgunun da temeli, erken dönem aktüalite filmlerinde bulunabilir. Bilinenin aksine Lumière tek çekimlik aktüalite filmlerinde, kamerayı basitçe bir yerde konumlandırarak kayıt yapmamış, Marshall Deutelbaum'un da belirttiği üzere, bu çekimlerde birçok ayarlama, düzenleme ve değiştirmeler yapılmıştır (aktaran Bottomore, 1990: 104). Buna ek olarak, 1987 yılında Ceccil Hepworth'un, çekimlerde, zaman tutucu olarak çalışan ve kaydedilecek aktüalitelerin ne zaman başlayıp ne zaman sonlanacağını gözetleyen bir asistanının olduğu söylenmektedir (Bottomore, 1990: 104). Dolayısıyla kurgu ve devamlılığın sağlanması yoluyla, erken dönem sinemada anlatı oluşturma çabasında kurmaca ve aktüalite filmleri, aynı gelişim sürecinin bir parçası olarak görülebilir. Edwin Porter ve Ceccil Hepworth gibi birçok 'kurmaca' film yapımcısının kariyerlerine aktüalite filmleriyle başlaması (Bottomore, 1990: 109), kurmaca ve belgesel sinema ayrımının temeli olarak gösterilen Méliès ve Lumière film yapım gelenekleri arasındaki farkların, kuramsallaştırıldığı gibi keskin olmadığının altını çizmektedir.

Bu iki film geleneği arasında yapılan başka bir kutuplaştırma ise, aktüalite filmlerinin doğrudan 'gerçeklik' ile ilişkilendirilmesidir. Oysaki Elizabeth Cowie'nin de belirttiği gibi, gerçekliğin kaydı sadece mekanik, kimyasal ve elektronik yeniden üretim süreçlerine değil, aynı zamanda çerçeveleme, netleme, kamera hareketleri gibi bazı özel yapım prosedürlerine dayanmaktadır. Bu prosedürlerin varlığı ise, aktüalite filmlerinin paradoksunu oluşturmaktadır. Yani kaydedilen gerçekliğin zaman ve uzamdan koparılması, gerçekliğe biçim vermek, gerçekliği düzenlemek anlamına

gelmektedir. Yeni bir zaman ve uzam mantığıyla düzenlemenin varlığından dolayı, film bir kayıt olarak kalmasına rağmen, kaydetmek eylemi gerçekliğe müdahale eden bir yapılandırma olmaktadır (1997: 55).

Örneğin *Trenin Gara Girişi* filminin gösteriminde, izleyicilerin sanki tren üzerlerine geliyormuş gibi korkmaları, kameranın ancak belirli bir yer ve açıdan trenin gelişini kaydetmesi ile mümkün olabilir. Bu da bizlere Lumière kardeşlerin aktüalite çekimlerinde bile, tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi kurulmuşluğun ve müdahalenin varlığını göstermektedir. Buradan hareketle, gerçekliğe biçim verilmesinin ve müdahale edilmesinin, aktüalite ve kurmaca film yapım tarzları arasındaki temel ortak nokta olarak alınması, bahsi geçen diğer ayrımların görece önemini azalttığını söyleyebiliriz.

Lumière'in gerçekçi, Méliès'in ise biçimci film yapım tarzlarının temsilcileri olarak kutuplaştırılmaları bağlamında Karacauer, öykülü ve öyküsüz film ayrımının altını çizmesine rağmen, biçimci ve gerçekçi tarzların bir arada kullanımının yaygınlığından bahsetmektedir. Gündelik hayattaki olayları anlatan birçok filmin içinde rüya sekanslarının ve belgesel olarak değerlendirilebilecek bölümlerin var olabildiğini söyleyen Kracauer, bir film yapımcısının hayali bir dünya yaratmaya çalışırken kamera gerçekliğini sağlama mecburiyetini hissedebileceğini ve bunun gerçekçi ve biçimci eğilimler arasındaki bir çarpışmaya sebep olabileceğini vurgulamaktadır. Ancak Kracauer için bu çatışma bir kural değildir ve iki eğilimin farklı yollarla birbirlerini etkileyip desteklediklerini gösteren birçok kanıt bulunmaktadır. Bu sebeple Kracauer, iki eğilim arasında ilişki kurulmasının, estetik olarak çok daha tatmin edici olduğu düşünmektedir (1965: 35–39).

Gerçekçi ve biçimci eğilimlerin birbirlerine karşıt olarak gösterildiğini ve benzer şekilde bu karşıtlığın kurmaca – belgesel ayrımının temellendirilmesinde kullanıldığını görmekteyiz. Bu bağlamda aktüalite filmleri, belgesel sinemanın yapı taşları olarak konumlandırılarak, toplumsal tarihsel dünyanın temsilindeki öyküleştirme ve devamlılık gibi kurmaca film yapım teknikleri, belgesel sinema içerisinde marjinalleştirilmiştir. Oysaki bu kutuplaştırmaların aksine, gerek belgesel gerekse kurmaca film türünde filmlerin üretim koşulları, ele aldıkları konular ve izleyici tercihleri göz önünde bulundurularak, genellikle, Kracauer'in belirttiği gibi, bir denge durumunun yakalanmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.[2]

Erken dönemde olduğu gibi, daha sonradan inceleyeceğimiz sinema tarihindeki diğer dönemlerin hemen hemen hepsinde, farklı yapım tarzları arasında, amaçlara göre bir dengenin kurulduğu gözlemlenebilir. Bazen açıkça bazen de üstü kapalı olarak, birçok filmde, belgesel ve kurmaca film yapım tarzlarının iç içe kullanıldığı görülmektedir. Ancak belgesel sinemanın kurumsallaştırma sürecinde, kendisini 'gerçeklik' iddiasıyla kurmaca sinemanın karşısında konumlandırması sonucu, zaten çoğu filmde göze çarpan farklı film yapım tarzlarının bir aradalığı, 'melezleşme' olarak tanımlanmıştır. Öncelikle kurmaca olarak bilinen klasik anlatı sinemasının kurumsallaşmasını incelemek, filmlerdeki anlatıya olan ihtiyacın sebeplerini görmeyi sağlayacaktır. Bunun yanı sıra, kendisini bu klasik anlatı sinemasının karşısında konumlandıran belgesel ve deneysel film yapım tarzlarının, karşıtlıklarına rağmen, anlatıyı zamanla veya örtülü olarak sahiplenme sebeplerini ve dolayısıyla daha görünür olan melezleşmeyi daha anlaşılır kılacaktır.

[2] Lumière ve Méliès'i iki kutup olarak görmesine rağmen Armes, "...her yeni yönetmen Lumière ve Méliès'nin, yani gerçek yaşam ile fantezinin kendisine özgü bir karışımı olmalıdır" diyerek, aslında yine bir denge durumunu salık vermektedir (2011: 30).

1.3. KURMACA SİNEMANIN KURUMSALLAŞMASI

1890'larda film üreticilerinden alınan tek çekimlik filmler 'açıklayıcı'lar tarafından kendi aralarında düzenlenerek, müzik, ses efektleri ve konuşma eşliğinde sunulmuştur. 1900'lerde ise bu filmlerin gösterimlerindeki düzenleme ve kontrollerin, açıklayıcılardan yapım şirketlerine geçtiğini ve aynı zamanda öykülü filmlerin popülaritesinde bir artışın olduğu görülmektedir. 1905 yılında öykülü filmler, sinema endüstrisinin baskın ürünü olmuş, bu dönemde aktüalite filmleri de üretilmeye devam etmiştir; ancak yapım şirketlerinin kârları, prensipte uzun kurmaca filmlerin satışına dayanmaya başlamıştır (Musser, 1990: 256). Bu kez de uzun kurmaca filmlerin gösterimlerinde, bu filmlerin izleyiciler tarafından kolayca anlaşılamaması sorunuyla karşılaşılmıştır.

1.3.1. Anlaşılamayan Filmler, Anlatılamayan Öyküler

Filmlerin izleyici tarafından zor anlaşılmasına ilişkin çeşitli açıklamalar söz konusudur. Panofsky'e göre sessiz sinema, kendi içinde bir tarz geliştirerek, bilinmeyen bir dili izleyicilere dayatmıştır ve zamanla izleyiciler bu dili öğrenmeye başlamıştır (2004: 296, 297). Bu öğrenme sürecinin kısa bir süre içinde gerçekleşmediği, bu süreçte birçok yöntemin kullanıldığı ve zamanla izleyicilerin filmlerdeki devamlılık tekniklerini anlayarak aksiyonları yorumlamaya alıştıkları söylenmektedir. Bu yöntemlere değinecek olursak, ilkin filmlerde anlatılacak öykülerin seçimi ile başlayabiliriz.

Loughey, Amerikan film anlatısının 1915 öncesi gelişimini anlamanın en iyi yolunun, Amerikan tiyatro tarihine bakmak olduğunu belirtmektedir. Çünkü tiyatro

oyunları ve bu oyunların senaryo yazım biçimleri, bir iki dakikadan uzun film anlatılarının geliştirilmesinde erken dönem film yapımcılarına yol göstermiştir. Aynı zamanda, henüz sinema endüstrisi için eğitilmiş yazarlar yokken, bu oyunlar film anlatılarına içerik olarak ana kaynak olmuştur (1990: 211). Bunun temel sebebi, aşina olunan öykülerin konu edildiği filmlerin, izleyiciler tarafından daha kolay anlaşılabilmesidir. Panofsky'nin de belirttiği gibi film senaryolarının başarısı, ekranda gösterilen aksiyonların izleyiciler tarafından anlaşılabilir olmasına bağlı olduğundan, bilinen tiyatro oyunlarının düzenlenerek film senaryolarına dönüştürülmesi, sık karşılaşılan bir uygulama olmuştur (2004: 293).

Bu yöntemlerin dışında popüler şarkıların filmleştirilmesi, filmlerin arasına giren başlık veya yazılarla filmlerin anlaşılır kılınmaya çalışılması ve açıklayıcıların gösterim öncesi ve gösterim sırasında filmle ilgili yaptığı bilgilendirimler sıkça kullanılmıştır. 1904 ile 1907 yılları arasında kovalamaca sekanslarının, tekrarlanan aksiyon yapısı ve kolay anlaşılabilirliği dolayısıyla, fazla kullanıldığını görmekteyiz. Hatta kovalamaca filmlerinin gösterimlerinde, açıklayıcılara fazla ihtiyaç duyulmamaya başlanmıştır (Gauldreault, 1990: 278). Bu da, bazı anlatı ve devamlılık tekniklerine izleyicilerin zamanla alıştığını göstermektedir. Ancak aşina olunmayan veya karışık öykülerin anlatılma çabalarında, film yapımcıları önemli sorunlar yaşamıştır. 1906 yılında *Views and Film Index*'deki bir yazıda, birçok film yapımcısının fotoğrafsal olarak iyi filmler ürettikleri, ama film yapımcılarının filmleri kendileri için değil, izleyiciler için yaptıklarını hatırlamaları gerektiği vurgulanarak filmlerin öykülerinin anlaşılamadığı, bu nedenle izleyicilerin sinema salonlarını terk ettikleri ifade edilmiştir (Musser, 1990: 259-261).

1.3.2. Kitlesel Film Üretimine Geçiş ve Klasik Anlatının Gelişimi

Griffith uzun öykülü filmlerin ve karışık anlatıların kurucusu olarak algılanmaktadır. Ancak Griffith ile anılan bu uzun öykülü filmlerin çıkış sebebi, sinema endüstrisindeki toplumsal-ekonomik değişimlerdir. Gunning, 1907 ve 1913 yılları arasının, sinemanın gerçek anlamda anlatısallaştırıldığı dönem olduğunu söylemektedir. Bu dönemde kameraya bakmak tabu olmuş ve sinemanın araçları, şakacı hileler ve sinemasal atraksiyonlar, dramatik anlatım unsurlarına dönüşmüş ve karakter psikolojisi kurmaca dünyaya girmiştir (2000: 233). Kabaca 1907 sonrasında, kurmaca anlatı sinemasının kurumsallaşmaya başladığını görmekteyiz. Bu kurumsallaşmanın sebebi olarak gösterilen toplumsal ve ekonomik değişimler konusunda farklı fakat birbirini tamamlayan yaklaşımlar bulunmaktadır. İlk olarak Gunning'in iddiasına bakabiliriz.

Gunning'e göre, 1908 sinemada tüm gelişmelerin bir araya getirilerek, sabit bir endüstriye dönüşülmeye çalışılıldığı yıldır. Bu amaçla aynı yıl, *Motion Picture Patent Company*'nin (*MPPC*) sinemada istikrar sağlanması amacıyla kurulduğunu görmekteyiz. MPPC, film endüstrisini kontrol etmiş ve hemen hemen tüm büyük Amerikan film yapım şirketlerini kendisine dâhil ederek bu şirketler arasındaki rekabeti düzenlemeye çalışmıştır (1990: 337). MPPC öncelikle, sinema salonlarını standart bir şekilde aydınlatma, havalandırma ve konforlu hale getirme, sonrasında ticari dergilerde sinemanın eğitim ve ahlaki alanda kullanım potansiyellerine ilişkin yazılar çıkartmak gibi yollarla sinemaya saygınlık kazandırarak, burjuvaziyi de içine alan kitlesel bir izleyiciye ulaşmaya çalışmıştır. Yeni durumda daha üst düzey izleyicilere hitap edecek farklı öykülere ve bu öykülerin izleyicilere anlaşılır şekilde anlatılabilmesine ihtiyaç duyulmuştur. Bu nedenden dolayı Gunning, Griffith ve

anlatı sinemasının geliştirilmesinin, sinema endüstrisinin ekonomik istikrar ile kitlesel izleyiciye ulaşma ve sinemaya saygınlık kazandırılarak bu ekonomik istikrarın sürekli hale getirilmesinin amaçlandığı bir dönem olarak değerlendirilmesinin gerektiğini söylemektedir (1990: 339).

Bu konuda Musser ise Gunning'e karşı olarak, bu dönemde anlatı sinemasının kurumsallaşmasında, sinemaya saygınlık kazandırmak ve yüksek sınıfların ilgisini çekmek etkili olsa da sinemaya saygınlık kazandırma ihtiyacının, karışık anlatıların artan popülaritesinin sebebi olamayacağını söylemektedir (1990: 256). 1907 ortalarında ABD'de hemen hemen her kasabada sinema salonları bulunduğunu belirten Musser'e göre, bu salonların sayısındaki artış ile salon sahipleri arasındaki artan rekabet, film yapımcıları için bu yeni kitlesel eğlence sistemi ve hali hazırdaki temsil stratejileri arasındaki çelişkileri kaçınılmaz kılmıştır. Artık, üretim verimliliğinin ve kârın en üst düzeye çıkarılması, doğrudan anlatıların yeterliliğine – anlaşılırlığına ve kullanılan sinemasal stratejilere bağlı olmuştur. Bir anlamda, artık izleyicilerin filmlerin anlaşılır olmadığına ilişkin eleştirileri oldukça önem kazanmış ve bu sorunlara çözüm bulunması bir gereklilik olmuştur. Dolayısıyla endüstriyel tarzdan, kitlesel üretime geçişle, klasik anlatı sineması gelişmeye başlamıştır (1990: 261-271,272).

1908 yılında gerek *nickelodeon* olarak bilinen sinema salonlarının sayısındaki artış, gerekse sinemayla ilgilenmeye başlayan üst düzey izleyiciler, daha karışık öykülerin ve farklı konuların anlatılmasını gerekli kılmıştır. Bu soruna David Wark Griffith tarafından geliştirilmeye başlayan çözüm, sinemada kurgunun kullanımıdır (Gauldreault, 1990: 278,279). Bu bağlamda, Elsaesser'in de belirttiği gibi, film anlatısı ve klasik devamlılık sinemasının ortaya çıkışı, kapitalist yayılım ve

endüstriyel üretime en uygun şekilde filmlerin metinsel biçiminin yaratılması olarak görülebilir (1990: 293). ABD'de zamanla merkezi üretim ve dağıtım gibi temel paternler kurulduktan sonra, 1920'lerde filmlerin pazarlanması daha da gelişmeye başlamış ve zamanla anlatı biçimlerinin farklı film türlerine göre ayarlandığı ve film türlerinin bu filmlere ait posterlerden veya ilgili yazılardan anlaşılmaya başlandığı gözlemlenmiştir (Ellis, 2004: 599).

ABD'de anlatı ve devamlılık sinemasının kurumsallaşmasında, anlatısal verimlilik, yani anlatının anlaşılırlığı ile endüstriyel verimlilik arasındaki ilişkinin oldukça önemli olduğunu görüyoruz (Elsaesser, 1990: 311). Yani kurmaca sinemanın kurumsallaşmasında öncelikli olarak, izleyici istek ve tercihlerinin dikkate alındığını ve üretilen filmlerde her zaman yüksek sayıda izleyici hedeflendiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla kurmaca sinemanın öykü anlatım kod ve konvansiyonlarının kullanımı, zamanla daha da yerleşerek geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmenin gerekli koşulu haline gelmiştir. Bu da belgesel ve kurmaca film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimde, izleyici tercih ve isteklerinin ne şekilde etkili olduğunu, özellikle geniş bir izleyici kitlesini hedefleyen belgesellerde, kurmaca kod ve konvansiyonların neden yoğun şekilde kullanıldığını açıklamaktadır. Bu noktada klasik Hollywood anlatı sinemasının belirleyici özelliklerine bakmamız, belgesel sinemanın da bu anlatıları ne şekilde kullandığını göstermek açısından işlevsel olacaktır.

1.3.3. Klasik Hollywood Anlatısı ve Gerçekçilik

Elsaesser'e göre farklı film biçimleri, film yapımcılarının zamanı ve uzamı yapılandırmalarıyla belirlenmektedir. Bu yapılandırmalar ise zamansal ve uzamsal faktörler ile neden-sonuç ilişkilerinin tutarlı ve sürekli bir şekilde anlatılması olan

'devamlılık' fikrine dayanmaktadır. Bu bağlamda herhangi bir aksiyonun anlaşılabilirliği, aktüalitenin ne kadar gerçekçi filmleştirildiğine göre değil, o temsilin izleyici için anlaşılabilir olmasını sağlayan bir sisteme bağlıdır (1990: 12). Başka bir deyişle, izleyicilerin bir filmi gerçekçi olarak algılamaları, o filmin anlaşılır kılınmasıyla orantılıdır. Dolayısıyla film biçimleri ile devamlılık arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Klasik Hollywood anlatısı da, uzamsal, zamansal ve nedensel problem çözme prosedürlerinin bir arada tutulduğu böyle bir sisteme gönderme yapmaktadır. Elsaesser ve Buckland'a göre klasik anlatı filmlerinde, bütünsellik ve tutarlılığın ne şekilde yaratıldığını anlamak için bir karakter neyi, niye yapar? Hangi engellerle karşılaşır? Neleri çözer? gibi eylemler mantığına (*logic of actions*) bakılabilir (2002: 38). Eylemler mantığı da bizi, klasik anlatı sinemasının analiz yöntemine götürmektedir.

Klasik Hollywood anlatısı analizinde genel olarak iki tarzdan bahsedilebilir. Bunlardan ilki klasik drama ve roman kaynaklı olup, genellikle kanonik öykü yapısına sahiptir. Bu tarzda, Aristo ve Rus biçimcileri temel alınmaktadır. Diğer tarz ise mitler gibi sözlü anlatılardan kaynaklanmaktadır ve Levi-Strauss, Vladimir Propp ve Raymond Bellour gibi isimler, bu tarzda çalışmalar yapmıştır. Levi-Strauss, analizinde 'ikili çiftler' (*binary pairs*) nosyonunu, en çok bilinen anlatıların oluşturucu blokları olarak değerlendirmekte ve anlatıların toplumsal ve kültürel fonksiyonlarına ilişkin çıkarımlarda bulunmaktadır (www.adamranson.plus.com). Aristo'nun modelinde ise daha çok zaman, uzam ve eylem bütünlüğü üzerinde durulmakta ve eylemleri başlatan failler olarak karakterler, anlatının temel unsuru kabul edilmektedir. Aristo'nun modeli, Vladimir Propp ve Victor Shklovsky gibi '*fabula*' (öykü) ve '*syuzet*' (*plot*: öykü çizgisi) ayrımı yapan Rus biçimcilerinin

tarzından farklıdır ve çoğu klasik Hollywood anlatısı bu modele uymaktadır (Elsaesser & Buckland, 2002: 29,30).

David Bordwell *The Classical Hollywood Cinema ve Narration in the Fiction-Film* kitabında, kanonik öykü anlatma biçimlerinin analizlerini, Rus biçimci prensipleri birleştirerek kuramlaştırmıştır. Bunun sonucunda, karakter merkezli nedenselliklerin aksiyonu ileri doğru götürdüğü ve biri 'macera', diğeri 'romantik' olmak üzere iki öykü örgüsünün (*plot*) takip edildiği bir yapı ortaya çıkmaktadır (Elsaesser & Buckland, 2002: 31).

1.3.3.1. Hollywood Tarzı Gerçeklik ve Klasik Anlatı Analizi

Edebiyatta gerçeklik, içsel bir tutarlılığın, akla yatkın nedenselliğin ve psikolojik inandırıcılığın olduğu kurmaca bir dünyayı işaret etmektedir. Sinemasal gerçeklik ise, kurmaca dünya ile gerçek dünyanın birbirine benzemesidir. Gerçekliğin diğer tanımlarında da, göreceli olarak daha doğru temsillere ya da tutarlı karakterler ve inanılabilir öyküler üzerine kurulu metinlere vurgu yapılmaktadır. Bu bağlamda klasik gerçekçi film, Rönesans'ın görsel perspektif kodları ile 19. yüzyıl edebiyatındaki baskın anlatı kodlarını bileştirerek, gerçekçi romanın duygusal gücü ile anlatısal prestijini kazanmıştır (Stam, 2000: 141–143).

1917 ve 1960 yılları arası Hollywood filmlerinin anlatılarına odaklanan Bordwell'in analizine göre, günümüzde klasik veya gerçekçi olarak bilinen tarzın gelişimi, bu yıllar arasındaki filmlerin anlatılarında görülebilmektedir. Bordwell, baskın olan klasik Hollywood anlatısında, psikolojik olarak tanımlanmış karakterlerin, temel nedensel failler olarak sunulduğunu belirtmektedir. Bu failler,

net bir şekilde ortaya konan problemleri çözmek veya özel bir amaca ulaşmak için mücadele eder. Genellikle öykünün anlatımında iki nedensel yapı bulunmaktadır. Bunlardan ilki heteroseksüel bir ilişkiyi; ikincisi ise savaş veya tamamlanması gereken bir görev gibi diğer ilişkileri kapsamaktadır. İki nedensel yapıda da bir amaç, zorluk ve düğüm noktası bulunmaktadır. Öykü genellikle, ya problemin çözümü ya da amaca ulaşılma veya ulaşılamama durumu ile bitmektedir. Karakterler etrafında dönen nedensellik, asli birleştirici ilkedir. Bu mücadele esnasında karakterler diğer karakterlerle veya dış durumlarla çatışmaya girer. Anlatılarda karakterlere özgü motifler, alışkanlıklar veya davranışsal tikler ile verilmektedir. En detaylı işlenen karakter genellikle filmin kahramanıdır ve birinci nedensel fail odur (1985: 18, 29).

Klasik gerçekçi filmlerde uzamsal ve zamansal devamlılık, kurgu, kamera ve ses uygulamalarını içeren birtakım biçimsel parametreler ile sağlanmaktadır. Bu parametrelere örnek olarak, yeni bir sahneye geçildiğinde tanıtıcı bir etiket görevi görmesi amacıyla, ilkin geniş planın gösterildiği saptayıcı çekimle başlayan (*establishing shot*), sonrasında orta plan ve yakın planı izleyen bir sıralamanın kullanımı verilebilir. Çekimlerdeki bu sıralamayı genellikle açı, karşı açı çekimleri takip eder. Klasik gerçekçi filmlerde zamanın geçtiğini anlatmak amacıyla, görüntülerden birinin kaybolurken diğerinin görünmeye başladığı erime (*dissolve*) ve iris efektleri kullanılmaktadır. Bir çekimden diğer bir çekime hissettirmeden yumuşak bir şekilde geçebilmek amacıyla, 30 derece kuralı ile pozisyonların, hareketlerin ve yönelimlerin birbirine uydurulması gibi kurgu teknikleri kullanılmakta ve devamsızlıklar engellenmektedir. Hareket aksına bağlı kalınarak, izleyicilerin uzamsal karışıklık yaşamaları önlenirken, bakış boşluklarında bir

tutarsızlık olmamasına çalışılır. Bunların dışında öznelliğin vurgulanması amacıyla içsel monologlara, öznel çekimlere ve müziğe sıklıkla başvurulmaktadır (Stam, 2000: 143, Bordwell, 1985: 28).

Çekim komposizyonlarından ses miksajına kadar Hollywood anlatısının biçimle ilgili konvansiyonları çoğu izleyici tarafından bilinmektedir. Elsaesser ve Buckland'ın, klasik Hollywood anlatısıyla ilgili olarak, perdedekilerin 'gerçek' gibi görünmesinin sebebinin 'gerçeklik' olmadığını, fakat retorik ve kültürel mantığı taşıyan biçimsel bir sistem olduğunu belirtmeleri gibi (Elsaesser & Buckland, 2002: 37), Bordwell'de yukarıda bahsedilen teknik ve uygulamaların kural veya formül olmadığını vurgulamaktadır. Bunlar, tarihsel olarak sınırlandırılmış, birbirine benzeyen seçenekler setidir. Hollywood anlatısının istikrarı ve tekdüzeliği, bu anlatının klasik olarak adlandırılmasındaki nedenlerden biridir (1985: 27, 28). Anlatısal konvansiyonlardaki bahsi geçen istikrar ve tekdüzelik, izleyicilerin bu anlatılara ve uygulanan tekniklere aşina olmalarını, dolayısıyla anlatıları kolayca anlayabilmelerini mümkün kılmaktadır. Anlatıların anlaşılmasındaki kolaylık ile anlatıların eğlendirici olması arasındaki paralellik düşünüldüğünde, klasik anlatı sinemasının geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesini ve aynı zamanda yine geniş izleyici kitlesini hedefleyen belgesel filmlerin, bu anlatısal konvansiyonları kullanma gereklilikleri daha anlaşılır olmaktadır.

1.3.3.2. Gerçekçi Kod ve Konvansiyonların Klasik Anlatı Filmlerinde Kullanımı

Temel anlatı yapıları ve devamlılık kurgusunun yanı sıra, klasik Hollywood anlatı filmlerinde belirli stratejiler kullanılarak gerçeklik etkisi yaratılabilmektedir.

Halam ve Marshement, kurmaca içeriklerin, olaylara dayanan röportajlara, yaşanmış olayların görgü tanıklıklarıyla yapılan konuşmalara, resmi tarih ile otobiyografik ve biyografik kaynaklara dayanabildiğini belirtmektedir. Gerçeğe dayanan kişi ve olaylarla anlaşılabilir bir ilişki kurmak için çoğu film,, özellikle belgesel ve haber toplama kod ve konvansiyonları değişen ölçülerde kullanmaktadır. Ayrıca video görüntüleri, ev videosu ve video günlükler gibi kişisel biçimlerin de kurmacalarda kullanıldığı gözlemlenebilir (2000: 102). Halam ve Marshement'in vurguladıkları, gerçeklikle ilgili kod ve konvansiyonların kurmaca filmlerde kullanımları genel olarak üç grupta toplanabilir:

1- Setlerin tasarımı, tasarlanan setlerin ilgili objeler ile dekore edilmesi, kostüm kullanımı, popüler veya resmi olarak otantik algılanan nesne ve set tasarımlarının yapılması, geçek hayattaki kişilerle fiziksel benzerlikleri olan oyuncuların kullanımı gerçekçi estetiğin temel unsurlarıdır. Bunun dışında filmlerde müzik kullanımının olmaması veya en az seviyede tutulması, daha çok ortam seslerine ve doğal seslere yer verilmesi de, gerçekçi estetik uygulamalarına örnek olarak gösterilebilir.
2- Standart bir film yapımında karakter merkezli kompozisyonlar tercih edilerek, konuşan ve/veya tepki veren karakterlerin yüzüne odaklanılmaktadır. Netleme, çerçeve kurma ve kamera hareketleri, karakter merkezli motivasyon ve nedenselliği desteklemek amaçlı kullanılmaktadır. Buna karşın deneyimlenen gerçekliklerle tutarlı bir ilişki kurmaya çalışan filmlerde, bu klasik kodlar, alt üst edilmektedir. Bunların yerine belgesel, haber toplama teknikleri ve gözlemleme gibi teknikler kullanılmaktadır. Temel olarak bu teknikler, ham ve aracısız çekim etkisini veren; gözlemsel, durgun kamera

kullanımı veya kameramanın olay ve hareketleri yakamaya çalışan katılımcı bir gözlemci olduğu etkisini yaratan, sallantılı el kamerası kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca süreklilik kurgusu da sıkı bir şekilde takip edilmeyebilmektedir.

3- Gerçeğe dayanan olayların anlatıldığı veya fantezilerin konu edildiği filmlerde gerçeklik etkisi yaratmak amacıyla, filmlerin bütçesine bağımlı olarak sinema teknolojilerinin de yoğun bir şekilde kullanıldığı gözlemlenebilmektedir. (Halam ve Marshement, 2000: 102,103).

Bu uygulamaların varlığı, farklı film yapım tarzları arasındaki etkileşimi ve bu etkileşimin nedenlerini daha görünür kılmaktadır. Belgesel sinemanın, geniş bir hedef kitleye hitap edebilmesi için öykü anlatımının en bilindik kod ve konvansiyonlarını, yani klasik kurmaca anlatı stratejilerini kullanması gerektiği gibi, kurmaca sinema da anlattığı öykülerin inandırıcılığını sağlamak, toplumsal-tarihsel dünyaya ilişkin bir iddiada bulunuyorsa, ikna edici olmak amacıyla, belgesel film yapım kod ve konvansiyonlarını kullanmaktadır.

1.3.3.3. Sinemada Gerçeklik ve İdeoloji İlişkisi

Raymond Williams'a göre gerçekliğin, tekniğin ötesine geçen bir politik yönü vardır (aktaran Hallam ve Marshment, 2000: 47). Althusser'ci görüş ise baskın dramatik gerçeklik tarzındaki filmlerin, kaçınılmaz olarak sadece konvansiyonel burjuva gerçekliğine dayanan ideolojiyi anlattığını vurgulamaktadır. Bu görüşe paralel olarak Jean-Paul Fargier da, gerçeklik izleniminin sinemasal aparat ile üretilen ideolojinin tamamlayıcı bir parçası olduğunu belirtmektedir (aktaran Stam

2000: 140). Bu noktada gerçeklikle ilişkilendirilen belirli kod ve konvansiyonların kullanımının, filmlerin temsiller aracılığı ile belirli ideolojik pozisyonları daha kolay aktarmasını olanaklı kıldığı söylenebilir.

Sinema tarihi boyunca, farklı dönemlerde farklı tarzlarla üretilmiş birçok filmin, çeşitli ideolojik amaçlar taşıdığı gözlemlenmiştir. Örneğin Rus montaj filmlerinden İngiliz Belgesel Hareketi kapsamında üretilen filmlere, Alman propaganda filmlerinden ABD yapımı *March of Time* serilerine kadar birçok filmde gerçekliğin ideoloji bağlamında etkin bir şekilde kullanımını görebiliriz. Bu kullanım her şeyden önce sinema-gerçeklik ilişkisinden ve fotoğraf ile hareketli görüntülere yüklenen doğruluk ve nesnellik değerinden kaynaklanmaktadır. Harrington'un da belirttiği gibi, kameranın basitçe, izleyicilerden fazla bir zihinsel çaba talep etmeden, nesnel bir şekilde tarihsel ve toplumsal dünyayı gösterdiği düşünülmüştür. Ancak, film yapımında anlatıdan, yapım koşullarına ve ışık, ses, kamera açısı gibi teknik unsurlara değin birçok şeyin, dikkatlice kontrolü söz konusudur. Bu nedenle kameranın nesnel olmadığı vurgulanmaktadır (1973: 89). Ancak artan gerçeklik izlenimi, kameranın öznelliğini unutturabilmektedir.

Roscoe ve Hight'e göre de, gerçeklik kod ve konvansiyonlarının hem belgesel hem de kurmaca sinemada kullanımıyla ortaya çıkan gerçeklik söylemleri, filmlerin ideolojik bir pozisyon kurmasında özel bir önem taşımaktadır; ancak bu kod ve konvansiyonlar üzerinde fazla düşünülmemektedir (2001: 15–16). Örneğin izleyiciler, haber görüntülerinin ve fotoğrafların genellikle orijinal olduklarını varsaymakta veya izledikleri bir bilim insanının doğruluğunu ve statüsünü çok fazla sorgulamamaktadır. Ayrıca kurgu süreciyle olayların 'gerçek'miş gibi gösterilebileceği göz ardı edilmekte veya bilinmemektedir. Bu nedenle gerçeklik kod

ve konvansiyonlarının kullanımı, filmlerin toplumsal dünyanın aktif bir ideolojik yapılandırması olarak değil de, 'gerçekliğin' kaydı gibi algılanmasında oldukça önemlidir (Roscoe ve Hight, 2001: 17).

Aynı zamanda filmlerdeki gerçeklik söylemleri, yapılan temsillerin de ideolojik doğasını gizlemektedir (Britton, 1992). Gerçeklik, temsillerin ideolojik olarak yansızmış gibi algılanmasına, bu temsillerin yapılandırılmış olmasından çok doğal olarak ortaya çıkıyormuş gibi görünmesine katkıda bulunmaktadır. Örneğin belgesel kamerası, izleyiciye görsel ve işitsel malzeme toplayıp sunan doğal bir göz gibi kavramsallaştırılmaktadır (Roscoe ve Hight, 2001: 12). Oysaki belgesel film yapımcıları genellikle entelektüel veya ideolojik önerilerle ilgilenir ve görsel malzemelerini düzenleyerek, bu önerilerini sergilemeye çalışırlar. Kracauer'e göre, bu durumda zihinsel gerçeklik, filmin açığa çıkarması gereken fiziksel gerçekliğin önüne geçmektedir (1965: 207). Bu tür bir kavramsallaştırma sadece belgesel filmler için değil, belgesel kamerası kodlarının kullanıldığı kurmaca filmler için de geçerlidir. Bu noktada Kracauer'in vurguladığı fiziksel gerçekliğin önüne geçen zihinsel gerçekliği sorgulamamız gerekmektedir. Zihinsel gerçeklik film yapım sürecinin her aşamasında olacağı için, açığa çıkarılan fiziksel gerçekliğin, film yapımcısının zihinsel gerçekliğinden hiçbir zaman bağımsız olamayacağını göz ardı etmememiz gerekmektedir.

Özellikle güncel politik konulara ilişkin yapılan kurmaca filmlerde, ikna edilmesi ve/veya inandırıcı kılınması gereken ideolojik yaklaşımlar bulunabilmektedir. Ele alınan siyasi konular, medyadaki haber programlarında aktüel olarak çekilmiş kamera kayıtlarına benzetilerek sunulabilmektedir. Bu noktada varsayıma uygun olarak, otantik görüntülerin izleyicileri ikna etmedeki gücü ve bu

nedenle kurmaca içeriklerin otantik görüntülere benzetilmesi açıkça görülmektedir. Örneğin haber programlarının kurmaca olmadığı bilgisiyle hareket eden insanlar için, izledikleri, genellikle nesnellik temelli kaydedilmiş ve sunulmuş görüntülerdir. Dolayısıyla, kurmaca bir filmdeki hareketli, olayları yakalamaya çalışan, sallantılı aktüel kamera kullanım tarzı otantik görüntülere benzetildiğinden izleyicilerde daha fazla 'gerçeklik' algısı oluşturabilir.

Gerçeklik etkisinin kuvvetli olması da, kurmaca filmdeki ideolojinin kendisini hissettirmeden, akışkan bir şekilde izleyiciye sunulmasının önemiyle ilişkilendirilebilir. Sadece siyasi içerikli filmlerde değil, aynı zamanda korku filmlerinde de aktüel kamera kullanımı ile gerçeklik ve orada olma hisleri yaratılmaya çalışılarak, izleyicilerin gösterilenleri daha da inandırıcı bulmaları ve bunun paralelinde daha fazla duygusal tepki göstermeleri amaçlanmaktadır. *Blair Cadısı* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick ve Eduardo Sánchez_1999, ABD.), *[Rec]* (*Rec: Ölüm Çığlığı*, Jaume Balagueró ve Paco Plaza, 2007, İspanya) ve *Paranormal Aktiviteler* (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007, ABD.), bu filmlere örnek olarak gösterilebilir.

Kurmaca filmler ideoloji ve iddialarına izleyicileri inandırmak ve ikna etmek için gerçekçi kod ve konvansiyonları kullanabilir ve bu yolla otantik veya otantiğe benzetilmiş görseller içerebilir. Daha sonra detaylı bir şekilde irdeleyeceğimiz otantik görüntülere, izleyicilerin ikna edilmesinin amaçlandığı siyasi ve toplumsal konuları ele alan filmlerde daha fazla ihtiyaç duyulabilmektedir. Ancak burada önemli olan, Oliver Stone'un *JFK* (1991) ve Woody Allen'ın *Zelig* (1983) filmlerinde olduğu gibi, kurmaca filmlerin gerektiğinde otantik malzemeleri bile manipüle edebilmesidir. Otantik malzemenin ikna gücü ve kullanımı belgesel filmler

için de geçerlidir; ancak, otantik malzemenin manipülasyonu, belgesel sinema için problematik bir durum yaratmaktadır. Burada, izleyicilerin özellikle belgesel filmlerin gerçekliğine duydukları güvenin altı çizilmelidir.

Filmlerin alımlanması bağlamında gerçeklik ve ideoloji ilişkisinin altını çizen Kracauer, sinema izleyicisinin, hipnotize bir durumda olduğunu söyleyerek Grierson'un, belgeselin propaganda için Tanrı tarafından gönderildiği ifadesine ve Lenin'in sinemayı tüm sanatların en önemli enstrümanı olarak tanımlamasının boşuna olmadığına vurgu yapmaktadır (1965: 160). Kracauer, ayrıca, hareketli fotoğrafların yalan söylemeyeceğine inanıldığını, fakat açık bir şekilde yalan söyleyebileceklerini, özellikle belgesel filmlerin gerçek varsayıldığını, çünkü hakikatin en iyi propaganda silahı olduğunu söylemektedir (1965: 161).

Genel olarak değerlendirildiğinde, gerçekçi film kuramlarının 1930'lu yıllardan sonra daha baskın olduğu görülmektedir. Bu noktada, biçimci ve gerçekçi film kuramlarına daha detaylı bakarak, toplumsal-tarihsel dünyanın temsillerinde kullanılan farklı film yapım yöntemlerini ve bu yöntemler arasındaki etkileşimi daha görünür kılabiliriz.

1.3.4. Biçimci ve Gerçekçi Film Sınıflandırmaları

Méliès-Lumière kutuplaştırmasına paralel olarak 1960'lara kadar film kuramları, biçimci (*formalist*) ve gerçekçi (*realist*) olarak iki ana kampta toplanmıştır. Sergei Eisenstein ile Rudolf Arnheim biçimci film kuramının, André Bazin ile Siegfried Kracauer ise gerçekçi film kuramının sözcüleri arasında yer almaktadır. Biçimci kuramcılar, sinemanın gerçekliğin ötesine geçebildiği ölçüde

sanatsal özgüllüğe sahip olduğunu düşünürken; gerçekçi film kuramcıları sinemanın özgüllüğünü, gündelik hayatın doğru temsillerinin gösterilmesinde aramıştır (Stam, 2000: 72). Ancak film kuramındaki gerçekçi ve biçimci sınıflandırmanın sonradan yapıldığını belirtmemiz gerekmektedir. Şimdiye değin gördüğümüz üzere sinemanın erken döneminde, filmler arasında gerçekçi ve biçimci gibi bir ayrım söz konusu değildir. Sessiz sinema sonrası dönem için de benzer bir ayrımın olmadığını ve yapılan ayrımların çeşitli tutarsızlıklar gösterdiğini gözlemleyeceğiz.

1.3.4.1. Biçimci Yaklaşım

Biçimci film kuramları, sinemanın sadece önemli bir toplumsal ve teknolojik olgu değil, aynı zamanda güçlü bir sanat biçimi olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Sinemaya sanat statüsü kazandırmak için, bu kuramcılar perdenin gerçekliğine karşı mücadele etmişlerdir (Andrew: 1976: 11). Sinema perdesindeki uzamın, bireylerin günlük uzam algısından farklı olduğunu ve bu uzamın düzenlenmesinin sonuçta sanatsal bir aktivite olduğunu söyleyen biçimci kuramcılar; sinemanın biçimsel özelliklerinin, hem filmleri hem de izleyicilerin filmlere olan tepkilerini şekillendirdiği üzerinde durmuşlardır (Peter ve Luhr, 2003: 248). Buna ek olarak, sinemaya sanat statüsü kazandırmak amacıyla sinemanın tiyatro ve roman gibi diğer sanatlarla farklarını ve benzerliklerini vurgulanmıştır.

Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Béla Balàzs gibi isimlerle anılan biçimci film kuramının daha iyi anlaşılması için Rus Biçimci Şiirselliği'ne bakmak faydalı olacaktır. Bir şiirsel dil kuramı olarak insan eylemlerini kendisine konu alan Rus Biçimciliği, biçimci geleneğe felsefi bir boyut getirmiştir.

Bu kurama göre eylemlerin pratik, kuramsal, sembolik ve estetik işlevleri vardır, fakat estetik işlevler herhangi bir amaç taşımamaktadır. Bu noktada herhangi bir anlam taşımayan, sadece insanları daha fazla algılamaya ve düşünmeye sevk edecek nesneler de sanat olarak tanımlanmıştır. Örneğin Rus biçimcilerinden Victor Shylovky, sanatın teknik ile nesnelerin biçimlerini daha zor anlaşılır hale getirmesini ve böylelikle nesnelerin farklı bir şekilde algılanabilmesini önermiştir. Nesnelerin ilginç bir hale getirilmesini salık veren Rus biçimciliğine göre, yabancılaşma teknikleri kullanılarak elde edilecek daha fazla yanılgı, daha fazla sanat anlamına gelmektedir (Andrew, 1976: 79–80). Ancak ironik bir şekilde belgesel filmlerde, izleyicilere izlediklerinin film olduğunu hatırlatan ve onun kurulmuşluğunu, gerçek olmadığını vurgulayan özdüşünümsel (*self-reflexive*) tekniklerin kullanımı, bir taraftan yukarıdaki gerçeklik izlenimini kıran yabancılaşma tekniklerine örnek olabilirken, diğer taraftan bu filmlerin daha gerçekçi olarak algılanmasına neden olmuştur. Bu da farklı biçimsel uygulamaların yarattığı gerçeklik izleniminin sabit olmadığını açığa çıkarmaktadır.

Arnheim, bir nesnenin temsilinin sanatsal ve görsel olarak geçerliliğinin olabilmesi için o nesnenin temel görsel algısında bir sapma yaratılmasının gerekli olduğunu belirtmiştir. Arnheim'e göre kameranın hareketsiz, sabit bir şekilde, sahneleri gerçek süreleriyle kaydedip olduğu gibi göstermesi, filmin sanatsal potansiyellerinin, tiyatrodan farklı olmaması anlamına gelmektedir. Arnheim, bu durumda filmin ayrı bir sanat olarak göz önünde tutulamayacağını ve sinemanın başladığı yere döneceğini düşünmektedir (2004: 183). İşte bu nedenle Arnheim'a göre biçimci sinemacının görüşün devamlılığını kırması gerekmektedir. Örneğin

Sergei Eisenstein, bu amaca paralel olarak, görüşün devamlılığına hizmet eden uzun çekimleri kullanmayı reddetmektedir (Andrew, 1976: 81).

Ancak Eiseinstein'ı biçimci bir film kuramcısı olarak aldığımızda ve biçimci kuramı, gerçekçi film kuramının karşısında konumlandırdığımızda, bazı çelişkiler daha görünür olmaktadır. Örneğin Eiseinstein, montajı film kuramının merkezine alarak yeni anlamlar ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Eisenstein, sinemanın tüm anlatım potansiyellerini kullanmak istemiş ve dolayısıyla gerçekliğin basitçe kaydından öte sinemada anlam yaratarak sinemanın sanat statüsüne katkıda bulunmuştur. Biçimci film kuramını gerçekçi film kuramının karşısında konumlandırdığımızda, Eiseinstein'ı gerçekçi eğilimlerin karşısına almış oluruz. Ancak Lawson'un belirttiği üzere Eiseinstein, aktörlerin sunduğu ve gösterdiği hayat ile gerçek çevre arasında bir boşluğun olduğunu ve sinemanın bu boşluğu doldurabileceğini düşünmüş, gerçekliğe yakın olmak için stüdyo ve setler yerine, orijinal mekânları ve insanları kullanmıştır (1964: 75). Özellikle montaj uygulamaları referans alınarak Eiseinstein'ı biçimci olarak değerlendirmek, gerçekçiliği sebebiyle Batı'da Ekim Devrimi'nin belgeseli olarak anılan *Ekim* (*Oktyabr*, *October*, 1927) filmini göz ardı etmemiz anlamına gelmektedir.

Sinemanın geliştiği yıllarda biçimci geleneğin, sinemanın şekillenmesinde ve farklı tarzların oluşumunda etkili olduğu söylenmektedir. Örneğin Almanya'da görünen dışavurumculuk hareketi ile 1920'lerdeki avangard sanat akımlarının büyük ölçüde biçimci özellikler taşıdığı vurgulanmaktadır. Buna ek olarak Lev Kuleshov, Dziga Vertov, V. I. Pudovkin ve Sergei Eisenstein gibi Sovyet film yapımcı ve kuramcılarının, montajı merkeze alan çalışmalarıyla biçimci film kuramına yeni boyutlar kattığı söylenmektedir. Sessiz sinema döneminin bittiği 1930'lu yıllarda,

biçimci film kuramcılarının başlangıçtan beri vurguladıkları, sinemanın diğer sanatlardan bağımsız bir sanat olduğu fikri artık kabul görmüştür. Fakat Andrew'e göre, paradoksal bir şekilde sinemaya sesin gelmesi, biçimci film kuramının düşüşe geçmesinin başlangıcı olmuştur (1976: 12,13).

Bu noktada, sesin gelişi ile biçimci film kuramlarının düşüşe geçmesi arasında kurulacak doğrudan bir ilişki yanıltıcı olacaktır. Böyle bir ilişki, sadece biçimci ve gerçekçi film kuramlarının birbirine karşıt kutuplarda konumlandırılması ile kurulabilir. Arhheim gibi, sinema sanatı ile kayıt kapasitesi arasında ters bir ilişki öngören kuramcılar için sesin gelişimi, sinemanın kayıt kapasitesine vurgu yapmaktadır ve sinema sanatındaki bir düşüşü göstermektedir (Elsaesser & Buckland, 2002: 196). Ancak sinemadaki gerçekçi eğilimlerin 1930'lu yıllarda artmasının, sesin gelişi ve biçimci eğilimlerin düşüşe geçmesiyle açıklanması, her şeyden önce filmlerdeki gerçekçi eğilimlerin artmasındaki ekonomik, politik ve toplumsal nedenlerin dikkate alınmaması anlamına gelmektedir. İleride daha detaylı inceleyeceğimiz üzere, 1930 sonrası gerçekçi film tarzlarının daha görünür olması, o dönemdeki ekonomik, politik ve toplumsal gelişmelerden bağımsız değildir.

Biçimci ve gerçekçi gelenek arasında yapılan ayrımlardan biri de, sinema perdesinin bir kanvasa veya pencereye benzetilmesi farkıyla anlatılmaktadır. Gerçekçi film yapımcılarının sinema perdesini dünyaya açılan bir pencereye benzeterek, dünyaya bu pencerenin çerçevesinden baktıkları söylenmektedir. Biçimci film yapımcılarının ise sinema perdesini bir kanvas[3] olarak görüp, tıpkı ressamlarının yaptığı gibi, kompozisyon kurallarını kullanarak çerçeve içerisinde bir dünya

[3] "Tuval", yağlıboya resmin yapıldığı yüzey.

yaratmaya çalıştıkları ve bu çerçevenin dışında önemli bir şeyin olmadığını düşündükleri vurgulanmaktadır (Peter ve Luhr, 2003: 248).

Bu yaklaşıma göre, örneğin gündelik hayatta görüş alanımız dışında bir ses duyduğumuzda sesin geldiği yöne doğru bakabiliriz, fakat sinema salonunda böyle bir şey olmamaktadır. Yani izlenilen film biçimci geleneğin kanvas olarak kavramsallaştırdığı çerçevenin sınırları içerisindedir. Fakat günümüze değin bu öngörülen çerçevenin sınırlarının, sinema teknolojilerindeki gelişmeler ile aşılmaya çalışıldığını iddia etmek mümkündür. Üç boyutlu izlenilen bir filmde izleyiciler kanvasın içine sokulmaya çalışılmakta ve benzer şekilde gelişmiş ses sistemleriyle, kanvas üzerinde henüz belirmemiş bir nesnenin veya canlının sesi, izleyiciye arkasından yaklaşılıyormuş hissini vermektedir. Benzer şekilde, erken dönem sinemada da, öykünün anlatımında izleyicileri inandırma ve ikna etme amacı dolayısıyla, farklı biçimlerle de olsa sürekli kanvasın veya pencerenin sınırları aşılmaya çalışılmıştır. Bu noktadan hareketle, zamanında pencereden görünen gerçek dünya ile kanvasın içinde gösterilen dünya arasındaki farkın artık azaldığını, kanvasa yeni kenarlar eklendiğini ve kanvasın sınırlarının bulanıklaştığını söyleyebiliriz.

1.3.4.2. Gerçekçi Yaklaşım

Gerçekçi film kuramcıları, sinemanın mekanik ve kayıt edici doğasına ve kamera ile kameranın önündeki dünya arasındaki bağlantıya vurgu yapmaktadır. Örneğin Siegfried Kracauer, sinemanın fotoğraftan gelen kaydedebilme önceliği ile doğanın ve gerçekliğin bir aynası olabileceğini iddia etmiştir (aktaran Braudy ve Cohen, 2004: 136). Ayna metaforundan da anlaşılacağı üzere, sinema gerçekliğin en

üst düzeyde temsil imkânı olarak düşünülmüştür. André Bazin, "total sinema miti" kavramıyla, gerçekliği tam olarak temsil etmeyi amaçlayan sürekli bir arzudan bahsederek bu mitin sinema aygıtının mucitlerini harekete geçirdiğini belirtmiştir. Bazin'e göre, bu mucitler hayallerinde sinemayı gerçekliğin total (tam) bir temsili olarak görmüşlerdir. Bu bağlamda, daha ikna edici bir gerçeklik temsili yaratmak amacıyla gerçekleştirilen teknolojik icatların (sinemaya sesin ve rengin gelmesi gibi) kökeninde de bu total sinema miti yer almaktadır (1967: 20). Total sinema miti, geniş ekran (*widescreen*) ve daha sonraki 3-D, IMAX, Dolby Ses ve sanal gerçeklik gibi sinema teknolojisindeki gelişmelerle de bağlantılandırılabilir (Stam, 2000: 75).

İlk olarak 1913 yılında Louis Feuillade tarafından kaleme alınan, filmlerin hayatı olduğu gibi göstermesinin gerekliliğini vurgulayan fikirler daha sonradan Paul Rotha ve John Grierson gibi Britanya'lı belgeselciler, Marcel L'Herbier, Jean Vigo ve Rusya'da Dziga Vertov gibi film yapımcıları tarafından yaygınlaştırılmıştır. Örneğin Vertov, biçimci kurgu yöntemleriyle yapılan kurmaca filmlerin insanları uyuşturduğunu söyleyerek bu tarz filmlere karşı mutlak gerçekliği amaçlayan filmler yapmaya çalışmıştır. Bu noktada gerçekçi gelenekte sinema sanatının toplumsal fonksiyonuna verilen önemin altı çizilmelidir. J. Dudley Andrew'e göre, eğlendirmek için yapılan filmlerle rekabet etmektense insanların sosyal durumlarına bilinçle yaklaşarak alternatif bir sinema geliştirilmesinin amaçlandığı gerçekçi gelenek, sanatın toplumsal fonksiyonu ile yakından bağlantılı olmuştur (1976: 103,104).

Gerçekçi geleneğin Lumière ile başlayıp, Flaherty ve Murnau ile devam ettiğini, Orson Welles tarafından güçlendirilip İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile üst düzeye çıktığını belirten André Bazin, imgeye ve gerçeğe inanan film yapımcıları arasındaki bir ayrımı vurgulayarak, gerçeğe inanan film yapımcılarının zaman / uzam

birlikteliğini kırmayan, uzun ve geniş alan derinlikli çekimler kullandıklarını belirtmektedir. Aynı zamanda, Bazin bu tarz çekimleri, filmsel algının demokratikleşmesi olarak nitelendirdiği siyasi bir nosyona da bağlamaktadır (aktaran Stam, 2000: 76).

Gerçekçi film kuramı ve sonrasındaki belgesel film kuramının toplumsal ilgi bağlamındaki birlikteliğinin günümüze kadar devamı, Cesare Zavattini gibi yeni gerçekçilerin; Ricky Leacock ve D. A. Pennebaker gibi Sinema Gerçek (*Cinéma Vérité*) akımını benimsemiş sinemacıların yazılarında da görülebilmektedir (Andrew, 1976: 104). Örneğin kuramcı, senaryo yazarı ve yönetmen olan Cesare Zavattini, sanat ile hayat arasındaki mesafenin kaldırılıp, gerçeğe benzer öyküler çıkarmak yerine gerçekliği bir öyküye dönüştürmeyi amaçlayan demokratikleştirilmiş bir sinemadan bahsetmiştir (Stam, 2000: 73).

Zavattini örneğinde görüleceği üzere, 1940'lı yılların savaş sonrası Avrupası'nda, özellikle ulusal kimliğini kaybetmiş İtalya'da, gerçeğin ve gerçekliğin değerinin film yapımcıları tarafından tekrar keşfedildiği ileri sürülebilir. Zavattini'ye göre, sinema için hiçbir konu fazla banal olamazdı ve sinema insanların birbirlerini tanımalarını ve anlamalarını sağlayarak bireyler arasında bir dayanışma yaratabilirdi. Zavattini'nin sinema yoluyla dayanışmaya yaptığı vurgunun sebebi olarak, savaş sonrası İtalya'da yeniden kurulması gereken ulusal kimlik düşünülebilir (Stam, 2000: 74). Bu noktada gerçekliğin baskın duruma gelmesindeki toplumsal, ekonomik ve siyasi koşulları ve dolayısıyla sinemadaki gerçekçi yaklaşımın ideoloji ile ilişkisini göz ardı edemeyiz. Şimdi, gerçeklik ile ideoloji ilişkisini göz önünde tutarak, klasik Hollywood anlatı sineması dışındaki yaklaşımları ve özellikle Rus montaj sineması

gibi ideolojik anlamda önemli amaçların atfedildiği, diğer tarzları ve filmleri inceleyebiliriz.

1.4. KLASİK HOLLYWOOD ANLATISI'NIN DIŞINDAKİ TARZLAR

1920'li yıllarda, ABD'de klasik anlatı sinemasının gelişimini tamamladığı belirtilmektedir. Kurmaca sinemanın kurumsallaşmasıyla birlikte popüler bir eğlence haline gelen sinema endüstrisi, sinemasal anlatımın pahalı olması ve kâr amacı gütmesi dolayısıyla, genellikle gişe geliri getireceğinin garanti olduğunu düşündüğü konuları ve bu konuların belirli film yapım tarzları ile anlatılmasını desteklemekteydi. Ancak özellikle I. Dünya Savaşı ve sonrasında, farklı ülkelerde farklı film yapım tarzlarıyla üretilen filmlere de rastlanmaktadır.

Özellikle Avrupa'da görülen avangard sinema hareketleri, sonradan 'belgesel' olarak tanımlanmış Flaherty'nin gezi filmleri ve Dziga Vertov ile Eiseinstein'in başını çektiği Sovyet filmleri, sinemasal gerçekliğin farklı biçim ve kullanımlarını örnekleyen film yapım tarzlarının altını çizmektedir. Ayrıca bu filmler, günümüzde melez olarak bilinen, belgesel ile kurmaca film yapım stratejilerinin bir arada kullanıldığı örneklerdir. Aktüalite görüntüleri veya öyküler, herhangi bir gerçeklik iddiasında bulunulmadan, var olan anlatım stratejileriyle, film yapımının teknik imkânları ölçüsünde sunulmuştur. Dolayısıyla, günümüzde belgesel-kurmaca melezleşmesinin uç örnekleri olarak geçen 'drama belgesel' ve 'özdüşünümsel' film yapım tarzlarını, sırasıyla Sergei M. Eiseinstein'in ve Dziga Vertov'un filmlerinde gözlemlemek mümkündür.

Geçekçi sinemanın oldukça farklı biçim ve kullanımları bulunmaktadır. Bu nedenle gerçekçi filmlerin tarihsel ve yerel incelemelerinin yapılması gerekmektedir. Noel Carroll, gerçeklik kavramının uygulamasının diğer film ve film tarzları ile yapılan tarihsel bir karşılaştırmaya dayandığını söylemektedir. Carroll'a göre, Sovyet Gerçekçiliği, Yeni Gerçekçilik, Sinema Gerçek gibi akımlar, farklı zamanlarda diğer film tarzlarında olmayan veya gösterilmeyen bir gerçekliği temsil etme çabalarını tanımlamaktadır (1996: 244).

Ancak bizim burada özellikle vurgulayacağımız nokta, bahsi geçen bu farklı gerçeklik yaklaşımlarını örneklendiren filmlerin, birbirlerinden veya klasik anlatı sineması örneklerinden ne şekilde ayrıldığı veya benzerlikler gösterdiğidir. Örneğin avangard sinema örnekleri bir taraftan belgesel sinema örnekleri ile birbirine taban tabana zıt görünürken, diğer taraftan, klasik kurmaca anlatı sinemasına karşıtlıkları dolayısıyla, belgesel sinema ile aynı tarafta değerlendirilmektedir. Ayrıca, belgesel olarak nitelendirilen Sovyet filmlerinin, gerçekliğe yaklaşımları bağlamında birbirlerinden çok farklı olabildiği ve belgesel sinemanın ilk örneği olarak kabul edilen Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) adlı filminin, detaylı incelendiğinde klasik anlatı sinemasının birçok özelliğini taşıdığı ve kurmaca stratejilerin filmde yoğun olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle *Kuzeyli Nanook'*un incelenmesi, bizleri belgesel ile kurmaca arasında yapılan ayrımın başlangıç noktasına götürürken; o dönemde Sovyetler Birliği ve Avrupa'daki farklı film anlatılarının incelenmesi de belgesel ve kurmaca film yapım yöntemlerinin bir aradalığını örneklendirecek ve bu bir aradalığın nedenlerini görünür kılacaktır.

1.4.1. *Kuzeyli Nanook*: İlk Belgesel veya İlkel Hayatın Draması

Robert Flaherty'nin, Eskimoların yaşamlarını konu alan *Kuzeyli Nanook* (1922) adlı filmi, sinema tarihinde ilk belgesel film olarak anılmaktadır (Armes, 2011: 36). Bu filmin o zamana değin gerek ABD'de gerekse diğer ülkelerde yapılan kurmaca ve gerçeğe dayalı diğer filmlerden farklı özelliklerini saptamak, belgesel ile kurmaca film arasındaki sınırların ne şekilde çizildiğini gösterecektir.

1.4.1.1. Bir Belgesel Olarak *Kuzeyli Nanook* (1922)

Eskimoların yaşamlarını incelemek amacıyla 1913 yılında Kuzey Kanada'ya giderek onlarla birlikte yaşayan Flaherty, yaptığı çekimlerle, etnografik bir gezi filmi hazırlamak istemiştir. Ancak filmini kurgularken çıkan yangın sonucu, filmi bir daha çekmek zorunda kalır. Filmin ilk versiyonunun kurgu aşamasında, başkarakterlerin olmaması ve anlatı eksikliğinden dolayı, filmin sıkıcı olduğunu düşünen Flaherty, bir kürk şirketi olan Revillon Freres'den aldığı destekle tekrar çekimlere başlamış ve Eskimoların yaşamlarını bu sefer farklı bir şekilde anlatmıştır (aktaran Marcus, 2006: 203). 1922 yılında tamamlanan *Kuzeyli Nanook'*da yıldız oyuncu ve öykü olmaması nedeniyle filmi kimsenin izlemeyeceğinin düşünüldüğü, dolayısıyla Flaherty'nin ABD'de filminin dağıtımını üstlenecek bir şirket bulmakta zorlandığı söylenmektedir (Ellis ve MeLane, 2008: 12,13). Ancak Pathè şirketinin filmin dağıtımını üstlenmesiyle gösterime giren *Kuzeyli Nanook*, ticari anlamda şaşırtıcı bir başarı kazanmıştır.

Kuzeyli Nanook, konusunu aktüel gerçek hayattan alan bir filmdir ve filmdeki ana karakter, diğer kurmaca filmlerden farklı olarak 'gerçek bir kişidir'. Başka bir

deyişle Nanook, filmde kendisini oynamıştır. John Grierson, *Kuzeyli Nanook*'u, yeni ortaya çıkan belgesel pratiğinin bir örneği olarak görmüş ve filmle ilgili iki noktayı vurgulayarak bunun sebebini açıklamıştır. Bunlardan ilki, Flaherty'nin basit bir şekilde aksiyonları göstermek yerine kurgu ve olayları sahneleme gibi yöntemlerle, aksiyonlara bir yorum getirmesidir. Ayrıca Flaherty'nin, tipik bir Eskimo ailesini temsil etmesi amacıyla farklı kişileri bir araya getirmesi gibi yeniden inşaalar ve sahnelemeler; Grierson için gerçeğe dayalı bilginin yaratıcı, sanatsal veya dramatik olarak manipülasyonu olmakta ve bu filmi daha alt seviyede gördüğü haber, aktüalite ve gezi filmlerinden farklı kılmaktadır. İkinci olarak Flaherty, Hollywood kurmacaları gibi baştan hazırlanmış bir senaryo ve öyküyle çalışıp profesyonel aktörlerle stüdyolarda filmi yapmak yerine "orada" bulunmayı seçmiş, öyküyü, mekândaki anlatısal unsurlardan çıkarmış ve insanların senaryolaştırılmamış gündelik hayatlarını göstermiştir (aktaran Beattie, 2004: 29–32).

Filmde sıkça görebileceğimiz dramatikleştirme ve tekrar inşa etme gibi manipülasyonlara ilişkin Flaherty'nin görüşü şöyledir: "Bazen yalan söylemek zorunda kalırsınız. Kişi sıklıkla, bir şeyin gerçek ruhunu yakalayabilmek için, o şeyi bozmak zorunda kalır." (aktaran Barsam, 1992: 52). Bu bağlamda Marcus, Flaherty'nin sadece gözlemsel tekniklerin kullanıldığı ve izleyicilerin filme dâhil olmasının engellendiği bir film yapmak yerine içinde çatışma ve çözümlemelerin olduğu, karakterlerin ve yaşam mücadelelerinin dramatik olarak anlatmak istediğini belirtmektedir (2006: 207).

Bu noktada sorgulanması gereken, Flaherty'nin bahsettiği, yalan söylemek ve gerçek ruhu yakalayabilmek için yapılan müdahale ve bozmaların, Grierson'un öngördüğü şekilde, yaratıcı bir yorumlama olarak mı yoksa klasik kurmaca anlatı

sinemasında kullanılan stratejiler olarak mı değerlendirileceğidir. Bu bağlamda, yapılacak seçim tıpkı belgesel-kurmaca ayrımı gibi muğlâk görünmektedir. Bu noktada, Edward Branigan'ın kurmaca ve kurmaca olmayan ayrımına ilişkin yorumu önemlidir. Branigan'a göre, belgesel veya kurmaca filmleri birbirinden ayıran, basitçe izleyicilerin inandığı ve film yapımcısının otoritesidir (akt. Cowie, 1997: 58). Flaherty'nin otoritesi, Eskimoların hayatlarına ilişkin neyi, nasıl, hangi yöntemlerle ve ne kadar gerçekliğe sadık kalarak göstereceğini kendisinin belirlemesi olarak düşünülebilir. Şimdi *Kuzeyli Nanook*'daki kurmaca unsurlara daha detaylı bakarak filmin diğer kurmaca filmlerden ve Grierson'un daha alt seviyede gördüğü aktüalite ve haber filmlerinden ne ölçüde farklı olduğunu inceleyebiliriz.

1.4.1.2. *Kuzeyli Nanook*'daki Kurmaca Unsurlar

Alan Marcus *Kuzeyli Nanook*'un, uygulamalarından ve temasından dolayı kategorileştirmeye direndiğini, sonradan belgesel olarak tanımlansa da, filmin aslında bir drama örneği olduğunu söylemektedir. Konusunu aktüel gerçek hayattan alan filmlerin daha önce de yapıldığını belirten Marcus, Edward Curtis'in 1914 yılında Kolombiya'daki Kwakiutl'ları anlattığı *In the Land of the Head-Hunters* filmini örnek vererek, bu filmde de yerel insanların aktör olarak kullanıldığının ve filmin tanıtımının "ilkel hayatın draması" olarak yapıldığının bilindiğini belirtmektedir (2006: 201–203).

Kuzeyli Nanook, Bill Nichols'un 'açıklayıcı tarz' belgesel kategorisine sokulmuştur. Ancak açıklayıcı tarz belgesellerin özellikleri ve yapım süreçleri, belgesel-gerçeklik ilişkisi bağlamında bir tartışma yaratmıştır. Kilborn ve Izod, çoğu

açıklayıcı belgeselin, olayları meydana geldikten sonra ele almak durumunda olduğunu, dolayısıyla orijinal aksiyonların genellikle tekrarlatıldığını veya yeniden inşa edildiğini belirterek film yapımcısının insanlardan kamera önünde normalde ne yapıyorlarsa, onları yapmasını isteyerek 'gerçeğe' yakınlaşmaya çalıştığını söylemektedirler. *Kuzeyli Nanook*'da da, yeniden sahnelemeler fazla kullanıldığından (örneğin geleneksel avlanma sahnelerinde) otantiklik bozulmuş, Flaherty aslında Eskimo hayatının o anda nasıl olduğunu değil, daha öncesinde neye benzediğini göstermiştir (1997: 60,140).

Kuzeyli Nanook'un kurmaca metinlere benzerliği Roscoe ve Hight tarafından da vurgulanmaktadır. Filmdeki çoğu aksiyon kamera için yapılmış ve Flaherty insanlara ne yapmalarını istediğini söyleyerek, onların önerilerini dikkate alarak ve çekimlere yönelik performanslarını yöneterek filme aktif olarak dâhil olmuştur (2001: 3). Bunlara ek olarak, Nanook ve ailesinin kamp ateşi yakmaları, buzdan ev yapmaları ve kayakla yol almaları gibi birçok davranışları aslında o zamanki Eskimoların gündelik davranışları değildir. Örneğin Nanook normalde silah ile avlanırken, Flaherty'nin isteği üzerine daha geleneksel ve daha tehlikeli avlanma yöntemlerini uygulaması kaydedilmiştir. Ayrıca aslında tek eşli olan Nanook, filmde çok eşli olarak gösterilmektedir (Rothman, 1997: 1,2). Bu bağlamda Flaherty, kendi Eskimo kavramsallaştırmasını ve anlatmak istediği öyküyü filmleştirmektedir.

Marcus, Flaherty'nin, güçlü bir anlatı yapısı kurmak amacıyla bir aileye ve bir başkaraktere odakladığını söylemektedir. Bu filmin drama olarak değerlendirilmesinin sebebi, Flaherty'nin odaklandığı ailenin, gerçekte var olan bir aile olmamasıdır. Nyla, başkarakter olan Nanook'un gerçek eşi değildir ve ayrıca karakterlerin takma isimleri vardır. Örneğin başkarakter Alakariallak'a ayı anlamına

gelen Nanook ismi verilmiş, ayı postu giydirilerek ayı avına çıkması anlatılmıştır (2006: 205–207).

Kuzeyli Nanook'un öyküsü her ne kadar yazılmamış, filmde profesyonel oyuncular kullanılmamış ve belli bir senaryo ile çalışılmamış olsa da, Flaherty'nin, "[K]işi sıklıkla, bir şeyin gerçek ruhunu yakalayabilmek için o şeyi bozmak zorunda kalır" derken söylemek istediğinin, gerçek ruh olarak belirttiği ve yakalamaya çalıştığı şey, kendi aklındaki anlatmak istediği öykü olduğunu ileri sürebiliriz. Öykü yazılı değildir ama film yapımcısının kafasında sürekli geliştirilmeye çalışılmaktadır. Profesyonel olmayan fakat özverili çalışan, bu uğurda en tehlikeli aksiyonları bile yapan aktörlerle stüdyo olanakları bulunmamasından dolayı gerçek mekânlarda, dondurucu soğukta çalışılmıştır. Çekimler, farklı kamera açıları için bazen tekrarlanarak yapılmıştır. *Kuzeyli Nanook* filmini ve yapım sürecini bu şekilde okuduğumuzda, ilk belgesel olarak tanımlanan bu filmin aslında klasik kurmaca anlatı sinemasından çok da farklı olmadığı anlaşılmaktadır. *Kuzeyli Nanook*'u ayrıksı kılan özelliğin, ele aldığı konu ve bu konuyu öyküleştirmesi bağlamında aranması, belgesel-kurmaca ayrımına ilişkin varsayımlar açısından taşıdığı önem nedeniyle de değerlendirilecektir.

1.4.1.3. Gerçek ve Kurmacanın Birlikteliği: "Hafif Anlatı" ve "Bulunan Öykü"

Daha önce de belirtildiği gibi, filmler kurmaca ve belgesel gibi kategoriler içerisinde değil, her şeyden önce bir öykü anlatmaya ve izleyicileri bu anlattıkları öyküye inandırmaya çalışan anlatılar olarak düşünüldüğünde farklı film yapım

yöntemleri arasındaki etkileşimin neden ve sonuçları daha net görülebilir. Böyle bir yaklaşım, aynı zamanda belgesel-kurmaca ayrımını, belgeselin gerçeklikle ilişkisini ve yakın zamanda sıkça örneklerini gördüğümüz belgesel ve kurmaca arasında kalmış, 'melez' olarak nitelendirilen filmleri daha iyi anlamaya olanak tanıyacaktır.

Öyküler hayal gücüyle veya gerçek-aktüel olay ve mekânlar temel alınarak üretilmekte ve genellikle de, hayal gücü ve aktüalitenin kombinasyonlarıyla oluşturulmaktadır. Hayali bir öykünün anlatımı, beraberinde profesyonel aktörler, set ve stüdyo gibi yüklü yapım masraflarını getirirken, gerçek hayattan kaynaklanan öyküler görece düşük bir bütçeyle, gerçek mekân ve öykülerin gerçek kişileri kullanılarak anlatılabilir. Ancak film yapımcısı, gerçek hayattaki bir konuyu anlatacağı filminde, geniş bir izleyici kitlesini hedeflerse, genellikle öykü anlatımının ve film yapımının en bilindik kod ve konvansiyonlarını, yani kurmaca film yapım stratejilerini takip etmesi gerekecektir. İşte *Nanook of the North* filmi de, gerçek hayattan alınan bir öykünün klasik anlatı sineması stratejileriyle anlatılmasının ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu stratejilerin başarılı bir şekilde filme dâhil edilmesi sonucunda, anlatılan konu izleyicilerin ilgisini çekmiş ve beraberinde benzer filmlerin yapımını da cesaretlendirecek bir ticari başarı sağlamıştır. Bu bağlamda ilk olarak *Kuzeyli Nanook*'da ele alınan öykünün anlatı yapısına odaklanılacaktır.

Öykülü ve öyküsüz film ayrımı yaparak avangard ve belgesel filmleri öyküsüz film kategorisine sokan Siegfried Kracauer'e göre gerçeklik, filmin özünü teşkil etmektedir, ancak gerçeğin gösterilebilmesi ve bir arada tutulabilmesi için bir öykü gerekmektedir (1965: 212). Karacauer, belgesel sinemayı, gerçekliği saf bir şekilde vermesi ve fiziksel gerçekliğe fazla bağlı olması dolayısıyla sınırlandırılmış

bulmaktadır. Paul Rotha'nın da belirttiği üzere, belgesel sinemanın öyküyü baskılaması, belgeselin önemli eksiklerinden birisidir. Bu nedenle Rotha, belgeselin insan referanslarını arttırması ve bireyleri kapsaması gerektiğini vurgulayarak bir anlamda öykünün önemine değinmektedir. Bu bağlamda belgeselcinin bir taraftan hileden (yani kurmacadan) uzak durmaya çalışırken, diğer taraftan dramatik unsurları kullanmaya kendini zorunlu hissettiğini söyleyen Kracauer, öyküye talebin tekrar doğduğunu ve çoğu belgeselin dramatizasyona eğilim gösterdiğini belirtmektedir (1965: 213).

Belgesel sinemanın öykü ve dramatikleştirmeye ihtiyacı bağlamında, Kracauer'in tanımladığı 'bulunan öykü' (*found story*) ile Flaherty'nin 'hafif anlatı' (*slight narrative*) kavramlarına değinmek gerekmektedir. Kracauer'e göre, bulunan öykü terimi aktüel fiziksel gerçeklikteki tüm öyküleri kapsamaktadır. Kurulmaktan çok keşfedilen bu öyküler, öyküsüz filmlerin ihtiyacını karşılamaya en yakın olan öykülerdir ve teatral öykülerin aksine ilgili oldukları konunun sadece bir parçası olmaları nedeniyle kendi kendilerine yeten bir bütün olarak geliştirilemezler. Kracauer'e göre, bütünlükleri ve ayrıklık seviyeleri açısından birbirlerinden farklı olan bu öyküler, dramatik aksiyon için bütün olarak düzenlenebilir veya Flaherty'nin dediği gibi 'hafif anlatı' olarak kalabilirler (1965: 245,246).

Öykünün insanların hayatından çıkması gerektiğini söyleyen Flaherty, öyküye ihtiyaç duymasına rağmen, tam olarak geliştirilmiş öykülerden kaçınmaktadır; çünkü bu tür öyküler kameranın kendi başına söyleyeceklerini engellemektedir ve anlama genel şablonlar getirmektedir. İşte bu nedenle Flaherty, hafif anlatıyı tercih etmektedir. Buna ek olarak, Flaherty'nin 'öykü insanların hayatından çıkmalıdır' derken kullandığı 'çıkmak' fiili, Flaherty'nin, ham

malzemenin önceden karar verilmiş taleplerle öykülenmesi ile değil, hayatın ham malzemesinden öykünün türetilmesi gerektiğine yaptığı vurgudur. Flaherty dışında, Rossellini ve Fellini gibi kurmaca film yapan sinemacıların da, kendilerine sadece kılavuzluk edecek bir öykü ile filmlerine başladığı bilinmektedir (Kracauer, 1965: 248).

Flaherty'nin hafif anlatı kavramının gerçekte altını çizdiği şey, gerçek aktüel hayattan çıkarılan öykülerin anlatımında klasik kurmaca filmlerdeki senaryo yazımı gibi, anlatılacak ve gösterileceklerin önceden belirlenebildiği uygulamaların mümkün olmamasıdır. Eskimoların hayatlarının konu alınacağı bir öykünün zaten önceden tam olarak belirlenmesi, filmin yapım koşulları ve amaçları dolayısıyla mümkün değildir. Başka bir deyişle, Flaherty'nin görece kısıtlı imkânlarla kendi başına yaptığı bu filmde, öykünün önceden belirlenmesi mümkün görülmezken, karakterlerin kurulması ve bir anlatı çizgisinin oluşturulmasının filmin ilgi çekici olması için gerekli olduğu düşünülmüştür. Bu bağlamda hafif anlatı kavramı, Flaherty'nin içinde bulunduğu çelişkinin çözümü için oldukça uygun bir yöntem olarak kabul edilebilir.

Günümüzde, belgesel filmler için proje hazırlama ve bu filmlerin yapım yöntemleri göz önünde tutulduğunda, güncel belgesellerdeki öykünün artan öneminin ve paralelinde sıkça kullanılan dramatikleştirmelerin nedenleri daha iyi anlaşılabilir. Film yapımcıları belgesel film projelerine maddi destek bulmak amacıyla herhangi bir televizyon kanalına veya kuruma projelerini sunduklarında, hem bu yapımcılar hem de sponsorlar için çelişkili bir durum söz konusu olmaktadır. Konusunu gerçek hayattan alacak olan bir belgesel film, sıklıkla gerçek kişi ve mekânlar kullanılarak üretilecektir. Daha önceden bu kişilere ve mekânlara ilişkin ön bilgiler alınmış ve

nelerin gösterilmesinin daha önemli olduğuna karar verilmiş olsa da, kurmaca anlatılara nazaran film yapım sürecinde daha fazla belirsizlik olacaktır. Toplumsal aktörlerin ne yapacakları, neler söyleyecekleri, olayların ne şekilde gelişeceği ve sonuçlarının ne olacağı konularında birçok şey öngörülemeyebilir. Ancak hazırlanan belgesel film projesinin gerekli desteği alabilmesi için, sponsorlar filmin bittiğinde nasıl olacağını, konunun ne şekilde ele alacağını ve anlatılacak öyküyü detaylı bir şekilde görebilmek isteyeceklerdir. Aksi takdirde, üretilecek olan filmin izleyicilerin ilgisini çekip çekemeyeceğini ve/veya nasıl bir ideolojik yaklaşım taşıyacağını bilemeyeceklerdir. Bu nedenle, maddi anlamda filmlere destek sağlayan kurumlar için, filmin bittiğinde nasıl olacağını görebilmek oldukça önemlidir.

Film yapımcıları içinse, öykünün ve anlatının ayrıntılandırılması, film yapım masraflarını ve koşullarını öngörmelerinde, bunlara göre çeşitli önlemler almalarında önemlidir. İşte bu nedenlerden dolayı, günümüz belgesel film yapımında, Flaherty'nin 'hafif anlatı'sının giderek 'ağırlaşmaya' başladığı, belirsizliklerin en aza indirilmeye çalışıldığı ve dolayısıyla dramatikleştirme, yeniden sahneleme, tekrar oynatma gibi tekniklerin daha da arttırıldığı söylenebilir. Bu artışta kastedilen, film yapım sürecindeki sponsor kurumların yönlendirmelerinin aynı şekilde Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* ve diğer filmleri için de söz konusu olmasıdır.

1.4.1.4. *Kuzeyli Nanook* ve Kurumsal Talepler

Lawson, Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook*'u yapmak için Revillon Freres'den aldığı destekle 'eğlence' filmlerine para yatırarak hızlı kâr amacı güden yatırımcılardan kurtulduğunu ve yaratıcı özgürlüğe sahip olduğunu söylemektedir

(1964: 46). Ancak Flaherty, sinema endüstrisindeki yapımcı firmaların baskısından kurtulsa da, sponsor firmanın film yapım sürecine katılımları göz ardı edilemez. Nichols, belgesellerin yaşadığımız dünya ile bütünleşmesinin bir yolunun da; başkalarının çıkarlarını temsil etmesi veya desteklemesiyle mümkün olduğunu söylemektedir. Belgesel film yapımcısının temsil ettiği "başkaları", hem filmde temsil edilen kişiler, hem de filmin yapımını destekleyen kurumlar olabilmektedir. Nichols'a göre *Kuzeyli Nanook*, hem Eskimo kültürünü hem de Flaherty'nin sponsoru olan kürk firması Revillon Frères'in çıkarlarını temsil etmekte, filmde kürk avcılığı sadece Eskimolar için değil, aynı zamanda kürk satın alan müşterilerin de yararına bir faaliyet olarak gösterilmektedir (2001: 3–4).

Nanook of the North'un bir versiyonundaki başlıkta, filmin yapımının Fransız kürk şirketi Revillon Frères ile mümkün olduğu belirtilirken, filmin başka bir versiyonunda ise başlıkta filmin yapımının sadece Nanook ve ailesinin sabır, vefa ve iyilikleriyle mümkün olduğu belirtilmiştir (Rothman, 1997: 2). Görülen bu çelişki, belgesel temsillerinin ekonomik nedenlerden dolayı manipülasyonlara ne denli açık olduğuna iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Bunun yanı sıra, belgesele atfedilen toplumsal işlevi dikkate alarak iki türe dair bir ayrımdan söz etmek mümkün olmuştur. Platinga, belgesel sinemanın eylem için bir çağrı niteliğinde olabileceğini belirtirken (1997: 40), belgesel filmlere atfedilen toplumsal işlevden yola çıkan bir ayrımın önemini vurgulayanlar arasında yer almaktadır. Ancak bu sınıflandırma da sorunludur. Örneğin, Nanook ve ailesinin zor yaşam koşullarının gösterildiği film oldukça popülerlik kazanmış, hatta Nanook'la ilgili bir şarkı bile bestelenmiştir. Ancak Nanook'un, Batı'daki tüm popülerliğine rağmen, film gösterildikten iki yıl sonra zor yaşam koşullarından

dolayı hayatını kaybetmesi; belgesel temsillerinin toplumsal ve ekonomik işlevlerine dair yaşanan büyük çelişkiyi de ortaya koymaktadır.

Kuzeyli Nanook'un başarısı dolayısıyla, sonradan Paramount Pictures olarak tanınacak şirket, Flaherty'den dünyanın başka bir yerinde, başka bir Nanook çekmesini istemiştir. Bu amaçla Güney Pasifik'teki Samoa adasına giderek oradaki ilkel hayatı konu alan bir film yapmaya karar veren Flaherty, Samoa'lı bir genç olan Moana'nın erkekliğe geçebilmek amacıyla bir tür dayanıklılık testine tâbi tutulmasını ve bu esnada vücuduna dövmeler yapılmasını filminde anlatmıştır. Flaherty'nin çekeceği filmde yerli kadınların çıplak görüntülerinin yer alacağını ve böylelikle filmin kolay pazarlanabileceği uman yapımcılar, 1926 yılında tamamlanan *Moana* filmini, *Güney Denizi Syrenlerinin Aşk Yaşantısı* adıyla pazarlamışlardır (Ellis ve MeLane, 2008: 15). *Moana*, sinema endüstrisinin taleplerini karşılamamasına rağmen, M-G-M yapım şirketi, Flaherty'i tekrar Güney Denizi'ne giderek film yapması için desteklemiştir. Fakat bu sefer yapım şirketi, yatırımını garantiye almak amacıyla, Flaherty'e takip etmesi için bir Hollywood senaryosu vermiş ve ekibe de reklam yönetmeni olan W. S. Van Dyke'ı dahil etmiştir. Flaherty, Dyke ile beraber çalışamayarak geri dönmüştür. Dyke'ın tamamladığı film ise *Güney Denizlerindeki Beyaz Gölge* (*White Shadows of the South Seas,* 1928) ismiyle gösterime girmiştir (Lawson, 1964: 93).

Konularını gerçek hayattan alan filmler için, gerek sinema endüstrisini gerekse sponsorları ikna edebilmek amacıyla, bir öykünün kurulması ve bu öykünün, belgesel film yapım yöntemindeki belirsizlik ve öngörülemeyen payına rağmen film tamamlandığında nasıl olacağının belirli olması gerekmektedir. 1920'li yıllarda Flaherty'e, takip etmesi için bir Hollywood senaryosunun verilmesi gibi, günümüzde

de televizyon kanalları veya diğer kurumlara sunulan belgesel film projelerinde, bir öykünün olabildiğince hatlarının belirginleştirilmesi ve gerekirse dramatikleştirme, yeniden canlandırma gibi tekniklerle anlatı çizgisinin korunması, maddi desteğin sağlanabilmesi açısından neredeyse zorunlu hale gelmiştir.

Flaherty ve filmlerinin genel bir değerlendirmesi, farklı film yapım tarzları arasındaki etkileşimdeki, film yapımcısının amaçlarının, kurumsal taleplerin ve izleyici tercihlerinin izlerini daha görünür kılmaktadır. Flaherty'nin bundan çok önce karşılaştığı kısıtlama ve zorluklar günümüzde de devam etmektedir. Dolayısıyla anlatısı en aşina olunan sinema kod ve konvansiyonlarıyla kurulan ve dramatikleştirmenin işlevsel olarak sık kullanıldığı filmler, sayıca giderek artmaktadır ve günümüzde kurmaca ile belgesel sinema arasındaki etkileşim daha görünür olmaktadır. Flaherty ve filmleri bağlamında değindiğimiz kurumsal talepler, sponsor firmaları özelinde karşımıza çıkmıştır. Bu noktada sinemanın propaganda amaçlı kullanıldığı Sovyet film endüstrisini incelemek, farklı film yapım tarzları arasındaki etkileşim ve özellikle siyasi iktidarın ve politik çıkar sahiplerinin etkisi üzerine düşünmeye olanak tanıyacaktır.

1.4.2. Devrime Hizmet Eden Gerçekçi Estetik: 1920'lerde Sovyet Filmleri

1917 Ekim Devrimi, Sovyet sinemasına kalıcı izler bırakmıştır. Vladmir İ. Lenin, kitlelerin politik olarak eğitilmesi yoluyla bilinçli bir devrim anlayışının geliştirilmesinde ve komünist ideolojinin meşrulaştırılmasında sinemaya kilit bir rol atfetmiştir. Miller'in belirttiği üzere, Bolşevikler, sinemayı geniş kitlelere ulaşmada kullanılabilecek güçlü bir silah olarak görmüştür (2006: 103). Bu nedenle Lenin'in

1918 yılında, ülkenin dört bir yanını dolaşarak hem film gösterimleri ile halkın bilgilendirilmesini hem de kamera kayıtlarının yapılmasını amaçlayan, 'ajitasyon trenleri' uygulamasını başlattığını görüyoruz. Dziga Vertov ve daha sonra Eiseinstein ile çalışacak kameraman Edward Tisse, bu trenlerde görev almıştır (Abisel, 2006: 207).

Lenin'in 1919 yılında sinema endüstrisini millileştirerek Devlet Film Okulu'nu kurması, bu okulda Lev Kuleshov gibi kuramcı ve film yapımcılarının kuramlar geliştirmesi; ve birçok haber/propaganda filminin yapılması gibi gelişmelerin temelinde, gene sinemanın, özellikle okuma yazma bilmeyen insanlara, devrimci bilinci taşıyacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülmesi yatmaktadır (Hallam ve Marshment, 2000: 26). Bu amaç doğrultusunda Lenin, Sovyet film yapımcılarına, öncelikle haber ve diğer kurmaca olmayan kısa filmlerle başlamaları talimatını vermiştir (Ellis ve MeLane, 2008: 27). Lenin'in verdiği bu talimattan iki çıkarım yapılabilir. İlk olarak, o dönemde Sovyetler'de insanları bilgilendirmek ve propaganda yapmak için gerçek aktüel hayata odaklanan haber filmlerinin daha uygun bulunduğu ve ikinci olarak da, kurmaca filmlere nazaran bu tür filmlerin üretimlerinin daha az maliyetle gerçekleştirildiği söylenebilir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Sovyet sinemacılar, geleneksel film yapım uygulamalarına bağlı kalmalarına rağmen, devrimci görüşleri ve işçi sınıfını temsil edebilmek amacıyla, özellikle montajı kullanarak sinemasal anlatımın yeni biçimlerini yaratmaya çalışmışlardır. Bu biçimlere baktığımızda, üretilen filmlerin sinemada baskın gerçeklik tarzlarının dışında, farklı bir gerçekçi yaklaşımları olduğu açıkça görülmektedir.

Genel anlamda Devrim sonrası Sovyet sinemasını gerçekçi olarak tanımlamak, sorunlu görülmektedir. 1925 ile 1930 yılları arası, sosyalist toplumun ideolojisini ve vizyonunu göstermeyi amaçlayan yeni bir film estetiğinin arandığı ve sanatsal deneylerin yapıldığı modernist ve avangard hareket, bir "altın çağ" yaşanmaktaydı. Bu bağlamda, biçimci özelliklere çok daha fazla önem atfedildiği söylenebilir. Fakat felsefi açıdan bakıldığında, bu deneyselliğin arkasındaki itici gücün, burjuva duyarlılıklarını ve popüler sinemanın hilelerini ortadan kaldırma gibi siyasi bir amaçla bütünleşik, gerçekçi bir yaklaşım olduğu da görülmektedir. Hallam ve Marshment, temelde sinema kurumunun siyasi, ekonomik ve toplumsal anlamda dönüştürülmesinin amaçlandığını belirtirler (2000: 26). Bu dönüşümde önemli rolleri olan Sergei Eiseinstein ve Dziga Vertov arasındaki, film yapım yöntemlerine ilişkin fikir ayrılıkları ve tartışmalar, belgesel sinema ile kurmaca sinema arasındaki ayrım ve melezleşme konusundaki önemli noktaları açığa çıkarmaktadır. Her iki film yapımcısı, burjuva melodramlarına karşı çıksalar da, izleyicileri eğitmek ve bilgilendirmek amaçlı temsillerin biçimine ve film yapım yöntemine dair farklı düşünceleri savunarak düşüncelerini uygulamaya koymuşlardır. İncelemeye ilk olarak Dziga Vertov ile başlanabilir.

1.4.2.1. Gerçekliğin Peşindeki *Kameralı Adam*: Dziga Vertov

Sinema anlayışı birçok ünlü film yapımcısına yön vermiş olan Vertov, uyguladığı film yapım teknikleriyle, Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek gibi önemli belgesel sinema akımlarına etkide bulunmuştur. Ayrıca 1970'li yıllardan sonra görünür olmaya başlayan ve farklı bir belgesel sinema yaklaşımının altını çizen

özdüşünümsel tarzı bilinçli şekilde ilk kez uygulayan yine Dziga Vertov'dur. Kurmaca filmlere karşı Kino-Pravda (Film Gerçek) olarak tanımladığı yaklaşımı getiren Dziga Vertov, kurmaca filmleri tıpkı din gibi 'halkın afyonu' olarak görmüş ve proleter sinemanın her şeyden öte gerçeğe dayanması gerektiğini belirtmiştir. Sovyet filmlerinin misyonunun sosyalist gerçekliği belgelemek olduğunu vurgulayan Vertov, senaryo, oyuncu ve sahneleme gibi, kapitalistlerin drama sinemasına ait unsurların kullanılmaması gerektiğini savunmuştur (2007: 85).

Vertov, sinemanın proleter bir sanat olarak işlevinin, insanların hayatlarını tüm detaylarıyla göstermek olduğunu ve bunun da erken dönem film deneyimleri ile başarılamayacağını düşünmüş ve sanatın illüzyon ve burjuva inanışlarından bir kopuş yaratmasını istemiştir. Bu nedenle Vertov, yaşayan insanların eylemlerini samimi ve nesnel bir şekilde sunmayı amaçlamış ve gerçekliğin özününün yakalamasında montajın ve kameranın rolüne vurgu yaparak kamerayı yönetmenin silahlanmış gözü olarak tanımlamıştır (Lawson, 1964: 73,74). Bu noktada Vertov'un 1925 yılına kadar ürettiği, sinema-gerçeklik ilişkisi bağlamında oldukça önemli olan '*Kino-Pravda*' haber serilerine bakılabilir. '*Kino-Pravda*' filmlerinin, ABD'de 1935-1951 yılları arası yapılan *The March of Time* haber filmlerine ve sonrasında ise Dolaysız Sinema (*Direct Cinema*) ve Sinema Gerçek (*Cinema Veritè*) uygulamalarına etkisi olmuştur.

Vertov, çekimler esnasında her ne kadar müdahaleden kaçınsa da filmlerin gerçekliğini kurgu aşamasında manipüle etmekte bir engel görmemiştir. İzleyicilere vermek istediği anlamı yaratabilmek amacıyla, tıpkı Flaherty'nin çekim sürecinde yaptığı gibi, Vertov da kurgu sürecinde müdahalelerde bulunmuştur (Ellis ve MeLane, 2008: 32–33). 'Film-Gerçek' ilkesiyle bireysel çekimlerin gerçekliğine vurgu yaparken, 'Film-Göz' ilkesiyle de kurgu süreci ile olayların sinemasal olarak

tekrar yaratıldığı yönteme işaret etmiştir. Başka bir deyişle, 'Film-Gerçek' ilkesiyle olayların nesnel kaydedilmesini, 'Film-Göz' ilkesiyle ise kayıtların öznel yorumla montajda birleştirilmesini işaret etmiştir (Hallam ve Marshment, 2000: 29). Vertov, kurgu ile gerçekliğin şekillendirilmesinin orijinal görüntülerin hakiki olarak kalmasını engellemediğini düşünmüştür (Faden, 2010: 339). Ancak Elizabeth Cowie, Vertov'un baskın kurmaca anlatılara karşıt olmasına rağmen, kurmacanın da, anlatının da basitçe karşı çıkılarak uzak durup sakınılabilecek şeyler olmadığını söylemektedir (1997: 54). Bu bağlamda, Vertov'un yukarıda önemini vurguladığı montaj ve 'Film-Göz' ilkesinin, aslında anlatı kurulması ve görüntülerin bir aradalıkları ile kurmaca anlamlar çıkarılması olarak da düşünülebilir.

Vertov, kamerayı dış gerçekliğe girebilen bir enstrüman olarak görmüş ve sinemanın yeni bir toplum kurmak amacıyla ne şekilde kullanılabileceğini göstermek istemiştir. İzleyicilere, izlediklerinin gerçek olayların bir aynası veya yansıması değil, tekrar inşa edilmiş gerçeklikler olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Bu amacı doğrultusunda, izleyicilerin dikkatinin içerikten çok, filmlerin anlatısal olmayan biçimsel yapılarına yönlendirilmesinin gerekli olduğunu vurgulayarak, ışıklandırmadan kurguya, bozulmuş kamera açılarından hızlı veya yavaş çekime, donmuş karelerden titreşim efektlerine kadar çeşitli teknikler kullanmıştır. Vertov, insanları habersizken görüntülemeye çalışmış ve böylelikle hayatı olduğu gibi göstermeyi, gerçekliğin farklı vizyonlarını montaj ile inşa edip anlatmayı amaçlamıştır (Hallam ve Marshment, 2000: 28). Bu noktada Vertov'un, filmlerinin biçimsel yapılarını ön plana çıkarması, daha sonra göreceğimiz özdüşünümselliğin, insanları habersiz görüntülemeye çalışması ise, özellikle 1960'lardaki Dolaysız

Sinema yaklaşımıyla altı çizilen gözlemsel belgesel tarzının ilk uygulamaları olarak düşünülebilir.

Sovyetler Birliği'ndeki günlük yaşama odaklanan, film içinde film yapımını da göstererek, bizlere izlediğimizin bir film olduğunu devamlı olarak hatırlatan *Kameralı Adam* (*Человек с киноаппаратом , The Man with the Movie Camera*, 1929) filmiyle Vertov (Barnouw, 1993: 63), belgesel film yapımındaki temel varsayım ve uzlaşımlara dikkat çekerek belgesellerin gerçekliği nasıl ve ne şekilde temsil ettikleri konusundaki algıyı arttıran özdüşünümsel tarzdaki belgesellerin ilk örneklerinden birisini vermiştir.

Vertov'un *Kameralı Adam filmiyle*, o dönemde yapılan *Saatlerden Başka Hiçbir Şey* (*Rien que les Heures,* 1927 - Cavalcanti) ve *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, *Berlin: Symphony of a City*, Walter Ruttmann, 1927) gibi, şehir yaşantısındaki bir günün işlendiği 'şehir senfonileri' arasında benzerlikler bulunmaktadır. Fakat *Kameralı Adam'*da, diğerlerinden farklı olarak kameranın varlığı merkeze alınmaktadır. Bu nedenle Vertov'un, Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek akımlarına etkisi, bu filmle daha net görülebilmektedir. Örneğin *Kameralı Adam*'da, izleyicilerin filmdeki görüntüleri izlemelerini de göstermiştir. Benzer şekilde, Sinema Gerçek yaklaşımının temel filmi sayılan *Bir Yaz Güncesi* (*Chronique d'un été, Chronicle of a Summer*, 1960)'da, filmin yapımcıları Edgar Morin ve Jean Rouch, filmdeki toplumsal aktörlerle birlikte filmi izleyerek tartışmalarını da filme dâhil etmişlerdir.

Kameralı Adam'ın, kaydedilmiş gerçeklerin toplamı olduğunu, filmdeki her öğenin küçük birer belge olup bir araya getirildiklerini belirten Vertov, kusurlu

bulduğu insan gözüyle görülen "hayat" ile daha üstün bulduğu kamera gözüyle (sine-göz) görünen "hayat"ın, birbiriyle taban tabana zıt olduğunun gösterilebildiğini belirtmektedir (Vertov, 2007: 100). Vertov'un, sine-göz'ü insan gözünden daha üstün bulması, bize 1960'lı yıllarda, hafif 16mm kameralar ve senkronize ses kaydı gibi teknolojik gelişmelerin etkisiyle gerçekliğin yakalanabileceğinin iddia edildiği, ABD'deki Dolaysız Sinema yaklaşımını hatırlatmaktadır. Ancak bu noktada, Vertov'un göstermeyi amaçladığı gerçeklik nosyonunun, Dolaysız sinemacıların yakalayabildiklerini düşündükleri gerçeklikten farklı olduğunu söyleyebiliriz. Vertov, sine-göz'ün görünür kılacağını, insan gözünün farklı algıladığını belirttiği gerçeklik nosyonunun, Marksist ideoloji bağlamında düşünülmesi gerekmektedir. Başka bir deyişle, Vertov'un kamerası gerçek, aktüel hayatın içine girebilmekte ve bunu izleyicilere gösterebilmektedir. Ancak gösterilen hayatın gerçekliğiyle kastedilenin, daha çok klasik Hollywood filmlerinde temsil edilen hayali ve yanıltıcı burjuva hayatının karşıtı olduğu söylenebilir. Vertov'un filmlerindeki özdüşünümselliğin de, yine bu bağlamda değerlendirilmesi daha doğru olmaktadır.

Barnouw'un belirttiği gibi, Vertov'un çalışmaları, 1920'lerin başlarında ve ortalarında Sovyet hükümeti için propaganda değeri taşımasına rağmen, Vertov kendisini bir propagandacı olarak değil, haber yapmaya çalışan bir muhabir olarak düşünmüştür. Vertov ilk zamanlarında, iktidarın talepleri ile kendi film anlayışı arasında olabilecek bir çatışmadan etkilenmemiştir. Fakat Stalin döneminde artan baskı sonucunda, Vertov'un altın yılları sona ermiştir (1993: 71). 1920'lerdeki Sovyet filmlerine baktığımızda, siyasi iktidarın izleyici isteklerini göz önünde bulundurarak, propaganda amacı doğrultusunda filmlerde kurmaca unsurlara ve anlatıya daha fazla önem verildiği görülmektedir. Sovyet sinema endüstrisinin

ekonomik ve teknik yönlerini inceleyen Miller, 1925 yılından sonra Sovyet gazetelerinde, Sovyet sinemasının çok fazla ticarete dayandığı, yurtdışından çok sayıda eğlence filmleri getirildiği konularında şikâyetlerin olduğunu, bu şikâyetlerin 1928 yılına kadar sürdüğünü belirtmiştir. Hatta 1928 yılında sinemayla ilgili düzenlenen Parti Konferansı'nda, sinema endüstrisinin ideoloji ve ticaret arasında bir denge kurulacak şekilde genişletilmesine karar verilmiştir. Başka bir deyişle, eğlenceli bir şekilde siyasi mesaj taşıyacak filmlere ihtiyacın olduğu vurgulanmıştır. 1920'li yıllarda montajın ön planda olduğu Sovyet filmlerinin, kitlelerin ilgisini çekmekte başarısız olduğu ve sıradan insanların, aksiyon, macera ve komedi unsurları içeren popüler Sovyet filmleri ile Avrupa ve ABD'den getirilen eğlence filmlerini tercih ettiği vurgulanmıştır (2006: 111–106).

Vertov, tekniklerini *Sinema-Göz* (*Cinema-Eye*, *Kinoglaz*, 1924), *Sovyet İleri!* (*Shagay Sovet!,Forward, Soviet!*, 1926), *Dünyanın Altıda Biri* (*Shestaya chast mira*, *One Sixth of the World*, 1926), ve *Onbirinci Yıl* (*Odinnadtsatyy*, *The Eleventh Year,* 1928) gibi filmlerinde uygulamıştır (Barnouw, 1993: 59). Ancak Stalin zamanında, tarihsel ve güncel olayların sahnelenmesinin ve tekrar canlandırılmasının gerekli olduğu düşünülerek, Vertov'un aktüalite görüntülerine olan bağlılığı eleştirilmiştir. Faden, sahneleme yöntemiyle üretilen filmlerin tercihinde, bu filmlerin çekilmeden önce senaryolarının görülüp kontrol edilebilmesinin ve daha az maliyetlerle üretilebilmelerinin öngörüldüğünü belirtmektedir (2010: 339-340). Bu noktada, filmlerin üretim süreçlerindeki ekonomik koşulların ve kurumsal olarak siyasi iktidarın taleplerinin, farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimdeki önemini görmekteyiz. Daha önemlisi, gerçek aktüel olayların kurmaca unsurlarla birlikte verilmesine olan yoğun talebin herhangi bir döneme özgü olmadığını, II. Dünya

Savaşı döneminde yapılan filmlerden günümüze değin televizyon için üretilen drama belgesellere kadar, farklı türlerde mevcut olduğunu söyleyebiliriz.. Bu nedenle gerçek olayların kurmaca unsurlarla anlatılmasına olan talebi değerlendirirken izleyicilerin tercih ve isteklerinin önemi de göz önünde tutulmalıdır.

Sovyet örneğinden anlaşılacağı üzere, yönetmenler ister filme para yatıran ve karşılığını fazlasıyla almak isteyen yapımcı şirketlere, isterse filmlerin ideolojik olarak ikna edici ve bilgilendirici olmasını talep eden iktidarlara karşı sorumlu olsunlar, her iki durumda da kitlelerin ilgisinin çekilmesi için, filmlerin eğlenceli ve daha da önemlisi anlaşılır olmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla, filmlerdeki öykü anlatımının bilindik anlatı biçimlerinin kullanımının, ele alınan konu ister hayali ister gerçek hayattan alınmış olsun, önemli olduğu görülmektedir. Gerçekliğe farklı yaklaşımları olan film yapım teknikleri bulunsa da geniş bir izleyici kitlesi hedeflendiğinde, izleyicilerin aşina oldukları anlatım tekniklerinden, yani klasik anlatı sinemasının kod ve konvansiyonlarından uzak durulması oldukça zordur. Görüleceği üzere, belgesel ve kurmaca film yapım yöntemleri arasındaki melezleşme, birçok farklı film yapımında söz konusu olmuştur. Bunun temel sebebi ise belgesel ve kurmaca sinemanın sonradan kavramsallaştırıldığı gibi birbirinden ayrı ve birbirine karşıt uçlar olmamasıdır.

1.4.2.2. Gerçekliğin Kurmacalaştırılması: Sergei M. Eiseinstein

Gerçekçi eğilimlerini inşacılıkla (*constructivism*) bütünleştirmeye çalışan Eiseinstein, gerçekliği parçalayıp başka bir sistem içerisinde tekrar inşa ederek en yüksek duygusal etkilerin alınabileceğini düşünmüştür (Andrew, 1976: 69). Bu

nedenle sinemanın her şeyden önce montaj olduğunu düşünen Eiseinstein (2004: 13), *Potemkin Zırhlısı* (*Bronenosets Potyomkin, Battleship Potemkin,* 1925) filminde kullandığı ritmik montaj ile en çarpıcı etkinin verilebilmesini amaçlamıştır. Filmde, Odessa merdivenlerinden inen insanların öldürülme sekansının farklı açılardan yapılan çekimlerin montajıyla uzatılması buna örnek olarak gösterilebilir. Özellikle bu ve benzeri montaj uygulamaları dolayısıyla *Potemkin Zırhlısı,* hem Moskova'da hem de diğer ülkelerde büyük başarı kazanmasına rağmen filmin 'biçimci' bulunarak izleyici tarafından zor anlaşılacağı iddiaları nedeniyle ülke çapında bir tanıtımdan kaçınılmıştır (Abisel, 2006: 233 – 241). Burada vurgulanması gereken çelişkili bir durum söz konusudur. Lawson, Eiseinstein'ın temelde gerçekliğe yakın olmak amacıyla, stüdyo ve setler yerine orijinal mekân ve insanlara odaklandığını belirtir (1964: 75). Eiseinstein bir taraftan gerçekliğe bu denli önem verirken, diğer taraftan filmleri fazla biçimci bulunmaktadır. Bu da aslında gerçekçi ve biçimci eğilimlerin bir arada bulunabileceğini, ancak filmlerin başarılarının öncelikle izleyicinin ve siyasi iktidarın beklentilerini ne ölçüde karşıladığıyla ilişkili olduğunu göstermektedir.

Devrimin onuncu yıldönümü anısına sipariş edilen *Ekim* filminde Eiseinstein, tüm kuramsal düşüncelerini uygulama fırsatı bulmuştur. Rotha'ya göre, izleyicilerin istenilen politik kabullenme doğrultusunda ikna edilmelerinin amaçlandığı bu filmde; kişi ve nesneler oldukları gibi yansıtılmayıp yeni bir görünüm içinde sunularak, aslında belgesel yaklaşımın farklı bir biçimi yaratılmıştır. Rotha'ya göre, gerçek olaylara yeni anlamların katıldığı, gerçekliğin yönetmenin amacına uygun olarak değişik görünümlerde biçimlenmiş özdeğe dönüştürüldüğü bu belgesel yaklaşım, diyalektik yöntemler üzerine oturtulmuştur (1995: 66–67). Her ne kadar kurmaca

filmlerle harmanlanan belgesel unsurlardan bahsetsek de, burada belgesel unsur olarak tanımlanan şeyler, gerçek aktüel dünyanın ve bu dünyaya ait konuların, gerçekliğe oldukça yakın temsil edilme stratejileridir. Kavram karışıklığına yol açmaması için belgesel terimi kullanılsa da unutulmamalıdır ki, belgesel teriminin ilk kullanımı, sessiz sinema döneminin sonuna denk gelen 1927 yılıdır. Başka bir deyişle, daha belgesel diye bir terim yokken, Eiseinstein'in filmlerindeki belgesel özelliklerden bahsedilmesi, aynı zamanda belgesel ile kurmaca ayrımının yapaylığının altını çizmektedir.

Tyler'a göre, kurmaca filmlerde aktüalite kullanımındaki gelişme, eğitimle başlayan ve propagandaya doğru uzayan çeşitli amaçlar sonucu kendini göstermiştir. Britanya, Almanya ve Rusya'da propaganda filmleri, kurmaca içerik ve yöntemlerden çok, gerçeklere ve olaylara dayandırılarak yapılmak istenmiştir (1949: 100). Daha önce değindiğimiz gibi, kurmaca filmlerde belgesel unsurların kullanılması farklı zamanlarda, farklı ülkelerde ve farklı film yapımcılarının filmlerinde sürekli gözlemlenebilmektedir. Fakat kurmaca filmlerin belgesel özellikler taşıdığı güçlü örnekler, daha çok Eiseinstein özelinde Sovyet sinemasında görülmüştür.

Ellis ve MeLane'e göre bunun altında yatan neden, Sovyet film yapımcılarının, filmleri için gerekli maddi desteği bankalardan veya kâr amaçlı yapım şirketlerinden değil, devletten almış olmalarıdır. Hem temelde Hollywood'da üretilen hem de bu filmlerde temsil edilen kapitalist ideolojiye karşı yapılan komünist filmlerin, kendi ideolojilerini oldukça geniş kitlelere aktarma amaçları bulunmaktadır. Fakat Hollywood merkezli kapitalist filmlerin başarıları, finansal destekçileri tarafından, izlenme çokluğuna paralel getirdikleri gişe gelirleri ile

ölçülürken, Sovyet filmlerinin başarısı, destek veren iktidarın mesajını ne kadar iyi iletebildiğiyle ölçülmüştür. Bu nedenle kurmaca Sovyet filmleri de, gerekli bilgileri verebilmek ve istenilen etkileri yaratabilmek amacıyla belgesel sinemanın konularını, yapım metotlarını, estetiğini ve amaçlarını olabildiğince içine almaya çalışmıştır (Ellis ve MeLane, 2008: 39).

Bu eğilim özellikle Sergei Eiseinstein, V. I. Pudovkin ve Alexander Dovzhenko'nun kuramsal yazılarında ve filmlerinde gözlemlenebilir. Fakat belgesel unsurların kurmaca filmlerde kullanımı açısından Eiseinstein'ın filmleri daha ön planda bulunmaktadır. Dolayısıyla Eiseinstein, uyguladığı bu teknik sebebiyle daha ağır eleştiriler almıştır. Örneğin *Ekim* filminde, Lenin rolünü oynaması için sıradan bir işçiyi seçtiğinde, tarihsel gerçeklere tamamen duyarsız olmakla ve tarihsel gerçeği göstermek için en utanç verici yöntemi kullanmakla suçlanmıştır (Petric 1993: 54). Eiseinstein'ın eleştirildiği temel nokta, tarihsel olayların kurmaca bir temsilini yaratması değil, kendi yorumunun doğruluğunu ispat etmek için belgesel film tekniklerini kullanmasıydı. Belgesel ve kurmaca arasındaki sınırların Eiseinstein tarafından başarılı ve ikna edici şekilde bulanıklaştırıldığı, *Ekim* filminin Batı'da 1917 Devrimi'nin belgeseli olarak algılanmış olmasından anlaşılabilir (Hallam ve Marshment, 2000: 32).

Potemkin Zırhlısı'na odaklanıldığında Tyler, filmin ilk olarak John Grierson tarafından yüceltilmiş aktüalite (*glorified newsreel*) olarak tanımlandığını söylemekte ve bunun nedeni olarak Eiseinstein'ın, filminin sadece ikna edici olmasına değil, izleyenlerin bu olayı tarihin bir kategorisi olarak anlamalarını sağlamaya da özenmesini göstermektedir. Tyler, tarihin sadece kayıt edilmiş olayları ima etmediğini, aynı zamanda başı ortası ve sonu olan tutarlı bir çizgide, olayların anlatı

biçimini almasını da ima ettiğini söylemektedir. İşte bu nedenle birçok haber filmi, gösterdiği olayların anlatıya veya anlamlı bir bağlama sahip olmamasından ötürü, tarihsel bir kategori olarak tatmin edici değildir. Başka bir deyişle Tyler, mantıksal bir anlatı perspektifi olmadan, tarihsel olaylara ilişkin neden-sonuç ilişkilerinde ve doğru yargılarda bulunulamayacağını belirtmektedir (1949: 102).

Eiseinstein'in kurmaca filmleri ile Vertov'un haber filmleri karşılaştırıldığında, kurmaca unsurların belgesel sinemaya başka bir önemli katkısı da kendini gösterir. Tyler, haber filmlerindeki enstantane çekimlerin aktüaliteyi parçalı, yüzeysel ve hatta önemsiz olarak sergilediğini belirtmektedir. Tylor, bu nedenle, olayları anlatı formları içerisinde sunmanın ve film sürecinde seçilen konunun özelliğine bağlı olarak az veya çok kurmacalaştırmanın gerekli olduğunu belirtmektedir (1949: 103). Vertov, parçalı aktüalite görüntülerini kurgu ile biraraya getirmektedir. Fakat bu görüntüler bir anlatı izleğinde takip edildiği takdirde, izleyicilerde yaratılmak istenilen duygusal tepkiler daha güçlü olabilir.

Potemkin Zırhlısı örneğinde olduğu gibi, Eiseinstein'in filmlerindeki belgesel özellikler şu şekilde sıralanabilir. İlk olarak, Eiseinstein'in seçtiği konuların hepsi ya geçmişte ya da yakın zamanda yaşanmış gerçek olaylara dayanmaktadır. İkincisi, filmlerin ilgi alanları ekonomik, politik ve toplumsaldır (Ellis ve MeLane, 2008: 39,40). Bu bağlamda Eiseinstein, belgesel sinema yöntemleriyle işlenebilecek bu konuları, kurmaca filmlerinde işleyerek hem insanları bilgilendirmeyi, hem de yoğun duygusal tepkiler yaratmayı amaçlamıştır. Bu noktada belgesel unsurları gerçekliğe ait bilgilendirimlerde, kurmaca unsurları ise bu bilgilendirimleri verirken izleyicilerden yoğun duygusal tepkiler alınmasında daha etkin kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu melezliğe ilişkin Kracauer, *Potemkin Zırhlısı* ve benzeri

filmlerdeki belgesel niyetlerin kurmaca olarak işlendiğini ve bu filmlerin kategorileştirmeye direndiklerini söylemektedir (1965: 249).

Eiseinstein'in çalışmalarındaki belgesel unsurlar, filmlerini gerçek mekânlarda aktör olmayan kişiler kullanarak çekmesinde de kendini göstermektedir. Filmlerine gerçeklikle başlayan fakat ele aldığı gerçekliklere büyük ölçüde biçimsel kontrol yoluyla müdahale eden Eiseinstein; *typage* kuramı paralelinde belirli rolleri oynayacak kişilere karar verirken, görünüşleri oynayacakları rollere en uygun kişileri seçmiştir. Her yönüyle geliştirilmiş karakterlerden çok 'tipler' kullanmış (Monaco, 2001: 279) ve amatör oyunculardan istediği performansı alabilmek amacıyla kurgu aşamasında da yoğun çaba sarf etmiştir (Ellis ve MeLane, 2008: 41).

Potemkin Zırhlısı filminde, tarihsel bir olay bu olayın kayıtları temelinde yeniden inşa edilmiş ve olaya tanıklık eden insanların raporları filmin senaryosu olarak kullanılmıştır. Bu nedenle filmdeki tanıklık (*film eyewitness*), belgesel tekniği ile otomatik olarak ilişkilendirilebilecek bir özelliğe sahiptir. Tyler'a göre film tanıklığı belgeselin olmazsa olmazlarından biridir ve güncel haber filmlerinin otantik olabilmesi için bu filmlerin olay mahallinde çekilmiş olması gerekmektedir. Tanıklık unsurunun filmlerdeki önemi, özellikle Birinci Dünya Savaşı boyunca daha da iyi anlaşılabilir. Bu dönemde, 'cephede çekilmiş' oldukları ileri sürülerek tanıtımları yapılan birçok savaş filminin gerçekte cephede çekilmediği, dolayısıyla sahte ve uydurma oldukları gerekçesiyle eleştirildiği bilinmektedir (Tyler, 1949: 102). Bu noktada Eiseinstein ile birlikte çalışan kameraman Edward Tisse'ye değinmekte fayda vardır. Lawson, Birinci Dünya Savaşı'nda ve Rus Sivil Savaşı'nda haber filmleri yapmış olan Tisse'nin deneyim ve çekim tekniklerinin,

Eiseinstein'in belgesel gerçekliği ile hayali yorumlamanın yaratıcı bir karışımı olan film kavramına çok uyduğunu belirtmektedir (Lawson, 1964: 78).

Eiseinstein'in filmlerinde, Robert Flaherty ve David Wark Griffith'in çalışmalarının etkisi olduğu ve çeşitli benzerliklerin kurulabileceği ileri sürülmektedir. Fakat Flaherty gibi sinemacıların, filmlerine bazen kurmaca unsurlarla bazen de farklı anlatılarla çeşitli eğlence unsurları katmaya çalışmalarının temel sebebi, filmlerini eğlenceli ve ilgi çekici kılarak daha fazla kâr elde edilebilmek iken, Eiseinstein, Pudovkin, Dovzhenko, Shub ve Turin gibi sinemacıların, farklı şekillerde kurmaca film yapım stratejileri kullanmalarındaki temel amacının daha iyi bir ülke ve toplum kurmak gibi ideolojik bir yanı bulunduğu belirtilmektedir (Ellis ve MeLane, 2008: 41). Eiseinstein ve Vertov arasındaki sinemaya yaklaşım farkları karşılaştırmalı bir şekilde ele alındığında, Sovyet sinemasında belgesel ve kurmaca ilişkisine dair farklı yaklaşımların altını çizilebilir.

1.4.2.3. Eiseinstein'e Karşı Vertov: Melezleşme Tartışmaları

Vertov temel olarak gerçekliğin belgesel arayışıyla ilgilenirken, Eiseinstein insan deneyiminin sentezini sunabilecek bir öykü yapısı geliştirmeye çalışmıştır. Ayrıca Vertov temel sinemasal geleneklerden kopmak isterken, Eiseinstein'ın çalışmaları, sinemasal gelişim ile aynı çizgide olmuştur[3]. Eiseinstein, deneysel sanatın devrimci amaçlara hizmet edebilmesi için anlaşılabilir bir içerikte olması

[3] Eiseinstein'ın *Grev* (*Stacka*, *Strike*, 1925filmi ile Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, 1916)filmi sıklıkla karşılaştırılmış ve çeşitli benzerlikler vurgulanmıştır (Lawson, 1964: 76,195).

gerektiğini düşünmüştür. Eiseinstein'e göre, imgeler algısal ve duygusal bir güce sahiptir ve gerçek hayattakilere benzemese de izleyicilerden tepki alabilmektedir. İzleyicilerin fiziksel tepkilerini manipüle ederek, başka bir deyişle izleyicileri şok ederek, duygusal ve psikolojik etkiler yaratmayı amaçlayan Eiseinstein, diğer İnşacılardan farklı olarak kameranın gerçekliğe girebilen veya günlük olayların arkasında yatan gerçeklikleri ortaya çıkarabilen bir enstrüman olduğunu düşünmemiştir. Vertov ise her türlü biçimci müdahaleye karşı çıkarak kameranın normal koşullarda algılanamayacak gerçekleri bile ortaya çıkarabileceğini vurgulamıştır. Vertov'u, dış dünyadaki sadece film yapımcısını etkileyen gerçekleri seçtiğini söyleyerek eleştiren Eiseinstein, 'Film Gerçek' ilkesiyle gündelik hayatın kaydının, aslında sanatsal olarak kullanışsız ve metaforik uygulamalardan eksik olduğunu söylemiştir. Vertov ise Eiseinstein'ın gerçek olayları göstermek için geleneksel anlatı yollarını, sembollerini ve aktörleri kullanmasını, devrime ihanet olarak nitelendirmiştir (Petric, 1993: 15,52).

Eiseinstein, *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve *Ekim* (1928) filmlerinde, görkemli devrim sürecini tekrar inşa etmiş, bunu yaparken de baskıcı güçleri proleterlerden ayırabilmek için oyuncu seçimini aktör olmayan, fakat fiziksel olarak hikâyelerini anlattığı kişilere en çok benzeyen ve onları en iyi oynayabilecek kişiler arasından yapmıştır. Vertov ise belgesel filmlere yapay, kurmaca filmlere ise yarı doğru unsurların katılmasına karşı çıkmıştır. Vertov'a göre kurmaca filmlerde aktör olmayan kişilerin kullanımı "hayat–gerçek" nosyonuna aykırıdır çünkü böylesi bir uygulama belgesel filmin evrimini aksatır. "Haber Filmlerini Savunmak" başlıklı yazısında Vertov, haber filmi sinemasının tekniklerinin oyunculu sinema bünyesine dâhil edilmesinin doğal olmadığını, iki sinemanın da kendine özgü bir gelişim rotası

bulunduğunu vurgular. Fakat Vertov için asıl mesele, oyunculu sinemanın var olma hakkının olması, ancak bu sinemanın haber filmlerinin rotasını takip etmemesi gerekliliğidir (2007: 172,173).

Christie ve Taylor'a göre, devrim sonrası Sovyet kültürünün aktarımında ve yeni Sovyet insanlarının şekillendirilmesinde sinemanın rolü açısından 1920'lerdeki belgesel film ve kurmaca filmlerin göreceli üstünlükleri konusundaki tartışmalar, günümüzde sinemanın rolüne ilişkin tartışmalarda hâlâ yer bulmaktadır. Demokratik Batı toplumlarında, tarihsel olayların temsiline ilişkin tartışmalar, benzer biçimde belgesel ve kurmaca filmlerin temsillerindeki görecelikler temelinde devam etmektedir (Christie ve Taylor, 1993). Vertov'un şiddetle karşı çıktığı, kurmaca film içerisine belgesel unsurların, belgesel filmlerin içine ise kurmaca unsurların katılması günümüze değin sinemada fazlasıyla uygulanmıştır. Özellikle savaş dönemlerinde hükümetlerin belgesel-kurmaca üzerinden melezleşmeyi örnekleyen filmlerin yapımına destek olduğu görülmektedir. Bu uygulamalara geçmeden, daha çok bağımsız film yapımlarını kapsayan Avrupa'daki avangard yaklaşımlara ve bu yaklaşımların belgesel sinema ile etkileşimlerine bakmak uygun olacaktır.

1.4.3. Anaakım Kurmaca Anlatılara Karşı İki Uç: Avangart ve Belgesel Sinema

1920'lerde Jean Epstein (*Poster*, *The Poster*, 1925), Abel Gance (*Zampara*, *La Roue*, 1922), Louis Delluc (*Fievre*, 1921), Germaine Dulac (*Gülümseyen Madam Beudet*, *The Smiling Madame Beudet*, 1923), ve Renè Clair (*The Crazy Ray*, 1922) gibi izlenimci Fransız sanatçıların çalışmaları, Hollandalı film yönetmeni Joris

Ivens'in deneysel çalışmaları (*Köprü*, *The Bridge*, 1928; *Rain*, 1929), Alman sanatçı Hans Richter'in *Rhythmus 21* (1923), Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın *Anemik Cinema* (*Anemic Cinema,* 1927) gibi filmleri, kameranın kayıt yeteneğinin kullanılmasından öte, sanatçıların kendi görme biçimlerini ön plana çıkarmalarına örnektir. Başka bir deyişle, atraksiyonlarla kurmaca dünyalar yaratmaktan çok, faklı bakış açılarının ortaya konulması avangard ile başlamıştır. Nichols, avangard sinemacıların yaptıklarının, gerçekliğin bir şekilde tekrar üretilmesinden çok, sinema ile farklı bir şekilde yeni şeyler anlatma çabası olduğunu söylemektedir (2001: 88–89).

Avrupa'da avangard sinema akımlarının kendini göstermeye başlaması, tarihsel olarak ABD'de Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* ve Rusya'da Vertov'un 'Kino-Pravda' filmleri ile belgesel sinemanın temelinin oluşturulduğu zamana denk gelmektedir. ABD ve Rusya'daki belgesel sinema örnekleri ile Avrupa'daki avangard sinema uygulamalarının belgesel sinemanın gelişimine büyük katkısı olmuştur. Belgesel ve avangard sinema, sanatsal ve ticari olarak baskın olan kurmaca sinemaya karşı durarak kurmaca filmlerde kullanılan anlatım tekniklerinin sınırlı ve sınırlayıcı olduğunu göstermiş, diğer yanda her iki yaklaşım da sinemanın kapasitesinin araştırılması ve geliştirilmesine katkıda bulunmuştur. Ancak konvansiyonel kurmaca filmlerin gerçeklikleri konusunda, avangart ve belgesel sinema yaklaşımları birbirinden ayrılmıştır. Belgesel sinema taraftarları kurmaca filmleri yeterince gerçekçi bulmazken, avangard sinemacılar bu filmleri fazla gerçekçi olmaları sebebiyle eleştirmişlerdir (Ellis ve MeLane, 2008: 44).

1.4.3.1. Avangard ile Belgeselin Birleşmesi

1921 yılında Almanya'da yaşayan iki ressam, Viking Eggeling ve Hans Richter, avangard sinema üzerine çalışmaya başlamıştır. Richter'in *Rhythmus 21* (1921) ve Eggeling'in *Diyagonal Senfoni* (*Diagonal Symphony,* 1925) filmleri, ilk avangard film örnekleri arasındadır. Bu çalışmaları Fernand Leger'in Mekanik Bale (*Ballet Mécanique,* 1924) ve Marcel Duchamp'ın *Anemic Cinema* (1926) filmleri takip etmiştir. Bu sanatçılar Vertov'un fikirlerinden etkilenmiştir. Bu doğrultuda aktüalite ile başlayarak kendi anlatımsal sentezlerini yaratmayı amaçlamışlardır. Örneğin Fernand Leger'in *Mekanik Bale* filmi, soyut belgesel eğiliminin önemli bir örneği olarak tanımlanacaktır (Barnouw, 1993: 72). 1920'lerin sonunda ise avangard film yapımının belgesel sinemaya iyiden iyiye yaklaştığı fark edilmektedir. Ruttmann'ın *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* (1927); Alberto Cavalcanti'nin *Saatlerden Başka Hiçbir Şey* (*Rien Que Les Heures*, 1929) ve Joris Ivens'in *Yağmur* (*Regen, Rain*, 1929) gibi, şehir senfonileri olarak bilinen filmler belgesel/avangard yakınlaşmasının en önemli örnekleri arasında sayılabilir (Ellis ve MeLane, 2008: 47).

Örneğin *Yağmur* (1929) filmi ile yağmur öncesi ve sonrasındaki Amsterdam'ı anlatan Jori Ivens, belgesel sinemada yeniden inşa etmek (*reconstruction*) gibi tekniklere karşı çıkmıştır. Ivens'in gerçekliğin belgesel sinemada kullanılmasına ilişkin görüşleri, birbirine iki uç olarak görülse de, avangard ile belgesel sinema arasındaki yakın ilişkiyi ortaya koymaktadır.

> …belge filmlerinin büyük kısmı seyirci için basbayağı bir sıkıntı maskesine bürünmüş gibidir. Bunu yok etmek için ne yapmak gerek? … Topluma yakın yaşamak. Her zaman için gerçeğin derinliklerine inmek. Belirli belgesel yöntemlerimizi kullanmak. Şekilleri ve içeriği gerçeğe sadık kalarak değiştirmek ve geliştirmek (Ivens, 1967).

Hem avangard hem de belgesel film yapım yöntemlerinde, gerçeğe sadık kalarak yorum yapmak, değiştirmek ve geliştirmek vurgulansa da soyut formların tasviri ile belgesel gözlemi birbirleriyle rekabet içerisinde olmuştur. Ancak Lawson'un da belirttiği üzere, bu iki çatışmalı eğilim sıklıkla iç içe geçmiş ve birleştirilmiştir. Çünkü soyutlama ile dokümantasyon arasındaki ilişki, sinema gerçeklik ilişkisinin temelinde yer almaktadır. Erken dönem avangard sanatçılar gerçekliği bozabilecek kamera ile farklı dünyalar yaratmak istemiş ve imgelere istedikleri anlamları yüklemeye çalışmıştır. Ancak yapmak istedikleri çalışmalarda ham malzemeleri ve temel kaynakları yine gerçeklik olmuştur (1964: 54). Başka bir deyişle imgeler sonuçta sanatçıların beyinlerinden değil, kameranın dışsal nesnelerle olan bağlantısından gelmiştir.

Sinema-gerçeklik ilişkisi, avangard, deneysel ve bağımsız sinema gibi alternatif film gelenekleri için de önemlidir. Örneğin, avangard film yapımcılarından Maya Deren de, fotoğrafsal imgenin gerçekliğini kabul etmektedir. Bazin ve Kracauer gibi, fotoğrafsal imgenin gerçekliğinin, sinema aracının yaratıcı kullanımı için yapı taşı olduğunu düşünen Deren, yavaş çekim, geri oynatım ve kare dondurma gibi teknikler kullanılarak, aşina olunan uzamsal ve zamansal ilişkilerin bozabileceğini ve fotoğrafsal gerçekliğin yaratıcı bir şekilde değiştirebileceğini belirtmiştir (Deren 2004: 194).

Avangard ile belgesel sinema arasındaki başka bir ortak nokta, öykü oluşturmaya karşı olmalarıdır. Kracauer, öykülü ve öykülü olmayan film ayrımında deneysel ve gerçekliğe dayanan filmleri (*film of fact*), öykülü olmayan film kategorisine sokmuştur. Avangard sinemanın öykülü filmlere karşı duruşu, 1921 yılında Jean Epstein'in öyküyü yalan olarak tanımlamasından da anlaşılabilir.

Epstein'e göre, "[Ö]yküler yoktur. Hiçbir zaman olmamışlardır. Sadece kuyruğu ve kafası, başlangıcı, merkezi ve sonu olmayan durumlar vardır." (Epstein'den akt. Kracauer, 1965: 178).

Bu noktada, tıpkı belgesel sinema gibi avangard sinemanın da, öyküden ve anlatıdan uzak duramadığı söylenebilir. Önceden de görüldüğü üzere, farklı film yapım yöntemleri çoğunlukla bir arada kullanılmaktadır. Kracauer, öykülü ve öyküsüz film ayrımına ilişkin, bu iki film çeşidi arasında seçim yapma özgürlüğüne sahip olan film yapımcısının birini seçerek diğerini tamamen dışlayamayacağını belirtmektedir (1965: 175). Erken dönem sinema örneklerinin ve sonrasında göreceğimiz farklı film yapım tarzlarının incelenmesi, farklı anlatım tarzlarının değişen oranlarda da olsa, aslında hep iç içe kullanıldığını göstermektedir.

Bu konuda Cowie, gerek 1920'li yıllarda Vertov'un gerekse Alberto Cavalcanti'nin *Saatlerden Başka Hiçbir Şey* (1929) gibi sonradan belgesel olarak tanımlanan filmlerinde, baskın kurmaca anlatılarla karşıtlıkların bulunmasına rağmen bu sinemacılar için ne kurmacanın ne de anlatının, basitçe karşı çıkılarak uzak durulacak şeyler olmadığını söylemektedir (1997: 54). Benzer şekilde Kracauer, öykülü filmlere karşı çıkmalarına rağmen birçok avangard film yönetmeninin öyküden tam anlamıyla vazgeçmediğini belirtmektedir. Buna gerekçe olarak da, öyküsüz filmlerin gişe getirisinin az olmasını göstermektedir (Kracauer, 1965: 179). Lawson, 1920'lerin sonlarına doğru, avangard sinemacılar ile yaptıkları yatırımın karşılığını fazlasıyla almak isteyen film yatırımcıları arasındaki çatışmanın gittikçe arttığını söylemektedir (1964: 85).

Görüleceği gibi, sinema-gerçeklik ilişkisi bağlamında, bilindik kod ve konvansiyonların dışında farklı uygulamaların kullanıldığı birçok film yapım tekniği vardır. Ancak, bir filmin popüler olabilmesi ve sayıca yüksek bir izleyici kitlesine ulaşabilmesi için temel gereklilik, izleyicilerin aşina oldukları sinemasal tekniklerin kullanımıdır. Ele alınan konu ister hayali isterse gerçek dünyadan çıkmış olsun, her iki durumda da film yapımcısı için anlatı ve öyküleştirme kaçınılamayan bir durumdur ve bu, sinemanın en erken döneminde bile böyle olmuştur. Bu noktada, farklı film yapım yöntemlerinin ticari yayılım alanının dışında kalmamak için, değişen oranlarda yaygın anlatı biçimlerini kullanmak zorunda kaldığı söylenebilir.

Lawson, belgesel ile diğer film türlerini net bir çizgiyle ayırmanın, sorunlu olduğunu, bu çizginin izi sürüldüğünde çok titiz bir şekilde çizilmediğinin anlaşıldığını söylemektedir (1964: 259). Bu bağlamda şehir senfonileri ve Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nin, iki uç olarak görülen avangard ve belgesel sinema arasındaki benzerlikleri örneklendirdiklerini ve farklı film yapım yöntemleri arasında sürekli varolan melezleşmenin altını çizdiklerini görüyoruz.

Alberto Cavalcanti'nin *Saatlerden Başka Hiçbir Şey* (1929) filminde, Paris'te gün içinde saatin ilerlemesiyle değişen aktiviteler sahnelenmemiş aktüel olaylar biçiminde perdeye gelir.. Walter Ruttmann da, Cavalcanti gibi, *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* (1927) filminde, Berlin'de geçen bir günü anlatmaktadır. Genellikle ritim ve desenlerle ilgilenen Ruttmann'ın, Eiseinstein'in şok yaratan kurgu tekniğini filminde etkin bir şekilde uyguladığı (Barnouw, 1993: 73) ve bazı sahnelemelere yer vermesine rağmen, Vertov'un da etkisiyle genel olarak hayatı habersizken yakalamaya çalıştığı belirtilmektedir (Kilborn ve Izod, 1997: 17).

Britanya Belgesel Hareketi'nin başlatıcısı Grierson, şehir senfonilerinin getirdiği teknik yenilikleri kabul etmesine rağmen, özelde Ruttmann'ın *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* filmi, genelde ise tüm şehir senfonileri için 'estetik bir çöküş' terimini kullanmıştır. Grierson bu filmlerin, şiirselliğe sahip olmalarına rağmen, çalışma koşulları gibi toplumsal konularda yorum yapmakta başarısız oldukları görüşündedir (aktaran Beattie, 2004: 36). Bu eleştiride, ileriki bölümde göreceğimiz üzere, Grierson'un belgesel sinemaya yüklediği toplumsal ve politik işlevin etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Konulara yaklaşımlarındaki, avangard akımdan kaynaklanan farklı tarzları eleştirilse bile, şehir senfonilerinin, daha sonradan gelişecek farklı belgesel tarzlardan doğrudan veya dolaylı etkileri olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, 1930'larda Fransa'da kendini gösteren ve belgesel unsurlar taşıyan Şiirsel Gerçekçilik tarzı filmlerde, avangard sinema ile başlayıp gelişen şehir senfonilerinin etkisinin göz ardı edilmemesi gerekir.

1.4.3.2. Avangard Sinemadan Toplumsal Gerçekçi Sinemaya

Avangard film yapımının 1930'ların başında azaldığı gözlemlenmektedir. Bu düşüş aynı zamanda farklı film yapım yöntemleri arasındaki melezleşmeyi ve bu melezleşmenin nedenlerini örneklendirmektedir. Sessiz döneminin bitişiyle, filmlerde diyalogların artmasıyla imgelerin değeri düşmüş, perde üzerinde ritmik hareket ettirilen görsel şekiller neredeyse unutulmuştur. Avangard sinemanın sonunu hazırlayan bu gelişme büyük ekonomik kriz ile aynı zamana denk gelmiştir. Sesli sinemaya geçiş ile film yapım süreçlerindeki maliyetlerin ve teknik zorlukların

artması, avangard sinemacıların bireysel olarak düşük maliyetle film yapmalarını zorlaştırmıştır. Ayrıca sinemada sesin kullanımı, ekonomik problemlerle uğraşan film yapımcıları için riskli olmuştur. Bu gelişmelerle paralel olarak büyük stüdyoların, hem yapım hem de dağıtım aşamasında baskın hale gelmesi sonucu avangard sinema örnekleri sayıca azalmıştır (Ellis ve MeLane, 2008: 53-54).

Sesli sinema ve ekonomik kriz, aynı zamanda belgesel sinemanın gelişimini de etkilemiştir. Barnouw'a göre, 1902'lerde avangard sinema çalışmaları, zevkle ve iyimser bir ruh haliyle yapılan ve nadir olarak ihtilaflı konuları barındıran filmlerdir, fakat ekonomik krizin yarattığı tansiyon ve umutsuzluk paralelinde hemen tüm mecralarda ideolojik savaş baskın olmuş ve belgesel sinema da bu savaşta yerini almıştır (1993: 80–81).

Britanya Belgesel Hareketi dışında Fransa'da gördüğümüz Şiirsel Gerçekçilik de, ana akım filmlere karşı gelişen bir istisna olarak değerlendirilmektedir (Monaco, 2001: 279). II. Dünya Savaşı sonuna kadar etkisini süren Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nin ortaya çıkmasındaki en büyük etken, büyük ekonomik kriz sonucu yaşanan toplumsal ve siyasi çalkantılardır. İşçi sınıfının sorunlarına, insanların mutsuzluk ve çaresizliklerine vurgu yapan bu filmlerde gerçekçilik önemli ölçüde gözlemlenmektedir. Jean Renoir'ın *La Chienne* (*Dişi Köpek*-1931) ve *La Grande Illusion* (*Harp Esirleri*-1937); Jean Vigo'nun *Zero de Conduite* (*Hal ve Gidiş Sıfır*-1933) ve *L'Atalante* (1934); Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı* (1938) ve *Les Enfants du Paradis* (*Cennetin Çocukları*-1945) gibi filmlerle tanınan Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'na da önemli etkileri olmuştur (Barnouw, 1993: 75).

Avangardın düşüşe geçmesi ile birlikte sanatsal ve entelektüel ilgi ve tutumlarda bir değişim gözlemlenmiştir. "Sanat için sanat" görüşü gücünü kaybetmiş, ekonomik krizin ve faşizmin yükselmesi gibi etkenlerden dolayı toplumsal ve politik ilgiler artmıştır. Örneğin Joris Ivens, 1929 ve 1932 yıllarında Sovyetler Birliği'ni ziyareti sonrasında sol politikayı destekleyen filmler yapmıştır. Benzer şekilde, Ruttmann'da avangard sinemadan siyasi sinemaya yönelmiş, Nazi Almanya'sının propaganda bakanlığında çalışmayı seçerek, Leni Riefenstahl'a danışman olarak hizmet etmiştir. Cavalcanti ise Britanya belgesel hareketinde önemli bir rol almıştır (Ellis ve MeLane, 2008: 54,55).

II. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA VE GELİŞİMİ

Belgesel sinema hiçbir film yapım tarzı veya yaklaşımıyla tanımlanamamış, tanımlanmaya çalışıldığında da kategorileştirmelere ve sınıflandırmalara karşı koymuştur. Gerçeklik, nesnellik, anlatı, temsil ve görsel işitsel malzemeye yapılan manipülasyonlar bağlamında, birçok belgesel tanımından ve aynı zamanda bu tanımlara yönelik eleştirilerden söz edilebilir. Genel olarak, bazı belgesel tanımlarının aslında kurmaca filmleri de kapsadığı, bazı tanımların ise dar bir çerçeve çizerek birçok belgesel olarak düşünülen filmi dışarıda bıraktığı düşünülmektedir. Ayrıca, belgesel kavramsallaştırmasının zamanla değişime uğradığı, belirli dönemlerde belgesel olarak değerlendirilen filmlerin başka dönemlerde aynı kategoriye girmediği de dikkati çekmektedir. Belgesel sinemayı tanımlama çabalarına odaklanmak, belgesel ve kurmaca sinema ayrımının geçerliliğine ve yapılan bu ayrıştırmanın nedenlerine ilişkin eleştirel bir bakış açısı sağlayacağından melezleşmenin nedenlerini daha görünür kılacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi, farklı film yapım tarzları arasında her zaman bir etkileşimin olmuş ve bu etkileşimde, film ve film yapımcılarının amaçları, film yapım sürecindeki ekonomik koşullar, kurumsal destek ve talepler, izleyici istek ve tercihleri ve son olarak sinema teknolojilerindeki gelişmeler olarak altını çizdiğimiz etkenlerin varlığı sayılabilir. Dolayısıyla çoğu zaman, filmlerin belgesel ve kurmaca olarak net bir şekilde birbirinden ayrılması ve tatmin edici bir belgesel tanımının yapılabilmesi mümkün olmamıştır. Yapılan belgesel tanımlamaları da, zaman içerisinde çeşitli nedenlerden ötürü farklı film yapım stratejilerinin gelişmesi ve/veya belgesel kavramsallaştırmalarının değişmesiyle, geçerliliklerini yitirmiştir. Bu nedenle filmlerin kurmaca ve belgesel gibi kategoriler içerisinde değil, sadece birer

film olarak ele alınması, farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimin neden ve sonuçlarını, belgesel-kurmaca ayrımının geçerliliğini ve belgesel sinemayı tanımlama çabalarının başarısız olma nedenlerini daha görünür kılacaktır.

2.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMLANAMAMASI

Belgesel filmler, haber filmleri, eğitim filmleri, otantik aktüalite görüntüleri vb. tümden kurmaca olmayan film (*nonfiction*) kategorisine girmektedir. Richard Barsam, tüm belgesellerin kurmaca olmayan film kategorisine girdiğini ama her kurmaca olmayan filmin belgesel olmadığını söyler (1992). Belgesel kavramı belirli grup filmler için kullanılmaktadır, ancak bu gruptaki filmleri diğer kurmaca olmayan filmlerden ayıran özellikler konusunda bir oydaşma bulunmamaktadır.

Britanya Belgesel Hareketi'ni başlatan John Grierson'un, "aktüalitenin yaratıcı yorumlaması" olarak 1927 yılında yaptığı ilk belgesel kavramsallaştırmasına sıkça referans verilmesine rağmen, belgesel sinema birçok farklı biçimde de tanımlanmıştır. Örneğin Stott, belgeseli, hayali şeylerle değil sadece gerçek şeylerle yapılan bir iletişim (1973: xi) olarak tanımlarken, Allen ve Gomery'e göre belgesel, kayıt sırasında olayların kontrol edilmediği filmlerdir (1985: 216). Bu ve benzeri tanımların başarısızlığını vurgulayan Eitzen, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırların bulanıklığından ve bu sınırların sürekli değişmesinden dolayı belgeseli tanımlamanın imkânsız olduğunu söylemektedir (1995: 82). Gerçekliğin temsili söz konusu olduğunda gerçekliğin bütünlüğünün telafi edilemeyecek şekilde yitirileceğini düşünen Stella Bruzzi ise, belgesele, birbirinden ayrı fakat etkileşim

içinde olan gerçek olay ve bu olayın temsili arasındaki sürekli bir müzakere olarak yaklaşmaktadır (2000: 4,9).

Belgeselin de tıpkı sanat kavramı gibi tanımlanamadığını belirten Platinga ise, Morris Weitz'e referans vererek sanatın 'açık kavram' olduğunu, bir özünün olmadığını ve geleneksel olarak tanımlanamayacağını aktarırken, belgesel sinemada bir özden çok aile benzerlikleri (*family resemblances*) gibi, karışık bir benzerlikler ağının olduğunu söylemektedir. Platinga, belgeseli karakterize etmek için 'prototip kuramı'na başvurur. Bu kuram, çoğu sınıflandırmanın bulanık sınırlara sahip olması nedeniyle prototipler üzerinden düşünmeyi salık vermektedir. Bir sınıflandırmaya ait prototipik örnek, bu sınıfın tüm temel özelliklerini, daha dışarıdakiler ise bu özelliklerden daha azını içinde barındırmaktadır. Platinga, birçok prototipik belgesel film örneğinin görülebileceğini ancak sinema tarihi boyunca bu prototipik örneklerin sürekli değiştiğini söylemektedir (1997: 15).

Belgesel tanımının, güç ve kontrol ile olan bağıntısını, prototipik belgesellerin belirli dönemlere göre değişmesindeki etkenlerden biri olarak değerlendirmek mümkündür. Corner'in de belirttiği gibi belgeseller, iktidardaki kurumlar için yapılabilmekte ve dolayısıyla, hangi seslerin duyurulacağı ve hangi seslerin sessiz bırakılacağı bu bağlamda belirlenebilmektedir (1996: 22). Benzer şekilde, baskın olan belgesel tanımı ve prototipik belgesel örnekleri, belgeselin tercih edilen kullanımlarını ön plana çıkarabilmektedir. Dolayısıyla Platinga'nın da vurguladığı gibi, belgesel filmlerin kim tarafından mali olarak desteklendiği ve dağıtıldığı, belgesel filmi tanımlayan faktörler arasında yer almaktadır (1997: 8–9).

Britanya Belgesel Hareketi'ndeki önemli isimlerden biri olan Basil Wright, "[K]imse belgesel kavramını tatmin edici bir şekilde tanımlayamamıştır, çünkü belgesel, sinemanın kullanımındaki belirli bir yaklaşımdır..." diyerek 1930'lardaki belgesel hareketin birçok farklı, hatta belgesel ile bağlantısının sorgulanabileceği filmlerin de yapımına imkân verdiğini, bu özgürlüğün ancak belgesel ile mümkün olduğunu belirtmiştir (aktaran Sussex, 1975: 54). Bu hareket kapsamında üretilen filmlerin, gişe geliri sağlamak gibi bir zorunluluklarının bulunmaması nedeniyle görece özgürlüğe sahip olduğu varsayıldığında, Wright'ın iddiası anlaşılırdır. Ancak belgesel sinema içinden -deneysele varacak kadar- farklı tarzların çıkması, sadece belgesel sinema hareketinin sağladığı özgürlüğe bağlanmamalıdır. İlerde detaylı şekilde göreceğimiz üzere, birçok farklı belgesel tarzının ortaya çıkmasında maddi olanaklar, siyasi iktidarın ve izleyicilerin talepleri gibi faktörler temel etken olmuştur.

1930'larda gelişimini gözlemlediğimiz Britanya Belgesel Hareketi, farklı belgesel film tarzlarının ortaya çıkmasına imkân vermiş olsa da, bu farklı tarzlar konusunda birçok tartışma, fikir ayrılığı ve gruplaşma söz konusudur. Bu da aslında Wright'ın iddiasının aksine yani belgeselin, sinema kullanımındaki belirli bir yaklaşım olmasından öte, birçok farklı yaklaşımı kapsayan bir kavram olduğunu göstermektedir. Farklı yaklaşımlar arasında oydaşma sağlanamaması, sadece Britanya Belgesel Hareketi'nde değil güncel belgesel sinema örneklerinde de gözlemlenebilir. Örneğin ticari başarısına ve gördüğü kamusal ilgiye rağmen, Michael Moore'un *Roger & Me* (1987, ABD) filminin, Oskar Ödülü'ne aday gösterilmemesi üzerine, birçok yapımcı, festival komitesine belgesel filmin ne olduğu konusunda sığ bir yaklaşıma sahip olduğunu belirten açık bir mektup

yazmıştır. Platinga'ya göre bunun nedeni, aslında belgesele ilişkin farklı kavramsallaştırmaların bulunması ve uzlaşmanın sağlanamamasıdır (1997: 7).

Sonuç olarak, belgesel sinemanın sınıflandırmaya direndiğini ve özellikle günümüzde melez olarak adlandırılan, farklı film yapım yöntemlerini görece daha fazla iç içe kullanan filmleri herhangi bir sınıflandırmaya tabi tutmanın zor olduğunu gözlemlemekteyiz. Platinga, bazı kategorilerin bulanık sınırlara sahip olduğunu, bunun belgesel film için de geçerli olduğunu, bazı filmlerin belirli sınıflandırmalara tam olarak dâhil edilemese de bunun büyük bir sorun olmadığını belirtmektedir (1997: 12). Ancak ilerde daha detaylı olarak inceleyeceğimiz üzere, belgesel sinemanın gerçeklik iddiası ne kadar sorgulanırsa sorgulansın, belgesel filmlere "gerçeklik" atfedilebilmektedir. Bu nedenle, özellikle siyasi, ekonomik ve/veya kültürel olarak hassas konularda yapılan filmler için sınıflandırılamama daha önemli bir problem olabilmektedir. Bu konuları ele alan filmlerin belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğu daha çok sorgulanabilmektedir; çünkü bu bağlamda asıl sorgulanan, genellikle filmlerin ele aldığı konuların gerçekliği ve doğruluğudur.

Belgesel sinemanın en ayırt edici özelliğinin izleyici tarafından algılanan gerçeklikle kurduğu görece daha yakın ilişki olduğu iddia edilebilir. İster gerçekliğin temsili, ister gerçekliğin yeniden kurulması olarak ele alınsın, her durumda da belgeselin sinema tarihi boyunca gerçeklikle daha yakın bir ilişkisi olduğu düşünülmüştür. Dijital sinema teknolojilerinin ve imgenim manipülasyonu imkânlarının gelişerek artmasına ve daha da önemlisi bu imkânlardaki sınırsızlığın birçok izleyici tarafından bilinmesine rağmen belgesel sinemaya gerçeklik atfedilebilmektedir.

Belgeselin ilk tanımlarına ve ilk örneklerine baktığımızda herhangi bir gerçeklik iddiasının olmadığını gözlemliyoruz. Hatta 1960'lı yıllarda, sinema kayıt teknolojilerindeki gelişmelerin de etkisiyle ortaya çıkan ve gerçekliğin temsil edilebileceğinin varsayıldığı Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek hareketlerinin dışında, belgeselin gerçekliği temsil etme gibi bir iddiasına rastlanmamaktadır. Ancak fotoğraf ve sinemanın bilimle arasındaki yakın ilişki, imgelerin bilimin hizmetinde kullanılması gibi nedenlerden dolayı, fotoğraf sonrasında da hareketli imgeler, izleyicilerin gözünde doğruluk ve gerçeklik nitelikleri kazanmıştır. Sonradan, özellikle gözlemsel belgesel yapım tarzları ile belgesel sinemaya gerçeklik ve nesnellik atfedilmiştir. Belgesel sinemanın en azından izleyicilerin algısındaki bu özellikleri dolayısıyla, siyasi iktidarlar tarafından belirli amaçlar doğrultusunda kullanılması sürecini değerlendirebilmek için, geleneksel olarak bilinen, Grierson'un belgesel yaklaşımına odaklanmak gerekmektedir.

2.1.1. Geleneksel (Griersonvari) Belgeselin Kurmaca Sinemaya Yakınlığı

Bill Nichols'a göre, belgesel sinemaya kurumsal bir destek bulması ve etrafına kendi gibi düşünen birçok film yapımcısını toplayabilmesi nedeniyle belgesele kalıcı bir mevki ve saygınlık kazandıran kişi John Grierson'dur (2001: 83). Grierson'un belgesel anlayışının temelinde demokratik yurttaşlığın ve toplumsal gelişimin hedeflendiği görülmektedir. Sanatın arkasındaki temel gücün estetik değil toplumsal kaygılar olduğunu belirten Grierson, sinemanın, kilise, okul ve diğer kamuoyunu şekillendiren geleneksel bilgi kaynaklarının yerini alacağına inanmıştır (Barsam, 1992: 79).

Bu noktada Grierson'un toplumsal amacı vurgulaması yanında, sinemanın estetik tarafının da sürekli altını çizdiğini belirtmek gerekir. Örneğin Britanya Belgesel Hareketi'ndeki isimlerden Edgar Anstey, Grierson'un toplumsal amaç ve sanata tutkusu arasında gidip gelen bir çeşit şizofren olduğunu söyleyerek, 1930'ların başlarında hareketteki yapımcıların birer sanatçı olduklarını, ancak gelişen toplumsal olaylar nedeniyle sanatçıların öncelikle topluma karşı sorumluluklarının ortaya çıktığını vurgulamıştır (aktaran Sussex, 1975: 96). Toplumsal önceliklerin estetik yaklaşımların önüne geçmesi, aslında film yapım tarzlarının kalıcı olmadığını ve değişen koşullar paralelinde dönüşümler geçirebileceğini göstermektedir. Belgesel sinemanın ilk yıllarında bile bu tür dönüşümleri görebilmek mümkündür. Örneğin, önceleri Fransız gezi filmleri için kullanılan belgesel kavramı, Grierson 1926 yılında *Moana* filmi için yazdığı bir yazıda, Polonez bir gencin gündelik hayatındaki olayların görsel bir tarifi olarak geçmektedir. Daha sonra, Grierson'un "aktüalitenin yaratıcı yorumlaması" olarak tanımladığı belgesel kavramı, genel olarak filmlerin toplumsal bir yorum için kullanılmasını temsil etmiştir (Hardy, 1966: 13).

Grierson belgesel filmin ham malzemesinin gerçek hayat olduğunu söyleyerek belgeselde biçim ya da üsluptan daha önemli olan şeyin içerik olduğunu vurgulamıştır. Scott, Grierson'un başta, kurmaca filmlerin duyguları manipüle ederek ve yapay heyecanlar yaratarak toplumu yanlış bilgilendirdiğini, oysa sinemanın iyi bir yaşam için topluma gerekli olan enformasyonu sağlamakla ve olguları olduğu gibi aktarmakla yükümlü bir araç olduğunu öne sürmüş ve müdahaleden uzak bir belgesel yaklaşım ortaya koymuştur (aktaran Mutlu, 2008: 121). Fakat Hollywood ticari sineması özelinde Grierson'un kurmaca filmlere olan eleştirisinin asıl nedeni duyguları manipüle etmeleri veya olguları olduğu gibi aktarmamaları değil, bu

filmlerin ele aldıkları konular itibariyle toplumsal olarak bir amaç taşımamalarıdır (aktaran Hardy, 1966: 59–85).

Grierson belgesel kavramına ilişkin, "[Ş]imdiye değin doğal malzemenin kullanıldığı bütün filmleri bu kategori içinde saydık. Doğal malzemenin kullanılması en önemli ayrım olarak düşünüldü" demektedir (aktaran Hardy, 1966: 145). Ancak bu noktada Grierson tüm aktüalite filmlerine gönderme yaparak bu filmler için farklı niyet ve özelliklerle gözlem yapıldığını ve ham malzemelerinin düzenlenmesinde farklı güçlerin ve hırsların temsil edildiğini söyleyerek belgesel sinemanın diğer aktüalite türlerine nazaran daha üst seviyede bulunduğunu belirtmiştir. Grierson'a göre, belgesel sinemanın daha üst bir seviyede görülmesindeki temel faktör, düşük seviyedeki film türlerinde görülmeyen, malzemenin dramatikleştirilmesi ve malzemenin sadece tanımlanmasından öte yaratıcı bir şekilde yorumlanmasıdır (aktaran Hardy, 1966: 146). Bu noktada, Grierson'un belgesel kavramsallaştırmasında belgesele atfedilen toplumsal amaç ve aktüalitenin yaratıcı biçimde yorumlanması, yani dramatikleştirme ve tekrar düzenlemelerin yapılması ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, Grierson'un belgeseli toplumsal amaçla ne şekilde ilişkilendirdiğine bakmak gerekmektedir.

2.1.1.1. Toplumsal Amaçlı Film Olarak Belgesel

Birçok Hollywood filmini önemsiz konuları ele almaları nedeniyle eleştiren Grierson'un, belgeseli toplumsal amaçla bağıntılandırması belgesel sinema geleneğinde oldukça önemli bir yer teşkil etmiş ve birçok kuramcıyı etkilemiştir. Örneğin Paul Rotha, belgesel için öncelikli koşulun toplumsal bir analizin varlığı

olduğunu söylemektedir (1995: 84). Lewis Jacob da belgesel için "net bir toplumsal amaç"ı gerekli görürken, Michael Rabinger belgeselin "izleyicileri toplumsal eleştirel sonuçlar çıkarmaya davet etmesi" gerektiğini öne sürer. Bill Nichols da 'iddia'nın belgeselde merkezi bir yerde olduğunu belirterek bu türü tıpkı bilim, politika gibi bir 'ciddiyet söylemi' olarak tanımlamaktadır (2001: 28). Belgeselin toplumsal amaçla olan bağlantısını bu örnekler üzerinden gösteren Platinga ise, belgesel sinemanın başka birçok amaçla da kullanılabildiğini, dolayısıyla toplumsal amacın belgeselin tek işlevi olarak alınmaması gerektiğini belirtmektedir (1997: 28–29).

Belgesellerin temel görevinin, insanların toplum içindeki sorunlarını incelemek, modern toplumun eleştirisini ortaya koymak ve toplumsal çözümlemeler yapmak olduğunu belirten Rotha şunları söyler:

> Grev, suikast, felaket ve her türlü ekonomik ve politik krizlerin sürekli olarak yinelenmesi, toplumsal bir çevren içinde sıkışıp kalmamıza neden olmaktadır. Bireyler, her geçen gün biraz daha fazla olarak toplum ile ilişki halinde bulunmaktadır… insanlar her geçen gün, politik ve sosyal sorunların artan karmaşıklığı karşısında, gitgide daha fazla çaresiz kalmaktadır." (Rotha, 1995: 32)

Rotha, büyük bir devrim olarak karşımıza çıkan sinemanın, toplumsal bilinçliliğin yaratılması ve toplumsal hizmetler için kullanılması gerektiğini vurgulamaktadır (1995: 35, 45). Burada vurgulamamız gereken, Paul Rotha'nın belgesel sinemayı temelde toplumsal amacı bağlamında kurmaca sinemadan ayırmasıdır. Rotha'ya göre belgesel sinemada izleyici üzerinde etki uyandırabilmek için her türlü teknik yöntemden yararlanılabilir, profesyonel oyuncular ve sahneleme kullanılabilir (1995: 77). 1930'lu yıllarda Britanya'da üretilmiş dramatik yapıları ve deneysellikleriyle ön plana çıkan belgesellere baktığımızda toplumsal amaçların ön

planda tutulması kaydıyla dramatikleştirme, anlatı kurma ve malzemelerin düzenlenmesi gibi kurmaca film yapım yöntemlerinin kullanımının "yaratıcı yorumlama" fikri doğrultusunda olası görüldüğü anlaşılmaktadır.

2.1.1.2. Aktüalite'nin Yaratıcı Yorumlaması Olarak Belgesel

Grierson'un belgeseli "yaratıcı yorumlama" olarak kavramsallaştırması, avangard sanat hareketlerine kadar taşınabilir. Örneğin Maya Deren, imge ile imgenin gerçekliğinin nesnel otoritesinin, bu gerçekliğe iliştirilen bilgi ve değerlerin, sinema aygıtının yaratıcı kullanımı için yapı taşları olduğunu belirtmekte ve imgenin sadece bir başlangıç noktası olarak kabul edilmesi ve sonrasında yaratıcılığın devreye sokulması gerektiğini söyleyerek (2004: 194) aslında avangard filmlerdeki yaratıcı yorumlama nosyonunun altını çizmektedir. Benzer şekilde, Grierson da, aktüalitenin ancak yaratıcı şekilde yorumlanmasıyla belgesel sinemanın amacına ulaşabileceğini vurgulamıştır. Grierson'un belgesel kavramsallaştırılmasında toplumsal amaca sürekli bir vurgu yapılmıştır, fakat diğer film türlerinde de toplumsal amaçlar göz önünde tutulabilmektedir. Bu da bize Grierson'un belgesel kavramsallaştırmasının kurmaca ile arasındaki sınırı tam olarak çizemediğini göstermektedir.

Lawson, dünya üzerindeki her şeyin belgesel sinemanın konusu olabileceğini, ancak belgesel filmin aktüalitenin yaratıcı yorumlaması olarak tanımlanmasının aynı zamanda öykülü filmlerin alanını da kapsadığını belirtmektedir. (1964: 259). Yaratıcı yorumlama tanımının genişliği konusunda Platinga, Grierson'un yaratıcılık istemi ile aslında belgeseli enformasyon filmlerinden ayırmayı umut ettiğini ve toplumsal

konuların temsilinde dramatikleştirmeye olan ihtiyacın altını çizdiğini belirmekte, ancak bu tanımın politik, dini veya kişisel konuları işleyen kurmaca filmler için de rahatlıkla geçerli olabileceğini söylemektedir (1997: 12). Hatta film yapımcısı Satyajit Ray, mitlerin ve efsanelerin de gerçeklikte köklerinin bulunduğunu ve bunların gerçekliğin yaratıcı yorumlaması olduğunu söyleyerek, aslında soyut sanat dışındaki tüm sanatçıların, Grierson'un belgesel sinemacılara gösterdiği amacın peşinde olduklarını vurgulamaktadır (aktaran Platinga, 1997: 13).

Grierson'un belgesel kavramsallaştırması da kurmaca sinema ile belgesel arasında net bir sınır çizilemediğini ortaya koymakta ve bu nedenle eleştirilmektedir. Günümüz sinema teknolojilerini göz önünde bulundurduğumuzda, gerçek hayattan çıkarılan öykülerin yaratıcı bir şekilde anlatılma seçeneklerinin, gerek imgelerin manipülasyonları gerekse bilgisayar temelli imge üretimi aracılığıyla arttığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, kurmaca sinema ile arasına keskin bir sınır çizemeyen belgesel sinemanın yerinin daha da "yaralanabilir" ve muğlak olduğu düşünülmektedir. Sadece teknolojik gelişmeler değil, aynı zamanda günümüzdeki türsel gelişme ve çeşitlenmeler dolayısıyla da belgesel sinemanın statüsünün eleştirilere hedef olabileceğini söyleyen Bagust, 'aktüalite' ve 'yaratıcı yorumlama'nın biraradalığının kolay olmadığının altını çizerek, "bir belgesel kurmaca olarak kabul edilmeksizin gerçekliğin yaratıcı yorumlamasına ne kadar imkân verebilir?" diye sormaktadır (2008: 216).

2.1.2. Gerçekliğin Temsili Ya da Gerçekliğin Yeniden Kurulması Olarak Belgesel

Dikkat edilecek olursa, Bagust'un yukarıdaki sorusu, belgesel sinemanın 'aktüalite' ve paralelinde 'gerçek' ile, kurmaca sinemanın ise dramatikleştirme, düzenleme, sahneleme ve canlandırma gibi tekniklerin kullanımı paralelinde yaratıcı yorumlama ile bağlantılandırıldığının ipucunu vermektedir. Oysaki Grierson'un temsilcisi olduğu belgesel hareketin ve bu hareket içerisinde üretilmiş belgesel filmlerin, düşünülenin aksine herhangi bir gerçeklik iddiası bulunmamaktadır. Gerçekliği temsil etme iddiası, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Dolaysız Sinema hareketine kadar da olmamıştır. Aktüalite malzemelerinin dramatikleştirilmesi ve manipülasyonu da 1930'lu yıllarda sıkça kullanılan yöntemler arasındadır ve ancak Dolaysız Sinema hareketi ile bu uygulamalar belgesel sinema ile özdeşleştirilen gerçeklik ve nesnelliğe aykırı bulunmaya başlamıştır. Eğer Grierson ve Britanya Belgesel Hareketi içindeki diğer sinemacıları toplumsal amaçları doğrultusunda ellerindeki kısıtlı imkânlarla film yapmaya çalışan ve bu filmleri tıpkı ticari filmler gibi popüler kılmak için uğraşan sinemacılar olarak düşünürsek hem belgesel sinemanın çıkış temellerini hem de belgesel sinemaya sonradan atfedilen özellikleri daha iyi anlayabiliriz. Bu noktada ilk olarak Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen belgeseller hakkındaki bazı bilgileri tekrar gözden geçirebiliriz.

Bill Nichols, *Representing Reality* adlı kitabında temel olarak dört belgesel tarzından bahsetmektedir. Bunlar 'serilmeyici', 'gözlemsel', 'interaktif' ve 'özdüşünümsel' olarak tanımlanmıştır. Bunlardan serilmeyici belgesel tarzı, genel olarak Griersonvari veya "geleneksel belgesel" olarak bilinmektedir ve 'tanrının sesi' olarak bilinen üst yorumcu ses ile karakterize edilmiştir. Nichols, serilmeyici

belgesel tarzında dolaysız olarak izleyiciye seslenilerek tarihsel dünyaya ilişkin iddiaların yazı veya seslerle verildiğini belirtmektedir (1991: 34). Serimleyici tarzı Dolaysız Sinema hareketiyle anılan gözlemsel tarz ve sırasıyla interaktif ile özdüşünümsel tarz takip etmektedir.

Platinga'ya göre, Nichols'un belgesel tarzlarının dolaylı da olsa Griersonvari belgeselden başlayan ve özdüşünümsel belgesele doğru giden tarihselliğin altını çizmektedir. Her ne kadar Nichols bu tarzlar arasında net çizgiler olmadığını söylese de Platinga bu sınıflandırma ile örneğin gözlemsel belgesel tarzının gelişiminden önceki tüm belgesellerin serimleyici tarzda olduğunun varsayılabileceğini belirtmektedir (1997: 101). Oysaki Platinga'nın da vurguladığı gibi, Britanya Belgesel Hareketi çerçevesinde yapılan çoğu film, gerçekte serimleyici belgesel tarzına uymamaktadır. Yorumcu üst sesin kullanılmadığı ve hatta Edgar Anstey'in *Granton Trawler* (1934) gibi gözlemsel belgesel tarzına benzeyen birçok film bulunmaktadır. Ayrıca Len Lye'nin *Kaleydoskop* (*Kaleidoscope,* 1935) ve *Bir Renk Kutusu* (*A Color Box*,1935) gibi doğrudan selüloit üzerine yapılan animasyonlardan oluşan, o dönem için oldukça deneysel tarza sahip filmleri de vardır.

Kurmaca sinemadan farklı olarak belgesel sinemanın hiçbir zaman Hollywood gibi sabit anlatı kalıplarını ve biçimsel konvansiyonları uygulatan güçlü bir homojenleştirici endüstriye sahip olmadığı belirtilmektedir (Platinga, 1997: 106). Dolayısıyla Britanya Belgesel Hareketi kapsamında, serimleyici gibi tek bir tarzın değil, birçok farklı film yapım tarzlarının uygulanmasını bu belgesellerin üretimlerindeki ekonomik ve teknik koşullar paralelinde düşünmek yerinde olacaktır. Bu dönemde üretilen çoğu film, maddi zorluklar içerisinde ve kısıtlı teknik imkânlarla tamamlanmış ve bu sorunlara bazen deneysel film yapım yöntemleri de

kullanılarak çözüm bulunmaya çalışılmıştır. Örneğin üst ses kullanımını ele alacak olursak, öncelikle çoğu filmdeki yorumcu seslerin, sonradan 'tanrının sesi' olarak tanımlansa da, otoriter ve dikte edici bir üslupta olmadığı, ayrıca çoğu filmde yorumcu üst ses olarak filmlerde kendisini oynayan toplumsal aktörlerin sesinin kullanıldığı, böylece filmlerin daha gerçekçi oldukları vurgulanmıştır. Ancak profesyonel yorumcu sesinin yerine toplumsal aktörlerin kendi seslerinin kullanılmasındaki bir diğer etkenin de, beş Sterlin tutarındaki profesyonel yorumcu sese verilecek para olduğu söylenmektedir (aktaran Sussex, 1975: 45).

Paul Arthur belgesel ve kurmaca anlatıların birbirinden ayrı, saf ve bozulmamış dünyalardan gelmediğini, bu iki film yapım tarzının tarihleri boyunca birbiri ile dolambaçlı ve karşılıklı bir ilişki sürdürdüğünü ve kendisini diğerinin ne "olmadığı" üzerinden kuran kültürel mitlerle tanımlamaya çalıştığını söylemektedir (1993: 108). Bu noktada, Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen filmlerin gerçekliği temsil etmek veya nesnellik gibi bir iddiası olmamasına rağmen, belgesel sinemanın kendisini kurmaca anlatı sinemasının karşısında konumlandırmasının böyle bir algının oluşmasında etkisi vardır. Ancak belgesel sinemaya atfedilen gerçeklik ve nesnellik iddialarının birçok kuramcı ve film yapımcısı tarafından eleştirildiği, gerçekliğin temsil edilemeyeceği, sadece yeniden kurulabileceği veya gerçekliğe ilişkin iddialarda bulunulabileceği de ifade edilmiştir (Beattie, 2004: 10).

Bill Nichols, ampirik, psikolojik ve tarihsel olmak üzere üç çeşit gerçeklikten bahsetmektedir. Ampirik gerçeklik, fotoğrafsal imgenin ve kaydedilen sesin belirtisel (*indexical*) özelliğine dayanmaktadır. Belgesel sinemada kullanımlarını gördüğümüz ampirik gerçeklik biçiminde kamera, belirtisel bağı kullanan bilimsel bir enstrüman olarak düşünülmektedir. Örneğin, amatör video çekimlerinin önemi, kamera önünde

gerçekleşen olayların belirtisel değeriyle ilişkilidir. Psikolojik gerçeklik ise insan algı ve duygusunun doğru, akla yatkın ve inandırıcı temsilini ifade etmektedir. Genel olarak psikolojik gerçeklik, karakter ve durumların evrensel bir şekilde gerçek hayattaki gibi düşünülmesini kapsamaktadır (1991: 170,172). Eylem ve duyguların psikolojik olarak inandırıcı olduğu filmlere daha fazla gerçeklik atfedildiğini söyleyen Kilborn ve Izod'a göre psikolojik gerçeklik, özellikle belgesellerdeki toplumsal aktörler ile izleyiciler arasında empati kurmada etkin olabilmektedir (1997: 47,48).

Ampirik gerçeklik ile psikolojik gerçeklik karşılaştırıldığında, hem belgesel hem de kurmaca filmler için psikolojik gerçekliğin, anlatılan öykülerin inandırıcılıklarını arttırmada, ampirik gerçekliğin ise filmlerdeki toplumsal tarihsel dünyaya ilişkin iddiaların daha ikna edici kılınmasında etkin olduğu söylenebilir. Günümüzde konusunu aktüel gerçek hayattan alan öyküler, bilgisayar temelli yaratılan imge ve karakterlerle anlatıldığında bile psikolojik gerçeklik sağlanabilmektedir. Başka bir deyişle izleyicileri anlatılan öykülere inandırmak, belirli anlatı kalıplarının kullanımıyla mümkün olabilmektedir. Ancak izleyicilerin filmlerdeki iddialara ikna edilmeleri söz konusu olduğunda, ampirik gerçekliğin sağlanması daha ön plana çıkmaktadır. Özellikle otantik görüntülerin kaydındaki profesyonelliği çekim ekibinin görünür müdahalesinin fazlalığı olarak değerlendirebilir ve bu profesyonelliğin, ampirik gerçekliği sağlayan belirtisel bağı zayıflattığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla müdahale ve manipülasyonun az olduğunu düşündürten amatör otantik görüntüler filmlerin ikna ediciliğini arttırmaktadır.

Nichols, ampirik ve psikolojik gerçekliğe ek olarak tarihsel gerçekliği göstermekte ve bu gerçekliği 'belgesel gerçekliği' olarak tanımlamaktadır. Nichols'a

göre belgesellerin tarihsel gerçekliği, kurmaca gerçekliği ile aynı estetiği ve aynı nesnellik biçimlerini desteklememektedir. Kurmaca gerçekliğinde film yapımcısının vizyonu ve duyarlılıkları ön plana çıkarken, belgesel gerçekliği film yapımcısını tarihsel dünyada konumlandırmaktadır (1991: 177,184). Ancak konusunu gerçek hayattan alan filmler söz konusu olduğunda, film yapımcısının vizyonunun ve duyarlılıklarının ön plana çıkmadığı bir belgesel filmden bahsedemeyeceğimiz gibi, gerçek hayattaki olayların anlatıldığı kurmaca filmlere izleyicileri inandırmak için, bu filmlerin tarihsel dünyada konumlandırılmış olması gerektiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla tarihsel gerçekliğin yalnızca belgesel sinema ile değil, konusunu aktüel gerçek hayattan alan tüm filmlerle bağdaştırılması gerekmektedir.

Belgesel ve kurmaca sinemadaki gerçekliğin kullanımına ilişkin Nichols, '*scopophilia*' ve '*epistephilia*' kavramlarını kullanarak bir başka ayrım daha yapmaktadır. Nichols'a göre kurmaca gerçekliği '*scopophilia*' olarak tanımlanan, bakma kaynaklı bir haz ile kendini uyumlu hale getirirken, belgesel gerçekliği ise '*epistephilia*' olarak tanımlanan bilme kaynaklı bir haz ile kendisini uyumlu hale getirmektedir (1991: 178). Belgesel sinemanın enformatik kullanımlarını ve kurmaca sinemanın izleyici popülaritesini göz önünde bulundurduğumuzda bu ayrım mantıklı görünmektedir. Ancak son dönem belgeseller düşünüldüğünde, sinema teknolojilerindeki gelişmelerin ve de kurmaca film yapım stratejilerinin yoğun kullanımlarının da etkisiyle, özellikle sinema salonlarında gösterimi ve geniş bir izleyici kitlesini hedef alan belgesellerin, bilme kaynaklı haz kadar, bakma kaynaklı hazla da kendilerini uyumlu hale getirmeyi amaçladıklarını söyleyebiliriz. Örneğin, çekimleri 53 ülkede gerçekleşen ve çevre sorunlarına odaklanan Yann Arthus-

Berntrand'ın *Yuva* (*Home*, 2009) adlı belgeselinde izleyiciye çevre sorunlarına ilişkin bilgiler, görsel anlamda etkiyici hava çekimleriyle birlikte verilmektedir.

2.1.2.1. Belgeselin Gerçeklik Kibri

Britanya Belgesel Hareketi'ne sonradan katılan Cavalcanti'nin, "[G]erçekten, bilmelisiniz ki belgeselde kesin bir züppelik vardı. İnsanlar çok gurur duymaktaydı. Doğrusu, bence insanlar beni biraz küçük gördüler çünkü kurmaca yaptığımda da belgesel yaptığımdaki aynı zevki alıyordum" (aktaran Sussex, 1975: 185) yorumu, "belgeselin gerçeklik kibri olarak" koyduğumuz başlığın nedenini açıklamaktadır. Bu konuda belgesel film yapımcısı Jill Godmillov, belgesel film yapımcılarının, malzemelerinin gerçek dünyada bulunması nedeniyle bu malzemelerden oluşturdukları metinlerin gerçek olduğunu iddia ettiklerini söylemektedir. Belgesel olarak adlandırılan tüm biçimlerde gerçeklik iddiaları ve 'gerçek' kibri bulunduğunu vurgulayan Godmillov, bu filmlerin temel olarak izleyicileri aydınlatmayı hedeflediğini, belgesel filmlerin "aydınlatma filmleri" (*films of edification*) olarak tanımlanmasıyla en azından belgeselin gerçeklik iddiasından kaçınılabileceğini belirtmektedir (aktaran Shapiro, 1997: 80–83).

Benzer şekilde, avangard sanatçılardan Maya Deren de, fotoğrafsal imgenin gerçeklik otoritesine sahip olduğunu ve tüm toplumsal belgesel film okulunun bu otoriteye dayandığını söylemiştir. Deren'e göre belgesel film yapımcıları, kameranın yeri ve açısı gibi unsurlara rağmen minimum müdahale prensibiyle çalışarak gerçekliğin otoritesini filmlerinin amacını desteklemek için kullanmaya çalışmıştır (2004: 191). Corner, belgeselin sinema teknolojilerindeki gelişmelerle (küçük

kameralar, dijital kurgu gibi), küreselleşme, özelleştirme ve eğlendirme zorunluluğu gibi toplumsal ve kurumsal değişimlere tepkisinin, daha özdüşünümsel, yani "ellerini izleyiciye daha açık olarak gösteren" (1996: 25) bir biçim aldığını söyleyerek, belgeselin gerçeklik iddiasının tarihsel olarak ne şekilde değiştiğine dikkati çekmektedir. Ancak Bagust, belgesellerin kurulmuşlukları sıklıkla izleyicilere gösterilse bile, izleyicilerin belgeselleri yine gerçek ve doğru olarak kabul edebildiklerini söylemektedir (2008: 216). Bu noktada belgesel sinemaya izleyiciler, film yapımcıları ya da kurumlar tarafından atfedilen gerçeklik ve nesnellik iddialarının, belgesel sinema tanımlarında ve belgesel sinema ile kurmaca sinema arasında yapılan ayrımda, göze çarpan en etkili unsurlardan olduğu söylenebilir.

Örneğin Platinga, belgesel filmleri gerçekliği gösteren veya tekrar sunan filmler olarak değil, kurulmuş temsiller olarak görmektedir ve bu filmlerin gerçeği tekrar üretme iddiasında bulunamayacaklarını, sadece 'gerçek' hakkında iddialarda bulunabildiklerini belirtmektedir (1997: 38). Bill Nichols'un belgesellerin tarihsel gerçekliğe ilişkin iddialarda bulunduğu vurgusu üzerine (1991) Eitzen, kurmaca filmlerin de tarihsel gerçekliğe ilişkin iddialar ortaya koyabileceğini belirtmekte ve belgesel filmleri, "doğru olduğu varsayılan filmler" olarak tanımlamaktadır. Eitzen'e göre belgeseli kurmaca filmden ayıran temel unsur, belgeselin yalan söylediğinin düşünülebilmesidir (1995: 84, 88–89). İşte bu nedenle, gerçek toplumsal tarihsel dünyaya ilişkin iddiaların olduğu filmlerde, izleyicilerin doğruluğunu sorgulamadıkları otantik malzemelerin manipülasyonu kurmaca sinemada mümkünken, böyle bir uygulama belgesel sinema için problem olabilmektedir. Çünkü izleyiciler, Eitzen'in belirttiği gibi, bir taraftan belgeselin doğru olduğunu varsayarken diğer taraftan yalan söyleyebileceğini de düşünmektedir.

Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 yılında yaptığı tanıma göre belgesel, "[Y]a olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden-kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü"dür (aktaran Mutlu, 2008: 121). Mutlu'ya göre bu tanımda belgeselin vazgeçilmez ve de ayırt edici özelliği, 'gerçeğe sadakat'tir ama bu özellik, aynı zamanda belgesel filmin en zayıf noktası olmaktadır. Bunun nedeni, gerçekliğin eksiksiz olarak saptanmasının imkânsızlığıdır. Örneğin kameranın bir olayı belgelerken olayın her aşamasında bulunamayabileceği veya kameranın (çekim ekibinin) varlığının belgelenen olayın doğallığını bozabileceği gibi sınırlamalar mevcuttur. Her şeyden öte, bir olayı belgelerken kameranın konumu, açısı ve hareketleri, gerçekte belgelenen olaya bir bakış açısını vurgulamaktadır. Başka bir deyişle, kayıt yaparken bazı unsurları öne çıkaran, bazılarını da geri plana iten, hatta göstermeyebilen öznel bir tercih yapılmaktadır (DeNitto'dan aktaran Mutlu, 2008: 122).

Belgeselcinin olguları olduğu gibi veya yorumlayarak vermesi konusunda Rabinger, belgeselciyi, elindeki malzemeyi yorumlayarak bir anlamda yeniden kurma sürecine giren bir mozaikçi gibi görmektedir ve malzemeyi filme aktarma sürecinde karşılaşılan sınırlamalar ve olanaksızlar belgeselciye elindeki malzemeyi isteğine göre sunma fırsatı da vermektedir. Kısıtlamalardan kaynaklı bu yorum özgürlüğünün işaret ettiği şey, gerçekliğin belirli bir bakış açısından yeniden biçimlendirilmesidir ve de bu Rabinger'e göre yerleşik belgesel anlayışının yıkılması anlamına gelmektedir (1987: 170).

Gerçeklik iddiası dolayısıyla, özellikle 1970'lerde daha görünür olmaya başlayan belgesel geleneğindeki yetersizlikler ve çelişkiler birçok eleştiriye neden

olmuştur. Ancak Aitken, bu eleştirilerin muhatabının Grierson ve temsil ettiği Britanya Belgesel Hareketi olmadığını söylemektedir (1990: 6). Aitken'e göre Grierson, ampirik gerçekliği şekillendiren, altta yatan daha derin bir gerçekliğin varlığına inanmıştır ve kullandığı "gerçek" terimi ile ampirik gerçekliğe değil, bu altta yatan soyut gerçekliğe gönderme yapmıştır (1990: 69). İşte Grierson'a göre sinemanın temel işlevi, gündelik hayatın yapay detaylarının kaydetmek değil, detayların altındaki soyut gerçekliğin anlatılmasıdır. Bu bağlamda, Grierson'un belgesel kuramı, aslında sembolik anlatım estetiğidir. Aitken, Grierson'un Sinema Gerçek yanlısı yaklaşımlara eleştirisinin ve mesafeli duruşunun nedenini de, bu yapım tarzı ile gerçekliğin yakalanabilip temsil edilebileceği iddialarına bağlamaktadır (1990: 6–69).

Belgeselin 'gerçeklik iddiası', belgesel-kurmaca ayrımında temel unsur olarak karşımıza çıkmakta ve belgesel sinemanın ileri dönemlerde eleştirilmesine neden olmaktadır. Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen filmlerin çoğunda, göze çarpan bir gerçeklik iddiasına rastlanmamaktadır. Britanya dışında Sovyetler Birliği'nde 1920 ve 30'lu yıllarda üretilen filmlere baktığımızda, belgesel sinemanın tanımına ve eleştirilmesine neden olan biçimde bir gerçeklik iddiası değil, farklı bir gerçeklik kavramı bulunmaktadır. Örneğin, Dziga Vertov ve temsil ettiği sinema anlayışı Kino Pravda'nın (Film Gerçek), sonradan Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek yaklaşımlarına etkide bulunmasına rağmen, vurguladığı ve göstermeyi amaçladığı "gerçeklik" kavramı Marksist ideoloji paralelinde düşünülmelidir.

Kino-Pravda, Vertov'un halkın afyonu olarak gördüğü, kapitalist kurmaca filmlere karşı sosyalist gerçekliğe dayanan sinema anlayışını temsil etmektedir

(Vertov, 2007: 85) ve Vertov'un vurguladığı gerçeklik bu tür gerçekliktir. Gene bu nedenle, Halam ve Marshment'in de belirttikleri gibi (2000: 28), Vertov izleyicilere izlediklerinin gerçek olayların bir aynası veya yansıması olmadığını, aksine tekrar inşa edilmiş gerçeklikler olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Vertov'un, izleyicilerin dikkatinin içerikten çok, onları filmlerin biçimsel yapılarına yönlendirmesi, ışıklandırmadan kurguya, bozulmuş kamera açılarından hızlı veya yavaş çekime, donmuş karelerden titreşim efektlerine kadar çeşitli özel teknikleri kullanması da gene aynı amacın altını çizmektedir.

Belgesel sinemanın yoğun şekilde eleştirilmiş gerçeklik iddiası, özellikle 1960'lardaki Dolaysız Sinema yaklaşımında belirgin olarak hissedilmektedir. Gerçekliğin müdahale edilmeden yakalanıp temsil edilebileceğine dair iddianın temellendirilebilmesinde etkin olan bazı kaynaklardan söz edilebilir. Bu kaynakların incelenmesi aynı zamanda bu kaynaklara dayayan belgesel tanım ve yaklaşımlarının da altını çizecektir.

2.1.2.2. Belgesel Gerçekliğinin Kaynakları

Hem fotoğrafın hem de sinemanın bilimle arasındaki güçlü ilişkiler ve imgelerin bilimin hizmetinde kullanılması dolayısıyla, imgeler zamanla kanıtsal bir güce sahip olmuş, zamanla kameranın yalan söylemeyeceği inancı yerleşmiştir (Winston, 1995: 127). Nichols, bir filmdeki imge ve seslerin kaynaklarıyla belirtisel bir ilişkisi olduğu varsayımının kurmacada değil ama belgeselde çok daha fazla önem taşıdığını söyleyerek, izleyicilerin, gördükleri ile kamera önünde olanlar arasındaki bu belirtisel bağa güvenerek yaşadıkları dünya ile ilgili bir bakış açısı

veya yorumu değerlendirebilmeyi umduklarını belirtmektedir. Nichols'a göre bu beklenti izleyicilerin belgesel film ile diğer film türlerine ilgisini farklı kılmakta ve aynı zamanda belgesel temsillerinin çok daha hassas temeller üzerinde durmasına neden olmaktadır (2001: 80). İmgenin belirtiselliğine ek olarak, belgesel sinemanın kendisini ciddiyet söylemleriyle (*discourses of sobriety*) uyumlu hale getirerek gerçeklikle ilişkisini güçlendirdiğini görmekteyiz.

Roscoe ve Hight, belgeselin kendisini gerçekliği objektif olarak kaydettiğine dair tutarlı bir proje olarak sunduğunu söyleyerek, gerçekte belgesel kavramının, sanat, bilim, eğitim, hukuk ve propaganda gibi birbirleriyle yarışan birçok söylemlerle aynı temellere oturtulduğunu vurgulamaktadırlar (2001: 7). Bill Nichols'un ciddiyet söylemleri olarak adlandırdığı bu söylemler, insanların tarihsel ve sosyal gerçeklikle ilgili olarak, bilimden, ekonomiden, askeri taktiklerden veya dış politikadan bahseder gibi, konuşma yollarıdır. İnsanlar, bu tür konuşmayı destekleyen kurumsal bir çatı içinde olduğunda, söylediklerinin ve kararlarının gerçek olayları etkileyebileceği ve gerçek sonuçlar ortaya çıkarabileceği bir araçsal gücün varlığını hisseder (2001: 28,29).

Roscoe ve Craig, belgeselin kendisini en başarılı olarak bilimin söylemleriyle uyumlu hale getirdiğini söylemektedir (2001: 8). Belgeselin, dinin yerine geçen yeni bir paradigma olarak bilim projesine ve teknolojik gelişmelere yakından bağlı olduğunu vurgulayan Michael Renov ise, belgesel sinemanın bilimsellik özlemine eklemlemiş kurmaca olmayan bir alan olduğunu iddia etmektedir (1999: 85). Belgesel sinemanın bilim özelinde ciddiyet söylemleri ile kendini uyumlu hale getirmesinin, aynı zamanda belgeselin nesnellik iddiasına da temel sağladığını söyleyebiliriz. Bilimsel nesnelliğe yapılan vurgu, yeri geldiğinde toplumsal veya

siyasi konularda tıpkı bir bilim insanı gibi veri toplayıp analizde bulunan belgesel sinemacılar için de, filmlerindeki iddialarının güvenilirliğini ve geçerliliğini desteklemesi açısından önem kazanmıştır.

Belgesel sinemanın nesnellik iddiasına temel kazandıran başka bir etmen ise, gazeteciliğin belgesel ile ilişkilendirilmesidir. Belgesel gibi gazeteciliğin de statüsü, gazeteciliğin kesin bir gerçeklik değeri taşıdığına olan kültürel kabule dayanmaktadır (Meadows, 1999: 45). Bu kabulün gelişmesi ve sürdürülebilmesinde bir takım profesyonel uygulamaların varlığı önemlidir. Bu profesyonel uygulamalardan en önceliklisi nesnelliktir (Lumby, 1999). Gazetecilikte olduğu gibi belgeselcilikte de, 'gerçeği' anlatmanın profesyonel standartlarından benzer amaçlar doğrultusunda faydalanılmaktadır. Gazeteciliğin kültürel algısı, nesnellikle beraber, detaylı ve geniş araştırma gibi başka profesyonel uygulamalara da dayanmaktadır ve benzer şekilde, belgesel de bu uygulamalarla kendi iddialarını geçerli kılmaya çalışmaktadır (Roscoe ve Hight, 2001: 14).

Nesnelliğin belgesel ile ilişkilendirilmesinde, özellikle televizyon ve televizyon için üretilen belgesellerin de etkili olduğu görülmektedir. Platinga, televizyonun *CBS 60 Minutes*, *See It Now*, *Frontline* ve *Dateline NBC* gibi gazeteciliğe ait belgesel program serileri ürettiğini ve bu tarzın daha çok nesnellik retoriğine ve kanıt gösterme gerekliliğine vurgu yaptığını belirtmektedir. Platinga, nesnelliğin belgesel için problematik olduğunu, bazı kuramcı ve film yapımcılarının nesnelliği arzu ettiğini, bazılarının ise nesnelliğin imkânsız olduğunu savunduklarını da ekleyerek ifade eder. Ancak belgeseli nesnelliği temel alarak tanımlamanın yanlış olduğunu, belgesel sinemanın buradan hareketle tanımlandığında, nesnelliğin konu

dışı olduğu birçok filmin dışarıda kalacağını ve genel olarak belgesel anlayışının sınırlanacağını da ekler (1997: 29–30).

Televizyon öncesi geleneksel belgesel kavramsallaştırmasına bakıldığında, gerçeklik iddiası olmadığı gibi nesnellik iddiasının bulunmadığı da görülebilir. Örneğin Grierson, kameranın büyüleyici bir enstrüman olduğunu, farklı zamanlarda ve farklı mekânlarda binlerce şeyi görebileceğini belirtmesine rağmen, kamera ile yapılan gözlemlerde öznelliğin engellerinden kaçınılamayacağını da vurgulamaktadır (aktaran Hardy, 1966: 140–141).

2.1.2.2.1. Belgesel Gerçekliği'ni Arttıran Kod ve Konvansiyonların Kullanımı

Belgesellerde gerçeklik iddiası ile ele alınan konuların temsilinde, sinemacılar konularını iddialarına uyumlu olarak belirli bir sıralama içinde sunabilmekte ve bazı bilgilerin altını daha fazla çizerek belirli noktalara vurgu yapabilmektedirler. Gerçekliğin temsilindeki bu ve benzeri manipülasyon olanaklarına rağmen, belirli sinematik uygulamalar ile belgesellerin gerçeklik iddiası arttırılabilmektedir. Corner, belgesellerde gözlemsel gerçeklik (*observational realism*) ve açıklayıcı gerçeklik (*expository realism*) olarak iki ayrı tarzdan bahseder. Gözlemsel gerçeklik ile gördüklerimizin gerçekliğin kaydı olduğu etkisi yaratılır. Gözlemsel belgesellerde merkezi yeri olan bu gerçeklik tarzında, ekranda görülen olaylarda film ekibinin bir müdahalesi veya kontrolü söz konusu değilmiş gibidir. Açıklayıcı gerçeklik tarzında ise imge ve seslerin bir iddiayı veya retoriği desteklemek amacıyla düzenlenmesi söz konusudur. İmge ve kelimeler birbirine oldukça yakındır, görünenler aynı zamanda

duyulur ve bu yolla belgeseli izleyenler ikna edilmeye çalışılır (aktaran Beattie, 2004: 15–16). Beattie, gerek gözlemsel gerçekliğin gerekse açıklayıcı gerçekliğin etkisinin, belgesellerde rutin olarak kullanılan, orada olma hissini verebilen sallantılı kamera çekimleri gibi konvansiyonlarla arttırıldığını söylemektedir (2004: 16).

Belgesellerin gerçeklik etkisini arttıran diğer bir unsur da üst ses kullanımıdır. Çoğu belgesel, gösterilen imgelerin 'doğru' yorumlanabilmesi için, yorumcu bir üst sese ihtiyaç duymaktadır (Nichols, 2001: 65). Ekran içinde veya dışında, izleyicileri yönlendirmek ve iddiaları desteklemek amacıyla kullanılan anlatıcının etkililiği, geleneksel otoriter, beyaz, orta sınıftan bir erkek sesi kullanımıyla arttırılmaktadır (Roscoe ve Hight, 2001: 16).

Platinga, üst sesin anlam üzerinde bir otorite taşıdığını ve bu nedenle ideolojik etkilerinin olduğunu belirtmektedir (1997: 159). Mary Ann Doane ise, belgesellerde duyduğumuz ancak kaynağını göremediğimiz yorumcu üst sesin bedensiz bir ses olup, görünmediğinden dolayı, radikal ötekiliğe (*radicall otherness*) dayanan bir otoriteye sahip olduğunu ve bu nedenle izleyicilerin eleştirilerinden, kaynağına ve kimliğine ait sorgulamalarından bir ölçüde kaçınabildiğini iddia etmektedir. Bedensizleştirme ile kimin konuştuğu, kimin adına konuştuğu gibi soruların sansürlenebilmesi, bildiği varsayılan bu üst sese aynı zamanda ideolojik bir güç kazandırmaktadır (Doane, 2004: 379).

Ancak üst sesin belgesel gerçekliğindeki rolü, belgesel tarzlarındaki değişimler ve izleyicilerin belgesel filmlere değişen yaklaşım ve alımlamaları göz önünde tutularak değerlendirilmelidir. Örneğin İkinci Dünya Savaşı boyunca propaganda amaçlı üretilen belgesellerdeki üst ses kullanımlarına odaklandığımızda,

özellikle *Why We Fight* film serilerinde duyduğumuz otoriter üst sesin, o dönem için izleyicileri filmlerdeki iddialara ikna etmede etkili olabildiği düşünülebilir. Ancak günümüzde bu tarz bir üst ses kullanımının izleyicileri ne derece ikna edebileceği tartışmalıdır.

Üst sesin yanı sıra bilirkişi ve tanık kullanımı da belgesellerin gerçeklik etkilerini artırabilmektedir. Bilirkişilerin güvenilirliği, bu kişilerin resmi makam veya pozisyonlarından (avukat, doktor, hükümet görevlisi gibi) ve bu pozisyonlara eşlik eden hukuk, tıp gibi özel söylemlerden kaynaklanmaktadır. Tanık kullanımı ise izleyicilerin özel bir olaya, dolaysız bir bağlantı sağlamasında önemli olup, izleyicinin kendisini tanık ile özdeşleştirme ve empati kurmasına fırsat vermektedir (Roscoe ve Hight, 2001: 16).

John Huston'un *San Pietro Savaşı* (*The Battle of San Pietro*, 1945, ABD.) adlı filmi, bilirkişi kullanımına yer veren erken dönem belgesellerdendir. 1943 yılında İtalya'da Almanlara karşı mücadelenin anlatıldığı filmin başında, General Mark Clark, üniformalı bir şekilde, sürmekte olan savaşın önemine ilişkin bilgi vermektedir. Günümüzde tanık ve bilirkişi kullanımına birçok belgeselde sıklıkla rastlamaktayız. Bilirkişilerin güvenirlikleri, bu kişilerin makamları ve bu makamlara eşlik eden söylemlerden kaynaklandığı için, bilirkişiler genellikle konuştukları konuların uzmanı olduklarını gösterecek mekânlarda, uygun arka plan düzenlemeleri yapılarak gösterilmektedir. Ancak bilirkişiler sadece güvenirlikleri dolayısıyla izleyicileri ikna etmek amaçlı değil, aynı zamanda çeşitli çekim, röportaj ve kurgu yöntemleri ile tam tersi şekilde de gösterilebilmektedirler. Örneğin Michael Moore'un birçok filminde, bilirkişi kullanımının filmin iddiaları paralelinde bazen bilirkişilerin güvenilirliklerini onaylayan bazen de bozan bir biçim aldığını

görebiliriz. Benzer bir uyulama *Koy* (*The Cove,* 2009, ABD) filminde de bulunmaktadır.

2.1.2.2.2. Anlatı ve Dramatikleştirmenin Belgesel Gerçekliğine Etkisi

Anlatı ve dramatikleştirme, kurmaca sinema ile özdeşleştirilmesine rağmen, belgesellerin gerçeklik etkisini arttırmak için de kullanılabilmektedir. Yaşadığımız dünya ile ilgili iddiaların belgesellerdeki sunumunda, anlatı merkezi bir öneme sahiptir (Beattie, 2004: 19). Ancak anlatının belgesel ve kurmaca sinemadaki kullanımına ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Örneğin Killborn ve Izod, belgesel ve kurmaca filmlerdeki anlatıların birbirinden farklı olduğunu belirterek, genellikle anlatının kurmaca filmlerde inanılması istenilen kurmaca dünyadaki karakterleri güçlendirmek için, belgesellerde ise toplumsal tarihsel dünya ile ilgili bir argümanı pekiştirebilmek için kullanıldığını belirtmektedirler (1997: 119).

Belgesel ve kurmaca anlatı arasındaki başka bir fark ise kurgu yöntemlerine odaklanılarak gösterilmektedir. Nichols'a göre belgeseller, temsil ettikleri tarihsel dünyanın inandırıcılığını sağlamak için kurguda devamlılığa, kurmaca filmlere nazaran daha az ihtiyaç duymaktadır. Başka bir deyişle, devamlılık kurgusu (*continuity editing*) yerine, kanıtsal kurgu (*evidentary editing*) olarak adlandırılabilecek bir yöntem, belgesellerde daha sık kullanılmaktadır. Karakterleri aynı zaman ve uzamda göstermeyi amaçlayarak, bir sekanstaki kesmeleri devamlılık sağlamak amacıyla kurgulamak yerine, belgeselin kanıtsal kurgusunda, iddiaların ikna edici bir şekilde sunulması amaçlanmaktadır (2001: 29–30).

Görüleceği üzere Nichols'un kurgu yöntemlerine odaklanarak yaptığı ayrım, belgesellerde öyküden çok tarihsel dünyaya ilişkin iddiaların önemini vurgulamaktadır. Ancak Platinga, kurmaca ve belgeseli birbirinden ayırırken, öykü ve iddia gibi bir ayrımdan yola çıkılmaması gerektiğini, hem kurmaca hem de belgesel filmlerin öykü ve anlatıyı kullandıklarını, öykünün belgeselde kullanımının yaygın olduğunu ve kurmaca filmlerin de gerçekliğe ilişkin iddialarda bulunabileceğini vurgulamaktadır (1997: 84, 14).

Bir iddia içersin veya içermesin, belgesel filmlerde anlatının kurulması, beraberinde kurmaca unsurların ve çeşitli manipülasyonların uygulanmasını gerekli kılabilmektedir. Renov, belgesellerin müzik, anlatı ve farklı kamera açıları gibi uzamı bozan kurmaca unsurlar içerebileceğini, bu nedenle kurmaca ile belgesel alanlarının iç içe olduğunu ve anlatının, bu iki film çeşidini birbirine bağlayan temel koşul olduğunu söylemektedir (1993: 3). Anlatının iki film yapım yönteminde de bu derece önem kazanması, ilk belgesel örneklerinde ve özellikle Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen belgesellerde anlatı ve dramatikleştirmenin sıkça kullanılması, belgesel ile kurmaca ayrımının tekrar altını çizmektedir. Genellikle kurmaca filmlerle özdeşleştirilen anlatı ve dramatikleştirmenin, geleneksel belgesel anlayışındaki yerine baktığımızda belgesel ile kurmaca arasındaki sınırın bulanıklığını tekrar gözlemlemekteyiz.

Grierson, bazı sinemasal süreçlerin diğerlerine nazaran daha önemli ve bunlardan en önemlisinin de anlatı kurulması olduğunu vurgulayarak öykünün her şeyden üstün olduğunu söylemektedir. Bunun nedeni ise Grierson'un dramatik anlatıyı en önemli ikna etme tekniği olarak görmesidir (aktaran Aitken, 1990: 70). Grierson, Kracauer, Cavalcanti ve Watt'ın ürettiği *Kuzey Denizi* (*North Sea,* 1938)

filmini örnek vererek, Britanya belgesel filmlerinin, belgesel konularını kurmaca tekniklerle işlediklerini söyleyerek, bu örneklerin kurmaca ile belgesel sınırında durduklarını ve sınıflandırılmalarının zor olduğunu belirtmektedir (1965: 249). Britanya Belgesel Hareketi'nde, kurmaca unsurları yoğun bir şekilde kullanmasıyla bilinen Cavalcanti, konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

> Her zaman için belgesel ile öykülü film arasında öyle büyük bir farkın olmadığını düşünmüşümdür. Bu şu anlama geliyor benim için: belgeseli iyi bilgilendiren bir dergi makalesi gibi senaryolaştırılmalı, doğaçlama yapamazsınız. Sinema *verite* ve diğerlerine de inanmıyorum. Bence filmler çekilmeden önce düşünülmeli (aktaran Sussex, 1975: 52).

Britanya Belgesel Hareketi'nin önemli isimlerinden Paul Rotha ise, öykülü filmlerin kâr amacını ön planda tutmalarının göz ardı edilmemesi gerektiğini söyleyerek, gelecekte ticari eğlence sinemasının teknik ve kültürel başarılarının, belgesel filmlerdeki başarılara kaynaklık edeceği (1995: 16) öngörüsünde bulunmuştur. Günümüzde kurmaca sinemada, anlatılmak istenilen fantezi dünyaları inandırıcı kılmak için geliştirilen birçok sinemasal tekniğin belgesel filmlerde de sıklıkla kullanılarak anlatım olanaklarının ve izleyici ilgisinin arttırılabilmesi bu öngörüyü doğrulamaktadır.

Anlatı ve dramatikleştirme bağlamında ön plana çıkan bir başka unsur ise belgesellerdeki müzik kullanımıdır. İmgelerin etkisini arttırabilen müzik, filmlerdeki aksiyonun ilerlemesine katkıda bulunarak ve duygusal destek sağlayarak anlatının kurulmasına yardımcı olmaktadır (Kracauer, 1965: 133–143). Müzik aynı zamanda izleyicilerin görsellere vereceği tepkileri şekillendirmekte ve filmin dramatik etkisini kuvvetlendirebilmektedir (Harrington, 1973: 38). İzleyicilerin duygusal

manipülasyonunda işlevsel olabilen müzik kullanımının (Levinson, 2004: 483) anlatı ve dramatikleştirme bağlamındaki önemini, Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen filmlere bakarak anlayabiliriz. İlk dönem belgesellerde bile, kısıtlı imkânlara rağmen müzik kullanımına oldukça önem verildiğini gözlemleyebiliriz. Hatta Grierson her şeyi ucuza getirmeye çalıştıklarını belirterek, boş bira şişeleriyle, kiraladıkları trompetle, stüdyo zilini ve bazen kendi konuşmalarını kullanarak filmlere müzik yaptıklarını söylemektedir (aktaran Sussex, 1975: 45). Örneğin *Granton Trawler* (1934) filmini incelediğimizde, filmde kullanılan müziğin kısıtlı imkânlarla yapıldığını kolayca anlayabiliriz. Konuşma sesleri, nesnelere vurularak çıkarılan sesler ve ıslık sesi kullanılarak müzik yapılmaya çalışılmıştır.

Geleneksel olarak bilinmesine rağmen, Griersonvari belgesel örnekleri dikkatlice incelendiğinde, oldukça deneysel, etkili ve o döneme göre yenilikçi olarak tanımlayabileceğimiz bir müzik kullanımı söz konusudur. Örneğin Cavalcanti'nin *Coal Face* (1935) filminde, görsel imgelere eşlik eden müziğin, düşük kalitede kaydedildiği ve kısıtlı imkânlarla üretildiği kolayca anlaşılmasına rağmen, filmde kullanımı oldukça etkileyicidir. Filmin ses ve müzik sorumlusu W. H. Auden ile Benjamin Britten, basit davul ritimlerini, ıslıkları ve kendi seslerini kullanarak filmdeki kesmelere ve aksiyonlara duygusal yoğunluk katmışlardır. En çok dikkat çeken ise, günümüzde *hip hop* olarak bilinen müzik tarzına benzer, ritmik ve melodik bir şekilde şiirler okunmasıdır. Bu tarz müzik kullanımını, Basil Wright ve Harry Watt'ın *Gece Postası* (*Night Mail,* 1936) filminde de görmekteyiz. Tekerleme gibi hızlı ve ritmik okunan şiir, müzik ile birleşerek filme günümüz müzik videolarındaki gibi akıcılık sağlamaktadır.

Şimdiye değin bahsettiğimiz anlatı, müzik ve dramatikleştirme gibi kurmaca sinema ile özdeşleşmiş unsurların belgesel filmlerde kullanımı, belgesellerin gerçeklik etkisini arttırmaya katkıda bulunabilmektedir. Örneğin gerçek dünyaya ilişkin iddiaların sunumunda, iddiaları kanıtlamak için gösterilen belge niteliğindeki görseller birçok belgesel filmde dramatik müzik eşliğinde ve bir anlatı içerisinde verilmektedir. Bu yöntem ile izleyicilerin duygusal manipülasyonu sağlanarak iddialar ve belgeler daha ikna edici kılınmaya çalışılmaktadır.

Belgesel sinemayı kurmaca sinemanın karşısında gerçeklik iddiasını temel alarak konumlandırdığımızda, kurmaca unsurların kullanımı ile belgesellerin gerçeklik etkilerinin de arttırılabilmesi bir çelişki gibi görünüyorsa, bunun nedeni belgesel sinemanın en azından izleyiciler için halen güçlü bir gerçeklik iddiasına sahip olmasıdır. Belgesel ve kurmaca sinemada, otantik görüntülerin kullanımına odaklandığımızda da belgesel sinemanın halen gerçeklik iddiasına sahip olduğu iddiasının pekiştiğini görebiliriz.

2.1.2.2.3. Otantik Görsel ve İşitsel Malzeme Kullanımı

Gerçek ile otantik kavramları sıklıkla birbiriyle karıştırılabilmektedir. Hakikat ve hakiki olan anlamına gelen otantik kavramı, tez boyunca gerçekliğinden şüphe edilmeyen ve gerçekliği tartışılmayan görsel-işitsel malzemeler için kullanılacaktır. Otantik olan süslenmemiş veya süslenmesine, estetize edilmesine gerek olmayandır. Otantik malzemeler bireysel olabileceği gibi daha çok savaş ve soykırım benzeri kolektif acılarla ilgili toplumsal içerikler de olabilmektedir. Otantik olan, tıpkı aile fotoğrafları gibi her zaman göz önünde olması için masa başına

konacak veya duvara asılacak kadar gerçek ya da acı vereceği veya rahatsız edeceği için bakılamayacak ve/veya bakılmak istenmeyecek kadar güçlü, güvenilen ve gerçekliği tartışılmayan imge ve seslerdir.

Manipüle edilmemiş, kaydedilen olaylara müdahalede bulunulmamış, profesyonel kullanımdan çok arşivlemek amacıyla, sıklıkla doğal ışık kullanılarak kaydedilen otantik görüntüler, izleyicilerin gerçek olaylara tanıklık ettikleri hissini pekiştirmekte ve aracılanmamış gerçeklik görünümünü desteklemektedir. Otantik görüntüler sıklıkla amatörce veya rastlantısal olarak kaydedilebileceği gibi, savaş, doğal afet ve benzeri olayların arşivlenmesi amacıyla da çekilebilmektedir. Ancak, özellikle günümüz sinema teknolojileri göz önünde bulundurulduğunda, otantik görüntülerin ne olduğunu tanımlamak daha da zorlaşmaktadır.

Dijital video teknolojisindeki gelişme ve ucuzlama, görüntü ve ses kaydını hem kolaylaştırmış hem de yaygınlaştırmıştır. Artık cep telefonları kullanılarak, sinema ve televizyon kanallarında gösterilebilecek kadar yüksek görüntü kalitesiyle görüntü ve ses kaydı yapmak mümkündür. Görüntü kaydının bu denli yaygınlaştığı ve aynı zamanda görüntüleri manipüle etmenin bu denli kolaylaştığı bir zamanda, hangi görüntülerin otantik olduğunu anlamak oldukça güçtür. Örneğin Roscoe ve Hight siyah beyaz fotoğrafların daha otantik ve günümüz dijital manipülasyonlarından daha uzak olduğu varsayımı nedeniyle, renkli fotoğraflara nazaran daha fazla otorite taşıdıklarının düşünüldüğünü belirtmektedir (2001: 16-17). Oysaki günümüzde gerek kayıt esnasında gerekse kurgu sürecinde, görüntüleri siyah beyaz yapmak, ayrıca arşiv görüntülerinde olduğu gibi eskitilmiş efekti ile kayıt yapabilmek kolaylaşmıştır.

Otantik görüntüleri, ne çekimlerindeki amatörlükle ne de düşük görüntü kalitesi ile karakterize edemeyiz. Bu noktada otantik görüntüyü izleyicileri göz önünde bulundurarak tanımlamak daha doğru ve işlevsel olacaktır. Otantik kayıtları, izleyicilerin gerçekliklerinden şüphe duymadıkları görsel ve işitsel malzemeler olarak tanımlamak mümkündür. Hem belgesel hem de kurmaca filmler, otantik görüntüleri kullanabilmektedir ancak otantik malzemelerin manipülasyonu veya kurmaca görüntülerin otantik gibi gösterilmesi, kurmaca sinemada mümkünken belgesel filmlerde böyle uygulamalar kabul edilmemektedir. Bunun nedeni, izleyicilerin belgesel sinemaya atfettikleri gerçeklik değeridir.

1930'lu yıllarda üretilen belgesellerde sahneleme (*staging*) ve canlandırma (*reenactment*) gibi manipülasyon olarak değerlendirilebilecek tekniklerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen belgesellerde aktör kullanımı ve tümden düzenlenmiş sekansların varlığı dikkati çekmektedir. ABD'deki haber filmlerinde de sıklıkla canlandırma tekniğinin kullanıldığını, resmi seremonilerin sıklıkla orijinal olaya katılmış resmi kişiler öne çıkarılarak sergilendiğini, bu kişiler olmadığında ise aktörler kullanılarak tekrar sahnelendiğini görmekteyiz. Ancak 1960'lı yıllara gelindiğinde, gözlemsel belgesel tarzının etkisiyle sahneleme ve canlandırma gibi teknikler belgesel uygulamalarında kabul edilmemeye başlar.

Belgesel uygulamalarındaki bu kayma, gözlemsel tarz belgesellerde kullanılan yeni sinema teknolojileriyle de bağlantılandırılmaktadır. Örneğin Platinga, yeni film ekipmanlarının, manipüle edilmemiş sekansların ve doğal seslerin kaydedilmesi için bir heyecan ve heves yarattığını söylemektedir. Ancak günümüzde sahneleme ve canlandırma tekniklerinin tekrar belgesel sinemada popüler olmasının,

belgeselin biçimsel özelliklerle değil, tarihsel ve toplumsal özellikleriyle açıklanabileceğini de eklemektedir (1997: 37). Belgesel kategorileştirmesinin tarihsel olarak kurulması konusunda Godmilov da, Lumiér'in *Lumiér Fabrikasından Çıkan İşçiler* (*La Sortie des usines Lumière à Lyon*, 1895) filmini örnek vermektedir. Godmilov, bu filmde işçilere kamera yokmuş gibi yürümeye devam etmelerinin söylenmiş olması gerektiğini, bir manipülasyonun söz konusu olduğunu, ancak bu filmin günümüzde aktüalite olarak izlendiğini ve çekim esnasında yapılan müdahalelerin görülmediğini belirtmektedir (aktaran Shapiro, 1997: 93).

Kracauer, belgesel filmlerin manipüle edilmemiş malzemeye verdikleri önemden dolayı kurmacadan kaçındıklarını ancak gerçek fiziksel varoluşa odaklanmak için canlandırma ve sahnelemenin kullanılmaması gibi bir zorunluluğun olmadığını belirtmektedir (1965: 193–194). Gözlemsel belgesel tarzı dışarıda bırakıldığında, hem ilk dönemlerde hem de günümüzde üretilen birçok belgeselde, manipülasyonu ve yapılan temsillerin kurulmuşluklarını açık bir şekilde gösteren sahneleme ve canlandırma tekniklerinin kullandığını gözlemliyoruz. Daha önemlisi, tamamı animasyon ve modelleme teknikleriyle üretilmiş belgesellere de rastlamaktayız. Bu bize, belgesellerde her ne kadar aktüel dünyadan çıkarılan öykülerin izleyicilere anlatılması ve onların bu öykülere inandırılması amaçlansa da, belgesel film yapımının gerçeklikle sınırlı olmayabileceğini, ele alınan konular ve amaçlar paralelinde farklı film yapım tarzlarının işlevsel şekilde kullanılabileceğini göstermektedir.

Belgesel filmlerde aktüel gerçekliğin sınırlamalarının aşılabilmesi, kurmaca olarak bilinen film yapım yöntemlerini sıklıkla kullanılması mümkündür. Ancak manipüle edilmemiş otantik görüntülerin, öykü anlatımından ve izleyicileri anlatılan

öykülere inandırmaktan öte, ikna edici bir gücü bulunmaktadır. Bunun nedeni, daha önce de belirtildiği gibi, otantik görüntülerin gerçekliğinden şüphe duyulmamasıdır. Kurmaca filmlerde otantik görüntülerin manipülasyonu ve/veya sahnelenen olayların otantik gibi gösterilmesi mümkündür. Örneğin Oliver Stone'un *JFK* (1991) filminde, suikastın otantik görüntülerinin yanı sıra bu otantik görüntülere dijital manipülasyonlarla benzetilmiş çekimler iç içe kullanılmaktadır. Filmde neyin gerçek neyin kurmaca olduğu birbirine karışmaktadır. Oysaki benzer uygulamalar belgesel sinemada eleştiri konusu olabilmektedir. Örneğin *No Lies* (1974, ABD) filminde, otantik olarak gösterilen çekimlerin kurmaca olduğunun sonradan öğrenilmesi, filmin yönetmeni Mitchell Block'un sert biçimde eleştirilmesine neden olmuştur.

Belgesellerde otantik malzeme kullanımına Ari Folman'ın *Başirle Vals* (*Waltz with Başir,* 2008) filmi iyi bir örnektir. 1982 yılındaki Lübnan savaşını konu alan film tamamıyla animasyon tekniğiyle üretilmiş olmasına rağmen, filmin son sekansında savaşa ait otantik aktüel görüntüler kullanılmıştır. İddia ettiğimiz üzere, öykülerini gerçek aktüel dünyadan alan filmler, farklı film yapım tarzlarını farklı amaçlar doğrultusunda kullanarak gerçekliklerine izleyicileri inandırmaya çalışmaktadır. Ancak ne zaman ki, bir film ele aldığı gerçek dünyadan çıkan bir öyküye izleyicileri sadece inandırmak değil, ikna etmeyi amaçladığında, hakikat iddiasına ve paralelinde otantik görüntülerin kullanımına ihtiyaç duymaktadır. *Başirle Vals* filminin son sekansında kullanılan otantik görüntülerin, sadece dramatik etkiyi arttırmadığını, aynı zamanda filme hakikat iddiası kattığını söyleyebiliriz.

Otantik görüntülerin inandırma ve ikna etme bağlamındaki gücüne rağmen, üst ses kullanımı veya kurgu düzenlemeleri gibi müdahalelerle farklı anlamlar kazandırılarak da belgesellerde kullanılabilir. Ayrıca sahnelenen veya canlandırılan

görüntülerin, teknik manipülasyonlarla veya yine kurmaca film yapım yöntemleriyle otantik gibi gösterilmesi de mümkündür. Ancak tüm bu bahsettiğimiz ve sinema tarihi boyunca defalarca uygulanmış film yapım yöntemlerinin, teknik manipülasyonların ve farklı film tarzlarının alıcısı ve hedef kitlesi, aynı zamanda görsel deneyimleri doğrultusunda izlediklerinin otantik olup olmadığına karar verecek olan izleyicilerdir. İzleyicilerin otantik olarak değerlendirecekleri görüntülerin filmlerde kullanımı ise bu filmlere hakikat iddiası kazandırmakta ve dolayısıyla izleyicileri filmlerdeki iddialara ikna etmede işlevsel olarak kullanılmaktadır. Bu kullanım özellikle siyasi ve toplumsal duyarlılıkların yüksek olduğu konuları işleyen filmlerde daha ön plana çıkmaktadır. Belgesel filmlerde otantik malzemenin manipülasyonunun kabul edilmemesi ise belgeselin halen izleyiciler tarafından gerçeklik değerine sahip olduğunu göstermektedir.

2.1.3. Farklı Belgesel Kavramsallaştırmaları ve Melezleşme

Yapılan ilk belgesel tanımlama ve sınıflandırmalarında izleyicilerin rolüne herhangi bir gönderme bulunmazken, daha sonraki birçok tanım ve yaklaşımın izleyici üzerinden kurulduğunu görmekteyiz. Başka bir deyişle, belgesel kurmaca ayrımı ve belgesellere atfedilen gerçeklik sadece filmlerdeki metinsel konvansiyonlar ile değil, izleyici ve film endüstrisine odaklanılarak da açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşımlar aynı zamanda melezleşme bağlamında önemli ipuçları vermektedir.

2.1.3.1. İzleyici Odaklı Belgesel Yaklaşımları

Nichols, belgesellerin kurmaca filmlerden yaptıkları temsiller açısından ayrıldıklarını söylerken (1991: 111), Kilborn ve Izod, belgesellerin gerçek dünyadaki olayların temsillerinden öteye gidememesine rağmen, izleyicilerin gerçeklik ile bu gerçekliğin temsilleri arasında açık bir ilişki kurduğunu ve belgesellerin, kaydedilen gerçekliğin parçalarından oluştuğunu umduklarını vurgulamaktadır (1997: 4,5). Belgesel temsillerinin izleyiciler tarafından neden gerçek olarak algılandıkları konusunda Nichols, imgenin belirtiselliğinin altını çizmektedir (2001: 3). Roscoe ve Hight'a göre, imge ile nesne arasındaki bu belirtisel bağ, belgesel temsillerinin doğruluklarının garantisi gibi işleyen bir gerçeklik duygusu yaratmaktadır (2001: 11). Beattie ise belirtisel bağ nosyonunun, kayda dayalı bir temsil tanımı önerdiğini fakat belgesel yapım sürecinin her aşamasında, dolayısıyla belgesel temsillerinde, gerçekliğin manipülasyon ve yorumlanmasının söz konusu olduğunu vurgulamaktadır (2004: 13).

Sadece belgesel filmlerdeki değil, kurmaca filmlerdeki temsiller de, izleyiciler tarafından gerçeklikle ilişkilendirilebilmektedir. Bu nedenle temsillerin siyasi iktidarlar tarafından kullanılmasına sıkça tanık olabiliriz. Grierson'un, Kanada hükümetinin daveti üzerine bu ülkedeki film aktivitelerini düzenlemesini, filmlerdeki temsillerin siyasi kullanımına örnek olarak gösterebiliriz.

Kanada hükümet görevlisi Ross McLean'ın 1936 yılında, Kanada ile ilgili filmler hakkında yazdığı raporda çoğu filmin tehlikeli bir şekilde Kanada'yı, Kanadalıların yaşayıp çalıştığı bir ülke olarak değil, zengin Amerikalıların eğlence yeri olan bir ülke olarak gösterdiğini belirtmiştir. McLean'ın bu raporu üzerine

Kanada hükümeti John Grierson'u, Kanada'daki film aktiviteleri üzerine çalışması için davet etmiştir (Morris, 1989: 272). Görüleceği üzere, filmlerdeki temsillerin, sinemanın görece erken yıllarında bile önemi fark edilmiş ve gerçeklikle yakın ilişkisine nedeniyle temsiller siyasi, toplumsal veya ekonomik amaçlar paralelinde kontrol edilmeye çalışılmıştır. Ancak bu noktada, siyasi iktidarların genellikle, kurmaca veya belgesel temsili gibi bir ayrıma girmedikleri görülmektedir. Belgesel temsilleri her ne kadar gerçeklikle ilişkilendirilse de, aynı şekilde kurmaca filmlerdeki temsiller de izleyiciler tarafından gerçeklikle ilişkilendirilmektedir. Bu da temsiller bağlamında belgesel kurmaca ayrımının yapaylığının ve bu ayrımdaki izleyici faktörünün altını çizmektedir.

Elizabeth Cowie, belgesel veya kurmaca filmleri birbirinden ayıranın, basitçe, izleyicilerin inandığı ve film yapımcısının otoritesi olduğunu söylemektedir (1997: 58). Bu açıdan yaklaşıldığında bir filmin belgesel olup olmadığını, o filmi izleyen kişinin düşüncesi de belirlemektedir. Örneğin belgeseli film materyaline verilen bir cevap tarzı olarak tanımlayan Dai Voughan, izleyicilerin bir filmin veya televizyon programının gerçeklikle olan ilişkisine dair çıkarım yaptıklarını ve bu çıkarımlarına göre, izlediklerine 'belgesel tepkisi' (*documentary response*) olarak adlandırılabilecek bir tepki verdiklerini söylemektedir (aktaran Ward, 2005: 30). Buradan anlaşılacağı üzere, metinsel konvansiyonların dışında, izlediklerine belgesel statüsü verecek olan yine izleyicilerdir. İzleyicilerin gerçeklik algısı göz önünde bulundurulduğunda ise, belgesellerin gerçeklik üsluplarının da zamanla değişebilmesi daha önemli hale gelmektedir. Beattie'nin de belirttiği gibi, bir dönemde oldukça gerçekçi görünen belgeseller, başka bir dönemde hiç de inandırıcı bulunmayabilmektedir (2004: 15).

Kurmaca ve kurmaca olmayan ayrımına ilişkin yakın dönem yaklaşımların çoğunun alımlama üzerinden ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin Brian Winston, belgeseli kurmacadan ayırmanın en iyi yönteminin farklı alılmama tarzlarına bakmak olduğunu söylemektedir. Winston'a göre belgesel tümden izleyicilerin kafasında olan bir şeydir (1995: 259). Bu da ancak izleyicilerin, izlediklerini belgesel veya kurmaca olarak tanımlayabileceklerinin altını çizmektedir. Benzer şekilde Dirk Eitzen de, belgesellerin iddiada bulunmalarından çok, izleyicilerin belgesellerin iddiada bulunduklarını düşündüklerini söyleyerek, belgeseli bir metin olarak değil bir okuma olarak görmemiz gerektiğini belirtmektedir (1995: 92). Bu noktada, belgeselin ne olduğu konusunda izleyicinin öznel yorumuna yapılan bu vurgunun getirdiği kısıtlamalara da değinmek gerekir. Kategori ve normların toplumsal yapılar olduğunu, bu norm ve kategorilerin kullanımlarının, ancak insanlar geniş ölçüde fikir birliğinde iseler anlamlı olacağını belirten Ward'a göre, izlediklerinin belgesel olup olmadığına karar verme gücü, tamamen izleyicilerin elinde değildir. Çünkü metinleri ve filmleri yapılandırmada etkin olan bu kararlar, sonuçta toplumsal olarak saptanmaktadır (2005: 25, 30). Bunun da ötesinde, izleyiciye sunulan metin, üretim aşamasında birçok ekonomi-politik belirleyenin yön verdiği bir sürecin ürünüdür.

2.1.3.2. Endeksleme Kuramı

Belgesel kurmaca ayrımında dışsal faktörleri göz önde tutan ilk yaklaşımlardan biri, Noel Carroll'un 1983 deki endeksleme kuramıdır (*indexing theory*). Bu kurama göre izleyiciler, izlediklerinin kurmaca olup olmadığını, genellikle yapımcı, yazar, yönetmen, dağıtıcı ve göstericilerin filmleri belgesel veya

kurmaca olarak endekslemeleri sonucu bilmektedirler. Bu endeksleme filmin genellikle kamusal olarak kurmaca veya belgesel olarak tanımlanması anlamına gelmekte ve izleyicilerin filme tepkisi de, genellikle bu endekslemeye bağlı gelişmektedir. Endeksleme ise, kredi, başlık, reklâm, basın açıklamaları veya röportaj gibi metinsel ipuçlarıyla yapılmaktadır (aktaran Platinga, 1997: 16).

Melez olarak adlandırılan ve kurmaca ile belgesel sınırında bulunmaları nedeniyle izleyicilerin kolayca kategorileştirilemediği filmler söz konusu olduğunda, endeksleme kuramının daha ön plana geçtiğini söyleyebiliriz. Belgesel ve kurmaca film yapım yöntemlerini büyük ölçüde bir arada kullanan filmlerin endekslemelerinin, filmlerin izleyiciler tarafından alımlanmasında önemli etkisi bulunmaktadır. Örneğin Kutluğ Ataman'ın *Aya Seyahat* (2009) adlı filmi, tamamıyla hayali bir konuya odaklanmasına rağmen, belgesel kod ve konvansiyonları ile üretilmesi ve kurmaca olarak endekslenmemesi dolayısıyla birçok izleyici tarafından gerçek olarak düşünülmüştür. 1957 yılında Erzincan'ın bir köyünde geçmekte olan film, köylülerin aya seyahat etme fikrine kapılmalarını ve bunun için çabalarını anlatmaktadır. Filmle ilgili gazete haberine baktığımızda, filmin eski fotoğraflarla desteklenmiş ve uzman görüşlerine başvurulmuş bir belgesel olarak geçtiği de görülmektedir (http://www.haber3.com).

Benzer şekilde, Filistinli yönetmen Hany Abu-Assad'ın *Ford Transit* (2002) adlı filmi, Filistinli bir şoförün, yolcularını sınır bölgelerinden geçirmesini konu almaktadır. Arabanın içinde sabitlenmiş kamera ile yaşananlara tanık olduğumuz film, 2003 yılında Jarusalem Film Festivali'nde en iyi belgesel ödülünü almıştır. Ancak daha sonra Filistinli olarak gösterilen şoförün gerçekte Filistinli olmadığı açıklandığında, Abu-Assad tehlikeli bir biçimde politik aldatmacaya neden olduğu

gerekçesiyle eleştirilerin hedefi olmuştur. Assad'ın eleştirilmesindeki temel neden, aslında filminin başta belgesel olarak endekslemiş olmasıdır. Abu-Assad ise bu eleştirilere, kendi film yapım yönteminin "yüzde yüz kurmaca ve yüzde yüz belgesel" olduğunu söyleyerek cevap vermiştir (www.parablestoday.blogspot.com). Bu ve benzeri örnekler, bir taraftan izleyicilerin filmleri gerçeklikle ilişkilendirmelerinde filmlerin sadece belgesel olarak endekslenmelerinin bile ne ölçüde belirleyici olabildiğini gösterirken, diğer taraftan izleyicilerin otantik malzemelerin belgesel olarak endekslenen filmlerdeki manipülasyonuna izin vermemelerinin altını çizmektedir. Bu da belgesel kurmaca arasındaki sınırın muğlâklığına rağmen, belgesel sinemanın halen gerçeklikle güçlü bir şekilde ilişkilendirildiğini göstermektedir.

2.1.3.3. İddialı Duruşa Sahip Film Olarak Belgesel

Belgeseli tanımlama çabalarından birisi de, Noel Carroll'un endeksleme kuramı ile Nicholas Wolterstorff'un projekte edilen dünyalar (*projected worlds*) kuramını birleştiren Carl R. Platinga'ya aittir. Projekte edilen dünyalar kuramına göre, metin yazarları projekte edilecek dünyalara yani filmlerde işlenecek konulara ilişkin iddialı, sorgulayan, istek belirten veya emreden bir duruş alabilmektedirler. Örneğin bir roman veya kurmaca film karşısında alınan tipik duruş, olayların doğru olduğu iddia edilmeden, izleyici veya okuyuculardan sadece durumlar üzerine düşünmelerinin istenmesidir. Belgesel filmlerde ise tipik olarak iddialı bir duruşun alındığı görülmekte ve temsil edilen olayların, gerçek dünyada da gösterildiği gibi olduğu iddia edilmektedir (Platinga, 1997: 17).

Platinga'ya göre, bir film belgesel olarak endekslenip temsil edilen olaylara karşı iddialı bir duruş alındığında, izleyiciler filmdeki iddiaları gerçek olarak kabul etmektedir. Bu noktadan hareketle, Platinga belgeseli, sunduğu olayları, durumları gerçek dünyada olmuş veya olan şeyler olduğunu iddia eden bir film türü olarak tanımlamaktadır. Platinga, bu tanımın kurmaca filmler için de geçerli olabileceğini öngörerek, belgesel kurmaca ayrımının, temelde filmin içinde bulunduğu sosyokültürel ortama sıkıca bağlı olduğunu belirtmekte ve asıl ayrımın, filmlerin endekslenmeleri ve izleyicilerin bu endekslemelere olan tepkilerinden kaynaklandığını söylemektedir (1997: 18,19). Başka bir deyişle, yönetmen, gösterdiklerine karşı iddialı bir duruş aldığında ve filmi belgesel olarak endekslediğinde izleyicilere aslında filmi izlemeden önce, gösterilecekleri belgesel olarak değerlendirmelerini söylemiş olmaktadır. Anlaşılacağı üzere, bu ayrım film yapımcısı ile izleyiciler arasında, filmi belgesel olarak izlemeleri için yapılan, örtülü ve konuşulmayan bir tür toplumsal anlaşmaya dayanmaktadır (Platinga, 1997: 40).

Platinga'nın yaptığı ayrımı önemli kılan, bu ayrımın imgeler ile gerçek olaylar arasındaki ilişkiye dayanmamasıdır. Başka bir deyişle, imgelerin bilgisayar ile üretildiği animasyon filmler bile, belgesel olarak endekslendiklerinde ve iddialı bir biçimde sunulduklarında, belgesel kategorisine girebilirler. Bu da bizlere, imgenin belirtisel özelliğinin ön planda olmadığı belgeselleri değerlendirmemizde bir temel sağlamaktadır. Örneğin animasyon tekniğiyle üretilmiş Ari Folman'ın *Başirle Vals* filmi, gerçek dünyadan alınan, toplumsal ve politik duyarlılıkların olduğu bir konuyu işlemektedir. İmgeler animasyon tekniği ile üretilmeleri nedeniyle, ne imge ile nesnesi arasındaki belirtisel bağdan ne de André Bazin'in vurguladığı ontolojik

bir gerçeklikten bahsedememe rağmen, film belgesel olarak endekslenmiş ve gösterilenler iddialı bir duruş ile sunulmuştur.

İddialı duruş alma ve endekslemede, bazı belirsizlikler de olabilmektedir. Bu bağlamda Platinga, özellikle drama belgesel veya belgesel drama olarak tanımlanan yapımlara değinmektedir. Bu tür yapımlarda iddiaların doğrudan değil, sahneleme ve canlandırma gibi analojiler yoluyla yapılması, izleyicilerin bu filmleri kategorileştirmede daha da zorlanmalarına neden olmaktadır. Ayrıca Platinga bazı filmlerin endekslemelerinde belirsizlik olmamasına rağmen, kategorileştirilmelerin yine de problemli olabildiğini kabul etmektedir. Oliver Stone'un *JFK* filmini örnek vererek, Kennedy suikastının arşiv görüntülerinin, bu arşiv görüntülerine benzetilen sahnelenmiş sekanslarla birlikte kullanılması ve filmin geleneksel bir belgesel olarak başlaması ama sonra aşama aşama kurmaca ve drama belgesellerde kullanılan sahneleme ve canlandırmalara başvurması gibi nedenlerle, bu filmin kategorileştirilmesinin çok zor olduğunu belirtmektedir. Ancak Platinga, bu ve benzeri filmlerin çok fazla sayıda olmadığını belirtmekte ve kendi kuramının genel olarak belgesel kurmaca ayrımındaki işlevselliğinden söz emektedir (1997: 22,24).

Bu noktada, belgesel ve kurmaca sınırında bulunan ve melez olarak adlandırılan filmlere daha da yakından bakabiliriz. Bu filmlerin sayısı giderek artmakta ve bunlar kolayca kategorileştirilememektedirler. Öncelikle bazı sorular sorarak, sınıflandırmada karşılaşılan güçlükler üzerine düşünebiliriz. Acaba melez filmlerin yapımcıları, filmlerinde anlattıkları dünyaya ilişkin iddialı bir duruş yerine, muğlâk bir duruş alarak, filmlerinin kurmaca mı yoksa belgesel mi olduğunu özellikle açık uçlu mu bırakıyorlar? Eğer böyle ise, bu tür bir açık uçluluğun ne gibi getirileri olmaktadır? Bu noktada film yapımının ekonomik koşullarına ve aynı

zamanda film yapım sürecindeki birçok faktörün dolaylı ve dolaysız etkisine değinebiliriz.

Belgesel sinema net bir şekilde tanımlanamadığından dolayı, gerçek aktüel dünyadaki olay ve durumların, gerçek faillere rol yaptırılarak anlatıldığı bir filmin, ne kadar belgesel veya ne kadar kurmaca olduğu zaten muğlâk bir noktadır. Bu bağlamda bazı filmler için, tıpkı film kuramcıları veya izleyiciler gibi, filmin kendi yapımcıları da filmlerini tanımlama ve kategorileştirme sorunları yaşayabilirler. Ayrıca, filmlerin yapımcıları tarafından net bir şekilde endekslenmemeleri, birtakım avantajlar da sağlayabilir. Örneğin, hem izleyicilerin hem de film dağıtıcılarının belgesel filmlere görece ilgisizliğinden dolayı, melez filmler belgesel olarak endekslenmeyerek filmlerin dağıtım olanakları ve hedeflenen izleyici sayısı arttırılmaya çalışılabilmektedir. Örneğin, türü bağlamında birçok tartışmanın çıktığı *İki Dil Bir Bavul'*un (2009) yönetmenlerinden Orhan Eskiköy, filmlerini sinema salonlarında daha kolay gösterime sokabilmek amacıyla ilkin kurmaca film olarak endekslendiklerini söylemiştir (aktaran Özbiçer, 2010). Böyle bir uygulama ile filmin farklı film festivallerinde, farklı kategorilerde yarışmaya sokulması da mümkün olmuştur.

Görüleceği üzere, farklı film yapım tarzları arasında her zaman için bir etkileşim söz konusudur. Belgesel sinemanın kurumsallaşmasını incelediğimizde, bu etkileşimdeki özellikle film yapım sürecindeki ekonomik koşulların, kurumsal destek ile kurumsal önceliklerin ve izleyici talep ve tercihlerinin ne şekilde belirleyici olduğu daha iyi görülecektir.

2.2. KURUMSALLAŞTIKÇA KURMACALAŞAN BELGESEL SİNEMA

Yaklaşık olarak 1920'li yılların sonundan 1950 yılına kadar olan dönem, belgesel sinemanın kurumsallaşması açısından oldukça önemlidir. Bu dönemde yaşanan politik, ekonomik ve toplumsal gelişmelere ve aynı zamanda sinema teknolojilerindeki yeniliklere paralel olarak sinematik anlatım tarzlarının çeşitlendiği görülmektedir. Bu dönemdeki sinemaya belgesel ve kurmaca gibi tanımlar oluşturmaksızın bakıldığında dönemin toplumsal ve politik olaylarının temsillerinde farklı anlatım tarzlarının ne şekilde harmanlanarak, etkin bir şekilde nasıl kullanıldığını, sinemanın güçlü bir iletişim aracı ve aynı zamanda kârlı bir endüstri haline geldiğini anlamak mümkündür.

Teknolojiden endüstriye, modernizmden farklı iletişim araçlarına, sanat türlerinden toplumsal politik olaylara değin birçok faktörün, sinemanın gelişiminde rolü olmuştur. Günümüze değin toplumsal ve tarihsel dünyanın temsilinde sinemanın güçlü bir iletişim aracı, farklı anlatım tarzlarını içinde barındıran bir sanat ve aynı zamanda kârlı bir endüstri olarak varlığını sürdürmesini, bu etmenlerin eş zamanlı etkilerine bağlamak mümkün olabilir. Bu bağlamda, 1930'lu yıllarda kurumsallaşma çabalarını gördüğümüz belgesel sinemanın, ana akım ticari anlatı sinemasından farklı ve ayrıksı olarak, saf biçimde gelişemeyeceği de öne sürülebilir.

1920'li yıllara doğru genişleyen pazarda öncü ürün olarak, bir dizi endüstriyel hamleyle yaygınlaşan ve böylece klasik sinemanın da kurumsallaşmasında etkin rol oynayan kurmaca filmin anlatı dili ve biçimsel uygulamaları, genel anlamda film yapımı için birer norm haline gelmiş ve aktüalite filmlerinin dağıtımı, özellikle

ABD'de büyük ölçüde düşmeye başlamıştır. Rosen'a göre, ana akım filmlerin kurumsallaşması ile belgesel kavramsallaştırması arasında bir ilişki bulunmaktadır. Belgeselin kavramsallaştırılması, ana akım kurmaca film yapımının normalleşmesinden hemen sonra olmuştur. Bu noktada Rosen, belgeselin endüstrileşmiş eğlence film yapımına bir tepki olarak görülmesinin ilginç olmadığını, fakat klasik kurmaca filmlerdeki, anlatı ve dramatikleştirmeye verilen önem ile sahneleme ve canlandırma gibi teknikleri, belgesel geleneğinin öncülerinin de eşzamanlı olarak kendi yaklaşımlarına dâhil etmelerinin ilginç olduğunu söylemektedir (1993: 73,74).

Bu noktada, filmleri belgesel ve kurmaca olarak sınıflandırmadan, hayali veya gerçek hayattan alınan öyküleri, farklı amaçlar doğrultusunda, ekonomik koşulların imkân verdiği ölçüde izleyicilere aktarılma çabası olarak görürsek, aslında belgesel sinemayı kurumsallaştırma çabalarının ve Rosen'ın ilginç olarak nitelendirdiği bazı film yapım yöntem ve tekniklerinin, belgesel ve kurmaca film yapımcıları tarafından ortak kullanımının, aslında o dönem için çok olası bir gelişme olduğunu söyleyebiliriz. Bilindiği gibi, film yapımı ekonomik olarak pahalı bir üretimdir. Çeşitli amaçlar doğrultusunda film yapmak isteyen yapımcılar için aktüalite görüntüleri, görece daha az maliyetle filmleştirilebilmektedir. Ancak bu filmlerin, izleyicilerin alıştığı ve tercih ettiği anaakım filmler gibi ilgi görebilmeleri için öykü anlatımının alışılagelen kod ve konvansiyonlarının kullanılması, yani kurmaca sinema yapım yöntemleriyle olan etkileşim kaçınılmaz görünmektedir. Belgesel sinemanın kurumsallaşmasında büyük rolü olan Britanya Belgesel Sinema Hareketi'nde bile kurmaca sinema yapım yöntemlerinin kullanılması, kaçınılmaz olan bu etkileşimi örneklendirmektedir. Belgesel sinemanın Britanya dışında,

anaakım kurmaca sinemanın merkezi durumundaki ABD'de kurumsallaşması, Britanya Belgesel Hareketi'ndeki gibi düzenli ve güçlü olmasa da, benzer gelişim süreçlerinin ve uygulamalarının varlığı dikkati çekmektedir.

2.2.1. Britanya Belgesel Sinema Hareketi

Britanya sinemasının genel gelişimine baktığımızda, Britanyalı sinemacıların kendi yapımlarını Hollywood yapımlarından ayırmaya çabaları göze çarpmaktadır ve bu ayrımın temel olarak gerçekçi estetik üzerinden kurulduğu düşünülmektedir. Britanya filmlerindeki gerçekçi estetik, öncülüğünü John Grierson'un yaptığı belgesel hareketinde, II. Dünya Savaşı sürecinde üretilen filmlerde ve 1960 sonrası ortaya çıkan gerek televizyon gerekse sinema yapımlarında farklı şekillerde kendisini göstermiştir. Hallam ve Marshment'a göre, Britanya filmlerindeki gerçekçi estetiğin, toplumsal ve politik konulara değinilerek vatandaşları kamusal alanda bir araya getirmeyi amaçlayan bir rolü olduğu görülmektedir (2000: 33,34).

Britanya sinemasını karakterize eden faktörlerden en önemlisi, John Grierson tarafından başlatılan 'Belgesel Film Hareketi' olmuştur. Bu hareket, iki dünya savaşı arasındaki dönemde Britanya'daki bir grup film yapımcısını, üretilen filmleri ve yazıları kapsamaktadır. 1927–1933 yılları arası İmparatorluk Pazarlama Kurulu Film Birimi (İPKFB), 1933–1939 yılları arasında ise Genel Posta Ofisi Film Birimi (GPOFB) içinde gelişimini gözlemlediğimiz belgesel film hareketi, İkinci Dünya Savaşı'nda Enformasyon Bakanlığı'na bağlı Crown Film Birimi olarak propaganda filmleri üretiminde etkili olmuştur. Belgesel Film Hareketi, devletin yanı sıra Shell,

BBC, British Gas ve Coke Company gibi özel kurumlar için de filmler üretmiştir (Aitken, 1990: 1).

Bu hareketinin İkinci Dünya Savaşı başına kadar olan gelişimine bakıldığında, farklı eğilimleri ve farklı amaçları olan birçok film yapımcısının varlığı dikkati çekmektedir. Bu dönemin incelenmesi, belgesel sinema ile siyasi iktidar arasındaki ilişkiyi, belgesel sinemanın ekonomik ve politik etkenlerden dolayı ne şekilde dönüşümler yaşadığını ve kendisine yaşam alanları bularak nasıl var olmaya çalıştığını daha net görmemize imkân sağlayacaktır.

2.2.1.1. Epik Sinema Kuramı Yerine Belgesel Sinema Kuramı

Filmlerin belgesel ve kurmaca gibi keskin kategoriler içerisinde değerlendirilmemesi gerektiğine yaptığımız ısrarlı vurgunun önemi, Britanya Belgesel Hareketi'nin gelişim nedenlerini incelediğimizde daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Grierson'u sinemaya yönelten nedenlere ve onun ana akım sinemaya yaklaşım ve eleştirilerine bakıldığında, Grierson'un ilk başlarda epik sinema kuramını oluşturarak, aslında kurmaca filmler yapmayı amaçladığını, ancak film yapımındaki ekonomik zorluklar nedeniyle aktüalite filmlerine yöneldiğini görmekteyiz. Daha önemlisi, Grierson'un hükmet desteği ile ürettiği ve kendi belgesel sinema kuramının ilk uygulaması olarak geçen *Balıkçı Tekneleri* (*The Drifters,* 1929) filmine ve bu çerçevede üretilen birçok filme baktığımızda, bunların önceki veya o dönemdeki diğer film yapım yöntemlerinden çok farklı bir biçimde çekilmedikleri görülmektedir.

Grierson'un sinema yaklaşımının temellerinin, 1924–1927 yılları arasında ABD'de Chicago Üniversitesi'nde, kamuoyu ve kitle iletişimi üzerine yaptığı çalışmalarda atıldığı söylenebilir. Göçmenlerin vatandaşlık eğitimlerinde ve asimilasyonlarında popüler basının rolü üzerin çalışan Grierson, danışmanı olan Walter Lippmann'ın düşüncelerinden ve 1922 basımı *Kamuoyu* kitabından bir ölçüde etkilenmiştir (Ellis ve MeLane, 2008: 57). Ancak Grierson, yurttaşların modern koşullar altında her şeyi her zaman bilemeyeceğini ve dolayısıyla demokratik yurttaşlığın mümkün olmadığını savunan Lippmann'dan farklı olarak, eğitimin yurttaşlara her şeyi değil, değişimi mümkün kılacak faktörleri öğretmesinin gerekli olduğunu savunmuştur (Aitken, 1990: 53–55). Toplumsal problemlerin dramatik bir kavrayış ile çözümü için radyo ve sinema gibi geniş kitlelere hitap edebilen araçlara yönelen Grierson (aktaran Hardy, 1966: 207), bu medyalar tarafından kullanılan dramatik ve duygusal tekniklerle, eğitim ve dinin başaramadığını başarmanın, insanların duyarlılıklarını ve bağlılıklarını yönetmenin mümkün olabileceğini düşünmüştür (Hardy, 1966: 14–15).

Grierson, sinemanın çağın yeni sanat biçimi olduğunu ancak eğlence endüstrisine hitap eden filmlerin kendi amaçlarına uygun olmadığını düşünmüş, sinemanın eğitim için kullanılması gerektiğine inanmıştır (Ellis ve MeLane, 2008: 57). Burada vurgulanması gereken, Grierson'un sinemaya ilgisinin bir sanat biçimi olarak değil, kamuoyuna ulaşılacak bir araç olarak gelişmiş olmasıdır. Grierson 1933 yılında yazdığı bir makalede, kamu hizmetlerine ve toplumsal amaçlara olan taleplerden ötürü, sinemanın propagandaya hizmet etmeye başladığını belirtmiştir (aktaran Hardy, 1966: 185). Bu bağlamda Grierson, belgesel hareketine ilişkin olarak şunları söylemektedir:

> Belgesel film hareketi başlangıçta kamusal gözlemdeki bir maceraydı. Prensipte bu belgesel yazı, belgesel radyo veya belgesel resim de olabilirdi. Bunun arkasındaki temel güç estetik değil toplumsaldır. Bu sıra dışının baskın dramalarına karşı sıradan olan ile bir rüya yaratma arzusuydu: yurttaşın dünyanın ta diğer ucunda olan gözünü, burnunun dibinde olana, öyküye, kendi öyküsüne getirme arzusu… Hepimiz sersem bir dünyadaki hissiyatları kristalize edecek ve sivil katılım için bir istenç yaratacak tüm enstrümanlarla ilgileniyorduk (aktaran Hardy: 1966: 18).

Grierson, belgesel sinema ile birtakım önemli toplumsal amaçları gerçekleştirmeyi düşünmüştür. Ancak yaklaşımında estetik her ne kadar ikincil planda görülse de, Grierson dünyanın daha iyi şekillendirilmesinde, hayatın içinden konuların dramatikleştirilme ve romantikleştirilmelerinin, insanların alacakları kararlarda etkili olacağını ve bunun da kamuoyu ile bağlantılı olduğunu vurgulamıştır (aktaran Hardy, 1966: 43). Dramatikleştirme ve romantikleştirme ABD'deki ana akım ticari filmlerde yoğun şekilde kullanılmaktaydı, fakat Grierson'un bu kurmacalara eleştirisi, önemsiz konuları işlemeleri ve ülkedeki yaşamla bağlantı kuramamaları yönündeydi (Hardy, 1966: 42).

Grierson, Hollywood'da toplumsal konulara değinen ve daha derin anlamlara sahip filmlerin üretilmeme nedeni olarak, ABD'deki sinema endüstrisini ve ticari kaygıları göstermiş ve endüstrisinin dayatmalarından dolayı, yaratıcı potansiyele sahip birçok yönetmenin, popülerlik ve ticari başarı amacıyla önemsiz konularda filmler yapmayı seçtiklerini düşünmüştür. Hollywood geleneğinin dışında gördüğü, düşük bir bütçeyle yapılan *Kurtuluş Avcısı* (*The Salvation Hunter,* 1925, ABD) filminin yönetmeni Josef von Sternberg'in ticari başarısızlıktan kaçındığı için, tüm duyarlılıklarını bir kenara bıraktığını ve *Deniz Kadını* (*The Woman of the Sea,* 1926, ABD) gibi şimdiye değin çekilmiş en güzel filmleri yaptığını, ancak bu filmlerin boş konuları ele aldığını belirterek, "[B]ir yönetmen öldüğünde fotoğrafçı olur" (aktaran

Hardy, 1966: 60, 86) demiştir. Grierson'un fotoğrafçılıktan kastettiği, "güzel" imgelerin herhangi bir toplumsal amaç ve/veya yorum getirilmeden gösterilmesi olarak yorumlanabilir.

Grierson, film yapım sürecinin ekonomik zorlukları ve bu zorlukların yarattığı problemlere de değinmiştir. Örneğin, bir roman uyarlaması olan Lewis Milestone'un *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (*All Quiet on the Western Front,* 1930) adlı filme ilişkin, filmin romandan daha cesur ve büyük olduğunu söyleyerek, roman yazmanın dışarıdan müdahalenin olmadığı, tek kişinin başlayıp bitirebildiği masrafsız bir iş olduğunu, ancak sinemada aktörlere, setlere, ekipmanlara ve birçok profesyonel kişiye ihtiyaç duyulacağını, bu ihtiyaçları karşılamak için paranın gerekli olduğunu ve bu parayı sağlayan finansörlerin ise filmin yönetmenini sınırlayacağını söylemiştir (aktaran Hardy, 1966: 109–110). Bu ve benzeri problemlere değinen Grierson, yeni bir film tarzının geliştirilmesine olan ihtiyacın altını çizmiştir. Ancak bu yeni film tarzı, gerçeklik iddiası olan belgesel sinema değil, dramatik anlatının, kurmaca tekniklerin ve teknik yeniliklerin kullanıldığı, toplumsal konulara değinilen bir tarzdır. Aitken, Grierson'un geliştirilmesini gerekli gördüğü film türünün daha önce formüle ettiği epik sinema kuramından, yani demokratik toplumlarda sinemanın aracı ve toplumsallaştırıcı rolüne ilişkin düşüncelerinden türediğini söylemektedir (1990: 81). Başka bir deyişle Grierson, Amerikan sinemasının önemli toplumsal işlevleri yerine getirebilmesi için toplumsal konuların "erkek kızla karşılaşır" tarzı senaryolara arka plan yapılmaması gerektiğini belirtmiştir (aktaran Aitken, 1990: 84).

Grierson Britanya'ya döndüğünde amaçları doğrultusunda filmler yapmak istemiş ve ilkin hükümetten sonra da özel sponsorlardan maddi kaynak bulmaya

çalışmıştır. İmparatorluk Pazarlama Kurulu Başkanı Tallent ile görüşmesi sonucu ilk desteği sağlayan Grierson, "[İ]mparatorluk Pazarlama Kurulu ve Tallents isimli birisi… O olmadan biz tükenmiş bir halde Hollywood'un kollarına veya daha az pahalı sanat yapım uygulamasına çekilirdik" (aktaran Hardy: 1966: 18-19) demektedir. Grierson, toplumsal amaç eksikliğinden dolayı Hollywood film yapım tarzından ve avangard sanat uygulamalarından çekinse de, Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen filmlerde hem Hollywood tarzı anlatıların hem de oldukça deneysel sanat uygulamalarının, toplumsal veya kurumsal bir bağlantı kurularak, geniş ölçüde yer aldığı söylenebilir.

Grierson'un sinema kuramı eğlence amaçlı geliştirilmediğinden, izleyici tercih ve beklentilerini tam olarak karşılayamamıştır. Bunun sonucunda Britanya Belgesel Hareketi, maddi olarak hükümet desteğine bağımlı olmuştur (aktaran Sussex, 1975: 60). Sussex'in belirttiği gibi, hükümet desteğinin sağlanması ve devamlı kılınması amacıyla, Grierson belgesel sinemaya saygın bir imaj yaratmaya çalışmıştır (1975: ix). Grierson'un bu imaj yaratma çabalarında, belgeselin karşısına Hollywood filmlerini alıp, ana akım kurmaca anlatılardan ayrıldıkları noktaları vurgulayarak, Britanya Belgesel Film Hareketini, kurumsallaştırmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Ancak bu hareket kapsamındaki filmleri incelediğimizde, Hollywood kurmacalarından ayrıldıkları temel noktanın, fikirsel olarak toplumsal amaca yapılan vurgu olsa da, maddi imkânsızlık ve teknik yetersizliklerden kaynaklanan amatörlük olduğunu söyleyebiliriz.

2.2.1.2. Farklı Film Yapım Tarzlarının Belgesel Sinema Kuramına Katkısı

Grierson'u etkileyen film yapımcılarına ve filmlere bakmak, Grierson'un maddi imkânsızlıklardan dolayı belgesel sinema kuramına dönüştürdüğü epik sinema kuramını anlamaya yarayacak ve günümüzde melezleşme olarak bilinen farklı film yapım tarzlarının biraradalığının, aslında belgesel sinema kuramının önemli bir ayağı olduğunu görünür kılacaktır. Grierson sinemayı propaganda aracı olarak gördüğü için, önemli bir propaganda gücüne sahip olduğunu düşündüğü *Potemkin Zırhlısı*'ndan, sıradan insanların günlük yaşamlarını anlattığı için Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) ve *Moana* (1926) filmlerinden etkilenmiştir. Hardy'e göre Grierson, bu filmlerdeki farklı yöntemlerin, kitlelerin toplumsal konulara sempati ve ilgisini kazandırmak amacıyla bir arada kullanılabileceğini düşünmüştür (1966: 15). Ancak Barsam'ın da belirttiği üzere, Grierson yukarıda bahsedilen filmlerde yeni bir film yapım biçiminin olanaklarını görmesine rağmen, bu film yapımcılarının yaklaşımlarını tümden kabullenmemiştir (1992: 79).

"Flaherty ile öykünün mekândan çıkması gerektiği mutlak bir prensip olmuştur..." diyen Grierson (aktaran Hardy, 1966: 148), Flaherty'nin Eskimo'lar veya Samoan'larla birlikte yaşayıp, bu insanları ve yaşamlarını anladıktan sonra filmlerini yapmasını onaylamaktadır. Bu nedenle Flaherty, belgesel sinemanın ilkelerinden ilkini yani film yapımcısının malzemesine hâkim ve yakın olarak öykünün kendinden ortaya çıkmasını sağlaması ilkesini en iyi temsil eden belgesel sinemcıdır (Grierson'dan akt. Hardy, 1966: 147).

Grierson, Flaherty'nin çalışmalarından etkilenmiştir ancak belgesele yaklaşımı Flaherty'den farklıdır. Flaherty, belgeseli bilinmeyen yerleri ve insanları keşfedip göstermek için kullanırken, Grierson, belgeselin, modern toplumu aydınlatmak ve şekillendirmek için kullanılması gerektiğini düşünmüştür. Bu bağlamda, Grierson *Kuzeyli Nanook* filminde ilkel insanların mücadelesinin gösterildiğini, ancak modern insanın mücadelesine odaklanılmasının daha gerekli olduğunu söylemiştir (aktaran Aitken, 1990: 81). Hatta Aitken, Grierson'un Flaherty'nin *Moana* filmi için kullandığı belgesel kavramının, bilinenin aksine belgesel film hareketinde kullandığı kavram ile aynı olmadığını, bununla aslen toplumsal amaçlı filmlerin kastedildiğini belirtmektedir (1990: 79–80).

Flaherty'nin tarzını modern durumları ve konuları ele almada yetersiz bulan Grierson, Sovyetlerdeki film uygulamalarına odaklanmıştır (aktaran Hardy, 1966: 143). Grierson, Dziga Vertov'un stüdyo dışındaki gündelik hayatı işlemesini onaylamasına karşın, *Kameralı Adam* (1929) filmine atıfta bulunarak, öykü ve dramatik yapının olmaması ve ele aldığı Moskova şehrinin altta yatan gerçeklerini ortaya çıkarmaması dolayısıyla Vertov'u eleştirmekte ve "[A]dam kamera ile birlikte, kamera adam ile birlikte değil… sonuçta *Kameralı Adam* bir film değil, bir enstantane fotoğraf albümü" diyerek (aktaran Hardy, 1966: 127) aslında filmdeki yorum eksikliğine vurgu yapmaktadır.

Kameralı Adam ve şehir senfonisi filmleri yorumdan kaçınmaları nedeniyle eleştiren Grierson (Aitken, 1990: 116), özelde *Potemkin Zırhlısı* (1925) genelde ise Eiseinstein'a odaklanmıştır. *Potemkin Zırhlısı* filmindeki, Odessa Merdivenleri ve aslan heykellerinin kükreme sahnelerinin montaj açısından önemli bir başarı olduğunu düşünen Grierson, doğalcı temsilleri kullanması ve stüdyodan kaçınması,

amatör oyunculara ağırlık vererek toplumsal yorumda bulunması nedeniyle Eiseinstein'den esinlenmiştir. Ancak tıpkı Amerikan filmlerindeki bireysellik saplantısı gibi, *Potemkin Zırhlısı* filminin de kolektif gerçeklere saplantılı olduğunu ve bireysel gerçeklikleri görmezden geldiğini söyleyen Grierson, fazla politize olması nedeniyle bu filmi eleştirmiştir (Aitken, 1990: 77).

Grierson'un bu eleştirileri, daha sonra belgesel sinemaya çevirdiği toplumsal amaçlı epik sinema kuramının şekillendirilmesinde etkili olmuştur. Bu nedenle, Grierson'un sinema kuramının, günümüzdeki melezleşmeyi örnekler şekilde, farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanılmasını gerektirdiğini söyleyebiliriz. Grierson, epik sinema kuramında, üretilecek filmlerin, Amerikan filmlerindeki natüralist ve dramatik tekniklerin, Alman filmlerindeki teknik yeterliliğin ve Rus filmlerindeki toplumsal temsil ile montaj bilgisinin sentezi olması gerektiğini düşünmüştür. Hatta Aitken'e göre, Grierson epik sinema kuramında yıldız oyunculara bile farklı bir şekilde de olsa yer vermiştir. Grierson bu oyuncuların, banal stereotipler yaratmak yerine izleyicilerin onları rol modeli alarak özdeşleşmesi ve toplumsal konuların içine insan faktörünün katılarak birey ile toplum etkileşiminin altının çizilmesi için kullanılabileceğini düşünmüştür (1990: 75,85).

Aitken, epik sinema kuramına en çok uyan filmlerin, Vsevolod Pudovkin'in *Asya Üzerinde Fırtına* (*Potomok Chingis-Khana, Storm Over Asia,* 1928), Victor Turin'in *Turksib* (1929) ve Alexander Dovzhenko'nun *Yeryüzü* (*Zemlya*, *Earth,* 1930) adlı filmlerin olduğunu söylemekte ve özellikle *Turksib*'in Grierson'u çok etkilediğini belirtmektedir. Türkiye-Sibirya arasındaki tren yolunun inşaasını konu alan *Turksib*, toplumsal bir kurumdaki bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini temsil ederek, insanların doğa ile mücadelesine odaklanmıştır. Dramatik ve natüralist

özelliklerine ek olarak ticari başarı da sağlayabilmiş *Turksib*, Aitken'e göre sadece Grierson'un epik ve belgesel sinema kuramları için model olmamış, ayrıca iki kuram arasında köprü görevi görmüştür (1990: 87).

Turksib filmini incelediğimizde, ilk olarak estetiğe verilen önem göze çarpmaktadır. Farklı ve özenle seçilmiş kamera açıları, iyi düzenlenmiş kadrajlar ve çeşitli ışık oyunları ile işçilerin çalışmaları estetik biçimde gösterilmiştir. Gündelik işlerini yapan kişilere odaklanmasına rağmen, filmde işlerin kolektif bir şekilde yapılması da vurgulanmıştır. Grafiklerin kullanımı, haritaların hareketlendirilmesi gibi açıklayıcı ve bilgilendirici faktörler, görüntülerin üst üste bindirilmesi ve/veya yapılan işlerden detay görüntülerle birlikte, etkileyici şekilde verilmiştir. Kısacası, farklı film yapım yöntemleri ve sinemaya ait teknik, dramatikleştirme, kurgu ve benzeri tüm imkânlar olabildiğince kullanılarak, konusunu gerçek aktüel hayattan alan bir öykü anlatılmaya çalışılmıştır. *Turksib*, Britanya Belgesel Hareketi'nin ve Grierson'un belgesel sinema kuramının ilk uygulaması ve örneği olarak değerlendirebileceğimiz *Balıkçı Tekneleri* (1929) filmi ile görsel ve temasal olarak benzerlikler taşımaktadır. Özellikle estetik görüntü arayışı, yakın planların kullanımı ve bireysel konuların daha geniş toplumsal bağlamlara oturtulması açısından benzerlikler göze çarpmaktadır. *Balıkçı Tekneleri*'ni daha detaylı incelemek, bu filmin daha önce drama olarak bilinen veya belgesel olarak tanımlanmamış filmlerden ne ölçüde farklı olduğunu gösterecektir.

2.2.1.3. *Balıkçı Tekneleri* (1929): Belgesel Kuramının İlk Uygulaması

Daha önce de iddia ettiğimiz üzere, gerçek dünya içinde sayısız öyküler barındırmakta ve bu gerçek hayattan çıkarılan öyküler, stüdyo, set ve profesyonel

aktörlerden görece bağımsızlıkları dolayısıyla daha düşük maliyetlerle anlatılabilmektedir. Bu nedenle birçok film yapımcısının ilk filmlerini, kişisel olarak dahiliyetlerinin olduğu, böylece anlatacakları öyküye daha da hakim olabildikleri gerçek hayatlara ilişkin konuları, minimum bütçelerle üretmeye çalıştıklarını görmekteyiz. *Balıkçı Tekneleri* (1929) için de bu durum söz konusudur. Grierson'un senaryo, kurgu, yapım ve yönetmenliğini kendisinin gerçekleştirdiği *Balıkçı Tekneleri* filminde sadece kameramanı ile çalışması, film yapımının ekonomik zorluklarının altını çizmektedir. Filmle ilgili olarak, "[K]onunun içine girebilmiştim. Hayatımın bir veya iki yılını derin denizlerde balıkçı teknelerinde geçirmiştim ve bu en başta bir avantajdı. Onların hissettiklerini biliyordum… Kameramanım da eski bir deniz adamıydı." (aktaran Hardy, 1966: 128,129) demesi, Grierson'un filmin konusuna kişisel dahiliyetini göstermektedir.

Kuzey Denizi'ndeki balıkçılık faaliyetlerinin anlatıldığı filmde, gerçek mekân ve gerçek balıkçılar kullanılmıştır. Grierson, insanların ve denizin kendi rollerini yaptıklarını ve hiçbir aktörün deniz kadar iyi ve hiçbir öykünün de, avlanma mevsiminde toplanarak denize açılan teknelerden daha dramatik olamayacağını belirtmektedir (aktaran Hardy, 1966: 135). Grierson profesyonel aktör kullanılmamasının ve doğal mekânlarda çekim yapılmasının altını çizmektedir. Ancak bu filmdeki bazı çekimler için balık pazarında bir balıkçı teknesinin içinin set olarak kurulmuş olması (Aitken, 1990: 104), Grierson'un gerçek mekân ve kişilerin kullanımına değinerek yaptığı "gerçeklik" vurgusunun, aslında film yapımının ekonomik koşulları ve imkânlarından bağımsız düşünülemeyeceğini gösterirken, belgesel ve kurmaca film yapım yöntemleri arasındaki sürekli etkileşimin altını çizmektedir.

Paul Rotha'ya göre *Balıkçı Tekneleri* filmi betimleme ve yüzeysel gözlemden daha büyük amaçlar taşımaktadır. Britanya belgesel yapımının oluşumunu belgeleyen bu film, balığı sadece tabaklarında gören insanlara, balığın ne denli zorlu koşullarda evlerine geldiğini göstermektedir (1995: 70). Ancak *Balıkçı Tekneleri*'nin içeriğine dair eleştiriler de bulunmaktadır. Temsil ettiği olay ve durumları, hatta balıkçılık endüstrisini bile tam olarak anlatmadığı, sadece genelleştirilmiş ve izlenimci bir tarif sunduğu söylenmektedir. Hatta Sussex, *Balıkçı Tekneleri*'nin toplumsal içerik eksikliğine vurgu yapmaktadır (1975: x). Aitken'e göre Grierson, *Balıkçı Tekneleri*'nde eleştirel bir analizle değil, sembolik izlenimle ilgilenmiş ve natüralist temsil ikinci planda tutulmuştur. Bunun nedeni ise genelde idealist felsefenin, özelde ise "gerçek" ile "fenomen" arasındaki idealist ayrımın Grierson üzerindeki etkisidir (1990: 106-107). Grierson, "gerçek" kavramıyla ampirik olarak temsil edilemeyecek hakikat ve soyut zihni yapılara gönderme yapmıştır. Başka bir deyişle, Grierson, "gerçek" kavramıyla, materyal veya ampirik değil, hem soyut hem somut olan tarihsel üretici güçleri ve doğada ruhsal olduğunu düşündüğü daha derin bir gerçekliği kastetmiştir. Bu nedenle, *Balıkçı Tekneleri* filminde anlatılmak istenilen gerçeklik, bireyin, yani balıkçının değil, insanlığın doğaya karşı mücadelesidir (Aitken, 1990: 109, 110).

Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen ilk film olarak *Balıkçı Tekneleri'*nin, gerek biçim gerekse içerik olarak, kurumsallaşma çabası içerisindeki belgesel sinemayı ne ölçüde başarılı bir şekilde temsil ettiği tartışılabilir. Ancak burada daha önemli olan, bu filmin yaratıcı yorumlama bağlamında dönemin haber ve aktüalite filmlerinden üstün olduğunun iddia edilmesi ve toplumsal amaç içermesi dolayısıyla da ticari filmlerden farklı bir yerde konumlandırılmasıdır.

Her ne kadar *Balıkçı Tekneleri* (1929), Britanya Belgesel Hareketi'nin miladı olarak kabul görse de o tarihten dört yıl önce A.E. Jones tarafından yönetilen *Kuzey Denizi'nin Kahramanları* (*Heroes of the North Sea,* 1925) adlı film de Britanya'da yapılmış ve konu olarak da yine Kuzey Denizi'ndeki balıkçılığı ele almıştır. Filmde balıkçıların zor koşullarda açık denizlerde yaptığı avlanma gösterilmekte ve sık sık araya giren yazılarla anlatının güçlendirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Ara yazılardan birinde film, "[G]erçek bir okyanus draması" olarak tanımlanmaktadır. Sıkça balıkçıların kameraya bakmalarına rağmen, zorlu avlanma süreci *Balıkçı Tekneleri*'nde olduğu gibi geniş ve detay kamera ölçekli çekilmiş görüntülerle anlatılmaktadır. Filmin sonunda balıkların pazara getirilişini görürüz. Hatta pazarda balık taşıyan balıkçının kameraya bakarak konuşması gösterildikten sonra, "Bu 'sessiz drama' olduğu için söylediklerini aktaramıyoruz" ara yazısı girmektedir. En son sekansta, balık tezgâhının önünde duran müşteriye satıcının bir şey söylediği görülür ve hemen ardından, "[B]ugün balıklar ucuz Madam der" ara yazısını okuruz.

Kuzey Denizi'nin Kahramanları filmi *Balıkçı Tekneleri* ile karşılaştırıldığında, iki film arasında temel bir fark göze çarpmamaktadır. İki filmde de ara yazıların etkili bir şekilde kullanımı, benzer kamera açıları, ele alınan sıradan gündelik konunun sonrasında büyük balık endüstrisine bağlanması ve bireysel ile toplumsalın bir arada verilmesi göze çarpar. *Balıkçı Tekneleri* balıkçıların evlerinden denize açılmalarıyla başlarken, *Kuzey Denizi'nin Kahramanları* doğrudan açık denizdeki balıkçı tekneleriyle başlamaktadır. Ancak *Balıkçı Tekneleri'*ndeki detay çekimlerinin görece çokluğu dışında, iki film arasında anlatısal yapı bağlamında temel bir fark bulunmamaktadır.

Bu iki film arasındaki benzerlik, Grierson'un belgesel sinemaya destek sağlamak ve bu film yapım tarzını kurumsallaştırabilmek amacıyla, diğer film yapım yöntemlerinden kendi yaklaşımını ayrıştırmaya çalışarak, başlattığı film hareketine itibar sağlamaya çalıştığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, belgesel sinema kuramı ile her ne kadar gerçek dünyadaki sıradan konuların ne şekilde ve neden ele alınması gerektiği net bir şekilde ortaya konmuşsa da, bu film yapım yöntemi, temelde o dönem için çok da yeni olan bir yöntem değildir.

2.2.1.4. Britanya Belgesel Hareketi Filmlerinin Geleneksel Belgesel Tanımına Uymaması

Britanya'da belgesel sinemanın II. Dünya Savaşı'na değin ayakta kalabilmek için direndiğini ve değişimler geçirdiğini görmekteyiz. İlk olarak İmparatorluk Pazarlama Kurumu Film Birimi (İPKFB) içerisinde 1933 yılına kadar devam eden belgesel hareketi, daha sonra Genel Posta İdaresi Film Birimi'ne (GPİFB) geçmiş ve aynı zamanda bağımsız kurumlar içerisinde de varlığını sürdürmeye çalışmıştır. Bahsettiğimiz bu dönem, ekonomik buhran nedeniyle toplumsal sorunların daha görünür olduğu yılları kapsamaktadır. Bu nedenle, konusunu gerçek dünyadan alan belgesel sinemaya önemli işlevler atfedilmiştir. Dönem boyunca göze çarpan belgesel yapım tarzlarındaki değişimler ve farklı yaklaşımlar, belgesel sinemanın var olma mücadelesi bağlamında düşünüldüğünde, belgesel sinemanın gelişiminde ve diğer film tarzlarıyla etkileşiminde, film ve film yapımcılarının amaçlarının, film yapım sürecindeki ekonomik koşulların, kurumsal etkilerin ve sinema teknolojilerindeki gelişmelerin izleri görünmektedir.

Belgesel hareketi kapsamında üretilen filmler, "Tanrı'nın sesi" olarak bilinen üst ses kullanımına dayanarak sonradan "geleneksel belgesel" olarak tanımlanmıştır. Ancak bu filmler incelendiğinde, farklı amaçları ve film yapım yaklaşımları olan birçok sinemacının bir araya gelerek, kısıtlı imkânlarla da olsa, temelde hükümet veya sponsorlar için, birbirinden oldukça farklı tarzlara sahip filmler yaptıklarını görmekteyiz. Bu bağlamda, Britanya Belgesel Hareketi'nin belgesel sinemanın kurumsallaşmasında daha belirgin bir rol alabilmesini ve tüm zorluklara rağmen ayakta kalabilmesini, hükümetin, özel sponsorların veya izleyicilerin taleplerine paralel olarak, film yapım tarzlarındaki değişim ve etkileşimlere daha fazla cevap verebilmesine bağlayabiliriz. Farklı yaklaşıma sahip birçok film yapımcısının, birbirleri ile çatışsalar da kendi tarzlarında filmler üretmeye devam etmeleri böylesi bir çeşitlenmeye olanak vererek, belgeselin daha sonra televizyon gibi farklı mecralarda da esneyip dönüşebilmesinde belirleyici olmuştur.

Çeşitliliğe ve farklı yaklaşımların bir aradalığına örnek olarak, Grierson ve Flaherty'nin birlikte ürettikleri *Endüstriyel Britanya* (*Industrial Britain,* 1933) filmi gösterilebilir. Bu film iki yönetmenin farklı yaklaşımlarının, birbirine kaynaşmasından çok birbirine karıştığı gerekçesiyle eleştirilmektedir (Barsam, 1992: 92). Ancak Flaherty'nin Britanya'ya davet edilerek bu filmin üretilmesinde, belgesel hareketi için gerekli olan saygınlığın kazanılma amacının olduğunu da görmekteyiz. Tüm bu çabalara ve birçok film üretilmesine rağmen, İPKFB 1933 yılında hükümet tarafından kapatılmıştır. Aitken, buna nedeni olarak, 1927 sonrası sesli filmlere artan kamusal ilgiyi göstererek, İPKFB'nin, senkronize ses kayıt ekipmanlarına sahip için bu talebi karşılayamadığını belirtmektedir (1990: 2). Ellis ve MeLane ise, kapatılma kararını, yaşanan büyük ekonomik bunalıma bağlamaktadırlar (2008: 62).

Film yapımındaki, kurumsal önceliklerin ve sinema teknolojilerindeki gelişmelerin etkilerinin altını çizen kapatılma kararı sonrası, belgesel film birimi, 1933 yılında Genel Posta Ofisi'ne (GPO) geçmiştir. Alberto Cavalcanti, Pat Jackson, Jack Holmes, Len Lye ve Humphrey Jennings gibi film yapımcılarının da harekete katılmasıyla genişleyen GPO, *Seylan'ın Türküsü* (*Song of Ceylon,* 1933 – Basil Wright), *Coal Face* (Grierson ve Cavalcanti ve diğerleri, 1935) *Gece Postası* (Watt ve Wright, 1936) ve *Kuzey Denizi* (Watt, 1938) gibi önemli filmler üretmiştir. Özellikle bu dönemde, hükümet desteğindeki kısıtlamalardan ve hükümete bağımlılığın yarattığı sorunlardan kaçınmak amacıyla Grierson'un, filmlere finansman sağlamak amacıyla özel sektörle iletişime geçtiğini görmekteyiz (Ellis ve MeLane, 2008: 63). Yönetmenliğini Basil Wright'ın yaptığı *Seylan'ın Türküsü* (1933) filmi özel sektörce desteklenmiş filmlerin ilk örneklerindendir.

Grierson, sinemayı sadece toplumsal iknanın bir aracı olarak gördüğü ve film yaklaşımında estetiği arka plana ittiği dolayısıyla eleştirilmiştir. Ancak Aitken'e göre, bu eleştiriler, *Barınma Problemleri* (*Housing Problems,* Anstey, 1935) ve *Çocuklar Okulda* (*Children at School,* Wright, 1937) gibi toplumsal röportaj filmlerine odaklanarak, *Balıkçı Tekneleri* (1929), *Seylan'ın Türküsü* (Wright, 1933-34) ve *Bir Renk Kutusu* (*A Colour Box,* Lye, 1935) gibi estetik filmleri göz ardı ederek yapılmıştır. Örneğin, Tyler *Seylan'ın Türküsü* filmine gönderme yaparak, Britanya Belgesel Hareketi kapsamında belgesele çeşitli toplumsal ve eğitsel işlevler yüklenirken, aynı zamanda film tarzının sanatsal uygulamalarına da önem verildiğini belirtmekte, şiir ve müzik unsurlarının etkin kullanımıyla belgeselin kurmacaya yaklaştırıldığını söylemektedir (1949: 100). *Seylan'ın Türküsü*, özellikle ses kurgusu ve müzik kullanımı açısından dikkat çekicidir. Ses kaydındaki sorunlara rağmen,

özellikle "Ticaretin Sesleri" başlıklı bölümde yerlilerin çalışmaları gösterilirken borsa ve ticaretle ilişkilendirilebilecek seslerin duyulması, farklı tarzda müziklerin ardı ardına verilmesi, filme önemli ölçüde deneysellik ve yorum katmaktadır.

Farklı film tarzları arası etkileşimi gösteren bir diğer örnek ise, deneysellikleri ile dikkati çeken Len Lye'ın filmleridir. Bu filmler aynı zamanda melezleşmedeki kurumsal taleplerin rolünün altını çizmektedir. Grierson, toplumsal ile estetiğin birlikteliğine verdiği önemden dolayı, filmlerini minör filmler olarak nitelendirmiş olsa da, Len Ley ve benzeri yönetmenleri desteklemiştir (Aitken, 1990: 144). Bu bağlamda Hardy, Grierson'un altında çalışan yönetmenlere katı paternler dayatmadığını ve Len Lye, W. H. Auden, Walter Leigh, Benjamin Britten gibi yönetmenlerin deneysel çalışmalarına destek verdiğini belirterek, Grierson için gazetecilik, şiirsellik veya drama olsun, belgesel fikrinin her yolla gerçekleşebileceğini, ancak hayal etmenin biraz baskılanıp gözlemin biraz arttırılmış olması gerektiğini söylemektedir (Hardy, 1966: 22).

Genelde müzik eşliğinde *celüloid* üzerine çizilmiş biçimlerin ve renklerin dans edercesine hareketlerini izlediğimiz, deneyselliğin şaşılacak kadar ön planda olduğu Len Lye'nin filmlerinin, daha sonra video art veya müzik videolarına örnek olduğu düşünülebilir. Ancak deneyselliklerine rağmen, bu filmlerdeki kurumsal önceliklerin etkileri de görülmektedir. Örneğin Kaleydoskop (1935) filminde, uçuşan şekillerin sonradan bir sigara imgesine döndüğünü ve Churchman's Cigarettes'in reklâmı olduğunu görürüz. Benzer şekilde *Renk Savaşı* (*Colour Fight,* 1937) ve *Bir Renk Kutusu* (1935) filmlerinde de Imperial Airways ve Genel Posta Ofisi'ne ilişkin reklâm sloganları yer almaktadır. Len Lye'ın *N veya NW* (*N or NW* 1938) filmi ise, belgesel film ve Britanya Belgesel Hareketine ilişkin tüm kavramsallaştırmalarımızı

kırabilecek ölçüde deneysel kamera, kurgu ve oyuncu kullanımı içeren bir film olup, posta kodunun mektuplarda yazılmasının önemini vurgulamaktadır. Len Lye'ın bu filmlerinde, GPO veya diğer özel finansal kurumların etkisini görmekteyiz. Ancak *Özgür Radikaller* (*Free Radicals,* 1958) gibi sonraki deneysel çalışmalarında, herhangi bir toplumsal mesaj veya reklâm bulunmamaktadır. Bu da kurumsal talep ve önceliklerin film yapım sürecindeki önemini göstermektedir.

Britanya Belgesel Hareketi'nde göze çarpan bir diğer film yapım tarzı ise, ilk defa gazetecilik röportajlarının kullanıldığı Arthur Elton ve Edgar Anstey'in *Barınma Problemleri* (1935) filmidir. Sussex, filmdeki röportaj kullanımının altını çizerek, filmin televizyondan çok önce yapılmasına rağmen televizyon sunumu gibi olduğunu söylemektedir (1975: 62). Sponsor desteği ile yapılan filmde, sonradan gelişecek *sinema verite* teknikleri görülmekte ve bu nedenle filmin tipik Grierson tarzı bir belgesel olmadığını belirtmektedir (Aitken, 1990: 139).

Daha önce vurgulandığı gibi, geleneksel belgesel olarak da bilinen Grierson tarzı belgesel, propaganda amaçlı üretilen *The March of Time* serilerinde olduğu gibi, otoriter üst ses kullanımı ile karakterize edilmektedir. Ancak bu hareket kapsamında birçok farklı tarzda film üretilmiştir. *Balıkçı Tekneleri* (1929) ile şiirselliğin, *Bir Renk Kutusu* ile deneyselliğin ve *Barınma Problemleri* (1935) ile gazeteciliğin bu hareket içerisindeki etkin rolünü görmek mümkündür. Bu nedenle Grierson tarzı belgeselin, geleneksel belgesel olarak tanımlanması mümkün değildir. Finansal destek dolayısıyla kurumsal taleplerin göz önünde tutulduğu, film yapımcılarının farklı tarzlarının birbiri ile çatıştığı ve aynı zamanda izleyici tercihlerinin dikkate alınması gerektiği bir ortamda, geleneksel olarak adlandırılabilecek ve değişmeden kalabilecek bir tarzın oluşması mümkün değildir. Bu nedenle, belgesel sinema

kuramının geliştirildiği Britanya Belgesel Sinema Hareketi kapsamında üretilen belgeseller bile herhangi bir film yapım tarzı ile tanımlanamamaktadır.

2.2.1.5. Britanya Belgesel Hareketi'nde Kurmacaya Yöneliş

Sussex'in Belgesel Film Hareketi'ndeki yönetmenlerle yaptığı röportajlarda, o dönemdeki film yapımcılarının farklı amaç ve yaklaşımlarının, Britanya Belgesel Hareketi'nin dağılmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır (Sussex, 1975). Ancak, savaş dönemi belgesel hareketi incelendiğinde daha iyi görüleceği gibi, bu farklı film yapım tarzlarının varlığı, aslında belgeselin günümüze değin değişerek ve dönüşerek ayakta kalmasına katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda öncelikle Cavalcanti'nin harekete katılması ile gözlemlenen değişim ve açılımlara odaklanılabilir.

Aitken, Cavalcanti'nin film tekniği ile Grierson'un felsefe ve estetik bilgisinin bu dönemdeki belgesel film hareketini şekillendirip geliştirdiğini söylerken, Sussex ise belgesel hareketindeki bölünmenin Cavalcanti'nin harekete katılmasıyla başladığını söylemektedir (1975: xi). John Taylor, "bölünmenin başlangıcı… belgesel insanların hizmetinde olduğu düşünülmüştür, eğlence endüstrisinin hizmetinde değil…" diyerek (aktaran Sussex, 1975: xii), Cavalcanti'nin ticari film endüstrisiyle rekabete girmesini eleştirmiştir. Ancak Cavalcanti ile birlikte filmler yapan ve benzer bir yaklaşıma sahip Harry Watt ise, Cavalcanti'nin harekete katılmasının, Britanya belgeselinde bir dönüm noktası olduğunu söyleyerek, kendilerinin oldukça amatör işler yaptıklarını, ancak Cavalcanti'nin bir profesyonel olarak kendilerine film yapımını öğrettiğini belirtmiştir (aktaran Sussex, 1975: 49).

Cavalcanti, öncelikle kurmaca film yapım tekniklerini belgesel sinema uygulamalarına sokmasıyla bilinmektedir. Senaryoya önem veren ve yorumcu sesi itici bulan Cavalcanti, toplumsal amaç, şiirsellik ve teknik yeterliliğin film yapımındaki temel ilkeler olduğunu düşünmüştür (aktaran Barsam, 1992: 101-102). Britanya Belgesel Hareketi kapsamında üretilen filmler, aslında kurmaca film yapım tekniklerinin yoğun bir şekilde kullanıldığını ortaya koymaktadır. Örneğin, Basil Wright ve Harry Watt'ın *Gece Postası* (1936) filminde, devamlılık kurgusu gözetilmiş, toplumsal aktörlere oyunculuk yaptırılmıştır. Hatta filmde, iç çekimlerdeki aydınlatma problemlerinden dolayı bir posta vagonu inşa edilerek ve kamera ritmik bir şekilde sallanarak, trenin hareket ettiği izlenimi yaratılmıştır (Watt'dan aktaran Sussex, 1975: 68). Bu film kurmaca unsurların kullanılmasından dolayı eleştirilmemiştir. Benzer şekilde Grierson da Cavalcanti'yi, kurmaca teknikleri kullanmasından dolayı değil, toplumsal amaçlara yeterince önem vermemesinden dolayı eleştirmiştir. Barsam, Cavalcanti'nin toplumsal amaçlılık, şiirsellik ve teknik yeterlilik ilkelerine eşit derecede önem vermesine karşın, Grierson'un toplumsal amaçlılığa daha fazla önem verdiğini söylemektedir (1992: 102).

Cavalcanti'nin Harry Watt ile birlikte yaptığı *Bill Blewitt'in Tasarrufu* (*The Saving of Bill Blewitt,* 1937) adlı film, belgesel hareket içindeki farklılaşmaya iyi bir örnektir. Bu filmle ilişkili olarak Watt, bir öykü yazarak ilk defa öykü belgeseli gerçekleştirdiklerini ve bunun bir kopuş olduğunu söylemektedir (aktaran Sussex, 1975: 86). Watt, kendilerini takdir eden kişilerin daha çok entelektüeller olduğunu ancak Cavalcanti ile birlikte, sinemayı bütün olarak etkileyebileceklerini, ticari filmlerle yarışamayan filmler yaparlarsa başarısız olacaklarını düşündüklerini ve bu

nedenle Grierson'u takip etmeyerek ticari dünya ile yarışabileceklerini ispatlamaya karar verdiklerini belirtmektedir (aktaran Sussex, 1975: 97).

Bu fikirsel çatışmalar dolayısıyla Grierson 1937 yılında GPOFB'nden ayrılmış, Cavalcanti ve Watt'ın önderlik ettiği birimde amaç, politika ve prosedürler değişmeye başlamıştır (Barsam, 1992: 97). Değişim, bu iki yönetmenin *Kuzey Denizi* (1938) adlı filminde görülmektedir. Gişe geliri getirmesi amaçlanarak yapılan filmin iç çekimlerinin stüdyoda gerçekleştirilmesine rağmen, gerçek mekân kullanıldığı düşünülmüştür (Watt'dan aktaran Sussex, 1975: 108). *Kuzey Denizi* (1938) ve *Bill Blewitt'in Tasarrufu* tarzı, anlatısal unsurların daha ön plana çıktığı filmler, savaş zamanı kurmaca ve belgesel unsurların birlikte sıkça kullanıldığı, Britanya yarı belgesel filmlerine ön ayak olmaları nedeniyle önemlidir (Ellis ve MeLane, 2008). Bu iki filmde toplumsal aktörlerin senaryolaştırılmış rolleri oynadıklarını, yorumcu ses yerine konuşturulmuş diyalogların kullanıldığını ve karakter yaratımının varlığını görmekteyiz. Aitken bu tarzın geliştirilmesinde Cavalcanti ve Watt'ın başka çarelerinin olmadığını, daha popüler bir tarzla ticari sinemanın içine dalmamaları durumunda GPOFB'nin kapatılacağını vurgulamaktadır (1990: 147).

Aitken'in bu vurgusu, farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimde, izleyici tercihlerinin altını çizmektedir. Ancak bu etkileşimindeki film ve film yapımcılarının amaçlarının da hesaba katılması gerekmektedir. Film yapımcıları her şeyden önce, öykülerini en iyi şekilde anlatabilmeyi ve izleyicileri bu öykülere inandırmayı amaçlamaktadırlar. Konusunu aktüel dünyadan alan öykülerin filmsel anlatımında birçok yöntem bulunmakta, bazen kurmaca ve bazen belgesel film yapım teknikleri daha işlevsel olabilmektedir. Ayrıca izleyicileri anlatılan öykülere inandırmak için gerçekçilik ve gerçekliğe yapılan vurgu her zaman için çözüm

olmayabilir. Kurmaca tekniklerle anlatının devamlılığının sağlanması, bazen inandırıcılığı daha çok arttırabilir. Örneğin *Bill Blewitt'in Tasarrufu* (1937) ve *Kuzey Denizi* (1938) adlı filmlerdeki kurmaca unsurların kullanımına ilişkin Barsam, eğitim, barınma ve işsizlik gibi toplumsal problemlerin sergilenebilmesi ve bu problemlere gerçekçi çözümlerin bulunabilmesi için yeniden canlandırma, sahneleme ve stüdyo kullanımı gibi bazı esnekliklerin gösterildiğini söylemektedir. Ayrıca bazı rollerde toplumsal aktörlerin inandırıcı olmadığını bu nedenle profesyonel aktör kullanımında tereddüt edilmediğini belirtmektedir (1992: 96,104).

Belgesel hareket ticari sinema ile rekabete girerek ayakta kalmaya çalışırken, 1939 yılında II. Dünya Savaşı'nın çıkışı GPOFB'nin kapatılmasını engellemiş ve birim Enformasyon Bakanlığı'na bağlı Crown Film Birimi olarak filmler üremeye devam etmiştir. *Kuzey Denizi* (1938) filmi, Britanya'da savaş dönemi filmleri için bir model sağlamış ve daha sonra *Bu Geceki Hedefimiz* (*Target for Tonight,* 1941), *Fires Were Started* (1943) ve *Western Approaches* (1944) gibi, benzer anlatı yapısına sahip filmler üretilmiştir (Aitken, 1990: 148). Belgesel sinemanın kurumsallaşmasında önemli rolü olan Britanya Belgesel Sinema Hareketi'nde, aktüalite filmlerinin yaratıcı yorumlanmasıyla başlayan süreç, teknik ve ekonomik imkânlar paralelinde kurmaca film yapım yöntemlerinin yoğun şekilde kullanımıyla devam etmiştir. Sadece Britanya Belgesel Sinema Hareketi'nde değil, ABD.'de de benzer süreçlerin işlediğini görmekteyiz. Bu noktada ilk göze çarpan, film yapımındaki ekonomik zorluklardan dolayı aktüalite ve haber filmlerine yönelinmesidir.

2.2.2. Kısıtlı İmkânlarla Film Yapım Olanağı Olarak Belgesel Sinema

Aktüel hayattan alınan öykülerin, olayların gerçek failleri ile gerçek mekânlarda anlatılmasının, hayali öykülerin profesyonel oyuncularla stüdyoda anlatılmasından genellikle daha az maliyetli olduğunu vurgulamıştık. Britanya'da belgesel film hareketi kapsamında, ABD'de ise ağırlıklı olarak sol gruplar tarafından üretilen filmlerde, öncelikli olarak aktüalite görüntülerinin kullanımına yer verildiği görülmektedir.

2.2.2.1. Britanya Örneği

İlk olarak Britanya Belgesel Hareketi'ne odaklandığımızda, aktüalite filmlerine verilen bu önceliğin, bu filmlerin sadece gerçeklikle yakın ilişkisinden kaynaklanmadığını söyleyebiliriz. Kurmaca yöntemlerle film yapmak masraflı bir iş olduğundan ve klasik anlatının dışında kalıp izleyici taleplerini karşılamayan filmler gişe geliri sağlamadığından, hükümet desteği belgesel film hareketinde başlangıç noktası olmuş ve bu kısıtlı destek ile aktüalite ve haber filmleri gibi görece ucuz film üretiminin dışına çıkılması olanaklı olmamıştır.

Grierson, toplumsal amaçlı sinema için ilk önce ticari film endüstrisini ikna etmeyi düşünmüştür. Yani Grierson, başta belgesel sinema hareketinin kurulmasını değil, epik sinema kuramını gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Ancak ticari sinemanın toplumsal konulara önem vermemesi dolayısıyla, zorda kalındığında başvurulacak yer olarak düşündüğü haber ve aktüalite pazarına girmenin olanaklılığı daha baskın geldiğinden, epik sinema kuramını rafa kaldırmıştır (Aitken, 1990: 90). Hükümetin verdiği düşük bütçeyle film yapabilmenin en uygun yolu, var olan kaynaklarla gerçekleştirilebilecek film yapım yöntemlerini kullanmaktır. Grierson, aktüalite

filmlerini tercih etmesini, bu filmlerin stüdyo çekimlerine nazaran birey-toplum ilişkilerini daha iyi göstermesine bağlamıştır. (1990: 68).

Grierson, belgeselin ucuz ve güvenli olduğunu, ancak buna rağmen yönetmenlik ve yapımcılık bağlamında maksimum eğitim verdiğini söylemiş, bir sinema filminin bütçesi ile aslında belgesel film üretim araçlarının bile satın alabileceğini vurgulamıştır (aktaran Hardy, 1966: 167). Grierson'un bu vurgusu, aslında belgesel hareketinin film üretimindeki imkânlarının ne kadar kısıtlı olduğunu göstermektedir. Örneğin, ürettikleri filmlerde her şeyi ucuza getirmeye çalıştıklarını söyleyen Grierson, filmlerde kullanılacak yorumcu sesin maliyeti nedeniyle üst ses olarak zaten gösterdikleri insanların seslerini kullandıklarını, bunun aynı zamanda filmleri daha gerçekçi kıldığını belirtmiştir (aktaran Sussex, 1975: 45). Bu uygulama bir taraftan belgeselin gerçeklikle ilişkisinin altını çizerken, diğer taraftan farklı film yapım uygulamalarının ortaya çıkışında maddi kısıtlamaların ne ölçüde belirleyici olabildiğinin altını çizmektedir.

Belgesel hareketi kapsamında birçok farklı tarzın geliştiğinden bahsetmiştik. Basil Wright bu tarzsal çeşitliliğin ancak belgesel sinema ile mümkün olabileceğini vurgulamıştır. Ancak bu çeşitliliğin film yapımındaki maddi imkânsızlıklara bağlanması daha doğru olacaktır. Sonuçta öykü anlatımının birçok farklı yöntemi bulunmaktadır ve maddi imkânsızlıkların yarattığı sınırlamalar, farklı anlatım tarzlarıyla beraber pratik çözümlerin de geliştirilmesinde itici güç olabilmektedir. Kurmaca tekniklerin kullanımı, o dönemde baskın ve görece pahalı olan film yapım yöntemidir. Fakat ekonomik koşullar uygun olduğunda ve filmsel anlatı için gerekli görüldüğünde, aktüel öyküler kurmaca tekniklerle anlatılmaya çalışılmıştır. Özellikle Cavalcanti ve Watt'ın, belgesel hareketinin ileri dönemlerinde kurmaca film yapım

tarzlarını daha yoğun kullanarak, ticari sinema ile rekabet etmeye çalışmaları da (Sussex, 1975) kurumsallaşma çabası içerisinde olan belgesel sinemanın, başlarda aktüalite ve haber filmlerine yönelmesinin altındaki ekonomik nedenleri daha görünür kılmaktadır.

Bu bağlamda, izleyici tercih ve isteklerinin hareket kapsamındaki belgesel film yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki rolü de önemlidir. Yapım masrafları hükümet tarafından karşılanan belgesellerin, dağıtım ve gösterim imkânlarının da yaratılması gerekmiştir. Tercih edilen kurmaca anaakım anlatılar olduğundan ve izleyicilerin aktüalite görüntüleriyle üretilen filmlere görece ilgisizliğinden dolayı, o dönemde film dağıtımcıları ve salon sahipleri belgesel filmlerin gösterimine çok fazla yanaşmamışlardır. Bu nedenle, sinema salonları dışında dağıtım ve gösterim olanakları yaratmaya çalışan Grierson, okul, kilise, kütüphane, fabrika ve sendika salonları gibi mekânlarda filmlerin gösterilmesini sağlayarak daha geniş bir izleyici kitlesini hedeflemiştir (Ellis ve MeLane, 2008: 61,62). Britanya Belgesel Hareketi'nde ileri dönemlerde kurmaca film yapım yöntemlerinin daha fazla uygulanması yönündeki eğilim, belgesel filmlere karşı ilgisiz olan izleyicilerin ilgisini çekebilme çabası olarak değerlendirilebilir. Bu durum, iddia ettiğimiz gibi, film yapım tarzlarının bir arada kullanılmasındaki izleyici tercih ve taleplerinin önemini göstermektedir.

Özetle, Britanya belgesel film hareketinde, gerçek aktüel hayattan çıkarılan öykülerin, fırsat bulundukça daha da çok ana akım kurmaca film yapım yöntemleriyle anlatıldığını görmekteyiz. Belgesel film hareketindeki sinemacıların kurmaca film pratiklerini artan bir şekilde kullanmalarına rağmen, ilk yıllarda Grierson, "genç yönetmen, doğal olarak, hem belgesele hem de stüdyoya gidemez."

(aktaran Hardy, 1966: 147) diyerek, bu iki film tarzını birbirinden ayrı dünyalar olarak göstermeye çalışmıştır. Belgesel hareketinin ana akım sinemadan farkının ısrarla vurgulanması, belgesel film hareketinin kurumsallaştırılma çabası içerisinde düşünülmesi gerekmektedir. Bu hareket kapsamında amaçlanan film yapım tarzını tanımlamak için 'belgesel' teriminin kullanımı bile aslında bu hareketin kendisini anaakım film yapım tarzlarından ayırmak için verdiği çabayı kanıtlamaktadır. Sussex'in belirttiği gibi, Grierson, *Moana* filmi için ilk önceleri sıfat olarak kullandığı belgesel terimini daha sonra isim olarak kullanmaya başlamıştır. Hatta bazı kişilerin bu terimi çirkin ve sıkıcı bulmalarına karşılık Grierson, bu kadar çirkin olmasından dolayı kimsenin bu terimi çalıp kullanmak istemeyeceğini söylemiştir (Sussex, 1975: 3).

2.2.2.2. ABD Örneği

1930'lu yıllarda ABD'de ise, belgesel sinemanın Britanya'daki kadar kurumsallaşamadığını, başarısını kanıtlamış Hollywood yapımlarına nazaran, daha az prestijli olduğunu görmekteyiz (Ellis ve MeLane, 2005: 142). Bu dönemde, daha çok haber filmleri ve aktüalite görüntüleri biçiminde olan ve sol gruplar tarafından düşük maliyetlerle üretilen filmler ağırlıktadır. Hogenkamp, özellikle 1925 sonrası Sovyet filmlerinin etkisiyle, çoğu sosyal demokrat ve komünist grupların, eğitim ve propaganda amaçlı film yapımına girmek istediğini, ancak film yapımının yüksek maliyetli olması nedeniyle birçok ülkede haber filmlerinin üretilmeye çalışıldığını ve belgesel filmlere yönelindiğini söylemektedir (1984: 48–51). Davidson ise, ABD'de belgesel film üretimine yönelişin nedenini, Marksist grupların Büyük Ekonomik

Bunalım ile açığa çıkan ekonomik ve toplumsal sorunları odağa alma isteklerine bağlamaktadır (1983: 69). Britanya Belgesel Hareketine nazaran ABD'deki belgesel üretimi sınırlı ve düzensiz olmuştur. Ellis ve MeLane'e göre bunun bir nedeni, filmlere sistematik olarak maddi destek sağlanamamasıdır (2005: 98-99).

1930-1935 yılları arası üretilen politik belgesellerde, Marksist görüşün egemen olduğu İşçi Film ve Fotoğraf Ligi'nin (*The Workers' Film and Photo League)* önemli rolü vardır. Siyasi olarak adanmış fotoğrafçı ve film yapımcıları tarafından kurulan bu cemiyetteki Leo Seltzer, Ralph Steiner, Tom Brandon, Sam Broody, Leo Hurwitz gibi isimler, Hollywood'un sıradan işçi sınıfına ilişkin film yapımında yetersiz kaldığını ve ABD'deki yaşamın doğru temsilinin yapılmasının gerekli olduğunu düşünmekteydiler. Bu amaçla işçi mücadelelerini, sendika hareketlerini ve sivil hakları filmlerle belgelemeyi amaçlamışlardır. İşsizliğe ve açlığa karşı verilen mücadelede önemli bir silah olarak düşünülen devrimci ve radikal filmleri, Hollywood kurmacalarına karşı popülerleştirmek isteyen sinemacılar, Amerikan işçi sınıfının mücadelesini ve yaşam koşullarını yansıtacak belgesel filmlerin yapılması için yoğun çabalar göstermiştir (Nichols, 1972: 108).

Worker's Newsreel (1931), *Unemployment Special* (1931), *National Hunger March 1931* (1931), *Detroit Workers News Special* (1932), *Hunger: The National Hunger March to Washigton 1932* (1932), *Bonus March* (1932) ve *America Today* (1932–1934) gibi filmlerin biçimsel olarak sofistike olmadıkları ve etkilerinin genellikle gösterdikleri olayların gerçekliğine dayandığı söylenebilir. Barsam, sözkonusu filmlerdeki sinemasal biçim eksikliğinin duygusal yoğunlukla ve politik adanmışlıkla doldurulduğunu söylemekte ve biçimsel bir tarzın gelişmemesinin

nedenleri arasında izleyicilerin bu filmlere ilgisizliğini göstermektedir (1992: 146–147).

İşçi Film ve Fotoğraf Ligi çok düzenli bir yapıya sahip olamamasına rağmen, militan film yapımında önemli bir yeri olan Nykino ve Frontier Films gibi diğer grupların oluşmasında etkin rol almıştır (Barnouw, 1993: 113). Barsam, 1937 sonrasında sol görüşlü filmlerin yapımının farklı ve çelişik yönlere kaydığını, bu yönelimlerden ilkinin radikal ve daha militan film yapımını imleyen Frontier Film Grup, diğerinin ise başını Pare Lorentz'in çektiği, kamuoyunu etkilemeyi amaçlayan Birleşik Devletler Film Hizmetleri (*United States Film Service*) olduğunu belirtmektedir (1992: 147, 148). Bu ayrışmada film yapımının ekonomik koşulları ve hükümet desteği gibi kurumsal etkilerin önemli etkilerini görmekteyiz. Örneğin Pare Lorentz, aldığı hükümet desteği ile geniş ölçekli yapımlar gerçekleştirebilirken, Frontier Film Grubu içerisinde, maddi yetersizliklerden dolayı, daha çok bireysel çabalarla küçük ölçekli filmler üretilmeye çalışılmıştır.

Bu duruma bir istisna, Frontier Film Grubu'nun en son ve en önemli üretimi, Paul Strand ve Leo Hurwitz'in *Native Land* (1942, ABD) adlı filmidir. Kişisel ve sivil haklarla ilgili olan bu filmde profesyonel aktörler ve canlandırma kullanımı dikkat çekmektedir. Michael Klein bu film için Amerikan işçi sınıfını gerçekçi bir şekilde gösterdiğini, filmin temasının geliştirilmesinde müzik, anlatı ve fotoğrafın kaynaştırılarak, şarkı, yorumcu ses, manzara görüntüleri, tarihsel olayların canlandırılması, sembolizm, belgesel röportajları, kurmaca anlatı, kara film ve toplumsal gerçekçiliğin tümden bir arada verilebildiğini söylemektedir (aktaran Barsam, 1992:151).

Şimdiye değin, film yapımındaki ekonomik koşullar nedeniyle konusunu aktüaliteden alan öykülerin belgesel film yapım yöntemleriyle anlatılmasının görece olarak daha az masraflı olduğunu vurgulamıştık. Bu noktada sorulması gereken soru, hükümet desteği almamasına rağmen görece popüler olan bu bağımsız filmin, profesyonel oyuncu kullanımı gibi birçok maliyete rağmen nasıl üretilebildiğidir. *Native Land*, erken dönem '*underground*' filmler arasında yer almaktadır ve tamamlanması beş yıl süren filmin yönetmenleri ancak para bulup oyunculara ödeme yaptıktan sonra bir diğer sekansın çekimine başlayabilmişlerdir (Blakeslee, 2009). Bir istisna olarak değerlendirebileceğimiz *Native Land*, aynı zamanda konusunu aktüel hayattan alan öykülerin perdeye taşınmasında, belgesel sinemanın düşük bütçelerle film yapma imkânı olarak karşımıza çıkabildiğini gösterirken, ekonomik imkânların yeterli olduğunda, film yapımında kurmaca tekniklerinin daha sık tercih edildiğini örneklendirmektedir.

2.2.3. Belgesel Sinema ve Siyasi İktidar İlişkisi

Siyasi iktidarların, amaçları doğrultusunda gerek kurmaca gerekse belgesel sinemaya destek verdiğini bilmekteyiz. Ancak siyasi iktidar ve sinema arasındaki ilişkide, belgesel sinema uygulamalarının daha ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Bunun nedenleri arasında ilk olarak belgesel sinemanın gerçeklik ve nesnellik iddialarının ve propaganda bağlamındaki rolü akla gelmektedir. Özellikle savaş dönemi hükümetlerince desteklenen belgesel filmlerde, gerçekliğinden şüphe duyulmayan otantik malzemelerin kullanımının, siyasi mesajlar açısından izleyiciyi ikna etmede oldukça etkilidir. Ancak bahsedilen otantik malzemelerin kurmaca

filmlerde de kullanıldığını ve belgesel filmlerde kurmaca tekniklerin, ekonomik imkân bulunduğunda yoğun olarak uygulandığını göz önünde bulundurursak, siyasi iktidar ve belgesel sinema ilişkisini daha çok film yapımının ekonomik koşulları ve izleyici tercih ve talepleri bağlamında ele almak doğru olacaktır.

Kurmaca sinema, izleyicinin tercih ve taleplerine daha iyi cevap verebilen, ticari olarak kârlı bir endüstri olarak hükümet desteğinden bağımsız bir şekilde var olabilmektedir. Hükümetlerin görece kısıtlı desteği ise, daha çok belgesel film yapım uygulamalarına imkân vermektedir. ABD'de özellikle savaş döneminde siyasi iktidarın Hollywood film endüstrisini savaş çabalarını destekleyen filmler yapmaları yönünde baskı yapmak zorunda kalması ve Britanya'da belgesel film yapımcılarının, artan hükümet desteğiyle orantılı olarak kurmaca unsurları daha yoğun kullanmaları bu iddiamızı desteklemektedir.

2.2.3.1. Belgesele Hükümet Desteği: Propaganda Sınırları İçerisindeki Özgürlük

Grierson, gerekli maddi desteği sağlamak için ilk olarak hükümete başvurmuş ve aldığı destekle ilgili olarak, "[D]iğer birçok ülkede olduğu gibi Britanya'da da bağımsız yapım için para ya azdır ya da yoktur. Gişe geliri sağlayacak ve propaganda sonuçları yaratacak filmlere para vardır. İmparatorluk Pazarlama Kurumu Film Birimi'ndeki temel nokta, gerekli propaganda sınırları içerisinde, bir ölçüde özgürlüğe izin verilmiş olmasıdır" demiştir (aktaran Hardy, 1966: 165). Bu noktada hükümet desteğinin, bir taraftan ticari sinema ile rekabet zorunluluğunu kaldırması

dolayısıyla özgürleştirici, diğer taraftan devlet propagandasının ideolojik sınırları nedeniyle kısıtlayıcı olduğunu görüyoruz.

Belgesel film hareketindeki isimlerden Jackson, sinemaya desteğin, kamusal hizmet amacı güden hükümet tarafından gelmesinin, kendilerine büyük bir özgürlük kazandırdığını söylemiştir (Jackson içinde Sussex, 1975: 187). Basil Wright da, benzer bir şekilde, yaratıcı özgürlüğe sahip olduklarını belirtmektedir ancak paranın hükümetten gelmesi dolayısıyla, estetik ve deneysellikle en çok ilgilenen film yapımcılarının bile ellerindeki bütçeye göre hareket ederek, sorumluluk içerisinde ve politik bir bilinçle film yaptıklarını belirtmektedir (Sussex, 1975: 21).

Corner, temsil ettiği belgesel geleneğindeki en baskın faktör hükümet desteği olmasına rağmen, Grierson' un 1930'lar boyunca belgesel ve belgeselin ana destekçisi hükümet ile arasındaki ilişki konusunda tartışmadığının altını çizmektedir (1996: 22). Rotha ise, finansal kaynağın bir filmde ne söyleneceğini koşullandırdığını belirterek, Grierson'un, Film Birimi'nin başı olarak hükümetten aldığını destek dolayısıyla bir taraftan ilerlemeci filmler yapılmasını, diğer taraftan da toplumsal konulara ağırlık verilmesini isteyerek, arada kaldığını vurgulamıştır (aktaran Sussex, 1975: 80). Barsam da, hükümet desteği dolayısıyla, Grierson'un ele alınan konulara ve bu konuların işleniş tarzlarına özen göstermek zorunda olduğunu, Grierson'un belgeselin öncelikle bilgilendirme ve eğitim için kullanılması gerektiğini söylese de, bu film tarzının durgunluk ve yavanlıkla aynı anlama gelmemesi gerektiğinde ısrar ettiğini söylemektedir (Barsam, 1992: 99).

Hükümet desteğinin kısıtlayıcı yönlerine odaklandığımızda, Grierson'un bir taraftan hükümet desteğini devamlı kılmak için belgesel sinemaya prestijli bir konum

sağlamaya, diğer taraftan hükümet dışında özel sponsorlardan kaynak bulmaya çalışarak, belgesel hareketinin hükümete olan bağımlılığını ve olası kısıtlamaları aşmaya çalıştığını gözlemlemekteyiz. Grierson, "belgesel tarihindeki en büyük olay, para için Hollywood'a gitmememizdir. Biz para için hükümetlere gittik ve bu yolla belgeseli, gerçekçi sinemanın kullanımını amaçlara bağladık" (aktaran Sussex, 1975: 3) demektedir.

Grierson'un belgesel sinemayı, ticari sinemadan ayrıştırmaya çabası, bir taraftan belgesel sinemanın hükümete olan bağımlılığının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Daha önce de belirttiğimiz üzere, Grierson'un hükümet desteğini alabilmesi için belgesele prestijli bir konum kazandırması gerekmiştir. Bu amaçla, ilkin belgesel sinema üzerine sürekli yazılar yazarak ve yazdırarak kamuoyunu bilgilendirmeyi amaçlamıştır (Hardy, 1966: 19). Bu noktada belgesel sinemanın baskın ticari anlatılarından ne şekilde ayrıldığı ve bu anlatılara nazaran neden daha öncelikli bir durumda olduğuna ilişkin hükümeti ikna etmesi gerekmiştir. Sussex, Grierson'un sonuç olarak bir mit yaratmaya çalıştığını ve bu mitin 1930–1933 yılları arası İPK döneminde, Grierson'un film birimin başarılarına ilişkin yazdığı yazılarda görülebileceğini söylemektedir. Örneğin Grierson ekibindeki kişilere ilişkin, Basil Wright'ın lirik, Elton'un endüstriyel ve Legg'in ise tüm konularda en iyi belgesel yönetmenleri olduklarını yazmıştır. Oysaki o dönemde bu isimler dışında hemen hiç başka belgesel yönetmeni bulunmamaktadır (Sussex, 1975: x).

ABD'deki hükümet destekli belgesel film üretimine baktığımızda da benzer bir süreç söz konusudur. ABD'de hükümet tarafından belgesel yapımına verilen destek, Franklin Delano Roosevelt yönetiminin ekonomik bunalımın yarattığı sorunları çözmek amacıyla oluşturduğu *New Deal* planı ile bağlantılandırılmaktadır.

Dolayısıyla bu dönemde belgesel filmlerle, kamu oyununun siyasi iktidar tarafından tercih edilen politikalara yönlendirilmeye çalışıldığı görülmektedir (Nichols, 2001: 146). *New Deal* planının uygulanması için kurulan *Resettlement Administration*'ın başkanı R. G. Tugwell, programı ve amaçlarını anlatmak için sinemayı kullanmaya karar vererek, Pare Lorentz ile çalışmaya başlamıştır (Ellis ve MeLane 2005: 80). Lorentz, *Birleşik Milletler Film Hizmetleri*'nde *The Plow That Broke the Plains* (1936), *Nehir* (*The River,* 1937) ve *Şehir* (*The City,* 1939) adlı filmleri yapmıştır.

The Fight for Life (1940), *Power and the Land* (1940) ve *The Land* (1941) gibi belgesellerin Joris Ivens, Robert Flaherty gibi önemli isimlerle yapılmasına ön ayak olan Lorentz, daha sonra hükümetten gerekli mali destek alamamıştır (Ellis ve MeLane, 2005: 82-86). Buna neden olarak, yeni seçilen Kongre'nin *New Deal*'a antipatisi gösterilmektedir (Snyder, 1968).

Britanya ve ABD'ne ek olarak Almanya'ya odaklanılacak olursak, Leni Riefenstahl'ın neredeyse sınırsız denilebilecek hükümet desteği ile ürettiği filmlerin, propaganda geleneğindeki belgesel yapımında bir uç noktayı temsil ettiğini görürüz. Hitler'in iktidara gelmesiyle, Popüler Eğlence ve Propaganda bakanı olan Joseph Goebbels, tüm medyayı kendi kontrolüne alarak üretim ve gösterim süreçlerini sansüre tabi tutmuştur. Goebbels'in sinema kulüplerini ortadan kaldırması, film üretiminde hızlı bir düşüşe neden olmuştur. Ancak, Hitler tarafından film yapması istenilen ve desteklenilen Leni Riefenstahl, bu düşüşe bir istisnadır (Barnouw, 1993: 100).

Daha önce kurmaca filmlerde oyuncu olan ve kendisi de kurmaca film üreten Riefenstahl, 1934 yılındaki Nurumberg mitinginin görüntülendiği *İradenin Zaferi*

(*Triumph des Willens*, *Triumph of the Will*, 1935) belgeselinde, 120 kişilik ekip, yaklaşık 50 kamera ve sınırsız bir bütçe ile Hitler tarafından desteklenmiştir. Riefenstahl filminin, Sinema Gerçek (*Cinema Verite*) tarzında olduğunu, hiçbir sahnenin oynanmamış/canlandırılmamış olduğunu, gösterilen her şeyin gerçek olup hiçbir yorumun yer almadığını belirtmiştir. Ancak, bir kitabında yine bu filmin yapımına ilişkin söyledikleri oldukça dikkat çekicidir: "olağanüstü bir propaganda filmi olarak planlandı. Kutlamalar ve gösteriler, yürüyüşler, alayların planı, grupların aralarındaki boşlukların mimarisi ve stadyum kameralara uygun olarak tasarlandı." (akt. Sontag, 2002: 6,7).

Britanya ve ABD'de değil, o dönemde Almanya ve diğer birçok ülkede belgesel sinema kitlesel düşüncenin şekillendirilme çabalarında sıkça hükümetler tarafından kullanılmaya çalışılmıştır. Ancak Riefenstahl'ın yukarıda söyledikleri, finansal ve siyasal desteğin, gerçekliği, üretilecek olan propaganda filmi için şekillendirmeye yetebildiğini örneklendirmektedir. Tıpkı günümüzdeki, yüksek bütçeli Hollywood kurmacalarında olduğu gibi, *İradenin Zaferi* (1935) filminde de, askerlerin birer oyuncu, stadyumun ise bir set olarak kullanıldığı ve çeşitli düzenlemelerin yapıldığı düşünülürse, belgesel olarak bilinen bu filmin kurmaca filmlerinden ne ölçüde farklı olduğu tartışmalıdır.

Aynı zamanda *İradenin Zaferi* (1935), o dönemde popüler Hollywood filmlerine karşı kendisini tanımlamaya ve kurumsallaşmaya çalışan belgesel sinemanın siyasi iktidarlara ne derece bağımlı olduğunu ve gerekli maddi olanaklar sağlandığında, üretilen belgesellerde, kurmaca film yapım yöntemlerinin daha yoğun kullanılarak, bu filmlerin kurmaca sinemaya daha çok yaklaştığını göstermektedir.

Dolayısıyla, her ne kadar kurmaca sinemadan ayrıştırılmaya çalışılsa da, belgesel sinema, temelde kısıtlı imkânlarla film yapım yöntemi olarak ön plana çıkmaktadır.

2.2.3.2. Hükümet Destekli Belgesellerdeki Kurmaca Unsurlar

Britanya'da hükümet desteğiyle üretilen filmlerde, imkânların el verdiği ölçüde kurmaca unsurların kullanılmaya çalışıldığını görmüştük. ABD'de de özellikle 1935 sonrası hükümet desteğiyle üretilen filmlerde, belgesel ve kurmaca unsurların bir arada kullanımını gözlemlemekteyiz.

Britanya'daki Grierson tarzı belgeselleri fazla didaktik bulan Lorentz, "Erdem Filmleri" (*Films of Merit*) olarak tanımladığı enformasyonel, ikna edici ama aynı zamanda dramatik filmlere ihtiyaç olduğunu vurgulamış ve bu amaç doğrultusunda *The Plow That Broke the Plains* (1936) ve *The River* (1937) filmlerini yapmıştır.[4] Paul Arthur, hükümet tarafından desteklenmiş bu belgesellerin ortaya çıkışını, ekonomik bunalım koşullarında kurmaca olmayan üretimin daha geçerli olmasına bağlamaktadır (1993: 110). Arthur'a göre kurmaca filmlerin baskın olduğu bu dönemde Lorentz'in filmlerinin başarısı, Hollywood'a karşı küçük de olsa bir meydan okuma imkânı göstermiştir. Başka bir deyişle, *New Deal* ideolojisinin tanıtımının, sinema alanında belgeselin rolünü açığa çıkartarak göstermede önemli bir işlevi olmuştur (1993: 114,117). Ancak bu belgesellerin biçimsel özelliklerine bakıldığında ilk olarak dikkati çeken, bu belgeseller ile Hollywood kurmacaları arasındaki etkileşimdir.

[5] Lorentz filmlerini her ne kadar "erdem filmleri" olarak tanımlasa da, yukarıda bahsedilen filmlerin başında "Bir ABD belgeselidir" yazmaktadır. Bu da bir taraftan, 1930'lu yıllarda Britanya belgesel hareketi ile belgeselin kurumsallaşabildiğini ve farklı ülkelerdeki film yapım tarzlarına etkide bulunabildiğini açığa çıkarmaktadır.

Bu konuda Peter ve Luhr, *Nehir* ve *The Plow that Broket the Plains* gibi filmlerin, o yıllardaki diğer Hollywood filmlerinde de gözlemlenebilen, son derece iyi bir ışıklandırma ve titizce düzenlenmiş çekimlerle yapıldıklarının altını çizmektedirler. Buna ek olarak Büyük Ekonomik Bunalım'ın kurbanlarını konu alan, *Gazap Üzümleri* (*The Grapes of Wrath,* 1940) gibi o zamanın önemli kurmaca filmlerinde de bu belgesellerle benzer kompozisyonlar kullanmıştır (2003: 253). *Gazap Üzümleri* gibi, toplumsal içerikli yapımlarla ilişkili olarak Paul Rotha, bu filmlerin gerçekte belgesellerin dolaysız sonucu olduklarını söylemektedir (1995: 27).

Nehir ve *Şehir* filmlerine baktığımızda ise, birbirinden çok farklı malzemelerin bir arada kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin, drama ve gerçeğin biraradalığını veren bir başyapıt olarak tanımlanan *Nehir*'de (Barsam, 1992:156) hem Hollywood filmlerinden hem de haber filmlerinden görüntüler bulunmaktadır. Özellikle *Şehir*'de haritalardan arşiv görüntülerine, ara başlıklardan farklı grafiklere kadar birçok görsel malzeme, bu malzemeleri destekleyen film müziği, anlatıcı sesi, ortam sesleri ve ses efektleriyle birlikte verilmektedir. Kurmaca-belgesel etkileşimine verilebilecek bir diğer örnek de, Lorentz'in hem dramatik hem de belgesel unsurları içeren *The Fight for Life* (1940) filmidir. Daha sonra yarı belgesel (*semi-documentary*) olarak tanımlanan bu filmde, profesyonel aktörlerin kullanıldığını görmekteyiz. Bazen gerçek mekânlarda bazen de kurulan setlerde geçen filmde, sokaktan yiyecek toplayan ve zor koşullarda yaşayan insanlara ilişkin aktüalite görüntüleri kullanılmıştır. Bu bağlamda *The Fight for Life*'ın, *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947) ve *Call Northside 777* (1948) gibi, savaş

sonrası Hollywood yarı belgesellerinin öncülü olduğu söylenmektedir (Ellis ve MeLane, 2005: 86–87).

Bir tarafta Hollywood kurmaca filmleri, diğer tarafta hükümet destekli belgeselleri göz önünde bulundurursak, hem hükümetlerin politikalarını savunabilmeleri için gerekli 'gerçeklik' değerini taşıyacak, hem de izleyicilerin ilgisini çekebilecek farklı bir film tarzının yaratılması ve popüler kılınması oldukça zor görünmektedir. Fakat o dönemde hükümetin desteklediği filmler dışında, geniş kitlelerce izlenen *The March of Time* serileri gibi haber filmlerinin popülerliği, aktüel dünyaya ilişkin öykülerin, kurmaca film yapım tekniklerinin ağırlıklı olarak kullanılmasıyla izleyicilerin ilgilerini çekebildiğini göstermektedir.

2.2.4. Aktüalite ve Haber Filmlerinin Sinemalarda Gösterimi Üzerine

1930'larda sadece haber filmleri gösteren sinema salonlarının da olduğu, ancak sinemalardaki standart uygulamanın, ilk önce bir veya iki çizgi film, bir gezi filmi, iki veya daha fazla öykülü film ve sonunda da bir haber filmi gösterimi şeklinde olduğu belirtilmektedir. Ham malzemesi aktüel olaylara dayanan bir tür olan haber filmlerinin, basitçe ve tanımlayıcı bir şekilde, kısa bir süre içerisinde ve genellikle tarafsız, herhangi bir bakış açısı olmadan üretildiği görülmektedir. Radyo ve televizyon haber bültenleriyle yer değiştirilmeden önce bu haber filmlerinin, aslında dergi ve gazetelerin yapamayacağı, tarihin görsel tanıklığını sunduğunu söyleyen Barsam'a göre, bu filmler diğer kurmaca olmayan film biçimleri arasında bir köprü olmuştur. (1992: 162–163). Ekran gazeteciliği olarak da bilinen bu uygulamanın, daha sonra özellikle *The March of Time* serilerinde gözlemlenebileceği

üzere, biçimsel olarak değiştiğini ve belgesel sinema yapımında önemli etkiler bıraktığını görmekteyiz.

2.2.4.1. Kurmacalaştırılan Haberler: *The March of Time* Serisi (1935–1951)

Time şirketi için Louis de Rochemont ve Roy Edward Larsen tarafından üretilen, aylık *The March of Time* haber film serileri, 1935 yılından 1951'e kadar sinema salonlarında gösterilmiştir. Yorumlayıcı röportajları, yerinde çekimleri ve dramatik yeniden sahnelemeleri içerebilen bu filmler, genellikle 20 ile 30 dakika arasında olup, film aralarında gösterilmişlerdir. Üretim maliyetlerinin görece yüksek olmasına rağmen *The March of Time* serilerinin 16 yıl gibi uzun bir süre devam etmesini, gerçek dünyaya ilişkin olayların sergilenmesinde, izleyicilerin tercih ve taleplerine cevap veren anlatım tekniklerinin kullanılmasına bağlayabiliriz.

Ellis ve MeLane, *The March of Time* serilerinin genel olarak muhafazakâr bir karaktere sahip olmasına rağmen, ABD'de 1930'ların kurmaca filmlerinde Büyük Ekonomik Bunalım görmezden gelinirken, bu serilerde işsizlik gibi toplumsal sorunların ele alındığını, ayrıca Hollywood'un ilgilenmediği siyasi olarak tartışmalı konuların, *Nazi Almanya'sı İçinde* (*Inside Nazi Germany,* 1938) ve *İşsizlik* (*Unemployment,*1937) gibi filmlerle işlendiğini söylemektedirler (2005: 78,79). Ancak 1930'lu yıllar göz önüne alındığında, toplumsal, ekonomik ve politik meselelerin, konusunu aktüel olaylardan alan haber filmlerinde göz ardı edilmesinin imkânı olmadığını söyleyebiliriz. Bu filmler zaten aktüel haberler üzerine kurulduğundan, toplumsal konulara olan ilgi garipsenecek bir durum değildir. Asıl

önemli olan nokta, aktüel olayların bu filmlerde biçimsel olarak ne şekilde ele alındıklarıdır. Bu filmlerin çoğunda, toplumsal konuların otoriter yorumcu ses ve dramatikleştirme gibi unsurlarla birlikte izleyicilere sunulduğunu görmekteyiz. Bu uygulama, *The March of Time* filmlerinin haber filmlerinden farkının altını çizmektedir.

Raymond Fielding'e göre, *The March of Time* serileri haber filmi değildir. Bu serilerdeki filmler belirli sayıda konuyu ele alırken, haber filmleri birçok farklı konuyu bir arada vermektedir. *The March of Time* serilerinde politik, ekonomik ve toplumsal konularla ilgili tartışma yaratıldığı, ancak haber filmlerinde tartışmalı konulardan uzak durulduğu görülmektedir. Daha önemlisi, bu serilerde haber filmlerine nazaran olayların çok daha fazla sahnelendiği ve canlandırıldığı, hatta bunun bazen otantik olaylarla yarışacak kadar iyi yapıldığı söylenmektedir (aktaran Barsam, 1992:151). Barnouw'a göre, aktüel görüntülerin dramatikleştirmelerle birleştirilmesi ve olayların sadece o olayları yaşamış kişilerce değil, aynı zamanda (ve çoğu zaman) profesyonel aktörlerce yeniden sahnelendirilmesi nedeniyle *The March of Time* serileri, sadece içerik olarak değil, aynı zamanda biçimsel olarak da haber filmi geleneğini kırmıştır (1993: 121).

Barsam, kitlesel izleyici için tasarlanan bu filmlerde, gazetecilikten gelen, haber öykülerinin anlatımındaki tarafsız, nesnel ve analitik yaklaşımla, kurmaca filmlerden gelen güncel olayların anlatımındaki dramatik yaklaşımın birlikte kullanıldığını söylemektedir (1992:163). *The March of Time* serilerine danışmanlık yapmış olan John Grierson ise, bu filmlerin, diğer filmlerinin başaramadığı şeyi yaptıklarını, haberlerin ardındakilere bakarak olaylara bir perspektif sağladıklarını belirtmiştir (aktaran Hardy, 1966: 201). Grierson'un bahsettiği perspektifin, ağırlıklı

olarak filmlerdeki dramatikleştirmeler ile sağlandığını ve dramatikleştirmelerle de kitlesel izleyiciye daha kolay hitap edilebildiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda, *The March of Time* filmlerinde gözlemlediğimiz melezleşme, izleyici tercih ve taleplerinin farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşime etkisi olarak değerlendirilebilir.

2.2.4.2. *The March of Time* Serileri ve Melezleşme

Belgesel ve kurmaca film yapım teknikleri arasındaki etkileşimde izleyici talep ve isteklerinin belirleyici rolüne değinmiştik. Aynı zamanda konusunu gerçek aktüel hayattan alan filmlerin, daha geniş bir izleyici kitlesini hedeflediklerinde, öykü anlatımının en bilindik kod ve konvansiyonlarını, yani kurmaca film yapım yöntemlerini kullandıklarının da altını çizmiştik. Aktüel konuları ele alarak kitlesel izleyiciyi hedefleyen *The March of Time* serilerine baktığımızda, bu iddialarımızı destekler şekilde kurmaca kod ve konvansiyonların yoğun olarak kullanıldığını ve güncel olayların biçimsel olarak izleyicilerin ilgisini çekebilecek şekilde yapılandırıldığını görüyoruz. Bu filmlerin üretimlerinin 16 yıl kadar uzun bir süre devam edebilmesi ve sonra farklı belgesel film yapım tarzlarının ortaya çıkışında da etkili olmaları, izleyicinin ilgisini çekmeye yönelik olarak kullanılan tekniklerin başarılı olduğunu göstermektedir.

Belgesel ile kurmaca sinema arasındaki ilişki konusunda Tyler, 1949 yılında yazdığı bir makalede, haber filmlerini referans alarak gazeteciliğin 'gerçek'leri sunuş yöntemleri ile haber filmleri arasındaki paralelliklerin altını çizmektedir. İdeal bir görsel gazetenin çeşitli bilgileri daha dekoratif, egzotik veya sansasyonel bir biçimde

verdikçe, daha hoş ve daha tatmin edici bulunduğunu belirten Tyler'a göre, erken dönem belgesellere kurmacanın tohumları temelde bu şekilde atılmıştır (1949: 101). Tyler'ın bahsettiği bu kurmaca unsurları, *The March of Time* filmlerinde de gözlemlemek mümkündür.

The March of Time serilerinin 16 yıl boyunca sinema salonlarında gösterilebilmesini, sadece bu filmlerin biçimsel unsurlarına bağlamak doğru değildir. Dönemin birçok problemiyle yüzleşmek zorunda kalan izleyicilerin, toplumsal, politik ve ekonomik konulara artan ilgilerinin de göz önünde bulundurulması gereklidir. Ancak yoğun enformasyon içeren bu filmlerin, özellikle cuma geceleri daha çok eğlence amacıyla sinema gelen izleyicilere gösterildiği düşünülürse (Ellis ve MeLane, 2005: 80), biçimsel olarak bu filmlerde, hızlı ve ritmik kurguya neden önem verildiği daha iyi anlaşılabilir. Hızlı ve ritmik kurgu ile izleyenlere aktarılmak istenen enformasyonun, onları sıkmadan ve dikkatlerini dağıtmadan verilmesinin daha kolay olduğunu söyleyebiliriz.

Bu serilerin biçimsel özellikleriyle ilişkili olarak altı çizilmesi gereken bir başka nokta ise, *The March of Time* serilerinin öncülünün daha önce aynı isimle, radyoda yer alan bir program serisi olmasıdır. Bu bağlamda, aslında haberlerin aktörler kullanılarak dramatikleştirilmesinin daha önceden yapılan bir uygulama olduğunu öğreniyoruz. Fakat bu serilerin özellikle film versiyonunun tartışma yarattığı ve eleştirildiği söylenmektedir. Örneğin, Henry Luce bu serileri 'doğruya sadık sahtekârlık' olarak tanımlamıştır (aktaran Chanan, 2007: 123). Bohn ve Lichty, tartışma ve eleştirilerin nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

> Bu tarzın yaratılması birkaç farklı ve benzeri olmayan tekniğe vurgu yapmıştır. Bunlardan en önemlisi ve tartışmalı olanı, olayların tekrar sahnelenmesiydi. Bu

> yapımcıların dramatik anlatı kurmaları için en uygun malzemeleri seçme ve düzenlemelerine izin vermişti. Gazetecilikte gerçekliğin tekrar inşa edilmesi tabii ki yeni bir şey değildi. Fakat yeni olan, bu yeniden inşa etmenin kabul edilmesi ve geçerli olduğunun bildirilmesiydi (Bohn ve Lichty içinde Hoffer ve Nelson, 1999: 66).

Bu filmlerin ABD'deki birçok sinema salonunda gösterilmesi dışında uluslararası dağıtıma da girmesi, sıkça taklit edilmesi ve hatta Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filminde olduğu gibi bir tür parodisinin yapılması (Barsam, 1992:164), kurumsallaşama evresindeki belgesel sinemada, yeniden inşa, tekrar sahneleme ve dramatikleştirme gibi kurmaca tekniklerin sıkça kullanıldığının ve kabul gördüğünün altını çizmektedir. Özellikle II. Dünya Savaşı boyunca üretilen filmlere bakıldığında, aktüel olayların ve haberlerin anlatımında kurmaca unsurların kabulü dışında, kurmaca anlatılarda da aktüalite ve haber görüntüleri yoğun olarak kullanılmaktadır.

2.3. II. DÜNYA SAVAŞI'NIN SİNEMAYA ETKİLERİ

Genel olarak değerlendirdiğimizde, II. Dünya Savaşı'nın konu edildiği filmlerin, beş ana işlevi olduğunu görmekteyiz. Bunlardan ilki sivil ve askerlere siyasi propaganda yapılması; ikincisi cephede neler olduğu ve gelişmeler hakkında bilgi verilmesi; üçüncüsü, sivillerin savaşa katkılarının gösterilmesi; dördüncüsü, asker ve sivillerin eğitilmesi amacıyla yapılan filmler ve sonuncusu ise eğlence ve kaçışa yönelik yapımlardır. Üretilen filmleri incelendiğinde, bu işlevlerin gerçekleştirilmesi amacıyla, farklı film yapım yöntemlerinin sıklıkla bir arada kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Şimdiye değin farklı film yapım tarzları arasında her zaman için bir etkileşim olduğunu gördük. II. Dünya Savaşı ile birlikte bu etkileşimin daha da arttığı söylenmektedir. Bunun nedenleri üzerinde detaylı bir şekilde durmadan önce, savaş gibi önemli ve kitleleri yakından ilgilendiren bir toplumsal olayın, doğal olarak öyküsünü gerçek dünyadan alan filmlerin sayısında artışa neden olacağının altını çizmemiz gerekmektedir. Başka bir deyişle, savaş döneminde artan melezleşmeden bahsedildiğinde, belgesel ve kurmaca film yapım yöntemlerinin daha da iç içe girmesinden çok, gerek ikna etmek gerekse bilgilendirmek amaçlı, konusunu gerçek dünyadan alan ve otantik görüntüleri yoğun bir şekilde kullanan filmlerin sayısındaki artış anlaşılmalıdır. Belgesel ve kurmaca film yapımları arasındaki yakınlaşma sinemanın başlangıcından beri vardı. Bu nedenle melezleşmenin, savaş döneminde vede ileri dönemlerde sürekli arttığının düşünülmesi doğru değildir.

Savaş döneminde kurmaca ve belgesel yapımlar farklı ülkelerde farklı şekillerde ön plana çıkmıştır. Fakat vurgulanması gereken nokta, hangi film yapım tarzının ne koşullarda baskın olacağı konusunda önceden hazırlanmış bir formülün bulunmamasıdır. Bazı film tarzlarının belirli dönemlerde ön plana çıkması çok farklı nedenlere dayanabilmektedir. Örneğin, Britanya'da 1939 yılında Enformasyon Bakanlığı haber ve propaganda yapımı için Film Bölümü'nü kurduğunda, hükümetin film danışmanları, sol eğilimleri dolayısıyla belgesel sinemacılara güvenemediklerinden, ilk başlarda eğlence endüstrisindeki film yapımcılarını tercih etmişlerdir (Ellis ve MeLane, 2008: 106). ABD'de ise Roosevelt yönetiminin savaş döneminde, Hollywood yapımcılarını, hükümet politikalarına uygun filmler yapmaları için zorladığını, yapımcıların ise izleyici kaybetme olasılığından çekindiklerini göreceğiz. Savaş döneminin farklı film yaklaşımları arasındaki

etkileşimde ilk olarak hükümetlerin talepleri ve politikaları bağlamında kurumsal önceliklerin, ikinci olarak da izleyici istek ve tercihlerinin daha ön plana çıkan belirleyici faktörler olduğunu gözlemlemekteyiz.

2.3.1. Savaş Döneminde Belgesel-Kurmaca Etkileşimindeki Artış

1939 yılında Britanya, 1941 yılında da ABD, Pearl Harbor'a yapılan Japon saldırısı sonrasında savaşa girmiş, savaş Britanya'da olduğu gibi ABD'deki belgesel film yapımını da derinden etkilemiştir. Genel olarak bakıldığında II. Dünya Savaşı ile ABD, Britanya ve Kanada'daki belgeselciler ve de üretilen belgeseller, birbirine daha önce hiç olmadığı kadar çok yakınlaşmıştır. Bu ülkelerdeki belgeselciler birbirlerinin savaş filmlerini izlemiş ve film ham malzemelerini paylaşarak, savaş zamanı olayların ve bu olayların tarihsel gelişimlerinin açıklandığı filmler yapmışlardır. Savaşın sonlarına doğru, Garson Kanin'in Britanya ve ABD ortak yapımı olan *Gerçek İhtişam* (*The True Glory,* 1945) belgeseli, birlikte üretimin en son ve en kapsamlı örneği olarak anılmaktadır.

II. Dünya Savaşı sadece belgeselcileri bir araya getirmemiş, aynı zamanda belgesel ve kurmaca film yapımcılarını da birbirine yakınlaştırmıştır. Film yapımcıları ortak nedenlerle, bazen de aynı projeler için bir arada çalışmışlardır (Ellis ve MeLane, 2005: 130). Tyler'ında belirttiği üzere, savaşın yarı belgesel, yarı kurmaca yazarlar için ideal bir ortam sağladığını ve kaçınılmaz olarak, II. Dünya Savaşı'nın bu melezleşmeye yeni bir ivme kazandırdığını görmekteyiz (1949: 107). Savaşın belgesel filmler için bir istek yarattığını belirten Barsam'a göre, savaş kurmaca olmayan filmlerin kullanım olanaklarını inanılmaz ölçüde arttırmış ve film

yapım yöntemlerini geliştirmiştir (1992: 111). Bu konuda Basil Wright, *Millions Like Us* (1943) filmini örnek vererek savaşın insanları gerçeklerle yüzleştirdiğini ve bu dönemde kurmaca filmin sadece Britanya'da değil ABD'de de aktüalitenin önemini kavradığını söyleyerek, sözkonusu filmin belgesel kavramsallaştırması ile yapıldığını vurgulamaktadır. Paul Rotha da, bunu doğrular biçimde, *Millions Like Us*'ın, fabrikada çalışan kadınları konu alan *Gece Vardiyası* (*Night Shift,* 1942) isimli belgeselinden esinlenerek yapıldığını söylemektedir (aktaran Sussex, 1975: 140, 141).

Savaş döneminde Britanya ve ABD'de üretilen, aktüel görüntülerin kurmaca anlatı biçimleri içerisinde kullanıldığı yarı belgesel olarak tanımlanan filmler sayıca fazladır. Bu filmler incelendiğinde, Britanya'da genel olarak aktüel olayların kurmacalaştırılması, ABD'de ise kurmaca film anlatılarının içerisine aktüel görüntülerinin katılması yönündeki bir çabanın daha belirgin olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada, savaş dönemi Alman filmleri bir istisna olarak durmaktadır. Sinemanın politik gücüne inanan Naziler, savaş döneminde diğer ülkelerdeki uygulamalardan farklı olarak, kurmaca filmler ile kurmaca olmayan film yaklaşımlarını birbirinden ayırmışlardır. Barsam'ın belirttiği üzere, Nazi propaganda bakanı Goebbels'in, Alman film yapımcılarına, eğlence ve kaçış sağlayacak anlatı filmlerini, aynı zamanda parti politikalarını savunmak üzere haber ve belgesel filmleri üretmelerini istemiştir (1992: 200). Britanya ve ABD'deki savaş döneminde sinema üretimine ve üretilen filmlere baktığımızda, bu farklı yaklaşımların neden ve sonuçlarını daha iyi görebiliriz.

2.3.1.1. Belgeselin Kurmacalaştırılması: Britanya Savaş Dönemi Filmleri

Hardy, belgesel sinema hareketine gönderme yaparak, savaş başladığında Britanya'da sinemayı enformasyon amaçlı olarak yaratıcı bir biçimde kullanmak üzere eğitilmiş birçok yönetmenin bulunduğunu ve savaş döneminde bu tarzda birçok filmin yapıldığını belirtmektedir (1966: 24). Savaşın 1939 yılında çıkışı GPO Film Birimi'nin kapatılmasını engellemiş ve bu birim Crown Film Birimi adıyla Enformasyon Bakanlığı'nın parçası olmuştur. *Bu Geceki Hedefimiz* (*Target for Tonight,* 1941), *Fires Were Started* (1943) ve *Western Approaches* (1944) gibi örneklerin verilebileceği bu dönemde yapılan filmler, daha önce Harry Watt tarafından yapılan *Kuzey Denizi* (1938) filmi model alınarak üretilmiştir (Aitken, 1990: 147).

Barsam, 1930'lardaki belgesellere nazaran savaş dönemindeki yapımların daha profesyonel olduğunu ve toplumsal problemleri daha dolaysız ve deneysellikten uzak bir şekilde ele aldıklarını belirtmektedir. Yazılı diyaloglara sıklıkla başvurulduğu, toplumsal aktörlerin yanında profesyonel aktörlerin ve stüdyo setlerinin de kullanıldığı bu filmlerin, sinematografi ve kurgu bağlamında, önceki gerçeklik nosyonlarıyla kısıtlanmamış oldukları söylenmektedir (1992:174). Ancak Barsam'ın bahsettiği bu kısıtlanmanın, sinemacıların "gerçeklik"e sadakatlerinden değil, film yapımının ekonomik koşullarından kaynaklandığını hatırlamamız gerekmektedir. Dolayısıyla, savaş dönemi hükümetin ve askeri otoritelerin film yapımına artan desteği ile kurmaca unsurların daha sık kullanımı mümkün olmuştur. *Bu Geceki Hedefimiz* filmi bu durumu net olarak örneklendirmektedir.

Harry Watt'ın yönettiği *Bu Geceki Hedefimiz*, İngiliz Hava kuvvetlerince Alman petrol rafinerisine yapılan saldırıyı konu edinmektedir ve endoktrinasyon amaçlı yarı belgesellere prototip olmuştur. Filmde gerçek hava alanı ve uçaklar kullanılmış, ayrıca gerçek pilotlara oyunculuk yaptırılmıştır. Watt büyük bir set hazırladıklarını ve filmin çekimleri süresince ordu ve askerlerle iç içe olduklarını belirtmektedir (aktaran Sussex, 1975: 129). Filmin başında, anlatılacak olanın otantik bir öykü olduğu, oyuncuların Hava Kuvvetleri'ndeki askerler olup gündelik işlerini canlandırdıklarını, hatta filmdeki askerlerin gerçekte hava saldırılarını planlayan, yöneten ve gerçekleştiren kişiler olduğu, bir yazı ile belirtilmektedir. Bu bilgilendirim, filmin hakikat iddiasını arttırmaktadır. Açı-karşı açı çekimleri ve 180 derece kuralı gibi devamlılığı sağlayıcı tekniklerin kullanımını, hatta askerler arasındaki sahnelenmiş şakalaşmaları izlediğimiz film, baştaki otantiklik vurgusu olmaması durumunda, tamamıyla kurmaca olarak algılanabilecek bir tarza sahiptir.

Savaşın ilk zamanlarında haber görüntüleriyle cephede çekilmiş savaş görüntülerinin önemli hale geldiğini, birçok arşiv görüntüsünün toplanmasıyla, haber görüntüleri ile kurmaca malzemelerin birlikte kullanıldığı filmler yapıldığını görmekteyiz. Örneğin, Alexander Korda'nın yönettiği *The Lion has Wings* (1939) adlı filmde, Londra'ya yapılan Alman hava saldırısının balon barajı ile önlenmesi anlatılmıştır. Filmdeki haber görüntülerinin ve sahnelemelerin bir aradalığı, "İlginç, Bilgilendirici ve Heyecanlandırıcı" şeklindeki, filmin tanıtım başlığından da anlaşılabilmektedir.

Yarı belgesel olarak bilinen yapımlara J.B. Holmes'in *Coastal Command* (1942), Noel Coward ve David Lean'ın *In Which We Serve* (1942) ve Pat Jackson'un *Western Approaches* (1944) adlarındaki filmleri örnek olarak gösterilebilir. Kurmaca

tekniklerin yoğun olarak kullanıldığı *Western Approaches* için, Britanya'nın savaş dönemi yarı belgeselleri arasında, en zorlu tekniklerin kullanıldığı film denilmekte ve detaylı olarak senaryolaştırılmış diyaloglara vurgu yapılmaktadır (Ellis ve MeLane, 2008: 111). Ancak konusunu gerçek hayattan alan ve profesyonel oyuncuların değil, toplumsal aktörlerin yani sıradan insanların kullanıldığı filmlerde, her ne kadar kurmaca film yapım yöntemleri yoğun olarak uygulanmaya çalışılsa da, ekonomik koşulların sıklıkla film yapımını ve kullanılan yöntemleri etkilediğini ileri sürebiliriz. Örneğin Jackson, *Western Approaches*'in yapımına ilişkin, kısıtlı bütçesinden dolayı filmdeki oyuncuları gittiği bir bardan bulduğunu ve detaylandırdığı diyaloglar olmasına rağmen, oyuncuların yazılı diyalogları konuşmaktansa kendi cümleleriyle konuşmayı istediklerini, kendisinin de bunu kabul ettiğini belirtmiştir (aktaran Sussex, 1975: 148–149).

Humphrey Jennings'in *Fires Were Started* (1943) filminde de gerçek itfaiyecilere rol verildiğini görüyoruz. Odaklanılan itfaiye biriminin yaptıkları, çalışmaları, görev hazırlıkları ve yangınla mücadeleleri senaryolaştırılarak ve ekibe yeni katılan bir itfaiyeci üzerinden öyküleştirilerek perdeye getirilmiştir. Platinga, filmde kurmaca anlatıların etkisinin görüldüğünü, ancak kahraman olarak tek kişinin değil bir grubun, antagonist olarak ise ateşin kullanıldığını söylemektedir (1997: 133). *Fires Were Started* gibi savaş dönemi çekilen, ancak doğrudan savaşla ilgili olmayan bir diğer yapım ise Alberto Cavalcanti'nin *Went the Day Well?* (1942) adlı filmidir. Film başta, doğrudan izleyiciye bakarak hikâyeyi anlatmaya başlayan karaktere odaklanmaktadır. Bu filmde de süreklilik kurgusu ve çekimlerin, belgesel gözlemciliği ile birleştirilmesi söz konusudur. Halam ve Marshment'a göre *Went the*

Day Well? romantikleştirilmiş pastoral İngiliz ülke yaşamı ile ani şiddet ve ölüm arasındaki karşıtlığı gösteren modernist bir montaj anlayışına sahiptir (2000: 39).

Savaş döneminde üretilen belgesel tarzlarından bir diğeri ise savaş alanında kaydedilmiş çatışma görüntülerini kullanan filmlerdir. Roy Boulting'in yönettiği *Çöl Zaferi* (*Desert Victory,* 1943), bu tarz filmlere örnek olarak gösterilebilir. Çatışma filmlerinde, savaş taktikleri gibi teknik detayların açıklığa kavuşturulması ve dramatik bir biçim kazandırılması zorlu bir konudur (Ellis ve MeLane, 2008: 115,117). Bu soruna çözüm olarak en başta animasyon ile haritaların hareket ettirilerek kullanımını gözlemlemekteyiz. İkinci olarak da, düzensiz olaylar, başı ortası ve sonu olan kronolojik bir anlatıda verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca duygusal olarak izleyicileri konuya dâhil edebilmek için, yorumcu ses etkin olarak kullanılmış ve görüntü ve cümleler birbirini tamamlar şekilde kurgulanmıştır.

Britanya'da savaş dönemi üretilen kurmaca filmlerine örnek olarak ise *Millions Like Us* (1943) adlı filmi gösterebiliriz. Bu film, belgesel tekniklerini savaş döneminde yaşanan bir aşk öyküsüyle birleştirmektedir ve Britanya belgesel film anlayışının oluşumunda anahtar bir metin olduğu söylenmektedir (Higson, 1995). Kökleri 1930'lu yıllardaki *Gece Postası* gibi öykü belgesellerde de bulunan bu biçime ilişkin olarak Corner, öykü belgesellerin kurmaca filmlerden temelde öykünün özü ile daha geniş belgeleme projesi arasındaki ilişki yönünden ayrıldığını söylemektedir (1996: 35).

Otoriter bir üst sesin kullanıldığı *Millions Like Us*'ın başında, savaş öncesi kıyı görüntüleri ve savaş sırasındaki olaylarının haber görüntüleri verilerek, bir uçak fabrikasındaki kadın iş gücüne odaklanılmaktadır. Filmin kadın başrol oyuncusu,

Çalışma Bakanlığı'a savaş görevi için çağırıldığında, çeşitli düşler kurarken gösterilir. Filmde romantik bir müzik ile gösterilen düşler, tarz olarak Hollywood kurmacalarına benzemektedir. Higson'a göre, *Millions Like Us* filminin anlatısal yapısı, o zamanın standart Hollywood filmlerinden bazı noktalarda ayrılmaktadır. Örneğin filmde, diğer karakterler etrafında kurulu birçok mini drama mevcuttur ve diğer romantik melodramlardan farklı olarak öykü, heteroseksüel bir çiftin mutlu sonuyla bitmemektedir (1995: 226, 227).

2.3.1.2. Kurmacanın Belgeselleştirilmesi: ABD Savaş Dönemi Filmleri

ABD'de 1930'larda belgesel sinema genelde bağımsız yönetmenler veya çeşitli film grupları tarafından yapılırken, savaş döneminde Washington'un danışmanlığında Hollywood profesyonelleri belgesel film yapımını üstlenmiş ve sinema endüstrisi ile hükümet, o zamana dek görülmemiş bir işbirliğine girmiştir. Barsam, sadece film yapımındaki tecrübeli yönetmenlerin değil, aynı zamanda stüdyo ve teknik ekipmanların, film arşivlerinin ve dağıtım kolaylıkları gibi birçok imkânın, belgesel film yapımının hizmetinde kullanılmasının mümkün olduğunu söylemektedir (1992: 216). Bahsi geçen bu durum, farklı film yapım tarzları arasındaki etkileşimdeki, film yapımının ekonomik koşulları, film ve film yapımcılarının amaçları, kurumsal talepler ve izleyici tercihleri gibi birçok etkenin varlığının altını çizmektedir. Bu dönemde üretilen, endoktrinasyon-eğitim amaçlı filmlerle çatışma filmlerini (savaş kayıtlarıyla yapılan filmler) inceleyerek, bu etkenleri daha net görebiliriz.

2.3.1.2.1. Endoktrinasyon Filmleri

1930'lardaki en popüler Hollywood film yapımcılarından olan ve daha öncesinde belgesel deneyimi bulunmayan Frank Capra'nın *Why We Fight* serisi, endoktrinasyon amaçlı yapılan belgeseller olarak bilinmektedir. ABD'nin savaşa dahil olma nedenlerinin işlendiği bu serideki filmlerde temel olarak, ABD'nin düşmanlarının (Almanya, Japonya, İtalya) etik olmadıkları ve ABD'nin savaşa girmesinin ülkenin çıkarına olduğu, aksi taktirde düşmanların saldırısına uğrayarak işgal edileceği vurgulanmıştır (Barnouw, 1993: 155–158).

Bu serilerden ilk üç film, *Savaşa Başlangıç* (*Prelude to War*, 1942), *Nazilerin Saldırısı* (*The Nazis Strike,* 1943) ve *Böl ve Yönet* (*Divide and Conquer,* 1943), Asya'daki Japon şiddetinin artışını ve Avrupa'daki yükselen Hitler tehdidini işlemektedir. *Britanya Savaşı* (*The Battle of Britain,* 1943), *Rusya Savaşı* (*The Battle of Russia,* 1943) ve *Çin Savaşı* (*The Battle of China,* 1944) ise ABD'nin müttefiklerinin çabaları üzerinedir. 1945 yapımı *Savaş Amerika'ya Gelir* (*War Comes to America)* adlı film de, ABD'nin tutumundaki değişikliklerin detaylı bir incelemesini ve dönemin genel bir özetini sunmaktadır. Askerlerin eğitimi için üretilen ve savaşma nedenlerinin anlatıldığı bu filmler, dramatik, ikna edici ve etkileyici bir tarza sahip olup, ses, müzik ve anlatıcı kullanımını açısından dikkat çekmektedir.

Bu belgesellerde dikkat çeken bir diğer nokta, çok çeşitli görsel ve işitsel kaynağın bir arada kullanılmasıdır. Örneğin *Nazilerin Saldırısı* filminde, haber görüntüleri, *Azmin Zaferi* (1935-Leni Riefenstahl) filminden parçalar, sahnelenen aksiyonlar, fotoğraf, çizim ve haritalar, Walt Disney Stüdyosu'nda hazırlanmış

diyagram animasyonları ve gazete manşetleri gibi birçok farklı görsel malzemenin bir arada kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca liderlerin konuşmaları, müzik, ses efektleri ve anlatıcı gibi işitsel malzemelerin kullanımı ile olaylara dayanan bilgilerin ve duygusal hikâyelerin, farklı anlatıcılar tarafından seslendirilmesi söz konusudur. Yorumcu ses kullanımı ve etkili kurgu ile parça parça duran tarihsel olaylar, belirli bir kronoloji içerisinde sunulurken, savaşan ülkelerin stratejileri, rutin olarak hareketlendirilmiş oklar ile anlatılmıştır. Beattie, diğer *Why We Fight* filmlerinde de görülen bu tür animasyonlarla uzamsal ve retoriksel yönelim çizgisi sağlanarak anlatının desteklendiğini söylemektedir (2004: 179,180).

Bu filmlerde, yapımcıların gerçeklikle kendilerini sıkı bir şekilde sınırlamadıklarını gözlemlemekteyiz. Örneğin *Tunus Zaferi* (*Tunisian Victory* 1944) filminde bazı sekansların çekimi aktüel olayla ilgi olmayan California çölünde gerçekleştirilmiştir (Barsam, 1992:231). Savaş görüntülerinin manipülasyonuyla dramatik çatışmanın, ekran yönelimi ve aksiyonların birbirine uydurulması gibi kurgu konvansiyonları ile de devamlılığın sağlanması, ayrıca bu filmlerde yer alan ülkelere çeşitli karakterler atfedilmesi, Hollywood savaş drama türünün bu filmler üzerindeki etkisi olarak değerlendirilebilir. Örneğin *Savaşa Başlangıç* filminde dünya, "özgür dünya" ve "köle dünya" olarak ikiye ayrılmakta ve köle dünya, Almanya, Japonya ve İtalya genelinde üç lider Hitler, Hirohito ve Mussolini ile kişiselleştirilmektedir. Bu liderler filmde gösterildiğinde yorumcunun, "bu yüzleri hatırlayın... eğer bir gün onları görürseniz, tereddüt etmeyin..." demesi ve özgür/köle dünya kutuplaştırmaları, kurmaca yapımlardaki dramatik anlatının oluşturulmasında kullanılan 'iyi-kötü' karşıtlıklarına benzemektedir. Platinga'nın da belirttiği gibi, bu

filmlerde ulusların, kurmacalardaki bireysel kahraman veya anti-kahramanların yerini aldığını gözlemlemekteyiz (1997: 134).

2.3.1.2.2. Çatışma Filmleri

Barsam'a göre, savaş boyunca askeri operasyonlarda doğrudan kaydedilen görüntülerin, cephede neler olup bittiğini sivillere anlatmak gibi bir işlevi olmuştur ve savaşın ilerlemesiyle bu çatışma filmlerinin anlatısı ve sinematografisi de gelişmiştir. Ancak Barsam, bu gelişimde sadece artan deneyimin değil, aynı zamanda Hollywood yönetmenlerinin etkisiyle filmlerde kurmaca unsurların kullanılmasının da önemli olduğunu söylemektedir (1992: 230). *Why We Fight* serilerinde olduğu gibi, savaş kayıtlarına dayanan filmler de, Hollywood tarafından üretilmiştir. John Ford, John Huston ve William Wyler bu filmleri gerçekleştirilen yönetmenlere örnek olarak gösterilebilir. John Ford, *The Battle of Midway* (1942) adlı filmini 16mm el kamerasıyla bizzat kendisi çekmiş ve çekimler sırasında ciddi şekilde yaralanmıştır.

Gerçek savaş çatışmalarının anlatımında kurmacalaştırmaya verilen önem, bu filmlerde gerçekliğin gösterilmesinden çok gerçekliğin nasıl temsil edildiğine dikkat edildiğinin ve dolayısıyla filmlerde gerçeklik iddiasından çok, gerçekliğin etkili bir şekilde anlatımının ön planda tutulduğunun altını çizmektedir (Platinga, 1997: 79). Örneğin, *The Battle of Midway* filmdeki çatışma sekanslarındaki silahla ateş edilmesine ve patlamalara ilişkin sesler, ses teknisyenlerince stüdyolarda oluşturulmuştur. Ford'un Pearl Harbor'a yapılan Japon saldırısını konu alan *December 7th* (1943) adlı filminde ise, aktör, minyatür ve işlenmiş fotoğraflar ile

perde arkasına görüntü yansıtılması (*rear screen projection*) gibi efektler kullanılmıştır (Ellis ve MeLane, 2008: 135).

William Wyler'ın *Memphis Belle* (1944) belgeselinde ise, gerçek askeri baskınların görüntüleri üst ses ile birlikte verilmiştir. ABD Hava Kuvvetleri'ne ait bir bombardıman uçağının görevlerini tamamlamasının konu alındığı belgeselde, pilotların deneyimleri oldukça gerçekçi bir şekilde sahnelenmiştir. Ancak pilotların kendi aralarında *intercom* ile yaptıkları konuşmalarla filmdeki tansiyonun arttırılmaya çalışılması, görevli pilotların filmin başında tanıtılması ve böylelikle izleyicilerin pilotlarla empati kurmalarının sağlanması ve müzik ile dramatik etki yaratılması gibi kurmaca unsurlar, gerçekliğe sadık kalmak kaygısından çok, gerçekliğin başarılı ve dramatik olarak temsil edilmesine önem verildiğini göstermektedir. Gerçekliğe sadık kalınması ve kurmaca anlatı unsurlarından uzak durulması durumunda nasıl bir sonuç alınacağını göstermesi açısından John Huston'un bazı filmlerine bakabiliriz.

John Huston, *Report from the Aleutians* (1943), *San Pietro Savaşı* (*The Battle of San Pietro,* 1945) ve *Let There Be Light* (1946) gibi oldukça kişisel savaş dönemi belgeselleri çekmiştir. Savaşta ölmüş Amerikalı bir askerin, daha önceden alınmış ses kaydının anlatıcı ses olarak kullandığı *San Pietro Savaşı* filminin savaşa karşı olduğu düşünülmüş, *Let There Be Light*'ın ise kötümser bulunması nedeniyle, askeri otoriteler tarafından 17 yıl boyunca gösterilmesi yasaklanmıştır (Barouw, 1993: 163). Huston bu filminde hiçbir sekansın sahnelenmediğini, ordu hastanesinde ne olduysa onların kaydedildiğini belirtmiştir (aktaran Lawson, 1964: 264). Michael Chanan *Let There Be Light* filminin sansürlenmesine neden olarak, Huston'un belgesel

sinemanın özelliklerine sadık kalmak için çekimlerin sahnelenmeden, senaryosuz bir şekilde yapılmasının yarattığı sıkıntıları göstermiştir (2007: 149).

Genel olarak değerlendirildiğinde, savaş döneminde yapılan kurmaca ve belgesel savaş filmlerinin birbirine bağımlı ve etkileşim içerisinde olduklarını gözlemliyoruz. Schatz'a göre, çatışma filmleri sinema tekniği açısından Hollywood kurmaca filmlerine yeni bir gerçeklik seviyesi getirmiştir. Hollywood ilk defa dünyadaki gerçek olaylara bu kadar çok odaklanmış ve belgesel film ile kurmaca film arasındaki çizgiler oldukça bulanıklaşmıştır. Bu bulanıklaşma ise en çok, aktüel otantik görüntülerin sıkça kullanıldığı çatışma filmlerinde görülmüştür (1998: 90–91). Hollywood yönetmenlerinin sadece çatışmayı dramatize etmeyi değil, bu dramatizasyonu büyük ölçüde gerçeğe benzeterek (*verisimilitude*) ve tarihsel doğruluk ile sunmaları gerekmiştir. Diğer taraftan çatışma filmlerindeki anlatısal ve dramatik vurgular, belgesel film yapımını da açıkça etkilemiştir. 1943 yılında Hollywood'da sinemacının belgesel filmler üretmesi, belgesel sinemaya dramatik kalite ve anlatı stratejileri kazandırmıştır (Schatz, 1998: 121).

2.3.2. Savaş Dönemi Farklı Film Yapım Tarzları Arasındaki Etkileşimin Nedenleri

1930 ile 1950 yılları arasında belgesel sinemaya odaklanıldığında, savaş ve yoksulluk gibi toplumsal kriz durumlarında belgeselin göreceli olarak daha popüler olduğu söylenebilir Örneğin Paul Arthur, temelde 1930, 1960 ve 1980 olmak üzere üç farklı zamanda belgesel sinemanın daha çok görünür olduğunu belirtmektedir (1993: 109). Bu konuda Ellis ve MeLane ise, "[B]elgesel, büyük ekonomik

bunalımın savaş döneminde büyümüş bir çocuğu olarak düşünülebilir" görüşüyle kriz, afet, eleştiri ve herhangi bir saldırıda belgeselin kuvvet bularak önem kazandığını ifade etmişlerdir (2005: 156). Savaş sonrası dönemde yaşanan belgesel sinemadaki düşüş de, bu iddiaları doğrular niteliktedir.

Kriz döneminde belgesel sinemanın atağa geçtiği iddiaları çerçevesinde, 1930'lu yıllarda belgesel sinemanın kurumsallaşma çabalarını göz önünde bulundurduğumuzda, aslında bu dönemde belgesel sinemanın, kurmaca film yapım yöntemlerini daha fazla uygulayarak ayakta kalmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, savaşın çıkışını belgesel sinemayı kurmaca sinemaya karşı atağa geçiren değil, belgesel sinemanın ayakta kalmasını olanaklı kılan başka bir kriz durumu olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

ABD, Almanya ve Britanya'daki siyasi iktidarlar temelde propaganda amacıyla filmler yapılmasını talep etmiştir. Belgesel sinemanın otantik aktüalite görüntüleri kullanımı ile sağladığı hakikat iddiası, izleyicileri anlatılan öyküye inandırmaktan öte, ikna etme gücüne sahiptir. Bu nedenle, gerek Britanya'da savaş dönemi sinemasında daha baskın şekilde gördüğümüz gibi, otantik görüntülerin kurmaca film yapım teknikleriyle, gerekse ABD'de örneklerine sıkça rastlayacağımız gibi, kurmaca anlatıların otantik aktüalite görüntüleri ile daha ikna edici hale getirildiğini söyleyebiliriz. Savaş sonrası döneme baktığımızda ise, yarı belgesel olarak tanımlanan filmlerin, siyasi iktidarların propaganda ihtiyaçlarının gerilemesi ve izleyicilerin ilgilerinin kesilmesi nedeniyle büyük ölçüde azaldığını ve daha sonra dönüştürülerek televizyona için kullanıldığını göreceğiz.

Bu bağlamda, savaş döneminde aktüel görüntülerin kurmaca yöntemlerle filmleştirilmesinin, yani belgesel/kurmaca arasındaki artan etkileşimin, aslında belgesel sinemanın o dönemde ayakta kalabilmesini mümkün kıldığını söyleyebiliriz. Şimdi bahsettiğimiz etkileşimde, ilk olarak hükümetler özelinde kurumsal önceliklere ve taleplere daha yakından bakabiliriz.

2.3.2.1. Hükümetlerin Müdahale ve Talepleri

İlk olarak Britanya'ya odaklandığımızda, Britanya savaş dönemi sineması, 1930'larda başlayan belgesel hareketi ile popüler eğlence filmlerinin birleşimi ve ulusal birliğin amaçlanması paralelinde, anaakım anlatısal konvansiyonlar ile belgesel uygulamalarının bir araya getirilmesi olarak değerlendirilmektedir. Higson'un belirttiği üzere, bu dönemdeki filmlerde, belgeselin kamusal bakışı ile anlatılardaki ana karakterin özel bakışı bir arada verilmiştir (1995: 179). Ayrıca savaş dolayısıyla, filmlerin bir propaganda aracı olarak öneminin daha iyi anlaşıldığı söylenmektedir. Fakat düşünülmesi gereken soru, propaganda amaçlı filmlerde bir tür belgesel ve kurmaca melezleşmesinin neden tercih edildiğidir.

Britanya sineması ile hükümet desteği arasındaki II. Dünya Savaşı sırasındaki ilişki, iktidarın film endüstrisine yaklaşımını daha iyi göstermektedir. Britanya'da, film yapımının tüm süreçleri hükümet tarafından kontrol edilmiş, sadece haber filmleri ile belgeseller değil, kurmaca filmlerin gelişimi için de hükümet onayın gerekmiştir. Hallam ve Marshment, kuralları açık seçik ortada bulunmasa da, demokratik yaşamı ve ortak bir amaç etrafında birleşmiş özgür Britanyalıları gösteren, kurmacalaştırmayı ve enformasyonu bir araya getiren filmlerin,

Enformasyon Bakanlığı Film Bölümü tarafından daha çok tercih edilip desteklendiğini söylemektedir (2000: 35).

Belgeselin "gerçekçi" yönünün kurmacaların eğlendirici unsurlarıyla birlikte verilmesine neden olarak iki faktörden bahsedilebilir. Bunlardan birincisi, belgeselin çok öncesine dayanan gerçeklik iddiası dolayısıyla, izleyicileri manipüle etme, inandırma ve ikna etmede daha etkin olabilmesidir. Bu bağlamda, politik ve toplumsal amaçlar söz konusu olduğunda, belgeseller sinema tarihinin çoğu döneminde iktidarlar tarafından desteklenmiştir. Savaş gibi kitlesel bir olayda, birbiriyle çarpışan ülkelerin, özellikle kendi kamuoylarını savaş ve savaşma nedenleri hakkında bilgilendirmeleri ve ikna etmeleri gerekmekteydi. Bu amaçla, yapılan filmlerde görülen melezleşme, aslında otantik aktüalite görüntülerinin kitleleri ikna etmede kendi başlarına yeterli olmadığını göstermektedir. Platinga'nın da belirttiği gibi, imgelerin belirtisel ve ikonik anlamlarının yanı sıra sembolik anlamları ve sembolik kullanımları da oldukça önemlidir. İşte bu nedenle bu otantik görüntülerin dramatik bir anlatı içerisinde düzenlenerek verilmesinin tercih edildiği söylenebilir.

İkinci olarak, konusunu savaş gibi toplumsal bir gerçekten alan öykülerin anlatımına kurmaca sinemanın bilindik ve alışılmış unsurlarının katılması, eğlence endüstrisindeki geniş izleyici kitlesine erişim yolu olarak değerlendirilebilir. Filmlere izleyicilerin ilgilerini çekmek için, empoze edilmek istenen fikirlerin, izleyicilere eğlence biçiminde verilmesine çalışılmıştır. Bu konuda Paul Arthur, "gerçekliğin yaratıcı yorumlaması"na Grierson tarafından yapılan vurgunun, özellikle propaganda konusunda işlevsel olduğunu iddia etmektedir. Grierson'un film yapımında toplumsal amaç ve estetiğin (şiirselliğin) bir aradalığına verdiği önemi hatırlarsak,

Arthur da bir film tarzının "gerçeklik" ve "güzellik" unsurlarına aynı anda sahip olmasının, izleyicileri ikna etme açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır. Arthur'a göre, "gerçeklik" klasik sinemasal kodların reddedilmesi ile ön plana çıkarılırken, "güzellik" ise siyasi manipülasyon iddialarına karşı kullanılabilmektedir (1993: 113). Bu açıdan bakıldığında, Grierson'un, gerçekliğin ceremesinin, gerçekliğin "güzel" olanla ilgili değil de, "doğru" olanla ilgili olmasından kaynaklandığı görüşüne karşı (Grierson, 1971: 249), aslında o dönem belgesellerin sadece kendi gerçeğini anlatmakla yetinmeyip, aynı zamanda siyasi manipülasyonu da amaçladıklarından dolayı, güzellik ve gerçekliği bir araya getirmek gibi bir ceremeyi çekmek zorunda kaldıklarını söyleyebiliriz.

Britanya hükümetinin savaş boyunca belgesel sinemayı desteklediğini vurgulamıştık. 1939 yılında Britanya belgesel film yapımcılarına, hükümetten savaşın bitiminden altı ay sonra Film Birimi'nin kapatılacağını bildiren bir mektubun gelmesi (Aitken, 1990: 148), film yapımına verilen bu kurumsal desteğin, iddia ettiğimiz gibi temel olarak siyasi amaçlar paralelinde olduğunu kanıtlamaktadır.

ABD'de hükümetin savaş zamanı sinemaya yaklaşımına baktığımızda da, Başkan Franklin Roosevelt'in, Pearl Harbor baskınından sonra Hollywood film endüstrisinden savaş çabalarını desteklemesini istediğini ve baskından altı ay sonra Hollywood film üretiminin 1/3'ünün savaşla ilgili olduğu görülmektedir. Hükümetin, sinemayı savaş çabalarının desteklenmesi amacıyla kullanmak istemesinin gerekçeleri olarak, ABD'nin coğrafi konumu dolayısıyla izole olması, cephedeki askerler dışında sivil yurttaşların savaşın etkilerini görememesi ve bilgi gereksinimi olması gibi nedenler gösterilmektedir. Bundan dolayı, Pearl Harbour baskınından bir yıl sonra, filmlerin yapım, dağıtım ve gösteriminde, hükümetle film endüstrisi

arasında koordinasyonu sağlamak üzere Savaş Enformasyon Ofisi'nin (*Office of War Information*) kurulduğunu görmekteyiz (Barsam, 1992: 216–217). Ancak ABD filmlerinde savaşla ilgili konuların ele alınış tarzlarındaki bu dönüşüm, Schatz'ın belirttiği üzere çok sorunlu olmuştur (1998: 89–90). Bunun nedeni olarak, Britanya Belgesel Hareketi'nden farklı biçimde, Hollywood'un hükümet desteğinden bağımsız, kendi içinde kârlı bir endüstri olması gösterilebilir. İzleyici istek ve tercihlerinin melezleşmedeki etkisine odaklandığımızda, ABD'de savaş dönemi film üretimindeki dönüşümlerin neden bu ölçüde sorunlu olduğu da açıklanabilir.

2.3.2.2. İzleyici İstek ve Tercihleri

Başkan Roosevelt, sinemanın, yurttaşları eğitmek, eğlendirmek ve bilgilendirmek için en etkili kitle iletişim araçlarından biri olduğunu söyleyerek, aslında propaganda filmlerinin üretimini talep etmişse de Barsam'a göre Savaş Enformasyon Ofisi'nin görevi oldukça zordur. Bunun nedeni, insanların hâlâ I. Dünya Savaşı'nı hatırlamaları ve başka bir çatışmaya girmek için isteksiz olmalarıdır. Hatta Amerikalıların Pearl Horbour baskınına rağmen savaşı umursamadıkları ve kafalarının karışık olduğu söylenmektedir (1992: 218–219).

ABD'deki izleyici istek ve taleplerine odaklanıldığında, genellikle güncel aktüel olayların kurmaca anlatılar içerisinde, dramatik olarak işlenmesinin tercih edildiği dikkati çekmektedir. Bu konuda Schatz, William Wellman'ın *G.I. Joe'nun Öyküsü* (*The Story of G.I. Joe,*1945) filmini örnek vererek, bu kurmaca filmin aslında Huston'un *San Pietro Savaşı* filminin dramatik kopyası olduğunu ve bu tür belgesel tarzı çatışma filmlerini eleştirmenlerin övdüğünü söylemektedir. Ancak Schatz bu

noktada Victor Fleming'in *A Guy Named Joe* (1943) isimli, II. Dünya Savaşı'nda ölen bir pilotun, başka bir pilotun koruyucu meleği olmasının konu edildiği filme gönderme yaparak, "izleyiciler net bir şekilde *A Guy Named Joe* gibi savaş melodramlarının enerjik gerçek dışılığını, *G.I. Joe'nun Öyküsü'nün k*orkunç gerçekliğine tercih etmiştir" demektedir (1998: 124). Savaş sonunda ABD'de çatışma filmlerinin üretiminin büyük ölçüde azaldığı da göz önünde bulundurulursa, izleyicilerin aktüel olayları kurmacalaştırmadan sergileyen filmlere ilgisiz olduğunu ve Hollywood film endüstrisinin de bunu göz önünde bulundurduğunu söyleyebiliriz.

Hükümetin Hollywood'dan propaganda amaçlı film talep etmeden önce, 1939–1941 yılları arasında, savaşın filmlere sıkça konu edildiği görülmektedir. Ancak savaş temasının çoğunlukla casus filmlerinde, komedi, müzikal veya Western'lerde işlendiği söylenmektedir. Bu nedenle Savaş Enformasyon Ofisi başkanı Dorothy Jones, Hollywood'u ABD'nin savaşma nedenlerini anlatan filmler yapmamakla suçlayarak, sadece eğlence ve kaçış filmlerinin yapıldığını, kamuyu savaş hakkında bilgilendirme söz konusu olduğunda, çoğu Hollywood film yapımcısını, konuya nereden başlayacaklarını bilmediklerini söyleyerek eleştirmiştir. Bu eleştiriye cevaben Walter Wagner, "amacı olan bir film, kaçış filminin daha kolay geçtiği testin aynısını geçmeli… (…) sinema izleyicileri filmi mutlaka görmek istemeli" diyerek Savaş Enformasyon Ofisi'nin göstermek istediği filmlerin, sinema salonlarını boşaltmaktan başka bir etkisinin olmayacağını söylemiştir (aktaran Schatz, 1998: 106). Daha sonra bu çelişkili duruma çözüm olarak, özellikle kurmaca filmlerin klasik anlatı formülleri ile oynanarak, siyasi olarak hükümetin taleplerine cevap veren ve aynı zamanda ticari olarak başarılı filmlerin yapıldığı görülmüştür (Schatz, 1998: 107,108).

İzleyici istek ve tercihleri bağlamında Britanya savaş dönemi sinemasına baktığımızda, aktüel olayların kurmaca tekniklerle anlatılmasında, izleyici faktörünün oldukça etkili olduğunu görüyoruz. Britanya Belgesel Hareketi'nin ne şekilde geliştiğini inceledik. Ancak gelişimine ve kurumsallaşmasına yaptığımız vurgu, bu dönemde belgesel sinemanın ticari kurmaca sinemanın karşısındaki yerini doğru olarak değerlendirmemizi engelleyebilir.

Öncelikle, savaş öncesi yıllarda Britanya'daki izleyicilerin, belgesel filmlere ilgisinin, kurmaca filmlere nazaran çok daha az olduğu vurgulanmalıdır. 1930 yılından 1940'a kadar Britanya'da gösterime giren kurmaca ve belgesel filmlerin oranlarına bakıldığında, belgesel filmlerin sayısının hiçbir yıl kurmaca filmlerin % 6'sını geçemediği görülmektedir (Wood, 2009: 112). Britanya'daki sinema sahipleri de izleyicilerin belgesel filmlere ilgisizliğinden dolayı, hükümetin propaganda filmlerini göstermek istememişlerdir. Swann'a göre, sinemaya genellikle kaçış ve eğlence amaçlı giden izleyiciler, propaganda filmlerine karşı bir antipati duymuştur. Hatta sinema sahiplerinin, Enformasyon Bakanlığı'nın verdiği filmleri ücretsiz gösterdikleri, aksi takdirde vatansever olmadıklarının düşünüleceğinden korktukları belirtilmektedir (aktaran Barsam, 1992: 178).

Genel olarak değerlendirildiğinde, Barsam'ın da belirttiği gibi bu dönemde sinemanın kullanımı, önemli bir savaş dönemi stratejisi olarak görülmüş ve birçok ülkede filmler çeşitli amaçlarla kullanılmıştır (1992:173). Sonuç olarak savaş döneminde, hükümetler özelinde kurumsal önceliklerin ve izleyici istek ve tercihlerinin farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimde rolü olduğunu ve bu paralelde savaşın, belgesel filmin gelişimini, kullanımını ve çapını önemli ölçüde geliştirdiğini görüyoruz. Dolayısıyla, savaşın konu alındığı filmlerde, kurmaca

unsurların daha çok kullanılması, ekonomik imkânlar paralelinde hem hükümetin hem de izleyicilerin taleplerine cevap veren bir uygulama olarak değerlendirilebilir.

III. BÖLÜM

SAVAŞ SONRASI DÖNEMDE GELİŞEN SİNEMA TEKNOLOJİSİ VE BELGESEL

3.1. SAVAŞIN SİNEMADAKİ İZLERİ

Kabaca 1945 ve 1951 yılları arasındaki döneme odaklanmak, belgesel kurmaca yakınlaşmasının nedenlerini daha görünür kılacaktır. Savaş sonrası dönemde, belgesel sinemada genel anlamda bir gerileme sözkonusudur. Daha önce değindiğimiz gibi, savaş döneminde, konusunu gerçek hayattan alan filmler özellikle propaganda amacıyla hükümetler tarafından desteklenmiş ve belgesel film yapım teknikleri kurmaca sinemada yoğun olarak kullanılmıştı. Savaş sonrası dönemde de, belgesel tekniklerinin kurmaca sinemada artan bir gerçeklik vurgusu ile kullanıldığı, hatta İtalyan Yeni Gerçekliği gibi sinemada etkisi uzun yıllar sürecek bir akımın ortaya çıktığı görülmektedir. Ancak gerçekçiliğin bu denli popüler olduğu savaş sonrası dönemde, belgesel sinemanın düşüşe geçtiği iddiası çelişkili görünmektedir. Bu nedenle ilk olarak belgesel sinemadaki gerilemeye odaklanılarak, bu dönemde yaşanılanların neden ve sonuçları netleştirilebilir.

3.1.1. Savaş Sonrasında Belgesel Sinemada Gerileme

Özellikle ABD ve Britanya'daki hükümetlerin, savaş sonrasında belgesel sinemaya verdikleri destekleri azaltmaları, bu sinemanın gerilemesindeki ana sebeplerinden biri olarak görünmektedir. Britanya'da savaş döneminde hükümete bağlı kurumlar aracılığıyla belgesel sinemaya verilen destek zamanla azalmış ve

1952 yılında Crown Film Birimi, masraflarının yüksek olması nedeniyle hükümet tarafından kapatılmıştır. Benzer şekilde, ABD'de The Office of War Information kapatılmış ve savaş döneminde belgesel alanda çalışmış sinemacılar tekrar stüdyolara dönerek ticari kurmaca filmler yapmaya devam etmişlerdir (Ellis ve McLane, 2005: 152–155).

Belgesel sinemacıların kurmaca sinemaya yönelişi konusunda, Britanya Belgesel Hareketi yapımcılarından Taylor, savaş sonrasında belgesel sinemayı bırakarak stüdyolara giden The Crown Film Birimi'ndeki Pat Jackson, Harry Watt, Jack Lee ve H. Jennings gibi yönetmenlerin, zaten savaş boyunca daha çok izleyici hedefleyen eğlenceli filmler yapmaya çalıştığını belirtmektedir (aktaran Sussex, 1975: 165). Ayrıca Britanya'da Grierson'un 1951 yılında, düşük bütçeyle film yapmak isteyen genç yönetmenleri eğitmek amaçlı kurduğu Group 3'ün de özellikle kurmaca filmlere yöneldiği görülmektedir. Hardy'e göre, Grup 3 içindeki Philip Leacock, John Elridge, John Guillermin, Wolf Rilla ve Pennington gibi yönetmenler, her ne kadar *The Brave Don't Cry* (1952) benzeri, konularını aktüel hayattan alan gerçekçi filmler üretseler de, izleyici isteklerine cevap verebilecek kurmaca filmlere odaklanmaları dolayısıyla, sözkonusu grup, Grierson'un ticari kurmaca sinemaya yakınlaşma isteğini göstermektedir (1966: 33). Bu bağlamda, Britanya'da belgesel sinemacıların ticari kurmaca sinemanın alanına girme eğilimlerinde, izleyicilerin daha çok eğlence amaçlı filmleri talep etmeleri ve belgesel filmlerin dağıtım sorunlarının etkili olduğu söylenebilir.[5]

[5] Ancak bu noktada televizyonun gelişi başka bir alternatif doğurmuş ve Grierson'un söylediği üzere televizyon, belgesel sinema için yeni bir yuva olarak görülerek, belgesel geleneği filmlerin dağıtım sorununa çözüm getiren televizyona geçmiştir (aktaran Sussex, 1975: 172).

Filmlerin dağıtım sorununun ve azalan hükümet desteğinin belgesel sinemanın düşüşe geçmesinde bu denli etkili olması, film yapım sürecinin masraflı bir iş olduğunun altını çizmektedir. Hükümet desteği olmadığında, film yapım masraflarının karşılanabilmesi için, filmlerin sinema salonlarında gösterilmesi gerekmektedir. Anlatılarda kurmaca film yapım yöntemlerinin kullanılması, filmlerin daha geniş bir izleyici kitlesine hitap edebilmesinde önemli bir faktördür. Bu nedenle belgesel sinemada, film yapım maliyetlerinin karşılanması amacıyla izleyicilerin ilgisini çeken eğlenceli anlatılar kurulmaya çalışıldığı, dolayısıyla kurmaca film tekniklerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Robert Flaherty'nin Standart Oils tarafından desteklenmiş *Louisiana Öyküsü* (*Louisiana Story,* 1948) filmi bu bağlamda ele alınabilir.

Flaherty, filmle ilgili olarak, "[K]ahramanımız için, ormanlık ve bataklıklardaki yarı vahşi bir Kajun çocuğu hayal ettik. Endüstrinin etkisi temasını kişiselleştirmek için, bu çocukla arkadaş olacak petrol sondaj işçisi karakterini geliştirdik… Bundan sonrası oyuncu seçimi işiydi." demektedir (aktaran Griffifth, 1953: 149). Doug Gritzmacher, Flaherty'nin filmi için kullandığı "kahraman", "oyuncu seçimi" ve "hayal kurmak" gibi kavramların, genellikle kurmaca sinemayla ilişkilendirilmesine rağmen bu filmin belgesel olarak anılmasına dikkat çekmektedir. Standarts Oil'in, Flaherty'e nasıl bir film istediklerine dair yazdıkları bir mektupta, filmin hem ABD hem de ülke dışındaki sinema salonlarında dağıtımının hedeflendiği, bu nedenle filmin diğer yapımlar gibi izleyicileri eğlendirebilme kapasitesine sahip olması gerektiği vurgulanmıştır (aktaran Richard Ward, 2010). Bu vurgudan, *Louisiana Öyküsü* filminde kurmaca unsurların bu denli yoğun kullanımında izleyici tercih ve taleplerinin ne kadar etkili olduğu ortaya çıkmaktadır.

Louisiana Öyküsü dışında, ABD'de üretilmiş *Benjy* (Fred Zinnemann, 1951), *The Quiet One* (Sidney Meyers, 1948) ve *Öfkeli Çocuk* (*Angry Boy,* Alexander Hammid, 1951), Britanya'da üretilen *Kıbrıs Bir Adadır* (*Cyprus Is an Island,* Ralph Keene, 1946), *The Undefeated* (Paul Dickson, 1950) ve *David* (Paul Dickson, 1951) gibi belgesellerde de, stüdyo ışığı, sahnelenen performanslar, oyunculuk, senaryo takibi ve devamlılık kurgusu gibi kurmaca film tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Barsam'a göre, bu filmlerde görülebilecek melezleşme, belgesel sinemada yeni biçimler ortaya çıkarmak yerine, 1945'ten 1960'lı yıllara dek kurmaca anlatıların belgesel filmler üzerinde daha baskın bir konum kazanmasına neden olmuştur (1992: 243). Ancak bu dönemde, belgesel sinemayla özdeşleştirilen teknik ve konuların kurmaca sinemada da yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Yukarıda bahsi geçen bu filmlerin çoğu, ele aldıkları konu ve bu konuları işleyiş tarzları bakımından belgesel sinemaya oldukça yakın bulunabilir. Bu nedenle, belgeselin kurmacaya yakınlaşmasının belgesel sinemadaki bir düşüş olarak değerlendirilmesi çelişkili bir durum yaratmaktadır. Filmler belgesel ve kurmaca kategorileri içerisinde kutuplaştırılmadan değerlendirildiğinde, belgesel film yapım tekniklerini yoğun olarak kullanan ve etkilerini halen gördüğümüz İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi bir akımın ortaya çıkması, savaş sonrası dönemde belgesel sinemada bir düşüşün değil yükselişin işareti olarak alınabilir. Bu nedenle savaş sonrası dönemde belgesellerin neden kurmaca gibi çekildiğindense, kurmaca filmlerin neden belgesel gibi çekildiklerine odaklanılması ve bu kurmaca filmlerin, dönemin belgesel filmlerinden ne şekilde farklı olduklarına bakılması çok daha önemlidir.

3.1.2. Savaş Sonrası Sokaktaki Kurmaca

Savaş sonrası dönemde kurmaca sinemaya baktığımızda, konularını aktüel hayattan alan filmlerin genellikle stüdyo dışında, doğal ışıkla, profesyonel olmayan aktörler kullanılarak çekildikleri görülmektedir. Bunun sebepleri konusunda bazı başlıklar ön plana çıkmaktadır. İlk olarak, film yapımının ekonomik koşulları göz önünde bulundurulduğunda, savaş sırasında stüdyoların zarar görmesi ve film yapımına maddi desteğin olmaması belirtilebilir. Ayrıca savaş döneminde izleyicilerin yarı belgesel filmlerdeki görsel tarza alışmaları dolayısıyla, benzeri filmlerin üretimlerinin ekonomik bir avantaja dönüştürülmeye çalışıldığı da dikkat çekmektedir. Doğal ışık, amatör oyuncu gibi unsurlarla çekilen filmlerin izleyiciler tarafından daha gerçekçi ve inandırıcı bulunması, belgesel film yapım tekniklerinin kurmaca filmlerde daha fazla kullanılmasındaki bir başka faktör olarak vurgulanmaktadır. Ancak bu faktör, kurmaca film yapım tekniklerinin izleyiciler tarafından inandırıcı bulunmaması şeklinde de değerlendirilebileceği hesaba katılırsa, savaş sonrası üretilen melez filmlerdeki artışın incelenmesinde belgesel sinemanın ne şekilde kavramsallaştırılacağı, gene bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Belgesel sinema, gerçeklik ve nesnellik iddiası taşıyan ve tekniklerinin kurmaca sinemada kullanılması ile kurmaca filmlere inandırıcılık ve ikna edicilik kazandıran ayrı bir tür müdür; yoksa stüdyo ve profesyonel oyuncu gibi, izleyicilerin daha çok tercih ettiği, kurmaca filmlerdeki uygulamaların ağırlıklı olarak ekonomik zorunluluklardan dolayı kullanılamadığı, aktüel konularla ilgili film yapım tekniklerinin toplamı mıdır? Başka bir deyişle, bir filmin belgesel olabilmesi için neler gereklidir sorusu yine tam olarak cevaplanamamaktadır. Örneğin, bir belgeselin belgesel olabilmesi için sadece aktüel olana başvurması gerekmediğini, filmdeki

toplumsal amacın önemli olduğunu vurgulayan Paul Rotha, *Land of Promises* (1945) filmiyle ilgili olarak, gerçek mekânlarda çekim yapmak daha masraflı olduğu için set kurarak filmi stüdyoda çekmek istediğini belirtmiş ve tüm meselenin aslında ekonomi olduğunu söylemiştir (aktaran Sussex, 1975: 154). Aşağıda inceleyeceğimiz, yarı belgesel olarak anılan ABD yapımı filmler, belgesel film tekniklerinden yararlanarak kurmaca sinemada daha fazla inandırıcılığı hedeflemiş, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ise aynı teknikleri, kurmaca filmlerin yapımını ekonomik olarak daha olanaklı kılması dolayısıyla tercih etmiştir.[6]

3.1.2.1. "Yarı belgesel" Kurmacalar

1946 sonrası Hollywood'da genel bir düşüşe işaret eden Thompson ve Bordwell'e göre, savaş sonrası ABD'de, A ve B sınıfı film ayrımı ortaya çıkmış ve izleyiciler özel bir film olmadıkça sinema salonlarına gitmemeye başlamışlardır. Yaklaşan televizyon tehdidine karşı, renkli, geniş ekran, hatta üç boyutlu filmler üretmeye başlayan Hollywood'da sayıca daha az ama daha yüksek bütçeli filmler yapılmıştır (2003: 329,335). Yüksek bütçeli filmlerin yanı sıra, stüdyo dışında çekilen filmlerin de varlığı, savaş dönemi hükümetinin Hollywood'da set yapımı bütçesine koyduğu sınırlama dolayısıyla gerçek mekânlarda çekilen filmlere daha fazla odaklanıldığını göstermektedir. *13 Rue Madeleine* (1947), *Çıplak Şehir* (*The Naked City,* 1948) ve *Sunset Bulvarı* (*Sunset Blvd.,* 1950) gibi, polis araştırmalarını ve suç öykülerini konu alan bu kurmacalar, genellikle profesyonel oyuncular

[6] Dijital iletişim çağında, özellikle dijital video ile hem yüksek bütçeli görsel efektlerin kullanıldığı Hollywood filmlerinin, hem de İran ve Türk sinemasında da örnekleri görülen ve görece ucuza yapılabilen gerçekçi melez filmler üretilebilmesi, bu duruma benzer bir uygulama olarak düşünülebilir.

kullanılmadan ve savaş döneminde üretilen hafif film ekipmanlarıyla çekilmiştir. Bu filmler, hem kurmaca filmlere hem de belgesel sinemaya ait özelliklere sahip olmaları nedeniyle yarı belgesel olarak da bilinmektedirler (Thompson & Bordwell, 2003: 339).

Tyler, savaş sonrası Amerikan kurmaca filmlerinin belgeselin araçlarıyla kuşatılmış olduğunu vurgulayarak, *March of Time* serisinin yapımcısı Louis de Rochement'in yönettiği *92. Cadde'deki Ev* (*The House on 92nd Street,* 1945) ve *13 rue Madaleine* (1946) gibi casus filmlerinde, gerçek mekânlarda gerçek olaylara dayanan öykülerin anlatılmasının ve isimlerindeki cadde adları ve sokak numaralarının, sözkonusu filmlerin belgesel yanlarını açığa çıkarttığını söylemektedir. Ayrıca Elia Kazan'ın, bir suç öyküsünü anlattığı *Boomerang!* (1947) filminde göze çarpan ve bağımsız bir ajan gibi kullanılan tanıklık kamerası da, Tyler'a göre filme belgesel özelliği katmıştır (1949: 108, 110).

Tanıklık kamerasının yoğun olarak kullanıldığı bir diğer film olan Robert Montgomery'nin *Göldeki Kadın* (*The Lady in the Lake,* 1947) filminde, kameranın filmdeki dedektifin gözünün yerine geçmesi sonucunda ortaya çıkan görüntülerin parçalı izlenebildiği kadrajlar, filme gene belgesel bir özellik kazanmaktadır. Tyler'a göre, kameranın bu şekilde kullanımı, filmde görünenlerin dedektifin gördükleriyle aynı olduğu vurgulanarak, anlatının ikna ediciliği arttırılmaktadır. Fakat Tyler, tanıklık kamerasının kullanımının, aynı zamanda "belgesel bakışının sorumsuz narsisliği" olarak tanımlanabilecek bir problemi ortaya çıkardığını belirtmektedir. Tanıklık kamerası ve belgesel bakışı, bencil bir bilme (*knowingness*) durumu

yaratmakta ve dolayısıyla kurmaca filmlerdeki öykü ne kadar inanılmaz olursa olsun, filmlerin doğal bulunmasını sağlamaktadır (Tyler, 1949: 109, 111).[7]

Tyler'in aksine, yarı belgesel olarak geçen bu kurmacaların çoğunun yapmacık olduğunu iddia eden Kracauer ise, bu filmlerdeki gerçeğin ve kurmacanın mekanik olarak karıştırılarak kullanılmasını problemli bulduğunu belirtmektedir. Belgesel tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığı bu filmlerdeki yükselişi, film endüstrisinin savaş belgesellerinin ve Yeni Gerçekçi filmlerin başarısını mali bir fırsata dönüştürmek çabasının bir sonucu olarak gören Kracauer'e göre ise, bu filmlerdeki öykü, filmlerin belgesel yanlarına kaçınılmaz olarak hükmetmekte ve sonuç, herhangi bir filmin, içine belgesel malzemesi katılarak pazarlamaya çıkarılmasına dönüşmektedir (1965: 259).

Kracauer, gerçeğin ve kurmacanın mekanik olarak karıştırılmasına dair, Flaherty'nin, "[S]tüdyolarda üretilen öykü örgülerini gerçek mekânlar (*settings*) üzerine koyamazsınız, ard alandaki gerçeklik, öykünüzün yapmacıklığını ortaya çıkarır" (Flaherty'den akt. Kracauer, 1965: 260) görüşüne yer vermektedir. Ancak II. Dünya Savaşı gibi güçlü bir gerçeklik ard alanının, üzerindeki her öyküyü yapmacık gösterebileceğini düşünürsek, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerindeki öykülerin

[7] Sinema teknolojilerindeki ilerlemelerle, kameralar zamanla daha da geliştirilmiş ve farklı teknik ve efektlerin de yardımıyla farklı 'belgesel bakışları' ve 'bilme durumları' yaratılmıştır. Örneğin günümüz kurmaca filmlerine bakıldığında, kameranın insan gözüne çok daha benzer bir şekilde kullanılarak istenilen etkinin alınması, *steadycam* gibi teknik ekipmanlarla çok daha kolaydır. En hareketli takip sahneleri bile, çok daha etkili bir şekilde oyuncuların bakış açısıyla çekilebilmektedir. Bunun ötesinde, yüksek hızda kayıt yapabilen kameralar ile istenildiğinde insan gözünün bile algılayamayacağı detaylar kaydedilebilmektedir. Bu detaylarla özellikle kurmaca filmlerde, Tyler'ın 'belgesel etkisi' olarak tanımladığı etki, günümüzde çok daha fazla ve farklı tekniklerle kullanılmaktadır. Örneğin *Ölümcül Tuzak (2009)* filminde, kendi gözümüzle göremeyeceğimiz, ateşlenmiş kurşun kovanlarının yere düşüşünü veya bir patlama esnasındaki yüksek basıncın çevredeki nesnelere etkisini bu kurmaca filmde kullanılan kameralar aracılığıyla görebilmekteyiz.

"yapmacık" olup olmadığının ve bu filmlerin nasıl bu kadar etkili olabildiklerinin sorgulanması gerekmektedir.

3.1.2.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Etkileri

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli örneklerinden olan ve Almanya'nın Roma'yı işgalinin son günlerini anlatan *Roma, Açık Şehir* (*Roma, Città Aperta, Rome, Open City,* Rossellini, 1945) filmi, işgal altında yaşayıp direniş hareketinde savaşan insanlarla çekildiğinden ülke dışında ilk gösterildiğinde birçok izleyici ve eleştirmen tarafından, işgal sırasında gizli kamera ile çekildiği düşünülmüştür (Armes, 2011: 70, 71). Dolayısıyla, Rossellini'nin *Almanya, Sıfır Yılı* (*Germania Anno Zero,* 1947) ve *Hemşeri* (*Paisa*, 1949), Vittorio de Sica'nın *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscià,* 1946), *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette,* 1949), *Milano'da Mucize* (*Miracolo a Milano*, 1951) ve *Umberto D* (1952), Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (*La Terre Trema*, 1947), Cesare Zavattini'nin *Şehirde Aşk* (*Amore in Cittá*, 1954) gibi akımın diğer filmlerindeki güçlü gerçekçi yaklaşım göz önünde bulundurulursa, bu filmlerin Kracauer'in yukarıda vurguladığı olası bir yapmacıklıktan uzak olduğu söylenebilir. Bu noktada sorgulanması gereken, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin neden bu denli etkili olduğudur.

Savaş sonrası İtalya'da işsizlik ve yoksulluk önemli toplumsal problemlerdendi. İtalyan sinema sektörü propaganda amacıyla faşist yönetim tarafından desteklenmiş olmasına rağmen, savaşta stüdyolar harap olmuştu. Bu koşullarda 1945–51 yılları arasında süren Yeni Gerçekçilik, toplumsal problemlerin konu edildiği, genellikle profesyonel oyuncuların kullanılmadığı ve sokaklarda

çekilen filmleri işaret etmekteydi (Thompson & Bordwell, 2003: 359, 361). İtalya dışında Akira Kurosawa, Yashiro Ozu ve Satrajit Ray gibi yönetmenlerle Japonya ve Hindistan gibi başka ülkelerde de etkilerini gördüğümüz Yeni Gerçekçilik, Britanya Belgesel Hareketi için de söylenebileceği gibi, kısıtlı imkânlarla film yapma zorunluluğunun bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Armes'in de belirttiği üzere, II. Dünya Savaşı sırasında birçok ülkede stüdyolar ve pahalı film ekipmanları imha edilmiş, dolayısıyla genç sinemacılar, gerçek mekânları ve basit film yapım tarzlarını kullanmak zorunda kalmışlardır (2011: 69). John Grierson ve etrafındaki yönetmenlerin 1920'li yılların sonunda kısıtlı imkânlarla film yapmaya çalıştığı gibi, Rossellini de, "*Roma, Açık Şehir*'i çok az parayla, zaman zaman elime geçen beş on kuruşla çevirdim. Negatif alacak kadar param ya oluyor, ya olmuyordu." (Rossellini, 1968: 450) demiştir.

Film yapımının ekonomik koşulları dışında, gerçek hayatın içinden öykülerin filmlerle ne şekilde anlatılması gerektiği konusunda da, Britanya Belgesel Hareketi'ndeki yaklaşımla bir benzerlik dikkati çekmektedir. Daha önce değindiğimiz gibi, Britanya Belgesel Hareketi'nde sıradan olanın öyküsünün, haber filmlerinden farklı olarak dramatik ve yaratıcı yorumlanarak anlatılması gerektiği vurgulanmaktaydı. Benzer şekilde, De Sica *Bisiklet Hırsızları* filmiyle ilgili olarak şöyle demiştir:

> [U]zun ve değişik yaşamın trajik bir pazar gününü ortaya koyarken, gerçeği ozansı bir alana aktarmayı düşünmüştüm. Bu da bana yapıtımın gerçekten en önemli özelliklerinden biri olarak görünüyordu, çünkü böyle bir çaba olmadığı taktirde bu çeşit bir film ancak bir haber filmi olacaktı. Belge-filmi, dram ile şiirden ayıran engelin hakkından gelemediği taktirde bizim Yeni Gerçekçiliğimizde hiçbir gelecek göremiyorum (De Sica, 1968: 457).

Bu noktada Yeni Gerçekçi yaklaşımı belgesel sinemadan ayıran nedir? Barsam, Yeni Gerçekçi filmlerin, anlatı film ile kurmaca olmayan film arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, gerçekliğin filmleştirilmesinde yeni bir yaklaşım yarattıklarını söylemektedir (1992: 256). Nichols ise, Yeni Gerçekçilik'in kurmaca ile belgesel arasındaki farkları keskinleştirdiğini söylemektedir. Nichols'a göre, Yeni Gerçekçi'likte, belgeselin gözlemsel gözü ile nesnel kurmaca stratejilerinin aynı potada eritildiği vurgulansa da, Yeni Gerçekçilik argümandan çok öyküye, tarihsel temsilden çok kurmaca temsile, toplumsal aktörlerden çok hayali karakterlere ve açıklamadan çok anlatıya ağırlık vermektedir (1991: 167–170).

Nichols'un bu iddiasında belirli zayıflıklar bulunmaktadır. Örneğin Nichols, Yeni gerçekçi filmlerde toplumsal aktörlerden çok hayali karakterlere yer verildiğini söylemektedir. O döneme değin belgesel ve kurmacalarda, profesyonel olmayan oyuncu kullanımı çok da yeni bir durum değildir. Kracauer'in de belirttiği üzere, maddi imkânsızlıklardan dolayı film yıldızları yerine gerçek insanların kullanılması bazı dönemlerde sıkça başvurulan bir uygulamadır ve oyuncu olmayanların otantik görünüşleri ve hareketlerinin gerçekliği daha iyi yansıtması nedeniyle bu uygulama oldukça yaygındır (1965: 17, 99). Ayrıca Yeni Gerçekçi filmlerde kullanılan amatör oyuncular, çoğunlukla gerçek hayattaki meslekleri neyse ona göre rol almışlardır (Coşkun, 2009: 175–176). Pratikte, aktör olmayan kişilerin kullanıldığı çoğu filmde aynı yol takip edilmekte ve bu filmlerde belgesel etkisi bulunmaktadır. *The Quiet One*, *Los Olvidados*, *Bisiklet Hırsızları* ve *Umberto D* gibi filmleri ele alırsak, bu filmlerdeki kahramanların da çok ünlü kişiler olmadıkları dikkati çekmektedir (Kracauer, 1965: 99). Dolayısıyla oyuncu kullanımı bağlamında, Yeni Gerçekçi filmlerle belgesel filmler arasında önemli bir fark bulunmadığı söylenebilir.

Yeni Gerçekçi filmlerin gerçek mekânlarda geçen ve profesyonel oyuncu kullanılmayan belgesel filmlerden farkıyla ilgili olarak, Bazin'in *Bisiklet Hırsızları* filmine ilişkin düşünceleri önemlidir. Bazin, teknik anlamda *Bisiklet Hırsızları*'nın birçok diğer film gibi sokakta ve profesyonel aktörler kullanılmadan çekildiğini, ancak bu filmin asıl meziyetinin, şeylerin özünün ifşa edilmemesinde ve şeylerin kendileri için özgürce var olmalarına izin verilmesinde olduğunu söylemektedir (1953:177). Bazin'in bu vurgusu, alan derinliği ve uzun çekimlere verdiği önemle birlikte ele alınması gerekmektedir. Birçok Yeni Gerçekçi filmde görülebilen zaman ve uzam bütünlüğünün sağlanabilmesinde, uzun çekimler oldukça işlevseldir. Peter ve Luhr'a göre uzun çekim estetiği ve çekimler içinde daha fazla uzam, art yöre detayları ve hareketlerin gösterilebildiği geniş alan derinliği kullanılarak, izleyiciler görünmesi istenilen şeye yönlendirilmek yerine diyalog ve karakterler, devamlılığı olan bir uzam ve zaman içerisinde sunulmakta ve izleyiciler sekans içinde nereye odaklanacakları bağlamında özgür bırakılmaktadır (2003: 259–262). Başka bir deyişle, Eiseinstein'in montajında görünenin aksine, izleyici montaj aracılığıyla yönetmenin direktiflerini takip edeceğine, alan derinliği ile neyi göreceğine bir ölçüde de olsa kendi karar vermekte (Bazin, 2004: 42,44), alan derinliği ise olaylara anlam katan veya olayların iç mantığını deforme eden montaj veya kurgu ihtiyacını azaltmaktadır (aktaran, Elsaesser & Buckland, 2002: 203).

Bazin'in geniş alan derinliği ve uzun çekim estetiğine yaptığı vurgu, filmlerdeki dramatik gerçekliği arttıran sinemanın teknik yönlerinin altını çizmektedir. Ancak Yeni Gerçekçiliği sosyal içeriğine göre tanımlayanlara karşı Bazin, bu akımın dağınık, belirli bir çizgide olmayan, tereddütlü ve akan olaylar arasında zayıf bağlantıların olduğu yeni bir gerçeklik biçimi sergilediğini iddia

etmektedir. Bu bağlamda Yeni Gerçekçilik, zaten anlaşılabilir bir gerçekliği temsil etmek yerine, açıklanmaya ve yorumlanmaya direnen ve her zaman için belirsiz bir gerçekliği hedeflemiştir (aktaran Deleuze, 2004: 250). Bazin'in bu kavramsallaştırmasının zenginliğini takdir eden Deleuze ise, problemin zihinsel seviyede olduğunu söylemektedir (2004: 255).

Deleuze'e göre, Avrupa'da savaş sonrası dönem, insanların artık nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri durumları ve nasıl tanımlayacaklarını bilmedikleri uzamları arttırmıştır. Uzamlar terk edilmiş ve yıkılmış durumdadır. Böyle bir ortamda, savaş öncesi Hollywood filmlerinde baskın olan hareket-imaj (*movement-image*), savaş sonrası İtalya'da Yeni Gerçekçilik ile zaman-imaj'a (*time-image*) dönüşmüştür ve bu dönüşüm sessiz filmden sesli filme geçişten çok daha önemlidir. Deleuze, klasik Hollywood sinemasında durumların tipik aksiyonlar yarattığı ve bu aksiyonların da sonuçta yeni durumlar ortaya çıkardığını iddia ederek, "DAD" (durum-aksiyon-durum) yapısının baskın olduğunu vurgulamaktadır. Bu yapı, geleneksel anlatıyı olanaklı kılacak, anlaşılır sebep sonuç ilişkileriyle yönetilmiştir (2004: 240-247).

Ancak modern sinema, karakterlerin artık nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri durumlara ve izleyicilerin nasıl tanımlayabileceklerini bilmedikleri uzamlara vurgu yapmaktadır. İşte bu koşullarda, ticari Hollywood filmlerindeki ısmarlama anlatı prosedürlerini bozan, imgelerin rasyonel kesmelerle biraraya getirilmediği, uzamların boş, parçalı ve süreksiz olduğu, karakterlerin, failden ziyade hayal kuran olduğu daha zor bir sinema başlamıştır. Filmlerdeki "DAD" yapısının yerini, aksiyonların durumları yarattığı "ADA" (aksiyon-durum-aksiyon) yapısı almıştır. Zaman-imge'nin hâkim olduğu bu yeni dönem için Deleuze, artık nesnel ile

öznel, hayal ile gerçek, fiziksel ile zihinsel arasındaki farkın bilinemediğini, sinemanın ruhunun değiştiğini söylemektedir (2004: 241–247).

Zavattini'ye, göre insanların gündelik gerçek karşısındaki ilk tepkileri sıkılmaktır. Bu nedenle, heyecanlandırıcı ve çarpıcı filmler yapılması için, gerçekliğin içine öykü sokulmaktadır. Bu noktada Yeni Gerçekçilik'in gerçeğe bakmayı öğreterek, aslında gerçeğin çok canlı ve ilgi çekici olduğunu gösterdiğini belirten Zavattini şöyle der:

> (…) gördük ki, gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de, birtakım değiştirmelere başvurarak seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu, kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz heyecana, hatta tiksinmeye) yöneltmekti (1968: 381).

Benzer şekilde Deleuze de, ilkin İtalya sonra Fransa ve Almanya'da görünen, zaman-imaj'ın baskın olduğu bu dönemde, sinemanın değişen ruhunun artan şekilde 'düşünme' istediğini iddia etmektedir (2004: 242,247). Dolayısıyla, Yeni Gerçekçi akımın önemli isimlerinden Zavattini'nin vurguladığı noktalar, Deleuze'un bu iddiasını desteklemektedir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başlayan ve etkilerini Fransız Yeni Dalga'sından Latin Amerikan sineması ve günümüzde belgesel veya kurmaca arasındaki melez filmlere kadar görebildiğimiz bu film yapım tarzının biçimsel özelliklerine bakıldığında, Hollywood'un sıkı öykü çizgisinden uzak durulduğu dikkati çekmektedir. Açık uçlu anlatılar ve temel öykü örgüsünün çözülmeden bırakılması, genellikle öykü anlatımında daha gerçekçi bir yaklaşım olarak geçmektedir ve dramatik gerçekliğe katkıda bulunan geniş alan derinliği ve uzun çekim estetiği ile manipülasyondan görece uzak durulmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu noktada,

nesnel gerçeklikten öte öznel gerçekliğin de bu film yapım tarzında ön plana çıkarıldığı, psikolojik faktörlerin, yani bireylerin belirli şekilde davranması veya davranmamasındaki öznel sebeplerin devreye sokulduğu dikkati çekmektedir. 1950'ler ve 1960'lar boyunca artarak devam eden öznelliğe yapılan bu vurgu, izleyicilere filmlerin kurulmuşluklarını gösteren özdüşünümselliğin (*self reflexivity*)[8] de altını çizmektedir (Thompson & Bordwell, 2003: 357,358).

Yukarıdaki noktalar göz önünde bulundurularak, savaş sonrası dönemde, dış mekânlarda, amatör oyuncuların kullanımı gibi benzer yöntemlerle üretilmiş belgeseller ile Yeni Gerçekçi filmler arasındaki fark daha net görülebilir. *Louisiana Öyküsü* (1948) gibi, dönemin belgesellerinin çoğunda, toplumsal veya endüstriyel bir mesajın didaktik bir şekilde, anlatılan olayların ise kesin neden-sonuç ilişkileri kurularak verildiği görülmektedir. Ayrıca bu belgesellerde kurmaca tekniklerin kullanımının da, filmlerdeki amatör aktörlerin oyunculuklarındaki yapmacıklığı daha görünür kıldığı söylenebilir. Deleuze'ün söylediği gibi, Yeni Gerçekçi filmler izleyiciden düşünmelerini talep etmektedir. Ancak bu belgesellerin, izleyiciden düşünme talep etmekten çok, film yapımcılarının vermek istediği mesajları izleyicilere iletmeyi amaçladığı iddia edilebilir. Her şeyden şüphe edildiği ve rasyonel aklın sorgulandığı savaş sonrası dönemde, belgesel sinemanın kendinden emin ve bilen bir dille izleyicilere seslenmesi, belgesel filmlerle Yeni Gerçekçi filmler arasındaki temel fark olarak değerlendirilebilir. Bu değerlendirme, aynı zamanda günümüzde üretilen melez filmlerin görece başarı ve popülaritesini de açıklayabilmektedir.

[8] İleride daha detaylı incelenecek özdüşünümsel yaklaşımda, izleyicilere filmlerin nasıl yapılandırıldıkları ve film yapım süreci gösterilerek, filmlerdeki gerçeklik temsilleri üzerinde daha bilinçli ve sorgulayıcı olmaları amaçlanabilmektedir.

3.2. SİNEMA TEKNOLOJİSİNDEKİ GELİŞMELER VE GERÇEKLİĞİN ANLATIM STRATEJİLERİNDEKİ DEĞİŞİMLER

Belgesel ve kurmaca film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimde, sinema teknolojilerindeki yeniliklerin önemli rol oynadığını daha önce belirtmiştik. 1950 sonrası yaygınlaşmaya başlayan televizyonun ve paralelinde senkronize ses kaydı ile spontane aktüel çekimi daha kolaylaştıran 16mm kameraların, hem kurmaca hem de belgesel sinemadaki değişimlerde oldukça önemli rolleri olmuştur. Dolaysız Sinema (*Direct Cinema*) ve Sinema Gerçek (Cinéma Vérité) yaklaşımlarının yanı sıra, drama belgesellerden Realite TV'ye, Yeni Dalga filmlerden özdüşünümsel film yapımına değin birçok yaklaşımın ortaya çıkışında izlerini gördüğümüz sinema teknolojilerindeki gelişmelerin, teknolojik determinizme düşmeden incelenmesi, dijital iletişim çağını yaşadığımız günümüzde, sinema teknolojilerindeki gelişim ve değişimlerin melezleşmedeki etkilerini daha net görebilmemizi sağlayacaktır. İncelememize ilk olarak Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek yaklaşımları ile başlayabiliriz.

3.2.1. Gerçekliği Yakalama İddiasındaki İki Yaklaşım: Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek

ABD'de Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert ve David Maysles gibi yapımcılar ve *Primary* (1960), *Yanki No!* (1960) gibi filmlerle bilinen Dolaysız Sinema ile Fransa'da Jean Rouch ve Edgar Morin'in *Bir Yaz Güncesi* (*Chronique d'un été, Chronicle of a Summer*, 1961) filmiyle anılan Sinema Gerçek, film yapımında gerçekliğe farklı yaklaşım tarzlarını temsil etmektedir. Monaco'nun da belirttiği üzere, bu yaklaşımlar, yeni bir sinemasal gerçeklik arzusu ve bu arzuyu

mümkün kılabilecek teknik ekipmanların gelişimiyle mümkün olmuştur (2003, 206). Monaco'nun vurguladığı bu yeni sinematik gerçeklik arzusunun oluşumunda, önceki bölümlerde gördüğümüz Dziga Vertov'un sinema yaklaşımının ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin de rolü bulunmaktadır. Nitekim Kristin ve Bordwell, 1950 öncesi çoğu belgeselcinin şansı kontrol etmeye çalıştığını ancak Yeni gerçekçilik ve özellikle Cesare Zavattini'nin düşünceleri doğrultusunda, gerçekliğin kontrol edilmeyen olaylarda yakalanabileceğinin düşünülmeye başladığını söylemekte ve 1950 sonrasında üretimi yaygınlaşan hafif kameralar ve senkronize ses kaydı gibi teknolojik yeniliklerle spontane anlara odaklanan ve gerçekliği olduğu gibi göstermeye çalışan bir sinemanın oluşumunun mümkün hale geldiğini belirtmektedirler (2003: 477).

3.2.1.1. Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek'in Çıkış Nedenleri

Fotoğraftan sanal gerçekliğe kadar sinema teknolojilerindeki her yenilikte, yeni teknolojinin, gerçekliği önceki teknolojiye nazaran daha iyi temsil etmeye imkân tanıyacağı ve gerçekliğe daha dolaysız erişim sağlayacağı iddia edilmiştir (Manovich, 2000). Ancak önceki bölümlerde belirtildiği gibi, Dolaysız Sinema yaklaşımına değin, film yapımında gerçekliğin yakalanabileceği gibi bir iddia sözkonusu olmamıştır. Sinema Gerçek yaklaşımından farklı olarak Dolaysız sinemacıların gerçekliği yakalayabileceklerini düşünebilmelerindeki en önemli etmenin, olayların anında çekimini ve daha da önemlisi dublaj ihtiyacını ortadan kaldıran, senkronize ses kaydını mümkün kılan 16mm kameraların geliştirilmesidir.

Bu kameraların geliştirilmesini ve yaygınlaşmasını sağlayan unsur ise öncelikli olarak televizyondur.

3.2.1.1.1. Televizyon ve Aktüel Çekim İhtiyacı

Televizyon, şaşırtıcı şekilde kısa bir süre içerisinde yüksek bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Daha 1949 yılında yaklaşık bir milyon evde televizyon bulunmaktayken, 1955 yılına gelindiğinde ABD'deki evlerin yarısından fazlasına televizyon girmiştir (Hillier'den akt. Hallam & Marshment, 2000: 79). Televizyonun bu derece hızla yaygınlaşması, sinema endüstrisini ve paralelinde belgesel sinemayı oldukça derinden etkilemiştir. İlk olarak stüdyo filmlerinin üretiminde önemli bir düşüş ve sinema salonlarında gösterilen haber filmlerinin televizyon ekranına taşınması dikkati çekmektedir. Bu dönemde sayıca az olan stüdyo filmlerinin, televizyona kaptırılan izleyici kitlenin tekrar ilgisini çekebilmek için, renkli, geniş ekran, hatta üç boyutlu film gibi televizyonda bulunmayan özelliklere sahip, yüksek bütçeli yapımlar olduğu görülmektedir. Ancak Hollywood'daki tüm bu teknolojik yeniliklere rağmen yıllık film üretimi, hiçbir zaman televizyon öncesi dönemdeki kadar yüksek olamamıştır (Kristin & Bordwell, 2003: 328–335, Hallam & Marshment, 2000: 79).[9]

[9] Hollywood'u tehdit eden televizyon, izleyicileri gerçekmiş gibi (*verisitiulate*) görünümleriyle etkileyen yüksek bütçeli kurmaca filmlerin yapımını tetiklerken, diğer taraftan Dolaysız Sinema gibi gerçekliğe farklı yaklaşımları olan belgesellerin üretimlerinde etken olmuştur. Bu durumun günümüze de uyarlanabileceği belirtilmektedir. Günümüzde televizyonun yerini alan internet ve dijital video teknolojisi, bir taraftan Hollywood'da görsel efektlerin baskın olduğu fantezi dünyaların gerçekmiş gibi gösterildiği filmlerin yapımını tetiklerken, diğer taraftan dijital video kameralarla, genellikle amatörce çekilen ve gerçekliği olduğu gibi göstermeyi amaçlayan yapımların artmasına olanak vermektedir (Manovich, 2000).

Bu dönemde, hafif ve senkronize ses kaydı yapabilen kameralarla, stüdyolardan bağımsız olarak birçok film yapım deneylerinin mümkün hale geldiği görülmektedir. Dolaysız Sinema örnekleri bu bağlamda değerlendirilebilir, fakat kayıt teknolojisindeki yeniliklerin bahsi geçen belgesel biçimlerini yarattığını söylemeden önce Brain Winston'un 'takip eden gerekirlilikler' (*supervening necessities*) olarak adlandırdığı, teknolojik olmayan faktörlere de değinilmesi gerekmektedir. İşte bu noktada, televizyonun özellikle haber programı üretimiyle, ABD'de Dolaysız Sinema tarzının ortaya çıkışında temel bir rol üstlendiği görülmektedir (Beattie, 2004: 85).

Yeni bir dağıtım kanalı olarak ortaya çıkan televizyonun, belgesel sinema için uzun vadede bir dönüm noktası olduğu söylenmektedir. Bunun nedeni, izleyicilere ulaşmak için en iyi yollardan biri olan televizyon için belgesel filmlerin üretilmeye başlamasıdır (Ellis ve McLane, 2005: 228). Bu bağlamda, televizyon yapımcısı Burton Benjamin, televizyon endüstrisinin daha ilk yıllarında belgesele yaptığı katkının, sinema endüstrisinin belgesele 60 yıl boyunca yaptığı katkıdan daha fazla olduğunu iddia etmiştir (aktaran Barsam, 1992: 280). Kitlesel bir izleyiciyi topluluğunu hedefleyen televizyon, belgesel film yapımcılarına üç varoluşsal imkân sağlamıştır: filmleri için talep, mesajları için izleyici ve film üretebilmeleri için para (Rosenthal, 1988: 346). Ancak bu konuda Kilborn ve Izod, televizyonun aşama aşama kendi tercih edilen biçimlerini geliştirdiğini ve böylelikle belgeselin sinemasal temellerinden uzaklaşarak, televizüel tarzlardan etkilenmeye başladığını vurgulamaktadır. Başka bir deyişle, belgesel sinema, televizyondaki diğer programların biçimsel özelliklerini almaya başlamış ve özellikle haber programları ile ortak biçimler geliştirmiştir (1997: 24).

İlk televizyon belgeselleri olarak değerlendirilen *See It Now* (1951, Edward R. Murrow & Fred W. Friendly) ve *Victory at Sea* (1952, Henry Salomon) serilerinin, temel olarak haber programları olması, yukarıdaki iddiayı doğrular niteliktedir. Barsam, bu belgesellerin yapımcılarının daha önce gazetecilik ve radyo yayıncılığı yaptıklarından, ürettikleri programların görselden çok kelimelere dayandığını söylemektedir (1992: 281). ABD'deki televizyon gazeteciliği, tipik olarak hareketli veya hareketsiz imajlara eşlik eden didaktik üst sesten oluşmaktaydı. Enformasyon sunumundaki bu yetersizliklerden dolayı, olayları oldukları yerden aktarabilecek yeni kamera teknolojilerine ihtiyaç duyulmuş ve bu amaçla araştırmalar başlatılmıştır (Winston'dan aktaran Beattie, 2004: 86). Televizyonun fazla insana ulaşabildiğini, ancak *See It Now* gibi programların, ele alıkları konular ilgi çekici olsa da, resimli illüstrasyonların bulunduğu sıkıcı derslere benzediğini söyleyen Robert Drew'a, 1960 yılında yeni film ekipmanları geliştirmesi ve televizyon için filmler yapması için destek verilmesiyle, Dolaysız Sinema hareketinin de başladığı görülmektedir (Drew, 1988: 389, 391, 394).

Otuzbeş mm film formatına göre, amatör bir format olarak algılanan onaltı mm formatındaki kameraların üretimi aslen 1930'lu yıllarda gerçekleşmiş fakat geliştirilmesi zaman almıştır. İlkin, savaş sırasında askeri bir zorunluluk olarak kullanılmaya başlayan bu formatın, televizyonun gelişi ile birlikte geliştirilmesi ve yaygınlaşması tesadüf değildir. Chanan'ın söylediği gibi, belgeselcilerin hayali olan sesi senkronize kaydedebilen 16mm kameraların yaygınlaşması, belgesel yapımcıları tarafından değil, televizyon istasyonlarının hükmettiği sesli kamera pazarı tarafından tetiklenmiştir (2007: 170). Başka bir deyişle, ancak 1950'lerin ortalarında

televizyonun bu kameralar için yeterince büyük bir pazar yaratmasıyla, 16mm film formatı belgeselcilerin kullanımına sunulabilmiştir (Chanan, 2007: 122,124).

Sıradan insanların gündelik hayatlarına odaklanan Dolaysız Sinema'nın ortaya çıkması ve başarılı olmasındaki bir diğer faktör de, televizyonun izleyicileri belirli görsel anlatı tarzlarına alıştırmasıdır. Ellis ve McLane, sıradan insanların gündelik hayatlarının önceden televizyon dramalarında zaten gösterildiğini ve görüntü ile sesin görece daha az işlenip düzenlendiği bu tarz belgeseller için televizyon ekranının sinema salonlarından daha uygun bir ortam sağladığını belirtmektedirler (2008: 221).

3.2.1.1.2. Müdahalesiz ve Senkronize Ses Kayıt İmkânı

Görece ağır olan 16mm kameraların tripot üzerine oturtulması gerekmekteydi, ancak kamera tripoda yerleştirilinceye kadar çekilmek istenen olay sona erebilmekteydi. Ayrıca, kaydedilmesi istenen olaylar bu kameralarla hızlıca takip edilemediğinden, sıklıkla yeniden sahnelemelere ihtiyaç duyuluyordu. Stüdyo dışında sesin senkronize kaydedilmesindeki zorluklar ise, üst ses kullanımına başvurulmasına neden olmaktaydı (Kristin & Bordwell, 2003: 484, 485). Film ekipmanların yetersizliğinden dolayı istemeyerek de olsa yeniden sahneleme gibi teknikleri uygulayan Grierson'un takipçisi gerçekçi film yapımcıları, tek ihtiyaçlarının belgeselin tüm gözlemleme potansiyelini kullanabilecekleri, her ortamda anlık çekim imkânı sağlayacak taşınabilir film ekipmanları olduğunu düşünmüşlerdir (Winston, 1993: 42).

Robert Drew'in öncülük ettiği film yapımcılarından oluşan ekip, senkronize ses kaydı da yapabilen hafif 16mm kamerayı geliştirmiştir (Beattie, 2004: 86). Maliyet ve görüntü kalitesi açısından 35mm formatına nazaran yarı yarıya düşük olması nedeniyle amatör bulunan 16mm formatı, televizyon endüstrisinin sinemadaki kadar yüksek görüntü kalitesine ihtiyaç duymaması ve maliyetleri düşürmek istemesi nedeniyle yaygınlaşarak, Dolaysız Sinemacılar'a, teknik donanım ve gösterim alanı sağlamıştır (Armes'den aktaran Mutlu, 1991: 126).

Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Alber Maysles ve Gregory Shuker gibi sinemacılarla çalışan Drew, geliştirdikleri kamera ile ilk olarak seçim çalışmalarındaki John F. Kennedy ve Hubert Humphrey'in takibini içeren *Primary* (1960) adlı filmi yapmıştır. Filmin televizyon kanallarındaki başarısı, *Yanki No!* (1960), *Crisis: Behind a Presidental Commitment* (1963) ve *The Chair* (1962) gibi belgesellerin yapımına imkân sağlamıştır. Beattie'ye göre, Dolaysız Sinema tarzında üretilen haber filmi tarzındaki birçok belgeselde, nesnel gazetecilik söyleminin uygulanmaya ve güçlendirilmeye çalışıldığı dikkat çekmektedir (2004: 86).

Sinemanın ilk yıllarında kameranın bilimsel bir araç gibi düşünüldüğünü, belgesel sinemanın da bilimsellik ve nesnellikle ilişkilendirildiğini vurgulamıştık. Winston, yeniden sahneleme ve yeniden inşaların sözkonusu olduğu Grierson tarzı belgesellerin yapıldığı dönemde, belgeselin bilimsellikle olan bağlantısının bastırıldığını ancak yeni ekipmanların kullanıldığı belgeselin bu yeni döneminde nesnelliğin tekrar ön plana getirildiğini vurgulamaktadır. Winston, sinema teknolojilerindeki gelişmelerin farklı belgesel yaklaşımlarını tetiklemesine rağmen, gerçekliğin temsili için tek ihtiyacın, yeni teknolojik film ekipmanları olmadığının zamanla anlaşıldığını söylemektedir (1993: 42). 16mm kameralarla gerçekliğin

nesnel olarak temsil edilebileceğini öngören Dolaysız Sinema tarzına karşı yoğun eleştiri ve tartışmalar, bu iddiayı desteklemektedir. Bu noktada, Dolaysız Sinema yaklaşımına benzeyen fakat önemli farklar barındıran Sinema Gerçek yaklaşımına değinilebilir.

3.2.1.1.3. Etnografik Çalışmaların Nesnel Gözlem Talebi

Dolaysız Sinema'da olduğu gibi senkronize ses kaydını ve hareketli çekimi mümkün kılan 16mm kameraların kullanıldığı Sinema Gerçek yaklaşımının gelişiminde, Winston'un 'takip eden gerekirlilikler' olarak nitelendirdiği farklı sebeplerin varlığının dikkati çekilmektedir.

Fransa'da gelişen Sinema Gerçek, temel olarak etnografi disiplininin akademik taleplerinden kaynaklanmıştır. O dönemde özellikle Fransa'da birçok sosyal bilimci, çalışmalarında kullanabilecekleri taşınabilir bir kameraya ihtiyaç duymuştur. Etnograf ve antropologlar, farklı kültürlere ilişkin çalışmalarında kamerayı bilimsel bir araç gibi kullanarak, olabildiğince nesnel bir şekilde kültürel gerçekliklere odaklanmak istemişlerdir. İşte bu istek ve talepler, film ve ses mühendisi olan André Coutant'ın, taşınabilir bir kamera geliştirmesi için gerekli koşulları yaratmıştır (Beattie, 2004: 87).

Toplumsal bilimlerin etkisi, Dolaysız Sinema tarzıyla hemen hemen aynı dönemde görülmeye başlayan Sinema Gerçek'in sadece ortaya çıkışında değil, aynı zamanda gelişiminde de göze çarpmaktadır. Fransa'da Margaret Mead ve Gregory Bateson gibi bazı etnograflar, kaydedilmiş filmleri araştırma kaynağı olarak kullanmakta ve ham çekimlerin ancak senaryo ve kurgudan kaçınıldığı taktirde

bilimsel tarafsızlığa sahip olabileceğini düşünmekteydiler. Fakat diğer etnograflar, nesnel bir kayıt aleti olarak kameranın sınırlılıklarını fark ederek, ideal nesnelliğin kameranın varlığından dolayı mümkün olamayacağını ve film ekibinin varlığının, kaydedilen insanların davranışlarını etkileyeceğini öne sürmüşlerdir. Bir etnograf olan Jean Rouch'un, sosyolog Edgar Morin ile nesnellik iddiasını bir kenara bırakarak yaptıkları *Bir Yaz Güncesi* belgeseli, Sinema Gerçek olarak adlandırılan belgesel tarzını tanımlayan film olarak değerlendirilmektedir (Beattie, 2004: 88–89).

3.2.1.2. Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek Ayrımı

Kabaca 1950 sonrasında dönüşüme uğradığını gördüğümüz belgesel sinema, "Gizli Sinema" (*Candid Cinema*), "Müdehalesiz Sinema" (*Uncontrolled Cinema*), "Gözlemsel Sinema" (*Observational Cinema*) ve "Sinema Gerçek" (*Cinema Verite*) gibi farklı kavramlarla anılır olnmuştur (Kristin & Bordwell, 2003: 483). Bu isimlendirmelerden en sık rastlanılanları Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçektir. Her iki yaklaşımda da yeni sinema teknolojilerinin etkin kullanımı belirleyici olsa da, bu iki film yapım yönteminin birbiriyle karıştırılmaması gerekmektedir. Özdüşünümsel film yapım yöntemlerini tetikleyen Sinema Gerçek'in, gerçekliği yakalayabileceği iddiasındaki Dolaysız Sinema ile bir tutulmaması, özellikle dijital iletişim çağında gelişen dijital video teknolojisi ile üretilmiş melez filmlerin doğru değerlendirilebilmesinde önemlidir. Bu noktada, ilkin Sinema Gerçek yaklaşımına odaklanılabilir.

Rouch ve Morin'in *Bir Yaz Güncesi* filminde, sıradan insanlara "mutlu musunuz?" sorusu sorulmaktadır. Filme alınan kişilerle filmi yapanlar arasındaki

doğrudan ilişkiye dikkat çekildiği filmde, çekimlerin, filme alınan kişilere gösterildiği de izlenebilmektedir. Bu uygulama, Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmini hatırlatmaktadır. Armes'e göre, bu yaklaşımın nedeni, Rouch'un, kameranın varlığının negatif bir etkisi olduğunu düşünmemesi ve kamerayı, filme alınan insanların tepkilerini biçimleme sürecinin bir parçası olarak görmesidir (2011: 81). Dziga Vertov'un, gerçek insanların gerçek ortam, durum ve koşulları içinde saptanmasının amaçlandığı "*Kino-Pravda*" (film-hakikat) yaklaşımını (Vertov, 2007), Robert Flaherty'nin film yapım yöntemiyle birlikte kullanmayı amaçlayan Jean Rouch, kameranın varlığının unutturulamayacağını ve nesnelliğin başarılamayacağını düşünmüştür (Ellis ve McLane, 2008: 216). Bu nedenle, kamerayı insanların duygularını açığa çıkarabilen bir uyarıcı olarak kullanmayı tercih eden Rouch, onu yüzeyin altındaki gerçekliği ortaya çıkarabilen bir katalizör olarak görmüştür (Barnouw, 1993: 253).

Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek filmlerine baktığımızda, gözlemsel ve katılımcı (etkileşimli) özelliklerin ön plana çıktığını görmekteyiz. Bu filmlerde, sosyal bilimcilerin alan çalışmalarında kullanılan 'katılımcı gözlem' ve 'röportaj' yöntemlerinin kullanılması dolayısıyla, 'gözlemsel belgesel' tarzı ile 'etkileşimli belgesel' tarzı arasında bir gidip gelme yaşandığını söyleyen Nichols, katılımcı gözlemde belgeselcinin alanda, yani toplumsal aktörler arasında bulunması gerektiğine vurgu yapmakta ve belgeselcinin alandaki müdahale şeklinin katılımcı belgesellerin farklı çeşitlerini tanımlamada belirleyici olduğunu söylemektedir (2001: 109–124).

Bu bağlamda, Sinema Gerçek yaklaşımında belgeselcinin görünmez olmaya çalışmadığı, tıpkı arasında bulunduğu diğer insanlar gibi, sosyal bir aktör konumunda

olduğu görülmektedir. Bu nedenle Sinema Gerçek, film yapımcısı ile belgeselin öznesi arasında doğrudan bir ilişkinin bulunduğu etkileşimli (*interactive*-katılımcı) belgesel tarzını örneklemektedir. Bu tarzda, belgeselci nesnel bir gözlemciden çok, aktif bir aktör olarak filme dâhil olduğundan, soru ve yorumları en az diğer toplumsal aktörlerinki kadar önemlidir (Roscoe ve Craig, 2001: 20).

Gözlemsel belgesel tarzını örnekleyen Dolaysız Sinema ile Sinema Gerçek arasındaki farklılıklar sebebiyle şiddetli tartışmalar yaşanmıştır. Fransa'dan Jean Rouch, Mario Ruspoli ve Edgar Morin ile ABD'den Robert Drew, Richard Leacock, Albert ve David Maysles gibi sinemacılar, temel olarak gündelik hayatın altında saklı olan "gerçekliği" ve "insanlardaki doğruyu" bulmayı umut etmişlerdir. Ancak Rouch, bu gerçeklik ve doğruyu tartışma, röportaj ve emprovizasyon ile bulmaya çalışırken; Leacock bu kapalı gerçekliğin, insanların arasına davetsiz bir şekilde katılarak değil, yaptıkları işlere derinden odaklanmış insanları müdahale etmeden göstererek bulunabileceğini iddia etmiştir (Ellis ve McLane, 2008: 217). Sinema tarihçisi Eric Barnouw, iki yaklaşım arasındaki farklılıklara ilişkin olarak şunları söylemektedir:

> Dolaysız Sinema belgeselcisi, gerilimin olduğu bir ortama kamerasını götürür ve umutlu bir şekilde bir krizin çıkmasını bekler; Cinéma Vérité'nin Rouch versiyonu ise, krizi hızlandırmaya çalışır. Dolaysız Sinema sanatçısı görünmez olmak ister; Rouch'un Cinéma Vérité sanatçısı ise sıklıkla kendisini belli eden bir katılımcıdır. Dolaysız Sinema sanatçısı sokaktaki olaya durup bakan seyirci rolünü oynar; Cinéma Vérité sanatçısı provokatör rolündedir (Barnouw, 1993: 255).

3.2.1.3. Gerçekliği Yakalama Çabaları

Sinema Gerçek ve Dolaysız Sinema arasında her ne kadar önemli farklılıklar bulunsa da, bu yaklaşımlar kurmaca olmayan film geleneğinde radikal bir kopuşu

temsil etmektedir (Barsam, 1992: 300). İster kurmaca ister belgesel olsun, bütün gerçekçi film yapımı, gerçekliğin sahneleme veya yeniden kurulmasını içermiştir. Örneğin, Yeni Gerçekçi yönetmenler amatör oyuncuları yani toplumsal aktörleri kullanmalarına rağmen, bu oyunculara her zaman kendileri tarafından yaratılmış karakterleri oynatmışlardır. Zavattini, *Şehirde Aşk* (*Amore in Cittá,* 1953) filminde amatör oyunculara kendi öykülerini anlattırarak bu tarz bir gerçekliğin de önüne geçmeyi istemesine rağmen, bu yaklaşım İtalya'da devam ettirilememiştir (Armes, 2001: 76). Ancak Dolaysız Sinema ile ilk defa, gerçekliğin tekrar kurulmadan, olduğu gibi gösterilebileceği iddia edilmiştir. Başka bir deyişle, sinemacılar, görülebilen ve duyulabilen her şeyin, hemen hemen her yerde film ile yakalanabileceğini düşünmeye başlamışlardır (Ellis ve McLane, 2008: 208).

Lise (*High School,* 1968), *Salesman* (1969), *Primary* (1960) ve *Asker Kızlar* (*Soldier Girls,* 1980) gibi Dolaysız sinema filmlerinde, mizansene, kontrol altındaki mekânlarda yapılan çekimlere ve anlatıcı sese başvurulmadan, yaşamın kendi akışı içinde müdahale edilmeden yakalanmaya çalışıldığı görülmektedir. Toplumsal aktörlerin gündelik hayatları, göze çarpmayan (veya çarpmadığı varsayılan) bir kamera aracılığıyla doğrudan gözlemlendiği için, Nichols bu belgesel yapım yöntemini, 'gözlemsel tarz' olarak nitelendirmiştir (2001:117). Senaryo yazımı ve prova gibi geleneksel film öncesi aktivitelerin bir tarafa bırakıldığı Dolaysız Sinema'da, didaktik anlatımdan ve anlamda manipülasyon yapmaktan uzak durabilmek amacıyla, anlatmaktan çok gözleme ve göstermeye önem verilmiştir. Robert Drew, bu çerçevede, "konuşmayı bırakın ve görüntü içindeki aksiyon öyküyü anlatsın" demektedir (akt. Arthur, 1993: 118,119)

Dolaysız Sinemacıların gözlemsel bir gerçekliğin peşinde oldukları görülmektedir. Daha önce değindiğimiz üzere Corner, gözlemsel gerçeklik (*observational realism*) biçiminde imge ve seslerin bir iddiayı destekleme amacıyla düzenlendiğini, 'açıklayıcı gerçeklik' (*expository realism*) biçiminin aksine, izleyicilere perdede izledikleri olayda film ekibinin bir müdahalesi veya kontrolü söz konusu değilmiş gibi gösterilmesinin amaçlandığını vurgulamaktadır (akt. Beattie, 15–16). Bu nedenle Dolaysız Sinemacılar, kamera önündeki insanlara ne yapacaklarını söylemek yerine, toplumsal aktörlerden normalde ne yapıyorlarsa sadece onları yapmalarını istemişlerdir (Kilborn ve Izod, 1997: 67). Bu teknikle nesnel gözlemin mümkün olduğunu düşünen yapımcılara göre, odaklandıkları toplumsal aktörlerle rahat, karşılıklı güven temelinde sıcak bir ilişkinin kurulması önemlidir (Ellis ve McLane, 2008: 215). Bu nedenle, olayların içinde olacak film ekibinin, kendilerini geri planda tutarak ve/veya duruma çok iyi uyum sağlayarak, insanlara kaydedildiklerini unutturabilecek kadar az kişiden oluşması gerektiği düşünülmüştür (Kristin & Bordwell, 2003: 485). Müdahalesiz saf gözlemi (*observational purity*) vurgulayan bu yöntem, Britanya'da "duvardaki sinek" (*fly-on-the-wall*) olarak tanımlanmıştır. Ancak gerçekliği gözlemenin, öngörüldüğü gibi problemsiz ve kolay olmadığı daha sonradan anlaşılmıştır.

3.2.1.4. Yakalanamayan Gerçeklik, Kaçınılamayan Dramatikleştirme

Belgesel sinemada neyin 'doğru' neyin 'yanlış', neyin 'dürüst' neyin 'manipülatif' olduğunun altını çizen "hakikatin kapsamlı teknolojilerinin" ve nesnellik estetiğinin geliştirildiğini söyleyen Minh-ha, önceden gerçek zamanın

filmsel zamandan daha doğru olduğu varsayımı ile uzun ve kurgusuz çekimlerin daha gerçekçi olduğunun açıklanmış olduğu gibi, 1960'larda gerçek mekânlardaki gerçek insanların senkronize sesle kaydedilmesiyle, gerçekliğin daha nesnel ve daha doğru olarak yakalanabileceğinin düşünüldüğünü belirtmektedir. Ancak Minh-ha, gerçekliğin altı çizilebilse de asla yakalanamayacağını, dolayısıyla film yapımının, aslında her şeyden öte gerçekliği çerçeveleme sorusu olduğunu iddia etmektedir (1993: 94–101).

Minh-ha'nın bu iddiasını, Dolaysız Sinema örneklerinde göreceğimiz uygulama ile kuram uyuşmazlıkları desteklemektedir. Nichols yeni kamera ve ses cihazları sayesinde, film ekibinin küçültülebildiğini ancak yine de film ekibinin varlığının hissedildiğini ve bunun izleyicide rahatsızlık yarattığını söylemektedir (1991: 43). Örneğin Albert ve David Maysles'in *Salesman* filminde, küçük bir mutfakta bekleyen film ekibiyle karşılaşan kadının şaşırmaması, filmde bir yeniden inşa olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, film ekibinin dar bir mekândaki varlığı, Beattie'nin deyişiyle 'duvardaki sineği' değil masanın üstündeki fili çağrıştırmaktadır (2004: 97).

Dolaysız sinema örneklerinden en nesnel bulunanı, Hubert H. Humphrey ve John F. Kennedy arasındaki başkanlık yarışının görüntülendiği *Primary* (1960) filmidir (Barsam, 1992: 306). Richard Leacock'un, bu filmle ilgili olarak, Kennedy'nin bazen filme alındığını unuttuğunu söylemesine karşın Bruzzi, o dönemde kameraların kendini unutturacak denli küçük olmadığını ve Kennedy'nin de kamerayı unutmayacak kadar zeki bir politikacı olduğunu belirtmiştir (2000: 68).

Albert ve David Maysles'in *Meet Marlon Brando* (1966) ve Leacock'un Bob Dylan'ı konu alan *Dont Look Back* (1966) filmlerinde görüleceği üzere, çoğu Dolaysız Sinema belgeselinde popüler kamusal figürler konu alınmıştır. Bruzzi, Dylan ve Brando'nun kameraya karşı gardlarını hiç düşürmediklerini belirterek, gözlemsel belgesellerde, toplumsal aktörlerin performansı konusundaki yapaylığın altını çizmektedir (2000: 91). Dolaysız Sinema belgesellerinde ünlü kişilere odaklanılmasının nedeni, Dolaysız Sinemacıların, yöntemlerinin en iyi şekilde işlemesi için, perdede nasıl göründükleriyle değil yaptıkları işle uğraşan (veya uğraşmak zorunda kalan) aktörlere odaklanılması gerektiğinin fark edilmesiyle açıklanmaktadır (Ellis ve McLane, 2008: 216). Ancak Kilborn ve Izod, bu belgesellerde anlatıcı bir üst sesin bulunmasından dolayı, izleyicilerin oryantasyonlarını kaybedebildiklerini, bu nedenle Dolaysız Sinemacıların, ya ünlü kişilere ya da, Fred Wiseman'ın *Lise* belgeselinde olduğu gibi, bir öğretmene, 1969 yapımı Albert ve David Mayles'in *Salesman* (1969) filmindeki gibi, bir İncil satıcısına veya Roger Graef'in 13 bölümlük *Police* (1982) serisinde olduğu gibi, bir polis memuruna odaklandıklarını vurgulamaktadırlar. Başka bir deyişle, bu kişilerin seçilmesindeki temel neden, izleyicilerin sözkonusu toplumsal aktörler hakkında öngörülerde bulunabilmeleri sayesinde anlatıcı sesin eksikliğinin giderilebilmesidir (1997: 68,69).

Dolaysız Sinema filmlerinin yapım sonrası aşamalarında da, gerçeklik ve nesnellik iddialarındaki problemler göze çarpmaktadır. Bu tarz filmlerde, kurgu önemli bir yere sahiptir. Odaklanılan karakterlerin uzun süren takip çekimleri dolayısıyla, kurguda gereksiz kısımlar filmden çıkarılmakta, böylelikle uzam ve zamanın kurulmasıyla izleyicilere orada olma hissi verilmektedir. Örneğin, *Primary*

filminde yaklaşık sekiz saatlik görsel malzeme 50 dakikaya indirilmiştir. Bu tarz filmlerde kurgu ile herhangi bir iddiayı desteklemekten çok, zaman ve uzamda devamlılığın sağlanması amaçlanmaktadır (Nichols, 1991: 40). Ancak kurgunun Dolaysız Sinema uygulamalarında ortaya çıkan aksaklık ve ihlalleri kapatmak için kullanıldığı da görülmektedir. Jeanne Hall'a göre, Dolaysız Sinemacılar teorik iddialarını uygulamada gerçekleştirememişlerdir. Örneğin, röportaj kullanılmaması ilkesine karşın, Drew ve arkadaşları rutin olarak röportajlar yapmış ve çekimlerde sorulan sorular kurgu aşamasında filmlerden çıkarılmıştır. Ayrıca kaydedilen insanların kameranın objektifine bakışları gene kurguda kesilerek, film ekibinin varlığı ile olay ve insanlara etkisi gösterilmemeye çalışılmıştır (Hall'den akt. Beattie, 2004: 95).

Kurguda farklı mekânların aynı yer gibi gösterilmesi gibi kurulmuşluklar, *Salesman* (1969) filminde de dikkati çekmektedir. Albert Maysles, konuyla ilgili olarak, iki tür gerçekten bahsedilebileceğini, birinin ham malzeme, yani çekimlerdeki diğerinin ise çekimlerin daha anlamlı ve tutarlı bir öykü anlatma biçimine getirilmesindeki gerçeklik olduğunu söylemiştir. Bu da ham çekim ile kurgulanmış filmdeki gerçekliklerin farklı olduğunun kabul edilmesi anlamına gelmektedir (aktaran Bruzzi, 2000: 72). Kurgu olmadığında, ham çekimlerin daha çok gerçek değeri taşıyacağı, kurgunun gerçekliği değiştirdiği gibi bir anlam ortaya çıkmaktadır. Ancak olayların kayıt edildiği andan itibaren gerçekliğin zan altında olduğu söylenebilir. Alexander Kluge'nin iddiaları, bu çerçevede önemlidir:

> Bir belgesel film üç kamera ile çekilir: 1-) teknik anlamda kamera; 2-) film yapımcısının zihni; 3-) izleyicilerin beklentilerine dayanan ve izleyicinin müşterisi olduğu belgesel filmin türsel paternleri. Bundan dolayı kimse basitçe belgesel filmin doğruları gösterdiğini söyleyemez. Belgesel film yalıtılmış doğruların

> fotoğrafını çeker ve bu üç şemaya göre bunlardan tutarlı bir doğrular seti oluşturur. Tüm diğer olası doğrular ve gerçeğe dayanan bağlamlar dışarıda bırakılır. Bu naif belgeleme tarzı böylelikle eşsiz bir yalan uydurma fırsatı sağlar. Belgesel film kurmaca filmden daha gerçekçi değildir (Alexander Kluge'dan aktaran Minh-ha, 1993: 98).

Dolaysız Sinemacıların nesnellik ve gerçekliği yakalama iddialarına karşı, ABD.'de *Point of Order* (1963), *Rush to Judgement* (1967) ve *In the Year of the Pig* (1969) gibi, zamanın önemli konularıyla ilgili provakatif filmler yapan ve filmlerinde röportaj ile arşiv görüntülerini sıkça kullanan Emile De Antonio'ye göre, "[S]inema Gerçek her şeyden önce bir yalandır; ayrıca, filmin doğasına ilişkin çocukça bir varsayımdır. Sinema Gerçek bir şakadır. Sadece duyguları veya kanaatleri olmayan insanlar bu tarz film yapılabileceğini düşünebilir. Güçlü duygularım ve bazı hayallerim var ve benim önyargılarım yaptığım herşeyin altında ve içindedir" demektedir (aktaran Barsam, 1992: 342). Antonio gibi George Franju da, Sinema Gerçek diye bir şeyin olmadığını, yönetmen müdahale ettiği andan itibaren, bunun mecburi bir yalan olduğunu vurgulamaktadır (akt. Minh-ha, 1993: 97).

Ancak Antonio ve Franju'nun Sinema Gerçek olarak eleştirdiği tarzın, aslen Dolaysız Sinema yaklaşımı olduğunun unutulmaması gerekmektedir. Benzer bir kavram karmaşası Erol Morris'in eleştirisinde de görülmektedir:

> Cinema verite'nin belgesel film yapımını 20 veya 30 yıl geriye götürdüğüne inanıyorum. Belgeseli gazeteciliğin bir alt türü olarak görmüştür… Belgesellerin kurmaca film yapımı gibi kişisel olmaması ve yapanların damgasını-imzasını-taşımaması için bir sebep yoktur. Hakikat hiçbir tarz veya anlatımın garantisi altında değildir. Hiçbir şeyin garantisi altında değildir (Morris'den akt. Arthur, 1993: 127).

Bruzzi'nin de belirttiği üzere, Morris "Sinema Gerçek" derken yanlış bir tanımlama kullanmakta, aslında Dolaysız Sinema'dan bahsetmektedir (2000: 67).

Gerçekliğin yakalanabilirliği konusunda Sinema Gerçek yaklaşımı çok daha temkinli durmaktadır. Örneğin *Bir Yaz Güncesi* filminde çekimi yapılan kişilerden biri duygusal kriz geçirmektedir. Rouch, bu krizin, kişinin yaşadığı travmadan mı yoksa kameranın varlığından dolayı mı olduğunu sormakta ve film Morin'in bu soruya verdiği "Sanırım başımız belada!" cevabıyla bitmektedir. Bu cevabın doğru olduğunu düşünen Winston, sinema teknolojisindeki yeniliğin belgeselin sorununu çözmediğini, teknoloji insanların yaşamlarına daha kolay girebilmeyi sağladıkça, belgesel sinemanın karşılaştığı problemlerin daha da arttığını vurgulamakta ve gerçeklik ile nesnelliğin yakalanabilmesi bağlamında, Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek yaklaşımlarının geleneksel belgesellerden farklı olmadığının altını çizmektedir (1988: 24,33).

Kurmaca sinemanın aksine, Dolaysız sinema teoride dramatikleştirmenin karşısında dursa da, dramatikleştirmeden kaçınılamadığı görülmektedir. Dolaysız Sinemacıların oyunculuk ve senaryolarla yapay bir drama üretmek istememeleri, bol miktarda doğal drama içeren durumlara gereksinmelerine neden olmuştur ve bu da Dolaysız sinema yapımları için ciddi bir konu sınırlaması anlamına gelmiştir (Armes, 2011: 79). Ayrıca Robert Drew, *Cousteau Undersea* ve *National Geographic* serilerine gönderme yaparak, bu filmlere nazaran gerçek hayatın kontrolsüz şekilde çekildiği kendi tarzlarında belgesel yapmanın, çok masraflı olmaya başladığını söylemiştir (1988: 400). Dramatikleştirmeden kaçınılamaması, konu sınırlaması ve doğal drama içerdiği söylenen kriz durumlarının "kontrolsüz" çekilmesinin masraflı olması nedenleriyle, Dolaysız sinema tarzının zamanla televizyonun ekonomik gereklilikleri ve ihtiyaçları paralelinde ilk olarak drama belgesel ve daha sonra Realite TV gibi farklı türlere dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm, hem o

dönemde hem de dijital iletişim çağında, farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimin açıklanmasında oldukça önem taşımaktadır.

3.2.2. Televizyonun Melezleşmeye Etkileri

Dolaysız sinema belgesellerine gösterim ortamı ve mali destek sağlayan televizyon, zamanla bu tarzda kullanılan yöntemleri, kendi kültürel yapısına ve finansal ekonomilerine uydurmak için şekillendirmeye ve melezleştirmeye başlamıştır. İzleyicilerin ilgisini çekmek, onları eğlendirmek ve sürekli daha fazla izleyiciye ulaşabilmek amacı güden televizyonun, 'gözlemsel belgesel' ve 'açıklayıcı belgesel' gibi, birbirlerinden farklı bulunan tarzları biraraya getirebildiği söylenmektedir (Kilborn ve Izod, 1997: 74,75). Bu noktada televizyondaki haber sunumları ile televizyonun ürünü olarak bilinen ve oluşumlarında Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek'in payı olan drama belgesellere odaklanıldığında televizyonun melezleşmedeki etkisi daha iyi anlaşılabilir.[10]

3.2.2.1. Televizyon Haber Sunumlarının Melezleşmedeki Etkisi

Televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber haber filmlerinin gösterimlerinin sinema salonlarından televizyon ekranlarına taşındığını ve ilk televizyon belgeselleri olarak değerlendirilen *See It Now* (1951, Edward R. Murrow & Fred W. Friendly) ve *Victory at Sea* (1952, Henry Salomon) serilerinin de temel olarak haber programları olduğunu vurgulamıştık. İlk olarak, ABD'deki televizyon haber sunumlarındaki

[10] İlerleyen bölümlerde, Realite televizyon programlarına bakılarak, dijital iletişim çağındaki televizyonun melezleşmedeki etkisi daha detaylı incelenecektir.

yetersizliklere çözüm amacıyla geliştirilmiş 16mm kameraların (Winston'dan akt. Beattie, 2004: 86) yaygınlaşması ve kullanılmasının melezleşmeye etkisine odaklanabiliriz.

Genellikle siyah-beyaz imge üreten 16mm kameraların hafif olmaları, bu kameraların tripottan bağımsız, elde veya omuzda hareketli kullanılmasına olanak vermekteydi. Bu şekilde kaydedilen görüntüler sıklıkla sallantılı ve netlik ayarsız olabiliyordu. Mükemmel olmayan bu görüntü tarzı, izleyiciler tarafından zamanla otantik olarak algılanmaya başlanmıştır. Barsam'ın da belirttiği üzere, televizyon, taşınabilir kameralarla yapılan çekimlerin, gerçek ve inanılır olduğu algısını çok daha yaygın hale getirmiştir (1992: 302). Sallantılı ve net olmayan görüntülerin otantiklikle ilişkilendirilmesinde, savaş döneminde çekilen çatışma filmlerinin de önemli etkisi olmuştur, ancak bu görüntü tarzının televizyonun haber sunumlarında kullanılmasının, görece daha fazla izleyici kitlesine ulaşılması ve haber sunumların sürekliliği göz önünde bulundurulduğunda, otantiklik algısının yaygınlaşması açısından çok daha önemli olduğu söylenebilir.

Cezayir'de Fransızlara karşı yürütülen gerilla savaşını konu alan Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* (*La Battaglia Di Algeri*, 1965) adlı filmi, televizyon haber programlarındaki görüntü tarzının etkili olarak kullanıldığı filmlere örnek olarak gösterilebilir. Kurmaca olan bu filmde hiçbir arşiv veya haber görüntüsü kullanılmamasına rağmen, siyah-beyaz, grenli, hareketli kamera görüntüleri ve aşırı pozlamalar, hemen orada yapılan röportaj etkisi yaratmakta ve kısa bilgiler veren yorumcunun varlığı bu mükemmel olmayan çekimlerle birleştiğinde haber filmine özgü bir gerçekçilik elde edilmektedir.

Televizyondaki haber sunumunun melezleşmeye diğer etkisi ise, bu programların üretim süreci ve biçimsel yapılarıyla ilişkilendirilebilir. Televizyon haberlerinin güncelliğini yitirmeden izler kitleye sunulması gerekmektedir. Bu nedenle, hem stüdyo dışı çekimlerde hem de çekilen görüntülerin yayına hazırlanmasında hız ve zaman önemli unsurlardır. Erol Mutlu, bir haberin güncelliğini yitirmeden ekrana yetiştirilmesinin sebebini, haberlerin anlatı biçimlerinden çok, haberlerin kendisinin önemli olmasına dayandırmakta ve çekimlerde aydınlatma ile kamera hareketlerine, kurguda ise akıcılık ve devamlılığa çok fazla özen gösterilmeden haberin yayına yetiştirilmeye çalışıldığını söylemektedir (1991: 133).

Bu noktada haber programı ile belgesel arasındaki farka odaklanmak gerekir. Rosen, 1963 yılında ABD. Başkanı John F. Kennedy'ye yapılan suikastın, NBC televizyonunda yer alan haberi ile bu suikastın 1988 yılında Mark Oberhaus tarafından işlendiği *JFK: A Time Remembered* belgeselini karşılaştırarak iki tarz arasındaki farka değinmiştir. Rosen'a göre, Oberhaus'un filmi, suikast görüntülerini dikkatli bir şekilde düzenleyerek kullanması ve bu görüntülerden bir anlam çıkartabilmesi sebebiyle belgeseldir. Bu belgesel, olayları anlamak için hem yapım hem de kültürel bağlamda bir zamana sahiptir. Haber programı ise, anlamın kurulduğu bir sıralamanın yapılabilmesi için gereken zamana sahip olmaması nedeniyle belgesel özelliği taşımamaktadır (1993: 63,64).

Televizyonun eğlendirme ve izleyici ilgisini sürekli tutabilme amacıyla haber programlarında bile birçok dramatik unsur kullanılmaktadır (Kilborn ve Izod, 1997: 136–137). Gelişen iletişim teknolojilerinin de etkisiyle, haber sunumlarında devamlılığa, haber görüntülerinin müzik ile birlikte verilerek duygusal tepkilerin

arttırılmasına ve yeniden canlandırmalar ile kaydı olmayan olayların görselleştirilmesi gibi dramatikleştirmelere daha sık rastlansa da, yukarıda değinilen kısıtlamalardan dolayı günümüz haber bültenlerinde hızlıca kaydedilmiş ve işlenmemiş görüntüler daha yoğun olarak kullanılmaktadır. Örneğin, iletişim teknolojilerindeki gelişmelere paralel olarak, el kameraları, sokaklardaki mobese ve güvenlik kameraları, kafa kameraları veya cep telefonlarında bulunan kameralarla amatörce kaydedilen görüntülerin haber bültenlerinde sıkça yer aldığı görülmektedir. İleride daha detaylı işleneceği üzere, sallantılı ve netliği değişen görüntülerin, daha gerçekçi bulunması nedeniyle, bu tarzın benzer amaçlarla günümüzde kurmaca filmlerde de kullanıldığı dikkat çekmektedir.[11]

3.2.2.2. Drama Belgesel veya "Olgusal Kurmaca"

Anlaşılacağı üzere, haber programları özelinde incelediğimiz, televizyonun gerçeklikle olan ilişkisi ve anlatı yapısı, 1950 ve 1960'lı yıllarda, televizyon tarafından sahiplenilmiş belgesel sinemanın anlatısını derinden etkilemiştir. Bu noktada, televizyonun tercihleri ve ihtiyaçları paralelinde gelişmiş yayın biçimlerinden biri olan drama belgesele değinilmesi gerekmektedir. Televizyonun ilk yılları ile düzenlemelerin olmadığı daha rekabetçi dönemlerinde, televizyon belgesellerinin diğer türlerle rekabetten ve ticari baskılardan dolayı daha bağlayıcı ve eğlendirici olması gerekmekteydi. Başka bir deyişle, "gerçeği" anlatmanın yeni

[11] Otantiklik algısının zamana ve iletişim teknolojilerindeki yeniliklere göre değişmesi de söz konusudur. Örneğin, genellikle otantik olan bu tarz görüntüler, sallantılı ve görece düşük kaliteli olmalarına rağmen artık siyah-beyaz değildir. Dolayısıyla eskiden siyah-beyaz görüntülere atfedilen gerçekliğin, günümüzde renkli görüntülere de atfedilebildiği, genel olarak bu tarz görüntülerin belgesel veya kurmaca filmlerde ya benzetilerek ya da otantik haliyle kullanıldığı görülmektedir.

yollarının bulunması gerekmişti (Roscoe & Craig, 2001: 26–27). Dolayısıyla televizyonun geniş bir izleyici kitlesi yaratma çabası, farklı türlerin bir araya getirildiği, yeni ilgi çekici melez türlerin ortaya çıkışında önemlidir.

Kilborn ve Izod'a göre, tarihsel belgesel değerleri sinema tarafından belirlenmiştir. Bu nedenle, her ne kadar televizyon belgesel türünü tekrar canlandırmışsa da, televizyon belgeselinin geleneksel belgesele aykırı olduğu düşünülmüştür (1997: 25,26). Sinemada var olan genel sınıflandırmada, baştan sona yaratıma dayanan olay ve karakterleri kurmaca olan drama ile belgesel kavramları karşı karşıya konmuştur (Mutlu, 1991: 131). Ancak televizyonun ekonomik gerekirlikleri doğrultusunda, belgesel ile dramanın iç içe geçebildiği ve oluşan drama belgesel türünün hem yapımcılar hem de izleyiciler tarafından tercih edildiği görülmektedir.

3.2.2.2.1. Drama Belgesellerde Dramatikleştirme ve Nedenleri

Drama kavramı belgesel malzemesine iki şekilde uygulanabilir. İlki, bir olayın heyecan vericiliğini göstermek için, diğeri ise kamera önündeki profesyonel veya amatör canlandırmayı belirtmek içindir (Corner, 1999: 35,36). Bu bağlamda drama belgesel, gerçekçi set veya gerçek mekânlardaki çoklu kamera açıları, aydınlatma teknikleri ve devamlılık kurgusu gibi çoğu konvansiyonları gerçekçi dramadan alan, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştıran başka bir biçim olarak tanımlanmaktadır (Roscoe ve Craig, 2001: 48–49). Genellikle gerçek tarihi bir hadise veya durumdaki olayları kesintisiz anlatabilmek için (yani anlatıdaki boşlukların doldurulabilmesi için) drama kullanılmaktadır (Paget, 1998: 82-83'den

akt. Roscoe ve Craig, 2001: 43). Bu nedenle, drama belgesellerin hepsi gerçekliğe dayanmasına rağmen, gösterilen olaylar, set, kostüm, oyuncu ve diyalog yoluyla, filmin bütçesine ve üretim zamanına bağlı olarak yaratılmakta ve tekrar yapılandırılmaktadır (Hoffer & Nelson, 1999: 64,65).

Gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırlar keskin bir şekilde çizilmesine rağmen, bu sınırlar konusunda yaygın bir oydaşma bulunmadığını belirten Erol Mutlu, drama belgeseli, gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulayarak tartışmaya açan bir televizyon türü olarak tanımlamaktadır (1991: 118). Rosenthal ise, drama belgesellerin daha çok sayıda yapıldıkça biçim sorunlarının da arttığını ve belgesel, drama belgesel ve haber programları arasındaki sınırların bulanıklaştığını vurgulamaktadır (1999: 1–5). Net olmayan bu sınırların, gerek televizyon gerek sinema için üretilen melez filmler için de geçerli olduğu unutulmamalıdır.

Gerçek olayların tekrar kurularak anlatılması, sinemanın ilk yıllarından beri sıkça uygulanmıştır. Bu uygulamalar temelde iki nedene dayanmaktaydı. Bunlardan ilki, Melies'in *Guise Dükü'nün Öldürülüşü* (*L'Assassinate du Duc de Guise,* 1907) filminde olduğu gibi, filmleştirilecek olayın geçmişte kalmasıdır. *Potemkin Zırhlısı* (1925), *Ekim* (1928) ve *St.Petersburg'un Düşüşü* (*The Fall of St. Petersburg,* 1927) filmleri de bu bağlamda düşünülebilir. İkinci neden ise, zamanından bağımsız olarak gerçekleşen olayın kaydının mümkün olmamasıdır. Örneğin Melies'in *Le Couronment du Roi Edouard VII* (1902) filminde, taç giyme trenin kaydı mümkün olmadığından, titiz bir şekilde gerçeğin tıpatıp benzeri bir tören oluşturarak bunu filme almıştır (Kuehl, 1999: 119,121). Filmleştirilmek için yeniden canlandırılan olayların gerçek olaylara benzetilmesindeki bu titizlik, izleyicilerin yeniden canlandırmaları otantik sanmalarına da neden olabilmektedir. Örneğin, İspanya ile

Amerika arasındaki savaş ve Birinci Dünya Savaşı'na ait bazı olayların tekrar sahnelendiği haber filmlerini, Amerikan seyircisinin otantik olarak algıladığı söylenmektedir (Ray Fielding'den akt. Rosenthal, 1999: 1). Ancak Hoffer ve Nelson'un da belirttikleri üzere, bu haber filmlerindeki aldatmaca, film yapımcılarının öncelikli niyeti değildir (1999: 65).

Bahsi geçen bu nedenler dışında, sinemada klasik anlatı yapılarının oturmasıyla birlikte, farklı nedenlerle dramatikleştirme ve yeniden sahnelemelerin kullanımı yaygınlaşmıştır. Kilborn ve Izod, özellikle Britanya Belgesel Hareketi'ne gönderme yaparak, belgesellerde kullanılan yeniden sahneleme ve dramatikleştirme tekniklerinin varlığını, sadece eski sinema teknolojisiyle doğal ortamlardaki aksiyonların kaydedilmelerindeki zorluklara değil, bu tekniklerle film yapımcısının olaylara müdahale imkânı kazanarak kendince önemli olguları ön plana çıkarabilmesine de bağlamaktadırlar (1997:139). Televizyon belgesellerine baktığımızda ise, dramatik kodların ve yeniden yapılandırmaların yoğun olarak kullanıldığını, oyuncu, müzik ve ışık ve benzeri unsurlarla gerilim veya duygusal özdeşleşme yaratıldığını görmekteyiz. Ayrıca bu belgesellerde, reklam aralarının hesaba katılması sonucu, tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi, dönüm noktaları ve heyecanın tepeye çıkarıldığı doruk noktalarının kullanımları dikkati çekmektedir (Roscoe ve Craig, 2001: 17–18).

Televizyonun değişen ekonomik ve yayıncılık koşullarına cevaben, sabun belgesel ve Realite TV gibi başka formatlarla beraber, drama belgesellerin popülerliklerinin artarak devam ettiği görülmektedir. Televizyonda gösterilen ve en çok izlenen filmlerden çoğunun, gerçek hayattaki olaylara dayanan filmler olduğunu belirten Rosenthal, izleyicilerin drama belgesellere olan ilgisini, gerçek temelli

kurmacalara olan açlıklarının dikizci bir tutkuyla birleşmesine bağlamaktadır (1999: 126, 127, 7). Kayıt teknolojilerindeki gelişmelerin filmlerdeki zorunlu dramatikleştirmeleri büyük ölçüde ortadan kaldırmasına rağmen, gene de dramatikleştirmeden vazgeçilmediğini söyleyen Corner ise, bunun sebebini, savaş döneminde üretilmiş öykü belgesellere gönderme yaparak açıklamaktadır. Corner, belgesel malzemelerinin dramatikleştirildiği savaş dönemi filmlerinde olduğu gibi, izleyicilerin empati kurabilecekleri bir karakter etrafında dönen olayları takip edebildiklerini, hem anlatı hem de enformasyon sağlama yönünden tatmin edici belgesellerin çok etkili ve işlevsel olabildiğini vurgulamaktadır (1999: 36–40).

Drama belgesellerin hem bilgilendirici hem de eğlendirici olabildiği, dolayısıyla ortalama belgesellere nazaran seyirci üzerinde daha fazla etkileri olabileceği söylenmektedir (Rosenthal, 1999: xvii). Bu noktada, belgesellerdeki dramatik unsurların, bir taraftan belgesel filmlerin daha eğlendirici ve ilgi çekici olmasını sağlarken diğer taraftan bu filmlerin gerçeklik ve nesnellik iddialarını zayıflattığı düşünülebilir. Bu nedenle, drama belgesellerin izleyenler üzerinde nasıl daha fazla etkili olabileceklerinin sorgulanması gerekmektedir. Bu bağlamda izleyicilerin belgesel sinemaya atfettiği gerçeklik değerine değinilebilir.

Erol Mutlu, izleyicilerin filmlerdeki gerçeklik savının gerekçelendirilmesinden çok, yaratılan dünyanın kendi iç ilişkileriyle yapılaşması ile ilgilendiklerini söylemektedir. İzleyici tarafından alışılmış bir gerçeklik örgüsüne sahip yapımların, ciddi belgelere dayanmaması durumunda bile gerçeklik duygusu yaratabilecekken, bazen filme katılan gerçeğe en yakın unsurların, gerçeklik yanılsamasını örseleyebileceğini belirten Mutlu'ya göre,

> (…) "gerçek" yanılsamasının yaratılması, esas olarak anlatının içsel kurgusuyla bağlantılı olan bir süreçtir. İlginçtir ki, belgesel-dramaların anlatı yapısına klasik dramatik saymacalar ? egemendir ve "gerçeklik" yanılsamasını yaratmadaki başarı, bu saymacaların yerli yerinde kullanılmasıyla doğru orantılıdır. Kısacası gerçek kişiler, gerçek ilişkiler, olay örüntüleri ne ölçüde dramatize edilirse, bu türün inandırıcılığı da o denli çok olmaktadır (Mutlu, 1991: 136)

Mutlu'nun bu iddiasını, Peter Watkins'in 1966 yılında yaptığı *Savaş Oyunu* (*War Game*) isimli drama belgeselinin fazla gerçekçi bulunması sebebiyle, 1985 yılına değin yasaklı kalması desteklemektedir (Rosenthal, 1988: 592). Britanya'ya olası bir nükleer saldırının etkilerinin anlatıldığı BBC televizyonu için yapılan bu film için Watkins, hiçbir arşiv görüntüsü kullanmadıklarını, amatör oyuncularla çektikleri görüntüleri arşiv görüntülerine benzetmeye çalıştıklarını ve kendisinin almış olduğu drama eğitiminin filmindeki gerçekçiliğin sağlanmasında çok işe yaradığını söylemektedir (aktaran Rosenthal, 1988: 592, 598).

Savaş Oyunu'ndaki dramatikleştirme, filmde ele alınan konunun fazla gerçekçi bulunup yasaklanmasına sebep olacak denli etkili olmuştur. Minh-ha'nın da belirttiği gibi, izleyicilerin kanıta inandırılmaları için dramatikleştirme, yani gerçekliğin canlı, renkli, ilginç bir hale getirilmesi gerekmektedir (1993: 95). Ancak Kuehl, drama belgesellerin argümana ve kanıta dayansalar da, kurmaca olmaları dolayısıyla geleneksel belgeseller gibi meşru hakikat iddialarında bulunamayacaklarını söylemekte ve iddiasını bu belgesellerdeki otantiklik kaybına dayandırmaktadır (1999: 109, 124).

3.2.2.2.2. Drama Belgesel ve Otantiklik

Drama belgesellerin otantikliğine ilişkin çıkarımlarda bulunabilmesi için Yahudilere uygulanan soykırımı konu alan Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List,* 1993) ile Claude Lanzmann'ın *Shoah* (1985) filmleri karşılaştırmalı incelenebilir. *Schindler'in Listesi,* ana akım izleyiciler arasında popüler bir film olup, belgesel kod ve konvansiyonlarının yoğun kullanımı ile dikkati çekmektedir. Bu bağlamda, II. Dünya Savaşı görüntülerine benzetilen çekimlerin olduğu filmdeki belgesel estetiği ve gerçekçilik, anlatısal gerilimlerin veya dramanın feda edilmesini gerektirmemiştir. Örneğin, filmin Auschwitz'de çekilmesine izin verilmemesinden dolayı, Polonya'da bu kampın birebir benzeri kurulmuştur (Roscoe ve Craig, 2001: 55,58).

Yahudi soykırımıyla ilgili dokuz buçuk saat uzunluğundaki *Shoah* belgeseli ise, soykırım mağdurlarıyla yapılan görüşmelerden oluşmaktadır. Lanzmann, soykırıma ilişkin arşiv görüntülerinin, bu görüntülerin tarih ve mekân bilgilerinin belirsiz olması nedeniyle kullanmamasına rağmen, filmini "gerçekliğin kurmacası" (*fiction of reality*) olarak tanımlamaktadır. Loshitsky'e göre, bunun nedeni, Lanzmann'ın belgesel sinemanın kurmaca sinemadan daha doğru olduğuna inanmamasıdır (1988: 364). Belgesel tekniklerinin kullanılarak daha gerçekçi kılınmaya çalışılan *Schindler'in Listesi* ise *Shoah*'dan farklı olarak otantiklik vurgusuna sahip değildir. Daha önce belirttiğimiz gibi, amaç izleyicileri inandırmaktan çok ikna etmek olduğunda, otantik görüntülerin kullanımı önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, *Schindler'in Listesi* filminde otantik malzeme kullanımına yer verilmemesi, ele alınan Yahudi soykırımının tartışmalı bir konu olmamasına ve izleyicilerin çoğunun konunun doğruluğundan zaten şüphe

duymamasına bağlanabilir. Bu durum, *Shoah* filminde aynı konunun ele alınmasına rağmen, otantikliğe verilen önemle çelişkili görünmektedir. Ancak *Shoah*'da otantikliğe verilen önemin nedeni, bu filmin belgesel veya kurmacadan öte, daha çok bir tarih ve bellek araştırması niteliğinde olmasıdır. Filmin süresi de bunu doğrular niteliktedir.

Hakikat iddiasına sahip olmayan ama gerçekliği başarılı şekilde taklit ederek 'gerçekmiş gibi' (*verisimilitude*) izlenebilen *Schindler'in Listesi*, dramatik unsurların kullanımı ile popüler izleyicilerin ilgisini yakalayabilmiş ve ABD'deki gösteriminin ilk haftasında gişede 656,636 Dolar kazanmıştır (http://www.imdb.com/title/tt0108052/). *Shoah*'ın toplam gişe gelirinin 15,642 ABD Doları olduğu hatırlanırsa (http://www.imdb.com/title/tt0090015/), *Schindler'in Listesi*'ne izleyicilerin ilgisi daha net anlaşılmaktadır. Hakikat iddiası olsun olmasın, izleyiciler *Schindler'in Listesi* gibi gerçek temelli dramalara büyük ilgi göstermektedir. Bu bağlamda Loshitsky, *Potemkin Zırhlısı* filmindeki imgelerin, Rus devrimine referans olarak bazı tarih kitaplarında ve dönemin tarihsel belgelerinde bulunduğunu belirterek, birçok Avrupalı'nın Vietnam Savaşı'nı *Apocalypse Now* (1979, Francis Coppola) veya *Deer Hunter* (1978, Michael Cimino) gibi filmlerden öğrendiğini benzer şekilde *Schindler'in Listesi* filminin de böyle bir işlevi olacağını vurgulamaktadır (1988: 366). Bu durum bizi gene Godard'ın birçok yerde kullandığı sinema tanımına götürmektedir: "gerçekliğin kurmacası ve kurmacanın gerçekliği" (akt. Loshitsky, 1999: 361).

Sonuç olarak, drama belgeseller gibi, konusunu gerçek hayattan alan günümüzdeki birçok film, bir taraftan belgesel sinemaya atfedilen gerçeklikten beslenirken, diğer taraftan kurmaca sinemanın tüm avantajlarından da

yararlanabilmektedirler. Bazı filmlerin başında yazan "izleyeceğiniz film gerçek/yaşanmış bir olaydan esinlenmiştir" ifadesi, bu tarz filmlerin gerçeklikle sınırlı olmamalarına rağmen, belgesel sinemadan aldıkları gerçekliğin otorite ve inandırıcılığını kullanmalarına bir örnektir. Aynı zamanda, bu filmler belgesel sinema ile anılabilen, didaktiklik ve izleyici ilgisizliği gibi dezavantajlardan da uzak durabilmektedir. Dramatikleştirmeler yüksek maliyetlere neden olabileceği gibi, filmlerin ekonomik açıdan düşük maliyetle, daha kısa sürede ve daha kontrollü çekilmesini de sağlayabilmektedir. Dolayısıyla filmlerin hem izleyici tarafından eğlenceli ve ilgi çekici bulunması hem de yönetmenin gerçekliği istediği gibi şekillendirmesi ve devamlılığı gözeten bir anlatı içerisinde vermesi, dramatikleştirmeyle mümkün olabilmektedir.

Gerçek hayattaki olayların kurmaca film yapım yöntemleriyle anlatımlarının, sinemada en başından beri var olduğunu belirtmiştik. Yukarıda, drama belgeseller bağlamında değindiğimiz melezleşmede, televizyon özelindeki kurumsal taleplerin, iletişim teknolojisindeki gelişmelerin, film yapımının ekonomik koşullarının, film yapımcıları ve izleyici tercihlerinin ne ölçüde önemli olduğu açıkça görülmektedir. Drama belgesellerin bahsettiğimiz avantajları dolayısıyla hem yapımcılar hem de izleyiciler tarafından tercih edilmesi, günümüzde melez olarak bilinen filmlerin popülaritesindeki artışı da açıklamakta aydınlatıcıdır. Günümüz dünya sinemasında yeni gerçekçi akımlara da işaret eden, kurmaca ve belgesel film yapım yöntemlerinin sıkça bir arada kullanıldığı melez filmlerin yapımında, dijital video teknolojisinin önemli rolü olduğu bilinmektedir. Daha sonra, 1950 sonrası senkronize ses kaydı yapabilen 16mm kayıt teknolojisini göz önünde bulundurarak ele alacağımız melezleşme olgusu, dijital video teknolojisine ve bu teknolojinin farklı

kullanımlarına odaklanılarak incelenecektir. Ancak sinemadaki gerçekçilik anlayışlarındaki değişimlerin analizinde, teknolojik belirlemeci bir yaklaşımdan sakınmak için, öncelikle belgesel sinemanın hedef olduğu kuramsal eleştirilerle değişen ekonomik, siyasi ve kültürel faktörlere odaklanılması daha doğru olacaktır.

3.2.3. Kuramsal Eleştiriler ve Kendini Sorgulayan Belgesel

1960 sonrası dönemin sinemasına odaklanıldığında, kuramsal olarak 'biçimci' ve 'gerçekçi' ayrımının kırılmaya başlaması dikkati çekmektedir. Fransız Yeni Dalga filmlerden etkileşimli belgesel tarzlarına, özdüşünümsel filmlerden uydurma belgesellere değin film yapımındaki birçok yeni yaklaşımın bu durumu örneklendirdiği söylenebilir. Bu gelişmelerde, kuramsal çalışmaların ve yeni nesil sinemacıların video gibi sinema teknolojisindeki yenilikleri kullanarak görece daha düşük maliyetlerle 'gerçekçi' veya 'biçimci' paradigmalarına uymayan filmler yapmaları ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla bu durum aynı zamanda, film yapımındaki melezleşmenin de altını çizmektedir. Konuyla ilgili olarak Peter ve Luhr, 1960'lı yılların sonlarından itibaren film kuramcılarının gerçeklik nosyonuna itibar etmemeye ve gerçekçi tarzları belirli teknikleri daha ön plana çıkaran başka bir biçim olarak görmeye başladıklarını söylemektedirler (2003: 249). Bu bağlamda ilk olarak, belgesel sinemanın temel dayanakları olmuş modernizmin, gerçeklik ve nesnellik iddialarına ne şekilde meydan okunduğuna, sonra bu kuramsal eleştirilerin belgesel sinemaya etkilerine bakılabilir.

3.2.3.1. Gerçekliğe Postmodern Eleştiri

1960'lı yıllarda Christian Metz'in yazılarıyla başlatılan yapısalcı bir dönem kendisini göstermiş (Dayan, 2004: 106) ve film teorisi, Saussure'den türetilen dilsel modellerin etkisi altına girmiştir. Bunun sonucu olarak, gösteren ve gösterilen (*signifier, signified*) ilişkisi üzerinden filmler, tıpkı kitaplar gibi izleyiciler tarafından okunacak metinler olarak kavramsallaştırılmıştır (Prince, 2004: 87). Film kuramcıları, gösterenlerin kültüre bağımlı farklı yapılandırmalar olduğu vurgusu ile filmleri birer söylem olarak görmeye başlamışlar ve sinemasal kodlar (açı, karşı açı çekimleri veya üstüste bindirme) gösterge (*sign*) kavramı ile ifade edilmişlerdir. Althusser'in söylem ve ideoloji ilişkisine odaklanması ve ideolojik etkilerin yaratılmasında sinemadaki gerçeklik görünümünün önemli bulunması, dildeki gibi sinemada da bir sembol sisteminin kullanılması ve filmlerin kapsamlı birer söylem olarak gösterilebilmeleriyle mümkün olmuştur (Prince, 2004: 89). Yapısalcı sistemlerdeki ideolojik söylemlerin sinema söylemlerindeki etkisini kırabilmek için Jean-Pierre Gorin ve Jean-Luc Godard'ın başını çektiği *Cahiers du Cinema* adlı dergi, 1969 ve 1971 yılları arasında yeni bir sinema biliminin temellerini atmaya çalışmış ve Althusser'in tanımladığı gibi, sinemayla ilgili önceki ideolojik söylemlerden epistemolojik bir kopuşu amaçlamışlardır (Dayan, 2004: 107).

Christian Metz, Claude Levi-Strauss, Jean Louis Comolli, Roland Barthes ve Louis Althusser gibi kuramcılardan esinlenen sol kanat yapısalcı ve semiologların, filmi grameri ve semantiği olan bir dil olarak düşünmeleri, belgesel sinemanın kurmaca sinemadan farklı ve daha hakiki olduğu yönündeki mite saldırı anlamına gelmiştir (Rosenthal, 1988: 1,2). Price'in de belirttiği gibi, dünyanın ampirik bilgisinin göstergeler (*signs*) ile aracılandığı kabul edildiğinde, ampirik olanın

‘gerçek’ olmadığı, baskın ideolojinin söylemlerinin bir ürünü olduğu düşünülmüş ve izleyicinin sinemayı anlaması kültürel bir şartlanma ve öğrenme meselesi olarak açıklanmıştır (2004: 90). Stuart Hall’un, ‘gerçek’ anlamların sabit değil tartışmalı olduğunu vurgulaması, gerçek dünya ile onu temsil etmek için kullanılan dil arasında doğrudan bir ilişki olmadığının altını çizmektedir. Bu nedenle göstergebilime göre, anlamlar dilsel olarak yapılandırıldıklarından, asla doğal ve evrensel gerçekler değildir (Laugley, 2010: 85).

Çalışmalarında yapısalcılığı reddetmeyip daha da radikalleştirdiklerinden dolayı genellikle postyapısalcı olarak isimlendirilen Gilles Deleuze, Luce Irigary, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida ve Michael Foucault gibi kuramcılar, açık, belli ve tek bir anlamın imkânsızlığını vurgulayarak, tüm pozitif felsefi ve siyasi pozisyonların eleştirel bir şekilde altını kazımışlardır (Cahoone, 2003: 4). Bu noktada, felsefede 1960’ların Fransa’sındaki post yapısalcılığa gönderme yapan ‘postmodernizm’ kavramına odaklanılması faydalı olacaktır.

Modernizme bir tepki veya modernizmin başka bir aşaması olarak görülen postmodernizm, modern rasyonalizme ve bilgiyi eleştirilemez temel ilkeler içine yerleştiren geleneksel felsefeye karşı genel bir tepkiye işaret ederek, modern Batı medeniyetinin temel entelektüel dayanaklarının çoğuna karşı gelmektedir. Postmodernizm, “gerçekçi” bilginin olasılığını, bilenden bağımsız olarak dünyanın nesnel bilgisini, kelimelerin ve metinlerin tek anlamlılığını, hakikat nosyonunu, bilim ve sanat gibi ayrımların ikna ediciliğini reddetmektedir (Cahoone, 2003: 1). Dolayısıyla modernizmin büyük anlatılarının birçoğu, postmodernizmle birlikte yerini geçici anlatılara bırakmaktadır (Lyotard, 1979).

Postmodernizm, özgün bir gerçeklik olduğunu ve bu gerçekliğin medya ve diğer kültürel biçimlerle temsil edildiği varsayımını reddetmektedir (Laugley, 2010: 95). Gerçek anlamdan çok, bir şeyin bir anlama gelme sürecinin daha önemli olduğu postmodernizm, anlamın yaratıldığı ve yayıldığı estetik ve kültürel uygulamalar konusunda çok daha fazla bir farkındalık gerektirmektedir. Dolayısıyla temsillerin doğasına ilişkin bu sorgulamalar belgesel sinemayı derinden etkilemiştir. Geleneksel olarak belgesel sinema hakikatin tedarikçi ve destekçisi olarak algılandığından, postmodernizmin gelişiyle birlikte risk altında kalmıştır.

Postmodernizm ile çoğulculuk, sınırsızlık ve belirsizlik gibi modernist düşüncenin reddettiği nosyonların kabulü söz konusudur. Bu kabul ise basitlik, tamamlanmışlık ve kesinlik gibi entelektüel umutlardan vazgeçişi ve toplumsal hayatta baskın bir pozisyona sahip temsil, imge, enformasyon ve kültürel göstergelere yeniden odaklanarak, önceden ciddi, gerçekçi ve hakiki olarak görülen kültürel alanlarda, *oyun* ve *kurmacalaştırmaya* onay verme anlamına gelmiştir (Cahoone, 2003: 3). İleride detaylı olarak incelenecek olan özdüşünümsel (*self reflexive*), etkileşimli ve uydurma (*mock*) belgesel tarzları gözönünde bulundurulduğunda ve özellikle 1980 sonrası melez filmlerdeki artışa odaklanıldığında, Cahoone'nin yukarıdaki vurgusunun en belirgin muhataplarından birinin belgesel sinema olduğu söylenebilir.

3.2.3.2. Postmodern Dönemde Belgesel

Modernist düşüncede, bilinen ve temsil edilebilen tek ve değişmez bir hakikatin varlığının baştan kabulü söz konusudur. Geleneksel belgesel tanımı da, bu

modernist düşünceyle paralellikler göstermektedir. Örneğin Bill Nichols, belgesel sinemayı bilim, siyaset ve hukuk gibi ciddi söylemlerden (*discourses of sobreity*) biri olarak değerlendirmiş (1991: 3); Renov da belgeselin, aydınlanma ile dinin yerine geçen bilim projesine açıkça eklemlenen bir alan olduğunu vurgulamıştır (1999: 85). Fakat modernizmin büyük anlatılarının, bilgi, bilim, nesnellik, gerçeklik, dil, temsil, anlam ve benzeri kavramlarla birlikte sorgulanmaya başlanması, her ne kadar etkileri 1980 sonrasına daha fazla gözlemlense de, belgesel sinemadaki değişimleri tetiklemiştir. Örneğin bilimin, dünyayı ve insanların deneyimlerini anlamlı kılan birçok söylemden sadece biri olarak görülmeye başlanmasıyla, belgeselin bilimin söylemlerinden kaynaklı otoritesi sarsılmış, gerçeklik iddiasına meydan okunarak, belgeselin gerçeği değil yalnızca bir veya birinin gerçekliğini temsil edebileceğinin altı çizmiştir (Seidman'dan akt. Roscoe & Craig, 2001: 28).

Laugley'e göre, "[P]ostmodern medya kültürünün en önemli özelliği, görsel imgelerin heryerdeliğidir. McLuhan'a göre, basılı kitap nasıl modernitenin aracı idiyse, imge de –özellikle de hareketli imge- kesinlikle postmodernitenin aracıdır" (2010: 97). Derrida ise "metnin dışında hiçbir şey yoktur" diyerek, insanların sadece metinler ve temsiller aracılığıyla kastedilen nesne veya kavramlarla karşı karşıya geldiklerini iddia etmektedir. Dolayısıyla bildiğimiz dünyanın temsiller tarafından oluşturulduğu vurgulanmaktadır (Cahoone, 2003: 11). Bu vurgu da aslında postmodernizmin merkezindeki temsil krizi, anlam patlaması ve gerçekliğin çöküşü iddialarına gönderme yapmaktadır. Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik kuramı ise, bu iddiaların en uç örneği olarak değerlendirilebilir.

'Gerçeğin' ve 'gerçeğin' yeniden üretimlerinin birbirinden ayırt edilemez bir noktaya geldiğine işaret eden Baudrillard, simülasyon kavramıyla, postmodern

dünyada orijinal bir olay veya imge ile bu olay veya imgenin medya temsili arasında bir fark –boşluk- olmadığını, ikisinin de gerçek olarak dikkate alınması gerektiğini vurgulamaktadır (2003: 39, 179). Başka bir deyişle, 'gerçek' fikri ideolojik bir benzetmeden başka bir şey değildir. Dolayısıyla Baudrillard, hipergerçeklik kavramı üzerinde durarak özgün gerçeklik temsillerinin yerini gerçek dünya simülasyonlarının aldığını söyleyerek, Körfez Savaşı'nın (1990 -1991) aslında olmadığını, henüz başlamadan ABD ordusu tarafından kazanıldığını ve bu savaşın daha çok video oyunu simülasyonunu andıran, sanal bir savaş olduğunu söylemektedir (Laugley, 2010: 102).

Bruzzi'ye göre, postmodern durum belgesel için, gene imge ile gerçeklik arasındaki ilişkinin altını çizmektedir. İmge ile gerçeklik arasında fark olmadığını, Bazin, gerçekliğin kaydedilebileceği iddiası üzerinden, Baudrillard ise gerçekliğin sadece başka bir imge olduğu iddiası üzerinden ileri sürmektedirler (2000: 4). Roscoe ve Craig'in belirttikleri gibi, Baudrillard'ın tezi kabul edildiği vakit, belgesel gerçekliğin çöküşünden dolayı en çok postmodern söylemde statü kaybına uğrayacaktır, çünkü belgeselin otantiklik iddiası bu postmodern duruş ile bozulmuştur. Ancak bahsedilen otantikliğin kaybı her ne kadar belgesel sinemanın temelini kazımışsa da, bu durum, yani postmodern eleştiri belgesel sinema için yeni imkânlar da yaratmıştır (2001: 29).

Postmodern kültürün ürünleri genel olarak özdüşünümsellik (*self reflexivity*), ironi, uslûp taklitleri (*pastiche*), parodi (kötü taklit, maskaralık) ve temsil politikaları hakkındaki geleneksel fikirleri sorgulayacak biçimde tarzların bir arada kullanılması ile karakterize edilmiştir (Connor, 1987: 185). Buna ek olarak, gerçeklik ve doğruluk eleştirilerinin bir sonucu da, belgesel ve kurmaca, gerçek ve hayal arasındaki

sınırların daha da bulanıklaşmasıdır. Bu bağlamda, özdüşünümsel, performansa dayalı ve uydurma belgesellerin ortaya çıkışları veya daha görünür olmaları, postmodern eleştirilerin belgesel sinemaya doğrudan ve/veya dolaylı etkisi olarak da değerlendirilebilir.

3.2.3.2.1. Özdüşünümsel Yaklaşım

Film yapımındaki özdüşünümsel (*self-reflexive*) tarzın, belgeselin saf bir şekilde hakiki ve nesnel olduğu anlayışını olumsuzlamak gibi bir işlevi olduğunu söyleyen Jay Ruby, bu tarz yaklaşımın özellikle 1970'lerde, gerçeklikle ilgili tartışmaların yapıldığı ve belgesel sinemanın gerçeklik iddiasının eleştirildiği zamanlarda gündeme geldiğini belirtmektedir (2005: 34–47). Bu bağlamda, 1980'lerden günümüze kadar sadece belgesel sinemada değil, aynı zamanda kurmaca sinema ve televizyon programlarında da yoğun olarak kullanılan özdüşünümsel tarz, temsillerin doğasına, anlamın nasıl kurulduğuna, nesnelliğin olanaksızlığına ve de gerçekliğin tek olmayıp değişebildiğine ilişkin vurgusuyla belgesel sinemadaki postmodern sorgulama ve eleştirinin bir sonucu olarak da değerlendirilebilir.

Herhangi bir filmdeki özdüşünümsel yaklaşım, o filmin nasıl üretildiğine, dolayısıyla filmdeki anlamın, temsillerin nasıl kurulduğuna, filmin kendi gerçeklik temsilini ne şekilde yapılandırdığına dair izleyiciye bilgi vermektedir. Filmlerin kendi gerçeklik temsillerini ne şekilde yarattıklarının daha görünür olması, belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi daha fazla sorgulatmaktadır. Bu bağlamda, Ruby, özdüşünümsel olmayı, filmi, yapımcısını ve yapım sürecini de içine alan bir bütün olarak değerlendirmekte ve izleyicilerin filme ilişkin bu şekilde

bilgilendirildikleri taktirde, filme karşı eleştirel ve sofistike olabileceklerini söylemektedir (1988: 65). Ayrıca özdüşünümsel belgesellerde, parodi, ironi ve satir gibi, belgesel temsillerinin gerçekliğini aksatan veya altüst eden yollar kullanılabilmektedir. Böylece, diğer belgesel tarzlarında tarihsel ve toplumsal dünyanın temsilleri kanıtlamadan doğru kabul edilebilirken, bu tarz belgesellerde sorgu noktası olabilmektedir (Roscoe ve Craig, 2001: 32).

Nichols, postmodernizmin altını çizdiği temsil krizi sonucu belgeselin bir meşruiyet krizine girdirdiğini söylerken (1991: 63), Minh-Ha, belgeselin iç çalışma mekanizmalarının özdüşünümsel bir yaklaşımla daha fazla göz önüne çıkarılmasını, postmodern dünyada belgeselin güncelliğini devam ettirebilmesi için gerekli revizyonlardan biri olarak görmektedir (1990: 90). Ancak belgesel sinemanın nesnellik ve gerçeklik iddialarına meydan okuyan özdüşünümsel tarzın, kurmaca kod ve konvansiyonların sıklıkla yenilikçi bir şekilde kullanımını tetiklediği de görülmektedir (Roscoe ve Craig, 2001: 32). Bu noktada özdüşünümsel tarzda yapılmış belgesel filmlerde, bir taraftan kurmaca kod ve konvansiyonların kullanımı dolayısıyla melezleşmenin artması, diğer taraftan, görünmezlik ve devamlılık kurgusunun aksine filmlerin iç çalışma mekanizmalarının ortaya çıkarılabilmesi çelişkili görünmektedir.

Bu çelişki, özdüşünümselliğin ne şekilde ele alınacağını daha ön plana çıkarmaktadır. Örneğin, Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* filminde kullanılan özdüşünümsel öğeler ile filmlerin yapılandırılmış olduklarının altı çizilmektedir. Ancak bu film, görünmezlik ve devamlılık kurgusunun kullanıldığı, gerçekliği 'tepe taklak' gösteren kurmaca burjuva sinemasına bir başkaldırı özelliği taşımaktadır. Dolayısıyla özdüşünümsellik ile filmlerin birer film olduklarının vurgusundan öte,

gerçeklik temsillerinin sorgulatılmasının amaçlanması daha önemli olduğu belirtilmelidir. Başka bir deyişle, film yapım sürecinin izleyicilere gösterilerek filmin aslında bir film olduğunun ve yapılandırılmışlığının ifşa edilmesinin, aynı zamanda filmin gerçeklik ve nesnellik izlenimini arttırmak için de kullanılabileceği unutulmamalıdır.

Özdüşünümselliğin saf bir biçimcilik olarak alındığında film yapımını sarmalayan ideolojinin fark edilemeyebileceğini söyleyen Minh-ha'ya göre, nasıl ki alan çalışması yapan antropologlar için çalışma koşullarının ve yöntemlerinin görünür kılınması, çalışmalarının geçerliliğini sağlamada etkili ise, benzer şekilde bir filmin film olduğunun açığa çıkarıldığı özdüşünümsel teknik ve biçimler bilimsellikle bir tutulabilmektedir (1993: 101, 103). Başka bir deyişle, izleyicilerden, izlediklerinin film olduğunun gizlenmeye çalışılmaması yoluyla gösterilen açıklık ve dürüstlük, tıpkı sallantılı ve net olmayan görüntülerin daha gerçekçi bulunması gibi, özdüşünümsel filmleri de daha inandırıcı ve nesnel kılabilmektedir. Ormandaki bir cadıyla ilgili belgesel yapmaya çalışan gençlerin konu edildiği *Blair Cadısı Projesi* (1999) filminin başarısı, özdüşünümselliğin biçim olarak kullanımının, kurmaca filmlerde bile gerçeklik ve nesnellik iddialarını güçlendirmede ne denli etkili olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, özdüşünümselliğin postmodernizmin belgesel sinemaya bir etkisi olarak değerlendirilebilmesi için, bu tarzın saf bir biçim olarak değil, gerçeklik ve nesnellik iddiasındaki belgeselin kendine yaptığı bir öz eleştiri olarak kullanımının altı çizilmelidir.

Özdüşünümselliğin bir öz eleştiri olarak kullanımı, belgesellerin dünya üzerinde anlam kurulmasında ve anlamlı gelen bir gerçekliğin düzenlenmesinde kullanılabileceklerini işaret etmekte ve belgesel üretimini sarmalayan ekonomik,

politik ve kültürel yapılarla ideolojilerin varlığına ilişkin genel bir kültürel farkındalık getirilebilmektedir. Bu nedenle, biçimsel öğelerden ayrı olarak özdüşünümsellik, ister belgesel ister kurmaca olsun filmlerin yapılandırıldıklarının, dolayısıyla otantik, doğru, nesnel kayıtlar olmadıklarının altını çizmektedir (Ruby, 1988: 67, 74). Özdüşünümsel tarzın bu kullanımı, postmodern dönemde yapılan melez filmlerin sayısındaki artış da açıklayabilmektedir. Barsam'a göre, 1980'lerde görülen bu tarz,

> (…) geleneksel olarak kurmaca ile kurmaca olmayanı birbirinden ayıran yapay ayrımların aşamalı olarak kaybolmasının neticesinde meydana gelmiştir. Film yapımcıları bilinçli ve kasten iki türün sınırlamalarına karşı gelmiş, bu iki türü örtüştürmeye zorlamış, ikisinin bir arada olabileceği üzerine dair yorumlarda bulunmuşlardır. Bu "yarı kurmaca belgesel"e veya "drama belgesel"e (ikisi de temel olarak gerçek hayattaki olaylara dayanan anlatı türleridir) doğru olan bir hareket değil, daha çok (Maysles kardeşlerin *Grey Gardens*'da yaptığı gibi) gerçekliğin çoklu belirsizliklerini temsil eden bir modelin kurgu yoluyla başarılmasıdır (1992: 376).

The Atomic Cafe (1982), *Sans Soleil* (1982), *Reassemblage* (1982), *Seylan'ın Türküsü* (1985), *Far from Poland* (USA, 1984) gibi, özdüşünümsel tarzda yapılan filmlerde, belgesel klişelerinin ve belgeselin gerçeklik ve nesnellik iddialarının sorgulanarak, belgesel geleneğine eleştirel bir bakış getirildiği görülmektedir. Ancak Barsam'ın yukarıda bahsettiği, gerçekliğin çoklu belirsizliklerinin temsil edilebilmesi bağlamında Errol Morris'in *İnce Mavi Hat* (*The Thin Blue Line,* 1987) belgeseli ön plana çıkmaktadır.

1976 yılında ABD'de polis memuru Robert Wood'un cinayetini konu alan bu belgeselde, olaylara karışanların birbirleriyle çelişen farklı anlatıları, yapılandırılarak sahnelenmekte ve her sahnelemede cinayetin nasıl olduğuna dair farklı bir bakış açısı anlatılmaktadır. Dolayısıyla birbiri ile çelişen anlatılardan hangisinin doğru

olduğuna, belgesel yapımcısı değil izleyiciler karar vermektedir (Roscoe ve Craig, 2001: 32). Bu bağlamda Williams, *İnce Mavi Hat* gibi özdüşünümsel belgesellerin, gerçekliğin açık bir şekilde temsil edilmesinin mümkün olmadığını ve filmlerle sadece birbirleriyle yarışan gerçeklik iddialarının anlatılabileceğini gösterdiklerini söylemekte ve belgeselin göreceli gerçeklik iddiaları arasında yapılan bir seçim olarak algılanmasının daha iyi olacağını vurgulamaktadır (1993: 13,14)

Filmlerde görülmeye başlayan özdüşünümsel tarzı, sadece postmodernizm ile gelen eleştiri ve sorgulamalara bağlamak doğru değildir. Belgesel sinemadaki özdüşünümselliğin aynı zamanda tesadüfî olduğunu belirten Ruby, *Dont Look Back* (1967) gibi Dolaysız Sinema filmlerindeki bulanık görüntülerin veya görüntüye mikrofon ve sesçinin girmesi gibi kazaların, bu filmlere özdüşünümsellik kattığını söylemektedir. Ruby'e göre bu tür kazalar, Dolaysız Sinema'nın göstergeleri olmuş ve yönetmenin kaydettiği olay üzerinde bir kontrolü olmadığını işaret etmiştir. Zamanla kurmaca film yapımcıları da, filmlerinin gerçekmiş gibi görünmeleri amacıyla bu göstergeleri kullanmaya başlamışlardır (Ruby, 1988: 72–74). Hatta Robert Drew, Yeni Dalga yönetmenlerinin, Dolaysız Sinema kamera tarzlarını *Serseri Aşıklar* (*À bout de souffle*, *Breathles,* 1960, Jean-Luc Godard) gibi kurmaca filmlerde kullanmaları nedeniyle kendilerine ödeme yaptıklarını söylemektedir (Drew, 1988: 397). Bu noktada, tamamen kasıtlı olarak geliştirilmiş, belgesel gerçekliğini hedef alan ve/veya kullanan uydurma belgesel tarzına odaklanılabilir.

3.2.3.2.2. Uydurma Belgesel

Özdüşünümsel belgesellerin yanısıra uydurma belgeseller de postmodern eleştirilerin izlerini taşımaktadır. Postmodern tartışmalarla en çok ilişkilendirilen kavramlardan biri olan parodi, genellikle üslup taklitçiliği, ironi ve hiciv ile bağlantılıdır. Parodide, tarzların taklit edilerek alaylı bir şekilde kullanımı, dolayısıyla eleştirel bir yorum üretilmeye çalışılır. Başka bir deyişle, her zaman için parodinin karşı çıktığı normatif bir söylem bulunmaktadır (Jameson, 1984). Roscoe ve Craig'e göre, parodi görüşü ve parodinin türleri geliştirme ve dönüştürme potansiyeli, en kullanışlı olarak belgesele uygulanabilir. Bu bağlamda Ruby, aktüel çekim gibi görünen fakat sahnelenmiş ve senaryolaştırılmış olan *David Holzman's Diary* (1967) ve *No Lies* (1973) gibi belgesel parodilerinin, izleyicilerin kurmaca ve belgesel kategorileri konusunda kafalarının karışmasına neden olarak, izlediklerine karşı bilinçli ve sorgulayıcı olmalarını sağladıkları için özdüşünümsel özellikler barındırdıklarını söylemektedir (1988: 69).

Yukarda değinilen iki film, hem kurmaca hem de belgeselle yakın ilişkisi olan bir biçim olarak tanımlanmakta ve uydurma belgesel olarak bilinmektedir. Uydurma belgesel, toplumsal-tarihsel dünyayı doğru ve titiz bir biçimde sunabileceği iddiasıyla tanımlanan belgesel sinemanın kültürel statüsüne yapılan itiraz ve meydan okumaların bir belirtisi olarak görülmektedir (Roscoe ve Craig, 2001: 6). Uydurma belgeseli hayali öyküler anlatmak için belgesel tarzını kullanan bir kurmaca film biçimi olarak tanımlayan Juhasz & Lerner'a göre, gerçekte kurmaca olan bu filmlerdeki belgesel tarzı belgesel sinema ile ilişkilendirilen toplumsal ve ahlaksal içeriklerle, inanma, güvenme ve otantiklik gibi duyguların bu kurmacalarda kullanılabilmelerini sağlamaktadır (2006, 7).

Bu noktada, ikisi de kurmaca metin olan 'drama belgesel' ile 'uydurma belgesel' arasındaki farka değinilmesi gerekmektedir. Drama belgesel, gerçeklik ve doğruluk iddiasını geçerli kılmak amacıyla kendisini belgeselle ilişkilendirirken; uydurma belgesel bu tür gerçeklik ve doğruluk iddialarını çürütmek için belgesel estetiğini kullanmaktadır. Başka bir deyişle, uydurma belgesellerin amacı, belgeselle ilişkilendirilerek geçerlilik aramak değil, belgeselle oynamak veya belgesele meydan okumaktır (Roscoe ve Craig, 2001: 46–47).

Bahsi geçen bu meydan okuma, Mitchell W. Block'un *No Lies* (1973) filmi üzerinden ele alınabilir. Sinema Gerçek tarzında çekilmiş tecavüzle ilgili olan bu filmde, izleyicinin yaşanmamış olmasını istediği tecavüzün, filmin sonunda, gerçekte yaşanmamış olduğu anlaşılmaktadır. İzleyicilerin beklentileriyle oynanan film için Block, *No Lies*'ın film yapım sürecini ve izleyiciyi manipüle eden yönetmen hakkında olduğunu belirterek, "[T]üm film yapımcıları, hem dramatik hem de kurmaca olmayan biçimlerde, bunu yapmaktadır. Ancak kurmaca olmayan biçimde, sinemacının görüntülediği insanlara karşı bir sorumluluğu olduğu varsayılmaktadır. Yönetmen, filmi manipüle ederek gerçekliği manipüle etmektedir" demektedir (2006: 192). Block, belgesel sinemanın varsayılan gerçeklik ve nesnellik iddiasına karşı, kendi filminin kurmaca olduğunu, ancak onu kurmaca değilmiş (*nonfiction*) gibi çektiğini söylemekte ve Michael Moore'un filmlerinde bir kurmacanın gerçek insanlar kullanılarak yaratıldığını, bu insanların kim olduklarının ve ne söylediklerinin çarpıtıldığını vurgularken, Moore'un aslen *No Lies* filmindeki tekniği kullanmasına rağmen, izleyicilere izlediklerinin gerçek olduğunu söylediğini iddia etmektedir (2006: 194).

Block, film biçimlerinin ne kadar kolay manipüle edilebileceği ve dolayısıyla filmlerde anlatılanların doğru olmadıkları halde doğruymuş gibi gösterilebileceği konusunda izleyicileri uyarırken, günümüzde izleyicilerin artık filmi okurken daha sofistike olduklarını da belirtmektedir (2006: 195). Orson Welles'in 1938 yılında haber bülteni formatını kullanarak yaptığı dramatik radyo programı *Dünyalar Savaşı* (*War of the Worlds*) ile, dinleyenleri geçekten bir uzaylı saldırısı olduğuna inandırabildiği hatırlanırsa, günümüz izleyicisinin türsel aldatmacalara karşı daha bilinçli olup olmadığının ve/veya eğer daha bilinçliler ise bunun nedenlerinin sorgulanması gerekmektedir.

Konuyla ilgili olarak Roscoe ve Craig iki açıklama getirmektedirler. İlk olarak, ana akım televizyon ve sinema izleyicilerinin kültürlerinin ve tüm medya biçimlerinin aslında inşa edildiğine dair farkındalıklarının artmış olduğu, bu nedenle izleyicilerin, türler arasındaki sınırların bulanıklaşmasına ve ihlallere izin verdikleri söylenmektedir. İkinci olarak, 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra eğlence endüstrilerindeki dönüşümlerin, hem olgusal hem de kurmaca medyada değişen eğilimler yarattığı vurgulanarak, kültürel hayatın bir parçası olarak eğlencenin artan öneminin, özellikle kurmaca medyada, medyanın müşterisi olan kuruluşların sayısında bir patlama yarattığı ve bu durumun, toplumsal ve kurumsal konularla ilgilenen izleyicilere yönelik metinlerde rekabeti arttırdığı söylenmektedir (2001: 77,78).

Yukarıdaki iddialar her ne kadar tartışmalı da olsa, bu noktada daha önemli bir soruyla karşılaşılmaktadır. Türler arası bir sınır ihlali olarak değerlendirilen uydurma belgeseller, aslen kurmaca olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda, zaten kurmaca olarak endekslenen uydurma belgeseller, belgesel sinemanın gerçeklik ve

nesnellik iddialarına eleştiri midir yoksa bu iddialara dolaylı da olsa destek niteliğinde midir? Lebow, uydurma belgesel kavramındaki 'uydurma'nın, kopyalama, ironileştirme, küçümseme, alay etme ve tersine çevirme gibi birçok farklı anlamlarda da kullanılabilecekken, editörlerin uydurma belgesel ile genellikle belgesel tarzını 'taklit' eden kurmaca filmlere odaklandıklarını ve böylelikle uydurma belgesellerin, belgesel sinemaya net bir şekilde karşı olarak konumlandırıldığını belirtmektedir. Lebow'a göre, uydurma belgeselin taklit ettiği, "hakiki" veya "gerçek", genel olarak belgesel sinema ile ilişkilendirilmiştir. Oysaki aktüel veya gerçek olanın zaten daha üstün ve nesnel bir temsil olanağı yoktur; dolayısıyla uydurma belgesel, "karşıt" diğeri olarak belgesel kategorisini desteklemekte ve beslemektedir (2006: 223,224).

Özdüşümünsel ve uydurma belgesel tarzlarına ek olarak, kabaca 1970'li yıllarda, yeni nesil sinemacılar tarafından, belgesel, deneysel ve kurmaca filmler arasında uzun zamandır var olan konvansiyonel ayrımları bulanıklaştırma eğilimi olan birçok farklı filmin üretildiği görülmektedir (Ellis ve McLane, 2005: 235). Barsam'ın vurguladığı üzere, geçmişte genellikle az sayıdaki usta sinemacı tarafından üretilen filmler ile bu sinemacıların vizyonları ve tarzları, belgesel sinemanın şekillenmesindeki temel faktörlerdendir. Ancak 1970'lerden itibaren yönetmenlerin sayısının ve çeşitliliklerinin artması ve bu yapımcıların ürettikleri farklı tarzlardaki birçok film oldukça dikkat çekicidir. Estetik, politik ve cinsel olarak geniş bir spektrumdaki, farklı coğrafyalardan farklı sesleri olan sinemacılar, kadın filmlerinden azınlıklarla ilgili yapımlara kadar çok sayıda yenilikçi film gerçekleştirmişlerdir (1992: 357). Bu noktada, hem bu filmlerin yapımını görece kolay kılan hem de belgesel kurmaca arasındaki melezleşmede temel faktörlerden

biri olarak değerlendirebilinecek video ve daha sonra dijital video teknolojisine odaklanmak yerinde olacaktır.

IV. BÖLÜM: DİJİTAL İLETİŞİM ÇAĞINDA BELGESEL SİNEMA VE ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Film yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde büyük değişimlerin olduğu dijital iletilişim çağı, sadece profesyonel film yapımcıları için değil amatörler için de birçok olanağı beraberinde getirmiştir. Yüksek çözünürlükteki kameraların cep telefonlarında bile bulunduğu, video paylaşım sitelerine her gün saatlerce video görüntülerin yüklenip paylaşıldığı bu dönemde, film yapım uygulamaları da sürekli bir dönüşüm içerisindedir. Bu dönüşümler bağlamında, belgesel ve kurmaca melezleşmesine odaklanmak için ilk olarak, 1970'lerde yaygınlaşan video teknolojisine ve kullanımına bakılabilir.

Onatlı mm senkronize ses kaydı yapabilen taşınabilir kameraların üretimi, 1960'lı yıllarda özellikle Dolaysız Sinema yaklaşımı ile belgesel sinemada görülen gerçeklik ve nesnellik iddialarına temel olmuştur. Ancak 1970'li yıllarda, sinema teknolojilerindeki diğer bir gelişme olan taşınabilir ve tüketiciye yönelik video kameraların yaygınlaşmasının, belgesel sinemada gerçeklik ve nesnellik iddialarını pekiştirmekten çok, öznel, özdüşünümsel ve etkileşimli belgesel filmlerin yapımını tetiklediği görülmektedir.

Sosyal hareketlilik, feminizm, savaş karşıtı propagandalar ve sivil halk hareketleriyle sistemin eleştirildiği 1960'ların sonu ve 1970'lerde, özellikle ABD'de toplumsal konulara yaklaşımı yetersiz bulunan televizyon programlarına alternatif olarak gelişen bağımsız video belgesel üretimindeki artış dikkat çekmektedir. *Videofreex*, *Video Free America*, *Raindance* ve *Videopolis* gibi birçok alternatif medya organizasyonu, halkı sivil eylemler ve toplumsal değişim konularında

bilgilendirmek için çalışmıştır (Ellis ve McLane, 2005: 247). *People's Video Theatre*, *Optic Nerve* ve *TVTV* gibi diğer video birliktelikleri de, azınlıkların görüşlerini duyurmada etkili olmuştur. Taşınabilir, tüketiciye yönelik video kamera ve kayıt aygıtlarının piyasaya sürülmesi, videonun, televizyonun egemenliğinden kurtularak sanat ortamına girebilmesi görüntü hâkimiyetinin halka yayılarak bireyselleşmesi olarak değerlendirilmiştir (Tamblyn, 2003).

Önceden erkeklerin baskın olduğu belgesel film yapımında, 1960'ların sonlarında kadınların da kendilerini göstermişler ve bu gelişmede, hafif ve düşük maliyetli film ekipmanları etkili olmuştur (Erens, 1988: 555). Bu dönemde video ile çekilen binlerce filmin çağdaş belgesel sinemayı şekillendirdiğini belirten Barsam, videonun yanı sıra kablolu televizyon ve kablosuz ağ gibi imkânların da azınlıkların ve kadınların kendilerini anlatabilmelerinde işlevsel olduğu bilinmektedir (1992: 358).

1970 ve 80'ler boyunca video teknolojisindeki süren iyileştirmelerin ve dijital kurgu sistemlerinin gelişmesi gibi teknolojik ilerlemelerin, belgesel yapımında uygulama ve estetik açısından önemli etkileri olduğu görülmektedir. Örneğin, video ile kayıt yapmanın görece ucuzluğu, kişisel belgesellerde artışa neden olmuş, ayrıca kameranın kayıtta kalması ile kalmaması arasında maliyet açısından önemli bir fark bulunmaması nedeniyle uzun çekimler yapılmış, bu bazen hiç yakalanamayacak anların yakalanmasına bazen de oldukça sıkıcı uzun çekimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aynı zamanda filmlerin dağıtım ve gösterimlerinde de önemli değişimler olduğunu belirten Ellis ve McLane, video bağlamında, teknoloji, ekonomi ve sanatın, belgeselin biçim ve içeriğini düzenlemek için tekrar bir araya geldiğini söylemektedirler (2005: 258,259).

Video gibi, 1980'lerin ortalarında yaygınlaşmaya başlayan dijital video (DV) teknolojisindeki gelişmeler de, belgesel sinemadaki melezleşme ve benzeri dönüşümlerde etkili olmuştur. Sosyal, siyasal ve ekonomik bağlamlar da göz önünde tutularak dijital iletişim teknolojilerinin sinemaya etkisi incelendiğinde, DV teknolojisinin sadece belgesel sinemada değil kurmaca sinemada da etkin olarak ve daha önemlisi birbirinden çok farklı amaç ve tarzlarla kullanılabildiği görülmektedir. Bir taraftan anlatılmak istenen fantezi öykülerin gerçekçi kılınması, diğer taraftan toplumsal gerçekliğe daha aracısız erişimin sağlanması gibi dijital medyanın sinemadaki farklı, hatta birbirine zıt olabilecek biçimlerde kullanımlarının incelenmesi, hem belgesel hem de kurmaca sinemada gözlemlenen dönüşümlerin ve bu dönüşümlerin belgesel sinemaya etkilerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

4.1. DİJİTAL VİDEO (DV) İLE GERÇEKLİK İDDİASINDAN, GERÇEKÇİ ESTETİĞE YÖNELİŞ

1990 sonrası dönemde, belgesel filmler anaakım ticari sinemanın alanında daha fazla yer alabilmiş ve dünyanın birçok ülkesinde üretilen bağımsız ya da yarı bağımsız belgesellerin sayısında önemli bir artış söz konusu olmuştur. Hatta özellikle ABD'de belgesel filmlerin gişe başarıları, belgesel sinemada bir Rönesans'ın yaşandığı şeklinde yorumlanmaktadır (McCling, 2005). Gişe başarıları bağlamında, belgesel filmlerin kurmaca filmlere nazaran genellikle daha az izleyici çektiği göz önünde bulundurulursa, belgesel sinemada yaşandığı söylenen bu yükseliş, Brain Winston'un "belgeselin tarihsel daimi iticiliği" olarak tanımladığı (1995: 254) durumun değişmeye başladığını düşündürmektedir. Ancak Michale Moore gibi

belgeselcilerin, filmlerinde eğlenceli, öznel ve performansa dayalı anlatı yapılarını kullanmaları bir taraftan yoğun ilgi görürken, diğer taraftan belgeselin doğasına ilişkin tartışma ve yorumları da beraberinde getirmektedir.

Bu noktada, belgesel sinemanın popülaritesindeki artışın nedenlerini anlamak için, bu sinemadaki değişimlere daha yakından bakılması gerekmektedir. Günümüzde, kurmaca kod ve konvansiyonların yoğun olarak kullanıldığı belgesellerin sayısı artmıştır. Daha önemlisi, çoğu belgesel filmde öznel ve manipülatif yanların gizlenmeyip, aksine açığa çıkarıldığı dikkati çekmektedir. Dai Vaughan'un belirttiği üzere, yakın zamanda belgesel ve kurmaca dilleri arasındaki boşluğun giderek daraldığının görülmesi (1999: 64), belgesel sinemada kurmaca unsurların çoğalması ve bu unsurların izleyiciden gizlenmeye çalışılmaması, belgesel sinemada gerçeklik ve nesnellik iddialarından vazgeçiş olarak da değerlendirilebilir.

Roscoe ve Craig, yeni sinema teknolojileri ile gerçek dünyada var olmayan nesne veya insanları fotoğraf ve/veya filmde varmış gibi göstermenin, daha önce hiç olmadığı kadar kolaylaştığını vurgulayarak, kameranın temelde bir kayıt aracı olarak tutarlılığının kökten bir şekilde ortadan kalktığını, dolayısıyla dijital teknolojilerin belgeselin gerçeklik statüsüne belki de en güçlü meydan okumayı yaptığını vurgulamaktadırlar (2001: 39,40). Ancak, günümüzde kurmaca sinemada da gerçeklik ve gerçeklik temsillerinin fazlasıyla yer alması ve melez belgesellerin yanısıra, eski ABD başkan adayı Al Gore'nın yer aldığı *Uygunsuz Gerçek* (*An Inconvenient Truth,* 2006) gibi, nesnellik ve gerçeklik iddiası bulunan yapımların da varlığı, belgesel sinemanın gerçeklik ve nesnellik iddialarından ne ölçüde vazgeçtiği ve dijital teknolojilerin bahsi geçen dönüşümde ne ölçüde önemli hale geldiği gibi konular daha kapsamlı bir tartışmayı gerektirmektedir.

Belgesel sinemada yaşanan yükselişi ticari sinemaya hükmeden fantezi dünyalara karşı bir tepki olarak değerlendiren Chanan, gerçeğin kayboluşuna tepkinin sadece belgesel sinemada değil, kurmaca sinemada da bulunabileceğini, kurmaca sinemanın yarattığı fantezi dünyaların sahteliğine karşı gerçeklik temsillerinin yoğun olarak kullanılmaya başladığını belirtmektedir (2007: 7). Benzer şekilde, günümüzde kurmaca sinemanın, yapaylığını saklamak için belgesel gibi görünmeye çalıştığını söyleyen Howard, kurmaca filmlerde kullanılan belgesel tekniklerin, filmleri spontane çekilmiş ve gerçekliği yakalayabilmiş gibi gösterdiğini, hatta üç boyutlu animasyon teknikleriyle anlatılan fantezi filmlerde bile, inandırıcılığın sağlanabilmesi için belgesel tekniklerinin kullanıldığını vurgulamaktadır (2010: 150,151). Sığınmak için dünyaya gelen uzaylıların fantastik öyküsünün anlatıldığı Neill Blomkamp'ın *Yasak Bölge 9* (*District 9,* 2009) filminin tıpkı bir haber filmi gibi veya *Jurassic Park* (1993)'ın tıpkı bir belgesel gibi başlaması bu durumu örneklendirmektedir.

Dijital sinemadaki gerçekliğe yönelişi deneysel olarak tanımlayan Rombes, Zhang Yimou'nun *Kahraman* (*Hero*, 2002) filminde oyuncu olarak kullanılan binlerce figürandan oluşan kalabalıkla ilgili olarak, önceden izleyicilerin filmlerdeki kalabalık insan görüntülerinin özel efektlerle oluşturulduğuna şaşırdıklarını ancak günümüzde kalabalık görüntüsünün gerçek insanlarla kaydedilmesine şaşırıldığını belirterek, "günümüzde gerçek, yeni avantgard oldu" demektedir (Rombes, 2011). [12]

Günümüzde sadece sinemada değil, uzman kişilerin veya ürün kullanıcılarının yer aldığı özellikle amatörmüş gibi çekilen reklâm filmlerinden

[12] *Forrest Gump* (1994) filminde, kaydedilen bir grup insan görüntüsü dijital olarak çoğaltılarak tüm bir futbol stadyumu insanla doluymuş gibi gösterilebilmiştir.

realite tv programlarına değin, belgesel tarzın görsel-işitsel ürünlerin üretimindeki baskınlığı gözlemlenebilmektedir. Ancak belgesel sinemanın da geleneksel belgeselin sınırlamalarından kaçınmak ve daha geniş bir izleyici kitlesine hitap edebilmek amacıyla her zaman için kurmaca öykü anlatım tekniklerini kullandığı göz önünde bulundurulursa, belgesellerin kurmaca, kurmacanın da gerçek unsurlara sahip olduğu, dolayısıyla kurmaca ve kurmaca olmayanın aynı zamanda var olup ve içiçe geçmesinin kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Daha önce belirttiğimiz gibi, filmler hayal dünyasından ya da gerçek hayattan, ama sıklıkla da ikisinin karışımından ortaya çıkan öyküleri izleyicilere anlatmayı ve bu onları inandırmayı amaçladığından, kurmaca ve kurmaca olmayanın biraradalığı çoğu filmde görülebilmektedir. Howard, bu biraradalığın günümüzde çok daha fazla tercih edildiğinin altını çizmektedir (2010: 148).

Belgesel sinemada yaşanan yükselişe ek olarak, gerek ana akım ticari sinemada gerekse 1990 sonrası Dogma 95 ile Danimarka'da ve İran, Tayvan, Brezilya, Arjantin, Meksika, Rusya ve Türkiye gibi birçok ülkedeki yeni sinema yaklaşımlarında gözlemlenebilecek gerçekçi estetiğin baskınlığı, Zizek'in "gerçeğin dönüşü" (*return of the Real*) vurgusunu doğrulamaktadır (Nagib & Mello, 2009: xiv,xv). Dünya sinemasındaki bu yeni gerçekçi eğilimde, dijital medyanın yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Bu nedenle dijital video teknolojisinin ve bu teknolojinin melezleşmedeki etkisinin incelenmesi, yeni medya uygulamaları ile daha popülerleşen belgesel sinemanın hem içine girdiği kriz ve çelişkileri hem de kazandığı avantajları daha görünür kılacaktır.

4.2. DV TEKNOLOJİSİ VE FARKLI KULLANIMLARI

Analog olan eski medyanın aksine, üreticiler ve tüketiciler arasındaki çift yönlü iletişimi mümkün kılan ve arttıran 21. yüzyıl dijital medyası, yeni medya olarak bilinmekte ve bu kavram, cep telefonları, dijital kameralar, internet uygulamaları, MP3 çalarlar, dokunmatik radyolar, dijital televizyonlar gibi dijital iletişim araçlarına işaret etmektedir (Laugley, 2010: 157, 158). Artık yazılı metin, müzik, görsel ve işitsel içeriklerin standart bir bilgisayar yardımıyla üretilebilmesi ve bu içeriklere başkalarının müdahale edebilmesi her geçen gün daha kolaylaşmaktadır.

Otuzbeş mm film formatından farklı olarak görsel ve işitsel malzemelerin 0 ve 1 şeklinde sayısal olarak kaydedilmesini, aktarılmasını, manipüle edilmesini ve farklı mecralarda dağıtılmasını görece daha ucuz ve kolay kılan dijital medyanın sürekli gelişimi, bu teknolojinin günümüz sinemasında farklı kullanımlarına olanak vermektedir. Bu kullanım olanaklarından ilki, yüksek bütçeli anaakım ticari filmlerde genellikle özel efeklerin ve/veya bilgisayar temelli imgelerin oluşturulması amaçlıdır. Diğer kullanım alanı ise, bu teknolojinin görece ucuzluğu ve kolaylığı dolayısıyla sadece profesyonellerin değil amatörlerin, bağımsız yapımcıların ve tüketicilerin de görsel işitsel üretimlerini kapsamaktadır.

Doane, sinemadaki gerçeklik sorusunun geleneksel olarak ya Bazin'in yaklaşımında olduğu gibi fotoğrafsal imge ve sesin belirtiselliğine ya da 1970'lerdeki *Screen* kuramında olduğu gibi, 'gerçek' etkisi üreten türsel veya klasik Hollywood konvansiyonlarına bağlı olduğunu söylemektedir (2009: 63). Benzer şekilde, medyadaki temel teknolojik değişimlerin, geçmişte zaten var olan bazı estetik

dürtüleri tekrar harekete geçirdiğini ve dijital videonun birbirine zıt iki estetik yarattığını söyleyen Manovich, biri büyük bütçeli özel efektlerin yaygın kullanıldığı filmlerde, diğeri ise "hakikat" ve "anındalık"ın (*immediacy*) ucuz DV ekipmanlarıyla sağlandığı filmlerde görülen estetik yaklaşımların izini sürmektedir (Manovich, 2000).

Bu bağlamda, dijital videonun hem fantezi öykülerin daha gerçekçi kılınmasında, hem geçekliğe daha aracısız erişim sağlanmasında, hem de gerçek ile kurmacanın birbiri içine geçtiği melez filmlerin üretilmesinde kullanıldığı söylenebilir. Dijital medyanın bu farklı kullanım tarz ve olanakları, belgesel sinema ve melezleşme bağlamında önemli tartışmalar yaratabildiğinden, ilkin dijital videonun özelliklerine bakılarak bunların farklı film yapım tarzlarında ne şekilde kullanılabildiği incelenip, dijital medyanın belgesel sinema ve melezleşmeye etkisi kapsamlı olarak değerlendirilebilir.

4.2.1. DV'nin Belgesel Sinemada Kullanımı

Baker, belgeselin yeni altın çağını yaşadığını söylemektedir. Ancak belgeselin 1930 ve 1960'lı yıllardaki yükselişlerinden farklı olarak, günümüzde farklı yaklaşım ve tarzlarla belgesel üreten çok fazla kişinin olduğunu vurgulamaktadır. Baker, bu farkın nedenini açıklarken, şimdiye değin film yapımının çok masraflı olmasından dolayı televizyon kanallarının genellikle kısıtlayıcı bir şekilde belgesel filmlerin ana finansörü olduğunu, ancak günümüzdeki hafif ve görece ucuz dijital ekipmanlarla, her geçen gün daha çok insanın filmlerini

kendilerinin finanse edebildiğini ve bunun da yeni nesil film yapımcılarına yaratıcı özgürlük sağladığını belirtmektedir (2006: x,xi).

1990'ların başında dijital videonun hızlıca yaygınlaşmasıyla Çin'de belgesel sinemada görülen dönüşüm ve yükseliş, Baker'in bu iddiasını destekler bir örnek niteliğindedir. Yingchi, günümüzde Çin'de bağımsız ve yarı bağımsız film yapımcılarının sayısının artmasının DV teknolojisi olmadan mümkün olmayacağını, bu teknolojinin sadece Çin'de üretilen belgesel sayısındaki hızlı artışta değil, ayrıca Çin'in toplumsal dünyasına farklı bakışların cesaretlendirilmesi açısından da önemli olduğunu söylemektedir (2007: 4,5). Bu noktada, teknolojik belirlemeciliğe düşmemek için, Çin'in belgesel sinemasındaki değişimin sadece DV teknolojisinin kullanımına bağlı ve bir anda olmadığının vurgulanması gerekmektedir.

Yeni medya, dijital iletişim çağındaki medya üretimi, dağıtımı ve kullanımındaki geniş ölçekli değişimlere işaret ederken (Lister vd., 2003: 13), yeni medyanın özelliklerinden olan dijitalleşme ise verilerin ve bilginin kolayca aktarılmasını, dolayısıyla artan iletişim olanaklarının ve küreselleşmenin de altını çizmektedir. Bu bağlamda, Çin'de 1990'ların başlarında yükselen belgesel sinemanın, ilkin hükümet destekli ve otoriter özellikte olduğu, Batı ile artan iletişimle birlikte, pazarın üretilen politik belgesellerin propaganda içeriğini reddetmeye başlaması sonucu, Çinli film yapımcıları ve eleştirmenlerin belgeseli tekrar tanımlamaya ve kuramsallaştırmaya başladıklarını, sıradan insanlara odaklanan, gerçekçi ve bireysel belgesellerin daha sonra üretilmeye başladığı belirtmektedir (Yingchi, 2007: 30,33).

Yukarıda değinilen bu örnekle, belgesel sinemanın hem üretim ve dağıtım süreçlerindeki, hem de içerik ve biçimindeki dönüşümlerin incelenmesinde, dijital teknolojilerin etkisinin yanı sıra toplumsal, ekonomik ve politik faktörlerin de göz ardı edilmemesi gerektiğinin altı çizilerek, ilk olarak DV'nin, imgenin belirtiselliğini ön plana çıkaran, 'anındalık' ve 'yakınlık' özelliklerinin vurgulanarak kullanıldığı belgesel tarzına odaklanacağız.

İki küçük taşınabilir dijital kamera ile çekimleri gerçekleştirilen James Longley'in 94 dakika uzunluğundaki *Iraq in Fragments* (2006) belgeseli için iki yıl boyunca toplam 300 saatlik kayıt yapılabilmiş ve kameraların üzerlerindeki mikrofonlar dışında ses kayıt ve ışık ekipmanları kullanılmamıştır. Senaryosuz çekilmiş ve işgal sonrası Irak'taki sıradan insanların öykülerine yer verilen bu belgeselin (http://www.iraqinfragments.com), çekim mekânları ve koşulları göz önünde bulundurulduğunda dijital videodan farklı bir formatta üretilebilmesi çok mümkün görünmemektedir.

Benzer şekilde, gazeteci Sean Lagan'ın BBC için yaptığı *Mission Accomplished: Langan in Iraq* (2007) belgeselinde Lagan, üç ay tek başına Irak'da kalarak DV kamerası ile bu ülkedeki gündelik yaşamı kaydetmiştir. Filmde gösterilen olayların otantikliği ve izleyicilerin tanık olduğu tehlikeli durumlar, sallantılı veya bulanık olabilen kamera kullanımı tolere etmekte, hatta bu görüntülerdeki amatörlük, gösterilen olay, mekân ve kişilere daha çok dikkati çekebilmektedir. Sosyal bilimcilerin katılımlı gözlemlerinde hedefledikleri araştırma nesnelerine yakın durabilme amaçları, dijital kameraların "anındalık" ve "yakınlık" özellikleri dolayısıyla film yapımcıları için de olası görünmektedir. Ayrıca yönetmenin çekimlerdeki müdahalesi olmadığı algısını güçlendiren amatörlük,

izleyiciler tarafından gerçekliğin garantisi gibi değerlendirilebilmektedir (Dovey, 2003: 563).

Lagan'ın Irak gibi İran, Gaza ve Afganistan'da da yaptığı benzer tarzdaki belgeseller, DV kameraların endüstri standartlarını karşılayacak çekimlerin tek başına bile yapılmasını mümkün kıldığını göstermektedir. Ancak unutulmaması gereken, DV kameranın sadece görüntü ve seslerin kaydını mümkün kıldığıdır. İleride de değineceğimiz gibi, Langan'ın çekimleri tehlikeli ortamlarda gerçekleştirildiğinden otantik ve etkileyici olsalar da, filmin ritim gözetilerek ustaca kurgulanmadığında, ele alınan konunun kamusal ilgi görüp tartışma yaratacağını ve daha önemlisi BBC televizyonu gibi bir yayımcı desteği olmadan filmin başarılı olacağını beklemek safça olur.

Belgesellerde DV teknolojisinin dikkati çeken diğer kullanımı ise, kameraların tıpkı bir mikroskop veya teleskop gibi insan gözünün görmekte zorlandığı şeylerin gösterilmesinde kullanılması ve bilgisayar grafik animasyonları ile ele alınan çoğu konunun görsel temsillerinin yaratılabilmesidir. David Attenborough'ın BBC Earth'de gösterilen *Life in the Undergrowth* (2005) belgesel serisinde, küçük oldukları için fark edilmeyen böcek, karınca gibi organizmalar çok yakından gösterilebilmektedir. Bu seriler için yazan, "[A]ydınlatma ve bilgisayarlı hareket kontrolündeki teknik yeniliklerin büyüleyici kullanımıyla, onların günlük hayatlarını nasıl yaşadıklarını görmek mümkün" (http://bbcearth.com/programmes/life-undergrowth) bilgilendirimi, DV'nin bu tarz kullanım olanağına işaret etmektedir. *Seconds From Disaster* adlı televizyon belgeseli serisinde ise, arşiv görüntülerinden bilgisayar grafik animasyonlara, müzik ve ses efektlerinden tekrar canlandırmalara değin birçok teknik bir arada

kullanılarak, çeşitli felaketlerin nasıl meydana geldiği üzerine teoriler görselleştirilmiştir.

Mcclean'a göre, dijital medyanın bu çok yönlü kullanımı, izleyicilerin izlediklerinin gerçek olup olmadığı konusunda kararsız kalmalarına sebep olabilmektedir. Örneğin, John Weiley'in *Solarmax* (2000) belgeselinde olduğu gibi, imgelerin, üzerlerinde oynanmamış belirtisel fotoğraflar mı yoksa dijital yaratımlar mı olduğu belirsizleşebilmektedir. (2007: 75,76). Bu nedenle, her ne kadar *Solarmax*, IMAX formatında 70mm ile çekilmiş dev boyutlarda bir belgesel olsa da, "[F]ilmde gördüğünüz güneşin hiçbir imgesi bilgisayar animasyonu ile yaratılmamıştır. Göreceksiniz gerçektir" bilgilendirme yazısı bulunmaktadır.

4.2.2. DV'nin Anaakım Sinemada Kullanımı: Fantezilerin Gerçekçi Kılınması

Fotoğraf, gerçek bir nesnenin varlığına bağlıdır. Fotoğrafsal imgenin belirtiselliği de fotoğrafın gerçek dünya ile bağının altını çizmektedir. Ancak dijital iletişim çağında imge artık gerçek dünya ile sınırlı değildir. Sayısal kodlarla oluşturulan imgelerin manipülasyon olanakları sonsuzdur. Dolayısıyla, post fotoğrafsal imge (*post-fotographic image*) olarak da adlandırılan dijital imgenin (Elsaesser & Buckland, 2002: 209) sinemacılara sağladığı imkânlar, fantezi öykülerin daha inandırıcı bir biçimde anlatılmasını mümkün kılmaktadır. Dijital sinema teknolojilerinin gelişimi, gerçeğe en yakın görüntü elde edebilmenin sınırlarını da genişletmiş, *Steadicam* ve *Skycam* gibi sistemlerle kameranın daha serbest hareket etmesi kolaylaşarak sinematografik görüntüler zenginleşmiştir.

Manoca'nun belirttiği üzere, kamera artık bir çeşit yapay göz haline gelmiş ve daha önemlisi artık yönetmenlerin görüntü ve seslerin kaynağı olarak gerçekliğe bağımlı olma zorunluluğu kalmamıştır (2005: 99,142).

Dijital video teknolojisi ile filmlerin şimdiye değin hiç olmadığı kadar inandırıcı kılınabildiği aşikârdır ve James Cameron'un üç boyutlu çekilen *Avatar* (2009) filmi, anaakım sinemanın ulaştığı noktayı açıkça göstermektedir. Ancak özel efektlerin ve tekniklerin mükemmelleştirilme çabalarının en az sinema tarihi kadar eski olduğu (Bagust, 2008: 214), 1840'lardaki fotoğraftan günümüzdeki sanal gerçekliğe kadar medya teknolojilerindeki her yenilikte gerçekliğin eski teknolojiye nazaran daha iyi temsil edilebileceği ve gerçekliğe daha dolaysız erişim imkânı sağlanacağı iddia edilmesine rağmen, film yapımcılarının bilgisayarla donanmalarının ve özel efekt kullanabilmelerinin onları gerçekliğe daha fazla yakınlaştırmadığı da vurgulanmaktadır (Manovich, 2000).

Hollywood anaakım sinemasında fantezi öykülerin inandırıcı bir biçimde anlatılma çabalarına her zaman için rastlanabilmektedir. Örneğin 1952 yılı yapımı *Bwana Devil* filmi, üç boyutlu çekilerek izleyicilere faklı bir gerçeklik izlenimi yaşatılmaya çalışılmıştır. Cameron'ın *Avatar* (2009) filminde ise, anlatılan hikâyenin çok daha fantastik olmasına rağmen, dijital sinema teknolojilerinin kullanımı ile sanal gerçeklik illüzyonu mümkün olmuştur. Bu noktada, sinema teknolojilerindeki gelişmeler dolayısıyla filmlerin gerçeklik izlenimi yaratmada ne ölçüde başarılı olduklarının değerlendirilmesinin, bu filmlerin tarihsel bağlamından koparılarak yapılmaması gerektiği unutulmamalıdır. *Bwana Devil* filmi, belki günümüz izleyicisi için yeterli gerçeklik izlenimi yaratmada başarılı olmasa da, tanıtım afişinde yazan "Kucağınızdaki bir aslan! Kollarınızdaki bir sevgili!" ifadeleri

(http://www.imdb.com/title/tt0044462/), filmin o zaman için izleyicide uyandıracağı gerçeklik izleniminde, tıpkı *Avatar* filmindeki kadar iddialı olduğunu göstermektedir.

İlk olarak, *Derinlik Sarhoşluğu* (*The Abysss,* 1989), *Terminator II* (1991) ve *Jurassic Park* (1993) gibi filmlerde bilgisayar temelli yaratılan ana karakterlerin 35mm formatıyla yapılan çekimlere entegre edilmesinin yanısıra, en iyi sinematografi Oscar'ın alan *Milyoner* (*Slumdog Millionaire,* 2008) ve George Lucas'ın *Yıldız Savaşları* serisinde olduğu gibi tamamen dijital olarak üretilen filmler, özellikle 1990 sonrası film endüstrisinde dijital medyanın ne ölçüde kabul gördüğünü örneklendirmektedir. Bu konuda Irvin, zaten yapım sonrası için baskın seçim olan dijital videonun artık yapım için de bir seçenek olarak kabul edildiğini, *Karanlıkta Dans* (*Dancer In The Dark,* 2000) ve *Buena Vista Social Club* (1999) gibi DV ile çekilip sinema salonlarında gösterilmesi için 35 mm'ye aktarılan birçok film olduğunu söylemektedir (2004: 10).

Sanal kameralarla imkânsız kamera açılarının kullanılabilmesi hatta aktörlerin yüz ifadelerinin kaydedilerek, performanslarının üç boyutlu sanal ortamlarda gösterilebilmesi artık mümkündür (Manovich, 2006: 33). Bu nedenle, sadece imgelerin değil hareketli görüntülerin bile bilgisayarla üretilebildiği dijital iletişim çağında, dijital filmlerin son derece gerçekçi bulunabilmesi (Katherine, 2008: 18), Jean-Luc Godard'ın, "[F]otoğraf gerçektir. Ve sinema, saniyede 24 kare gerçektir" yorumunu tartışmalı kılmaktadır.

Dijital olarak üretilen imgelerin, belirtiselliği temel alan fotoğrafsal gerçeklik nosyonuna meydan okuduğunu ve bu imgelerin farklı bir ontolojik statülerinin olduğunu söyleyen Prince, fotoğrafsal gerçekliğin belirtiselliğinin, kod ve

söylemlerle üretilen "gerçeklik-etkisi" ile yer değiştirdiğini vurgulamaktadır. Prince, gerçek olmayan imgelerin bile gerçekçi algılanmasını, ister fantezi ister gerçekçi olsun, filmlerin temsil ettikleri kurmaca gerçekliğin, izleyenlerin kendi üç boyutlu dünyalarının görsel ve kültürel koordinatları arasındaki bağlantıları iyi kurarak algısal gerçeklik sağlayabilmeleriyle mümkün olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla dijital medyanın, film yapımcılarına algısal gerçeklik yaratma açısından birçok olanak sağladığı görülmektedir (aktaran Braudy ve Cohen, 2004: 140).

Elsaesser & Buckland, bu durumu açıklamak üzere Steven Spielberg'in *Jurassic Park* (1993) filmini örnek vererek, bu filmdeki dinozorların dijital imgelerinin gerçek olmasa bile gerçekmiş izlenimi yarattığını, insanların ve dinozorların birlikte gösterildikleri dijital çekimlerin, uzamsal bütünlük sağlayabilmelerinden dolayı aslında Bazin'in daha gerçekçi bulduğu uzun ve alan derinlikli çekimlere eşdeğer olduklarını belirtmektedir (2002: 211).

Yukarıda bahsettiğimiz dijital olanakların günümüz anaakım ticari sinemasındaki kullanımı, Hollywood film yapım tekniklerine nüfuz etmiş ve '*high concept*' olarak adlandırılan estetiğe yönelime odaklanılarak da incelenebilir. İçerikten çok biçimib ön planda tutulması olarak düşünülebilecek olan bu estetik yönelimdeki filmlerin anlatıları, genellikle tek cümle ile özetlenecek kadar basit olmakta ve gerçekçi olmayan fantastik içerikler ve unsurlar özel efektler gibi bilgisayar teknolojilerinin imkânları kullanılarak biçim olarak gerçekçi ve daha inanılır kılınmaktadır. Başka bir deyişle, bu tarz filmlerdeki anlatı, temelde gösterilmek istenen özel efektleri birarada tutmak için kullanılmaktadır (Hallam ve Marshment, 2000: 62–82).

Bu tarz filmlerde, ele alınan konunun gerçekçi kılınması, anlatılan hikâyelerin yapaylıklarının saklanması ve/veya gerçeklikle bağının vurgulanması amacıyla, belgesel tarzı çekilmiş görüntülere rastlanabilmektedir. Kurmaca filmlerde kullanılan belgesel teknikler, filmleri spontane çekilmiş ve gerçekliği yakalayabilmiş gibi gösterebilmekte, hatta üç boyutlu animasyon teknikleriyle anlatılan fantezi filmlerde bile, inandırıcılığın sağlanabilmesinde etkili olabilmektedir (Howard, 2010: 150,151). Bu kullanım tarzları arasında, bazen 1982 yapımı *Yaralı Yüz* (*Scarface*) filminde olduğu gibi, otantik görüntüler yer alabilmekte[13] bazen de sığınmak için dünyaya gelen uzaylıların fantastik öyküsünün anlatıldığı *Yasak Bölge 9* (*District 9,* 2009) filmindeki gibi bir haber filmi estetiği yaratılarak, gerçeklik etkisi arttırılabilmektedir.

Dijital sinema teknolojilerinin yukarıda bahsedilen kullanımları göz önünde bulundurulduğunda, Friedberg'in, sinemanın kendisini çevreleyen yeni teknolojiler dolayısıyla değiştiği belki de artık kendini kaybettiği iddiası (2010: 271) ve Belton'un dijital sinemanın, sinemayı tek bir türe, fantezi türüne dönüştürebileceği uyarısı (2010: 287) dikkat çekmektedir. İşte bu noktada, dijital video teknolojisinin, fotoğrafsal belirtiselliğinin ön plana çıkarılarak kullanımına odaklanarak, bu teknolojinin gerçeklik temsilinde ve gerçekliğe erişimde getirdiği avantajlara ve farklı kullanımlarına daha yakından bakılabilir.

[13] Film, komünist lider Fidel Castro'nun haber görüntüleriyle başlamaktadır. Castro, Küba'dan suçluların zorunlu sürümüyle ilgili konuşmaktadır.

4.2.3. DV'nin Yeni Gerçekçi Sinema'larda Kullanımı

Dijital teknolojiler her ne kadar fantezi dünyaların hizmetinde kullanılsalar da, özellikle dijital video kameraların, gerçekliğin daha mütevazı bir şekilde gösterilmesinin amaçlandığı alternatif bir kullanım eğiliminin de olduğu belirtilmektedir (Rombes, 2005). Senegal'den Ousman Sembene, Mısır'dan Youssef Chahine, Mali'den Souleymne Cisse, İran'dan Abbas Kiarostami, Tayvan'dan Hou Hsiao-hsien, Hong Kong'dan Wong Kar-wai, Türkiye'den Nuri Bilge Ceylan, Meksika'dan Carlos Reygadas gibi isimlerle anılan yeni nesil sinemacıların, dünya sinemasında "ontolojik dönüş" veya "gerçeğin dönüşü" (*return of the real*) olarak kavramsallaştırılan bir yaklaşımı işaret ettiğini belirten Elsaesser, yeni gerçekçi filmlerin çoğundaki dijital video kullanımının, bu yönetmenler için hem bir seçim hem de bir gereklilik olduğunu söylemektedir (2009: 3–4).

Nicholas Rombes, dijital video teknolojisinin en önemli özelliklerinin, anındalık ve yakınlık sağlayabilmesi olduğunu söylemektedir (2005). Bu özellikler, her ortama girip çevreye daha az rahatsızlık vererek çekim yapılabilmesine, çekimlerin anında izlenebilmesi ve aktarılabilmesine işaret etmektedir. Manovich de, DV'nin 'anındalık' ve 'yakınlık' özelliklerinin, gerçeklik temsilinde önemli avantajlar sağladığını vurgulamaktadır. Örneğin, seçici değil komple kayıt ve depolama imkânı veren dijital video, bireylerin bakış açısıyla gördüklerini kaydedebilmelerini, hatta 360 derece açılı çekimleri bile mümkün kılmaktadır. Sinemacılar, günümüzde kullanılan DV ekipmanları ile, ellerindeki malzemeye istedikleri mesafelerde kalarak çekim yapabilmektedirler. Ayrıca kesintisiz uzun çekimler daha az masrafla yapılabildiğinden, senaryonun dışına çıkılması ve/veya aktörlerin doğaçlama yapabilmesi mümkündür. Bu bağlamda, gerçekliğin öznel

deneyimi ve temsil edilebilmesi görece daha olanaklı hale gelmektedir (Manovich, 2000).

Abbas Kiarostami, bir araba içine yerleştirilmiş iki dijital video kamera ile Dolaysız Sinema tarzında çekilen *On* (*Ten,* 2002) adlı filminde, çekim mekânında bile bulunmadan, hayatın doğal akışına görece daha az müdahale ederek, kayıt yapabilmiştir. Mike Figgis'in *Time Code* (2000) filminin basın reklâmındaki, "[D]ört kamera, tek çekim, kurgusuz, gerçek zaman" (http://www.imdb.com/title/tt0220100/) iddiası; Alexandr Sokurov'un *Rus Sandığı* (*Russian Ark,* 2002) filminin tanıtımında, 300 yıllık Rus tarihinin Hermitage Müzesi'ndeki 33 odada 2000 aktör kullanılarak, canlı müzik yapan üç orkestra ile tek ve kesintisiz bir çekimde anlatıldığının belirtilmesi (http://www.imdb.com/title/tt0318034/), dijital medyanın komple kayıt başta olmak üzere, film yapımcılarına getirdiği olanakların ne ölçüde önemli olduğunun altını çizmektedir. Nagib & Mello, dünya sinemasındaki bu yeni eğilimde dijital teknolojinin sadece gerçek mekân ve karakterlerin kaydını kolaylaştırmadığını, aynı zamanda geleneksel olarak gerçekçilikle bağdaştırılmış tekniklerin genişletilmesinde de etkili olduğunu söyleyerek, *Rus Sandığı* filminin, Bazin'in övdüğü uzun çekimlerin ve uzamsal bütünlüğün belki de son noktası olduğunu vurgulamaktadır (2009: xiv, xv).

Dünya sinemasında yeni gerçekçi film örneklerinin çoğalması ve çeşitlenmesinde DV'nin görece ucuzluğunun da önemli bir belirleyici olduğu söylenebilir. Film üretimi, sadece yapım aşamasını değil yapım öncesi, yapım sonrası ve dağıtım gibi aşamaları da kapsamakta ve her aşama belli bir sermaye ve yatırımı gerektirmektedir. Ancak dijital medya, düşük maliyete rağmen görüntü kalitesi görece yüksek filmlerin üretilebilmesini ve bu filmlerin web, kablosuz televizyon,

uydu yayıncılığı ve DVD gibi ucuz dağıtım ve pazarlama kanallarıyla izlenebilmesini olanaklı kılmaktadır. Örneğin, günümüzde görece ucuza edinilebilecek dijital video kamera veya fotoğraf makineleri ile çekilen görüntülerin çözünürlüğü, 35 mm filmin çözünürlüğüne eşdeğer olabilmektedir ve bu da endüstri standartlarını karşılamak için yeterlidir.

Buna ek olarak, internet ve DVD gibi dijital tüketici formatlarının yaygınlaşması, izleyicilerin izleme alışkanlıklarının da değiştiğini işaret etmektedir. Artık izleyicilerin, filmleri sinemalarda gösterime girdikten çok sonra DVD formatında izlemekten rahatsız olmamaları, film endüstrisinin tüm kar modelinin değiştiğini göstermektedir (DiPersio & Bardach'dan akt. Irvin, 2004: 9). Bir filmin gişe gelirinin, ana gelir kaynağının yaklaşık %26'sını, televizyon satışının %28'ini, DVD pazarının ise %46'sını oluşturduğu ve internette filmlerin fanları tarafından da pazarlanabildiği göz önünde bulundurulursa, dijital medyanın, anaakım medyada temsil edilemeyenler ve kendi sinema kültürlerini yaratmak için imkânı olmayanlar için yapım, pazarlama, dağıtım ve satış gerekliliklerini karşılayabildiği söylenebilir (Irwin, 2004: 9–15).

Dijital video teknolojisinin görece ucuzluğu, Abbas Kiarostami, Mohsen ve Samira Makhmalbaf ve Jafar Panahi gibi isimlerle anılan yeni İran sinemasında, genellikle amatör oyuncularla çekilen ve kurmaca unsurların belgesel bir yaklaşım içinde aktarıldığı melez filmlerin üretimini de daha fazla mümkün kılmaktadır. Örneğin Kiarostami, dijital video ile teknolojik bir ütopyaya ulaşma arzusunu açıkça belirtmekte ve bu teknolojinin, basitliği ve ucuzluğundan ötürü film yapım deneyimini demokratikleştirdiğini düşünmektedir (Landesman, 2008: 38). Dijital videonun, film yapım deneyimini ne ölçüde demokratikleştirebildiği tartışmalı bir

konu olsa da, İran hükümeti tarafından ev hapsine mahkûm edilen ve yirmi yıl boyunca film yapması yasaklanan Jafar Panahi'nin, cep telefonu ve basit bir dijital video kamera kullanarak Mojtaba Mirtahmasb ile gerçekleştirdiği *Bu Bir Film Değil* (*This Is Not A Film,* 2011) (www.thisisnotafilm.net), dijital medyanın olanaklarının ispatı niteliğindedir. Türkiye'de de *Çoğunluk* (2010), *Bornova Bornova* (2009) ve *İki Dil Bir Bavul* (2009) gibi örneklerini gördüğümüz bu tarz filmlerin, sıklıkla, üretildikleri ülkelerdeki toplumsal, siyasi ve kültürel konulara ilgili ve eleştirel nitelikte oldukları dikkati çekmektedir.

Benzer biçimde, ABD'de de DV'nin eleştirel kullanım olanaklarına değinilmektedir. Örneğin bağımsız bir sinema salonu sahibi olan Clinton McClung, anaakım medya tarafından üstünkörü geçilmiş siyasi konulara kamusal farkındalık getirme yollarının, yazılı medya dışında kısıtlı olduğunu, filmlerin masrafları, dolayısıyla tercih edilmediğini, ancak dijital teknolojinin gelişmesiyle beraber, bir bilgisayar ve kamerayla bağımsız film yapıp göstermenin daha olanaklı hale geldiğini söylemektedir (akt. McCling, 2005).

Gerçeklik temsillerinde kullanılan sinema teknolojisi hızla değişmektedir. Tıpkı dijital medyada olduğu gibi, 16mm senkronize ses kaydı yapabilen kameralar üretildiğinde de, gerçekliğe erişim imkânları görece artmış ve gerçeklik temsillerindeki yeni olanaklar, Dolaysız Sinema gibi farklı gerçekçi estetik yaklaşımları tetiklemiştir. Ancak sinema ve televizyon endüstrisinin standartlarını karşılayacak denli yüksek çözünürlükte, hatta cep telefonlarında bile üç boyutlu kayıt yapabilen kameraların bulunması, gerçekliğe erişim ve temsil bağlamında gelinen noktayı ve olanakları daha net olarak göstermektedir. Tüm bu olanaklara rağmen, dijital teknolojinin özellikle belgesel sinemayı ne ölçüde özgürleştirdiği ileride daha

detaylı tartışılacaktır. Ancak dijital teknolojinin, daha önceki gelişmelerden farklı olarak hareketli imgelerin sadece profesyonel film yapımcıları tarafından üretilmediği, gerçek hayatın, güvenlik kameralarından cep telefonu kayıtlarına dek depolanabildiği ve *youtube* gibi sosyal paylaşım sitelerinden gösterime sokulabildiği yeni bir görsel kültürü yaratabilecek kadar farklı olduğu gözardı edilmemelidir.

4.3. "DV GERÇEKÇİLİĞİ" VE MELEZLEŞMEYE ETKİSİ

Daha önceki bölümlerde vurgulandığı üzere, sinemanın başlangıcından bu yana belgesel ve kurmaca kod ve konvansiyonların bir arada kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Başka bir deyişle, gerçeklik ve nesnellikle anılmış belgesel sinema hiçbir zaman kurmaca unsurlardan uzak duramamış, kurmaca sinema ise her zaman için gerçeklik ve belgesel temsillerinden yararlanmaya çalışmıştır. Ancak dijital iletişim çağında izleyicilerin, hatta sinemacıların bile gerçek mi yoksa kurmaca mı olduklarına karar veremediği film örnekleri çoğalmıştır. Belgesel ve kurmaca sınırında dolaşan bu tarz melez filmlerdeki en belirgin özellik, DV teknolojisinin yoğun kullanımı olduğundan, bu noktada Manovich'in "DV gerçekçiliği" kavramına odaklanmak yararlı olabilir.

Manovich, aşırı biçimde özel efektlere ve fantezi öykülere dayanan sinemada bir gerçeklik kontrolü yapılmasına gereksinim doğduğunu ve özel efektlerden uzak, ucuz el kameralarının kullanıldığı belgesel tarzda filmlerin üretilmeye başladığını söylemektedir. Sıklıkla aktörlerin performansındaki gerçekliğe önem verilen *Time Code* (2000) *Blair Cadısı Projesi* (1999) ve *Dogma 95* grubundaki dv gerçekçi olarak tanımlanan filmler, ana akım Hollywood sinemasından farklı olup, dağıtım

kanalı olarak da internetten olabildiğince çok yararlanmaktadır. Manovich'e göre bu durum, 1960'lı yıllarda yeni 16 mm kameralarla Hollywood yapımlarının karşısında duran Dolaysız Sinema'nın, dağıtım kanalı olarak televizyonu kullanmasına benzemektedir. Hatta Hollywood'un, 1960'lardaki televizyon tehdidine geniş ekran gibi yeniliklerle cevap vermesine benzer şekilde, günümüzde internet ve kablosuz televizyon gibi gişe gelirlerini azaltabilen tehditlere karşı Hollywood, filmlerde özel efektlerin kullanımına daha fazla yer vermektedir (Manovich, 2000).

Gerçeklikle düşsel arasındaki çizginin belirsizleştiğinin, gerçek ve düşsel arasındaki mesafenin artık yok olduğu ve dolayısıyla ne gerçekten ne de düşselden bahsedilemeyeceğinin iddia edildiği Baudrillard'ın *Simülasyon Kuramı*'na (2003: 39,179), fantastik bir öykünün özel efekler kullanılarak anlatıldığı *Matrix* (1999) filminde göndermeler bulunması dikkat çekicidir. Ancak, tarz olarak *Matrix*'in belki de kutupsal zıttı olarak değerlendirilebilecek Myrick ve Sanchez'in *Blair Cadısı Projesi* (1999) filminde de, gerçek ile düşsel arasındaki belirsizlikte durularak izleyicilerin ilgisinin çekilebilmesi ironik bir durumdur. Aynı yıl gösterime giren *Blair Cadısı Projesi* (1999) ile *Matrix* (1999) filmleri, dijital teknolojinin sinemada ne denli farklı tarzlarda kullanılabileceğini örneklendirmektedir.

Méliès'den Hollywood yapımcılarına ve Lumière'den DV gerçekçi sinemacılara kadar iki karşıt estetiğin izini süren Manovich, özel efektli filmler ile DV gerçekçiliğinin, sinemanın başından beri olan yaratıcı itkilerin yeni gerçekleştirilme biçimleri olduğunu söyleyerek, bu farklı film yaklaşımlarının doğrudan dijital teknolojinin sonucu olmadığını vurgulamaktadır (Manovich, 2000).

Bu noktada, DV teknolojisinin kullanımı ile karakterize edilen DV gerçekçi filmlerin, sadece dijital video kameralarla çekilmesi gibi bir zorunluluk bulunmadığı söylenebilir. Dijital video ile yakalanabilen gerçekçi estetik, taşınabilir 16mm kameralarla da elde edilebilmektedir. Otuzbeş mm kameralara göre daha ucuz ve taşınabilir olan 16mm kameralarla çekilen filmlerin çoğunun kurgu ve post-prodüksiyonunda, yine dijital video teknolojisi yoğun olarak kullanılmaktadır. Başını Lars Von Trier, Thomas Vinterberg ve Kristen Levring'in çektiği DV gerçekçi olarak bilinen Dogma 95 yaklaşımında ise bu süreç tersten işleyebilmiştir. Manifestolarında 35mm kamera kullanımı zorunlu tutulmuşsa da, bu kısıtlama gerçekte sadece dağıtım ve gösterimde geçerli olmuştur. Başka bir deyişle, dijital video kameraların kullanımı sorun teşkil etmemiştir (Hjöst ve McKenzie, 2003: 199). Bu nedenle, dijital kameraların kullanımı her ne kadar DV gerçekçiliğinin sağlanmasında önemli olsa da, DV gerçekçiliğinin sadece aygıta yüklenilmemesi ve teknolojik belirlemeciliğe düşülmemesi gerekmektedir.

Hany Abu-Assa'nın, Filistinli bir şoförün İsrail'deki sınır bölgelerinde insan taşımasını anlattığı *Ford Transit* (2003) filmi, Onaltı mm ile çekilmiş olup DV gerçekçi olarak değerlendirilebilecek melez filmlere bir örnektir. 2003 Jarusalem Film Festivali'nde en iyi belgesel ödülünü alan filmde, şoförün gerçekte Filistinli olmaması üzerine, tehlikeli bir politik aldatmaca yaptığından dolayı eleştirilen Assad, film tarzının "yüzde yüz kurmaca ve yüzde yüz belgesel" olduğunu vurgulayarak ve izleyicilerden, neyin gerçek neyin gerçek olmadığını kendi kendilerine sormalarını istediğini söyleyerek kendisini savunmuştur (Ramsey, 2003).

Assad'ın sinemaya yaklaşımının, belgesel ve kurmacanın biçimsel sınırlandırmalarından kaçmaya olanak verdiği düşünülürse, melez filmlerde bir taraftan imgenin belirtiselliğinin altını çizerek aracılanmamış gerçeklik görünümü sağlayan dijital video teknolojisinden ve belgeselle anılan gerçeklik ve nesnellik değerlerinden faydalanılabilmekte; diğer taraftan, kurmaca unsurların kullanımıyla, hem yapım masrafları azaltılabilmekte hem de dramatik kontrol sağlanarak, gerçekliğe dayanan öyküler izleyiciye istenildiği gibi anlatılabilmektedir. Rancière, belgesel sinemayı daha homojen ve daha kompleks bir kurmaca tarzı olarak tanımlamaktadır (2006: 159). Bu bağlamda, melez filmlerin de, kurmaca ve belgesel tarzlarını daha homojen ve kompleks kullandıkları söylenebilir.

Blair Cadısı Projesi (1999) ve benzer tarzlarda çekilmiş *[Rec]: Ölüm Çığlığı* (*[Rec],* 2007), *Paranormal Aktiviteler* (2007) gibi korku filmlerinin, düşük bütçelerine rağmen ilgi çekebilmeleri ve başarılı olmaları, izleyicileri korkutmak amacıyla durulabilecek en iyi nokta olan gerçek ile kurmaca arasındaki belirsizlikte bulunulmasına ve kurmaca unsurları da kullanarak dramatik kontrolden ödün verilmemesine dayandırılabilir. Ayrıca özel efektli filmlerde sıkça rastlanan imgenin ikonik benzerlerinin yaratılmasından farklı olarak, DV gerçekçi melez filmlerde fotoğrafsal belirtiselliğin ve özdüşünümselliğin yoğun kullanımı dikkati çekmektedir.

4.3.1. Fotoğrafsal Belirtiselliğin Melez Filmlerde Kullanımı

Blair Cadısı Projesi filmi, kurmaca olmasına rağmen, filmde kullanılan dijital video kameraların sallantılı, netliği değişen görüntüleriyle, gerçek olayların

planlanmadan çekildiği izlenimi yaratılmıştır. Dogma 95 filmlerinde de, dijital video kamera kayıtları 35mm film formatına aktarıldığında, filmlerin görüntü kalitesi daha da düşmekte ve imgeler grenli (kumlu görüntü) olmaktadır. Dijital kameralarla üretilen bu tarz görüntülere atfedilen amatörlük, müdahalenin azlığı olarak düşünülebildiğinden, gerçekliğin garantisi gibi değerlendirilebilmektedir (Dovey, 2000). Willis, DV'nin bu tarz kullanımına ilişkin olarak aşağıdaki yorumu yapmaktadır:

> Çoğu sinemacı, filminin, ucuz dijital video formatı olan DV ile çekildiğinin belli olmaması için uğraştı ama bugüne kadar DV ile çekilen en ilgi uyandıran uzun filmler DV'yi gerçeklik algısıyla oynamak için kullanan yönetmenler tarafından yapılmıştır. Bazı sinemacılar mini DV'nin düşük görüntü kalitesini, portatifliği ve ucuzluğu nedeniyle kabul etmiş, bazıları da düşük görüntü kalitesini kendi hikâyelerine uyarlayarak içselleştirmişlerdir (2008: 22).

Dijital video kameralarla çekilen görüntülerin kaliteleri düşük olabilse de, bu çekimlerdeki sallantı, gren ve amatörlük, tıpkı J. F. Kennedy suikastının amatör kaydında olduğu gibi, imgelerin belirtisel bağını daha ön plana çıkararak güçlendirebilmektedir. DV kameralarla kaydedilen görüntülerin ille de sallantılı, bulanık ve amatör olması gerekmemektedir. Ancak dijital medyanın anındalık özelliği, bu teknolojinin özellikle televizyon haberlerinin üretiminde tercih edilmesine neden olmuştur. Mutlu'nun da belirttiği üzere, televizyonda haberlerin hızlı üretilip akşam bültenine yetiştirilmeleri, bu haberlerin çekim ve kurgularındaki profesyonellikten çok daha önemlidir (Mutlu, 2008). Dolayısıyla haber programlarındaki kişi ve olayların, yapılandırılmadan hızlıca kaydedilmesi, düşük görüntü kalitesi ve/veya çekim hatalarının nedeni olabilmektedir. Rosen, haber

programlarının belgesel filmlerden farklı olarak, sıralama yaparak anlam ve anlatının kurulması için gerekli zamana sahip olmadıklarını söylemektedir (1993: 63,64).

Haber filmleri ve bazı belgesellerdeki röportajların genellikle estetik olarak yapılandırılmadıkları için "masum" veya "sanatsız" olduklarını belirten Paul Arthur, imgelerin hızlıca ve ön düzenlemeler yapılmadan kaydedilmelerinin bu imgeleri otantik gösterdiğini dolayısıyla imgelerin estetik olarak ne kadar az düzenlenmiş ise o kadar doğru ve hakiki olarak algılandığını vurgulamaktadır (aktaran Bruzzi 2000: 14). Elsaesser ise, fotoğrafsal gerçeklik statüsünün sadece imge ile öznesi arasındaki belirtisel bağdan kaynaklanmadığını, aynı zamanda televizyon gibi yayım ve kontrol işlevi olan kurumların da bu statünün oluşmasında etkili olabileceğini söylemektedir (1998: 208). Günümüzde tüketicilere yönelik kameralarla, renkli, yüksek çözünürlükte ve daha az grenli görüntüler, kamera üzerindeki efektlerin yardımıyla daha az sallantılı ve net olarak kaydedilebilmektedir. Yaygın kayıt formatının siyah-beyaz olduğu dönemlerin aksine günümüzde, görüntü kalitesinin görece yüksek olduğu renkli görüntülerin de otantik olarak algılanabilmesi ve bu görüntülere izleyiciler tarafından gerçeklik değeri yüklenebilmesi, Elsaesser'in yukarıdaki iddiasını destekler niteliktedir.

Düşük bütçelerinden dolayı sıklıkla haber filmleri gibi hızlı ve az maliyetle üretilen melez filmlerde dijital video teknolojisi yoğun olarak kullanılmakta ve imgelerin belirtisellikleri ön plana çıkarıldığından, gerçeklik temsilleri daha aracısız gibi görünebilmektedirler. Benzer bir durum onaltı mm kameraların yoğun kullanıldığı Dolaysız Sinema yaklaşımında da gözlemlenebilir. Ancak Dolaysız Sinema'dan farklı olarak, DV gerçekçiliği ve estetiğine sahip bu melez filmlerde, gerçekliğin nesnel ve olduğu gibi yakalanıp temsil edilebileceği gibi bir iddiaya

genellikle rastlanmamaktadır. Zaten böyle bir iddiada bulunulmaması, belgeselin sınırlamalarından kaçınılmasını ve aynı zamanda avantajlarından yararlanılabilmesini sağlamaktadır. Belirtisellik gibi, melez filmlerde sıklıkla rastlanabilen özdüşünümsel tarz da yine bu bağlamda değerlendirilebilir.

4.3.2. Melez Filmlerde Özdüşünümsellik

Nichols'un epistemolojik bir şüphenin altını çizdiğini belirttiği özdüşünümsel tarz (1991: 61), Rusya'da Vertov'un başını çektiği Sine-Göz örneklerinde ve Fransa'daki Sinema Gerçek yaklaşımlarında olduğu gibi, günümüzde de DV ile üretilmiş birçok melez filmde görülebilmektedir. Ancak belgeselin gerçek ve nesnel olduğu anlayışını olumsuzlamak gibi bir işlevi olan özdüşünümselliğin, özellikle 1970'lerde, gerçeklikle ilgili tartışmaların yapıldığı ve belgesel sinemanın gerçeklik iddiasının eleştirildiği bir dönemde gündeme gelmesi dikkat çekicidir (Ruby, 2005: 44). Bu noktada, sinema teknolojilerindeki yeniliklerin de etkisine değinilmesi gerekmektedir.

Teknolojinin gelişmesiyle kameraların gittikçe küçülmesi ve hafiflemesi, kameraların kullanım uygulamalarında değişiklikler yaratmıştır. Örneğin, üçayak üzerinde sabitlenmiş hantal bir kamera ve başka bir operatör tarafından kontrol edilen ses ekipmanı, kullanıcılarını dışlayabilmektedir. Oysaki avuç içine sığacak kadar küçük olan dijital kameraların kullanıcıları, genellikle yaptıkları çekimlerde konuşarak kendi seslerini de kaydetmekte ve/veya kameralarını kendilerine çevirerek, çekimlerine kendilerini de dahil edebilmektedirler. Özdüşünümselliğin 1970'lerde, tüketicilerin kullanımına yönelik video el kameraların yaygınlaştığı

dönemde daha görünür olması, aygıtın teknik özelliklerinin de özdüşünümselliği arttırabileceğine işaret etmektedir.

Dijital video teknolojisiyle, izleyicilerin sadece imgelerin tüketicisi olmadıkları aynı zamanda imgeleri ürettikleri, dolayısıyla günümüz görsel kültüründe bir değişim olduğu göz önünde bulundurulursa, melez filmlerde görülebilen özdüşünümsel tarzın, yapımcılarının filmlerinde izleyicilerden kendilerini ve yaptıklarını gizlemediklerinin, dolayısıyla gerçeklik temsillerinde müdahalenin görece az olduğunun düşünülmesine neden olabilir. Bu nedenle, görünmezlik kurgusunun baskın olduğu klasik Hollywood kurmacalarının aksine, özdüşünümsel tarz, filmleri daha gerçekçi kılarak, ele alınan konulara daha fazla seyirci ilgisi çekebilmekte ve daha önemlisi, filmlerde bir tür etkileşimliliğe de imkân verebilmektedir.

4.3.3. Melez Filmlerle Sağlanan Etkileşimlilik

Nasıl ki izleyiciler dijital video imgeleri sadece izlememekte aynı zamanda bu imgeleri üretmekteyseler, Barthes da okuyucuların metinleri sadece okumadıklarını aynı zamanda ürettiklerini söylemektedir. Barthes, öykü analizi yaptığı *S/Z* kitabında, okursal (*readerly*) ve yazarsal (*writerly*) metin ayrımı üzerinde durmakta, okursal metni, destanlar, masallar, romanlar gibi okuyucuyu önceden var olan anlamın pasif bir tüketicisi olarak konumlandıran; yazarsal metni ise okuyucunun anlamları ürettiği, metnin anlamına aktif bir şekilde katkıda bulunduğu ve anlamın açık uçlu bırakıldığı metin olarak ayırmaktadır. Bu bağlamda Barthes,

çoğul ve yazarsal olan metnin, ideal metin olduğunu düşünmektedir (akt. Elsaesser & Buckland, 2002: 146–147).

George Landow ise Barthes'ın hiçbir temsil sınırlamasıyla fakirleştirilmemiş, çoğul ve yazarsal olarak tanımladığı ideal metin kavramının, okuyucuların metin ile etkileşim içinde olmasına izin veren ve okuyucunun birçok ağ ve bağlantıları takip ederek kendi yolunu kurmasını sağlayan hipermetinlere uygulanabileceğini öne sürmüştür. Elsaesser ve Buckland, hipermetinlerin aksine filmlerin dijital anlatılara sahip olsalar da, interaktif olmadıklarını söylemektedirler. Bunun nedenini, filmlerdeki anlatıların önceden karar verilmiş bir yapıya sahip olmalarına ve katılımcının bu anlatılara girişinin anlatıyı dağıtacağı, dolayısıyla bu anlatıların okursal olmalarına dayandırmaktadırlar (2002: 166,167).

Melez filmler her ne kadar önceden karar verilmiş anlatılara sahip olsalar da, içinde barındırdıkları türsel belirsizliğin izleyicileri sürekli aktif tuttuğu söylenebilir. Başka bir deyişle, izlediklerinin gerçek dünyada olup olmadığını merak eden, karar vermeye çalışan ve anlatılan öykülerden anlam çıkarmaya çalışan izleyiciler, bu süreçte ne filmin kurmaca dünyasının ne de temsil edilmeye çalışılan gerçek dünyanın içine girebilmektedirler. Bu durumun birebir filmle olmasa da, filmde ele alınan olay ve/veya öykülerle belirli bir düzeyde etkileşimi mümkün kıldığı iddia edilebilir.

Dijitalleşme, hipermetinsellik ve etkileşimlilik, yeni medyanın özellikleri arasındadır. Bu özelliklerden etkileşimlilik, sadece imge ve metinlere müdahale edilebilmesini değil, ideolojik seviyede, eski medya ürünlerinin pasif tüketiminin karşıtı olan bir deneyimin altını çizmektedir (Lister ve diğerleri, 2003: 19-20). Bu

deneyim göz önünde tutulursa, yeni medyanın bir parçası olarak değerlendirilebilecek DV teknolojisi ile üretilen ve tüketilen melez filmlerin etkileşimliliği daha net anlaşılabilir. Örneğin Rawnsley'in yeni Tayvan sineması özelinde belirttiği üzere melez gerçekçi filmler, ticari eğlence filmlerinden farklı biçimde, pasif değil aktif olarak filme dâhil olan izleyici gerektirmektedir (2009: 101). Bu bağlamda, *İki Dil Bir Bavul* ve *On* gibi melez filmlerin özellikle siyasi konularda izleyicileri daha derin düşünmeye zorlamaları ve kamusal tartışma yaratmaları dolayısıyla siyasi olarak daha etkili olabilmeleri, melez filmlerin etkileşimi mümkün kıldığını destekler niteliktedir.

4.4. BELGESEL SİNEMADA YÜKSELİŞ VE/VEYA KRİZ

DV teknolojisinin yoğun olarak kullanıldığı günümüz sinemasında da film yapım sürecindeki ekonomik faktörlerin, sinema teknolojilerindeki gelişmelerin, kurumsal taleplerin, izleyici tercihlerinin ve film yapımcılarının amaçlarının, farklı film yapım tarzları arasındaki etkileşiminde temel faktörler olduğu açıkça görülebilmektedir. Ancak dijital iletişim çağındaki teknolojik ve türsel gelişmelerin belgesel sinemayı ne şekilde etkilediği, belgesel sinemada yaşandığı vurgulanan yükselişin ne ölçüde DV teknolojisinin film yapımına getirdiği kolaylık ve ucuzluğa dayandırılabileceği, sinema salonlarında gösterime giren belgesellerdeki artışın, izleyicilerin bu filmlerde ele alınan tartışmalı konulara artan ilgisinden mi yoksa bu filmlerdeki farklı biçimsel uygulamalardan mı kaynaklandığı tartışmalı sorulardır.

4.4.1. Belirsizleşen İmgeler, Muğlaklaşan Türsel Kategoriler

Manovich'in altını çizdiği üzere, günümüz görsel kültüründe artık çoğu fotoğraf saf değil melezdir. Fotoğraf, çizim, resim, bilgisayar animasyonu, sinematografi ve üç boyutlu tasarımların birbiri içinde eritilerek sıklıkla bir arada kullanıldığı melez bir görsel dil meydana gelmiştir (2006: 26, 27). Dijital sinema teknolojileri bir taraftan imgelerin ikonik olarak benzerlerinin diğer taraftan da belirtisel temsillerinin yaratılmasında kullanılabilmektedir. Bu bağlamda, Philip Rosen, görsel manipülasyon olanaklarındaki artışa ve bir referans krizine (*referential crise*) vurgu yaparak, medya ve temsilin doğasında tarihsel bir kırılma olduğunu söylemektedir (2001: 302). Bu tartışmalar paralelinde, Bagust ise günümüzde belgeselin, teknolojik ve türsel gelişmelerden ötürü daha yaralanabilir bir duruma geldiği görüşündedir (2008: 216).

Dijital kayıt teknolojilerinin ve bilgisayar temelli üretilen imgelerin gerçeğin temsillerinde kriz ve tartışmalar yarattığının, hep doğruyu söylediği belirtilen kameranın artık yalan söyleyebileceğinin düşünüldüğünün altını çizen Williams, ABD'de Rodney King'in polis tarafından dövülmesini gösteren video kayıtlarının delil olarak kullanılmasına gönderme yaparak, hareketli imgelerin hala izleyicileri doğrulukları konusunda ikna edebildiklerini ve bu durumun çelişkili olduğunu söylemektedir. Ayrıca *Reality TV* programlarına olan yüksek ilgiye değinen Williams, izleyicilerin bir taraftan gerçeğin belgesel imgelerine aç olduklarını diğer taraftansa aktüalite kayıtlarının doğru ve gerçek olma statülerini kaybetmeye başladıklarını söyleyerek, belgesel gerçekliğinin manipüle edilebilmesi ile belgesel gerçekliğe olan açlığın eş zamanlı varlığının bir paradoks yarattığını söylemektedir (Williams, 1993: 9–12).

İşte bu noktada, yukarıda Williams'ın altını çizdiği paradoksun, aslen kurmaca ile gerçeğin biraradalığını, yani melezleşmeyi işaret ettiği söylenebilir ve gerçek ile kurmacanın biraradalığının uç örneği olabilecek realite tv programlarına odaklanılarak, izleyicilerin birbiriyle çelişen tercih ve taleplerinin melezleşmedeki, yani belgesel ve kurmaca film yapım yöntemlerinin bir arada kullanılmasındaki etkisine değinilebilir.

Konuyla ilgili olarak Minh-ha, izleyicilerin kanıta inandırılması amaçlandığında, hakikatin canlı ve renkli yapılmasının, yani dramatikleştirmenin gerektiğini söylemektedir (1993: 95). Minh-ha'nın bu iddiası, konusunu gerçek hayattan alan melez filmlerin ve aktüalite kayıtlarının kullanıldığı realite programlarının başarısını doğrular niteliktedir.

Genellikle sıradan insanlarla yapılan eğlence programlarını kapsayan bir kategori olan realite TV, enformasyon ile eğlence, drama ile belgesel arasındaki geniş alanda yer almaktadır. Kökeninde popüler eğlence, belgesel televizyonu ve sansasyonel gazetecilik olan realite televizyonu, orijinal olarak iş başındaki polislerin görüntüleri ile yapılan programlarla başlamış, 1990 sonrasında televizyonun bir başarı öyküsü olmuş ve izlenme rekorları kırarak, pazarın yüzde 50'sinden fazlasını etkilemiştir (Hill, 2004: 3,15). Günümüzde ise artık hemen hemen herkes ve her şey hakkında realite programları yapılabilmektedir.

1990'lardan bu yana, taşınabilir ucuz dijital video kameraların yaygınlaşması ve 'mobese' gibi gözetim sistemlerinin varlığı, kaza, suç, doğal afet ve benzeri olayların kaydını kolaylaştırmıştır. Bu kayıtlar *Caught on Camera* (1999), *Really Caught in the Act* (2003) ve *Crimewatch UK* (1984), benzeri tanıklık (*witness*)

programlarında kullanılmıştır. *Caught on Camera*'nın tanıtım reklamında yazan, "Senaryo Yok!, Aktör Yok! Tekrar canlandırma Yok!" ifadesiyle, gösterilenlerin otantikliğine gönderme yapılarak gerçekliğe aracısız erişimin altı çizilmiştir.

Bu tarz programlarda, her ne kadar gerçekliğe aracısız erişim ön plana çıkarılmaya çalışılsa da, Roscoe ve Craig'in de belirttiği gibi, aslen belgesel özellikler kurmaca estetik hünerleri ile eşleştirilmekte ve 'gerçeklik' popülarize edilerek sunulmaktadır (2001: 38). Bu bağlamda, izleyicilerin gerçekten çok, gerçeğin nasıl yapılandırıldığı ile ilgilendiğini söyleyen Kristina Riegert'a göre sorun, gerçeğin eğlenceli olduğunda, izleyicilerin eğlence kavramsallaştırmasının nasıl değişeceğinden öte, gerçeğin eğlenceli verilmesi *zorunlu* olduğunda, gerçek nosyonunun nasıl değişeceğidir (2007: 4). Benzer şekilde, Zizek de 11 Eylül 2001 tarihinde Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırıya atfen, "aynı şeyi zaten defalarca görmedik mi?" diye sorarak, kurmacayı gerçeğe benzetmenin tehlikeli olmadığını ancak gerçeğin kurmacaya benzetilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır (aktaran Oldenborgh, 2007: 71,72).

Gerçeğin kurmacalaştırıldığı bir tür olarak değerlendirebilecek realite TV programları belgesel sinemadan beslense de, bu programların belgeselle bir tutulmaması gerekmektedir. Ancak Oldenborgh'un da belirttiği üzere, realite TV'nin üç türü olan tanıklık televizyonu (*witness tv*), sabun belgesel ve gerçek temelli yarışma ve oyun programlarının hiçbiri tam olarak belgesel kategorisine girmemesine rağmen, bu programların belgeselle ortak paydası olarak gerçeklik iddiaları bulunmaktadır. Bu nedenle, realite TV'de "gerçek olan nedir?" sorusunun cevabı, bu programların popülaritesini açıklamada işlevsel olabilir (2007: 62). Bu noktada, tıpkı Realite TV gibi, belgesellerde de gerçekliğin kurmaca estetik

hünerlerle popülarize edilerek sunulduğu düşünülürse, Realite TV benzeri belgesel ve hatta melez filmlere olan ilginin nedeni de daha netleşebilir.

Gunning'in "attraksiyonlar sineması" kavramında olduğu gibi, aktüalite kayıtları, kaza videoları ve komik videolar gibi spontane yakalanmış aksiyonların kayıtları, izleyicilerin ilgisini çekebilmektedir. Hatta bu videoların ardarda gösterildiği *Akıllı TV* gibi televizyon kanalları, izleyicileri uzun süre ekran karşısında tutabilmektedir. Bu bağlamda Oldenborgh bir imgenin hakiki olmasından çok gerçek gibi görünmesinin (*realness*), o imgenin alımlanmasında büyük etkisinin olduğunu ve bu etkinin de "gerçek'in özel efekti" olarak adlandırılabileceğini söylemektedir (2007: 63).

Aktüalite kayıtları her ne kadar özel efektler gibi ilgi uyandırabilse de, bu görüntülerin izlenebilir, dolayısıyla pazarlanabilir bir program formatında olması, ancak yapılandırılmalarıyla mümkündür. Yapılandırma ise kurmaca unsurların kullanılması anlamına gelmektedir. 1930'lu yıllardaki Britanya belgesel hareketinden, Dolaysız Sinema ve drama belgesel örneklerine kadar birçok dönem ve akımda, farklı amaçlarla, gerçekliğin eğlenceli ve ilgi çekici kılınmaya çalışıldığı görülmüştür. Sonuç olarak, geçmişte olduğu gibi günümüzde de izleyici istek ve tercihleri melezleşmede etkili olmaktadır. Ancak dijital iletişim çağında DV ekipmanlarının kullanımı ile, aktüalitenin kaydı, varolan kayıtlara erişim ve bu kayıtların manipüle edilebilmesi görece kolaylaşmıştır.

Brian Winston, rahatça elde edilebilecek kamera ve bilgisayar gibi dijital video ekipmanları ile dijital imgelerin manipülasyon olanaklarının hızla arttığını ve bu teknolojik gelişmelerin belgesel filmi tamamen uydurma, sahte bir hale getirerek

derinden yaralayabileceğini söylemektedir. Bu iddiaya karşı Bruzzi, imge ile gerçeklik arasındaki ilişkiye değinerek, sahtekârlığın (*fakery*) her zaman mümkün olduğunu ancak bu olasılıktan dolayı belgeselde otantik olan her şeyin tümden şüphe altına alınmaması gerektiğinin altını çizmektedir (2000: 4). Günümüzde belgesel sinemanın çelişkilerinin, aktüaliteyi kaydedecek teknik ekipmanların yetersizliğinden kaynaklanmadığının aşikâr olduğunu belirten Bruzzi, çelişkilerin asıl nedeni olarak belgesel sinemaya ilişkin beklentileri göstermekte ve günümüzde kuramcıların aksine film yapımcılarının, belgesel sinemanın gerçekliğin saf ve bozulmamış bir resmini ortaya koyamayacağını kabul etmeye hazır olduklarını vurgulamaktadır (2000: 6).

İmgenin manipülasyon olanaklarının, özel efektlerin kullanıldığı fantezi filmlerde görüleceği üzere imgenin ikonik benzerlerini yaratılabilecek denli artması ve aynı zamanda fotoğrafsal belirtiselliği ön plana çıkaran gerçekliğin aktüel kayıtlarının görece daha kolay yapılabilmesi, belgesel sinemada yaşandığı söylenen krize işaret etse de; melez filmlerin üretimini tetikleyen bu durum, belgesel - kurmaca ayrımının olmadığı sinemanın ilk dönemini hatırlatmaktadır. Mih-ha'nın belirttiği üzere, belgesel, bir yapım tarzı veya hayata karşı bir tutum teşkil etmeyen, sadece estetik (veya karşı-estetik) bir unsurdur, fakat kurmaca olmayanın sınırları içinde kendisini sırf bir kategoriye veya ikna edici teknikler setine indirmektedir (1993: 99). İşte, belgeselin dijital iletişim çağında karşı karşıya kaldığı kriz, belgesel/kurmaca kutuplaşmasının kırılmasında, Minh-ha'nın vurguladığı teknikler setinin ikna ediciliğinin ve daha önemlisi, her ne kadar üstü örtülü de olsa, belgesele yüklenebilen gerçeklik ve nesnellik iddialarının artarak sorgulanmasında etkili olabilir.

4.4.2. Üretimi Kolaylaşan Belgesel veya Özgür Belgesel

Melezleşmede etkisi olduğunu vurguladığımız diğer bir faktör ise film yapımının ekonomik koşullarıdır. Gene realite TV bağlamında ele alınacak olursa, bu programlar gerçekliğe aracısız erişimi destekler nitelikte görece küçük bir ekiple, profesyonel aktör ve senaryo yazarları kullanılmadan üretilebildiğinden, televizyon dramalarına ucuz bir alternatif olmuştur. Örneğin bir saat uzunluğundaki bir drama ortalama 1,5 milyon dolara üretilirken, aynı uzunluktaki bir realite programı 200.000 dolara tamamlanabilmektedir (aktaran Hill, 2004: 20).

Daha önce vurguladığımız üzere, filmlerle izleyicilere öyküler anlatılır ve onlar bu öykülere inandırılmaya çalışılır. Fantezi dünyaların anlatıldığı filmlerde, aktüalite çekimleri ve/veya bu çekim tarzı kullanılarak anlatılan öykü daha inandırıcı kılınmaya çalışılabilirken; konusunu gerçek hayattan alan öyküler, gerçek failler ve mekânlar kullanılarak görece daha az masrafla anlatılabilir. İşte bu nedenle gerek düşük bütçeli melez filmler gerekse realite programları, tıpkı Britanya Belgesel Hareketi'nde olduğu gibi kısıtlı imkânlarla film yapma, öykü anlatma yolları olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda, DV teknolojisi endüstri standartlarını karşılayacak kalitede olup film yapım masraflarını azaltmakla birlikte, film yapımını, yapım sonrasını ve dağıtımı görece kolaylaştırmaktadır. Ancak tüm bu imkânların varlığı, dijital iletişim çağında belgesel sinemanın daha da özgürleştiği anlamına gelmemektedir. Başka bir deyişle, kamera, bilgisayar, internet ve kablosuz televizyon gibi yeni medya teknolojilerinin sıradan insanlara film üretimi ve gösteriminde sunduğu imkânlar, bu teknolojilerin tüketimini destekler nitelikteyken, profesyoneller için aynı şeyi söylemek daha zordur.

Günümüzde, çok düşük bütçe ile amatörler tarafından da üretilebilen ve *youtube* gibi sosyal paylaşım sitelerinde izlenme rekorları kıran birçok belgesel bulunmaktadır. Bu belgeseller farklı tarzlarda olsalar bile, çoğunlukla ele aldıkları konular itibariyle kamusal alanda da yoğun tartışma yaratabilmektedirler. Örneğin Michael Moore'un *Fahrenheit 9/11* (2004) filmiyle benzer içerikte olan ve Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırıyla ilgili bir komplo teorisinin anlatıldığı Dylan Avery'in *Loose Change* (2005) belgeseli, bir dizüstü bilgisayar kullanılarak 6000 ABD Dolarına malolmuştur. DVD satışlarının yanı sıra, internette izlenme rekorları kırması dolayısıyla "ilk internet *blockbuster*"ı (Sales, 2006) olarak tanımlanan bu belgeseli, *Loose Change: 2nd Edition* (2006), *Loose Change: Final Cut* (2007) takip etmiştir ve Dylan Avery kendi yapım şirketini kurarak yaptığı *Loose Change 9/11: An American Coup* (2009) filminin dağıtım haklarını *Microcinema International*'a satabilmiştir (www.loosechange911.com).

Loose Change (2005) belgeselinin üretim koşulları ve başarısı, ayrıca bu belgeseldeki iddiaları çürütmek amacıyla açılan *Screw Loose Change* blog'u (http://screwloosechange.blogspot.com/) ve aynı isimle üretilen belgeseller, dijital iletişim çağında DV teknolojisi ve yeni medya uygulamaları ile belgesel film üretim ve dağıtımındaki olanakları net bir şekilde göstermektedir. Buna ek olarak, düşük bütçelerine rağmen kimi belgesellerin, büyük bir ilgi çekerek önemli kamusal tartışmalar yaratabileceği açıkça görülebilmektedir. Ancak bu belgesellerin başarılarında, zaten tartışmalı bir konunun komplo teoriler üzerinden daha tartışmalı olarak işlenmesinin göz ardı edilmemesi ve bu örnekler üzerinden belgesel yapımının kolaylaştığı ve özgürleştiği sonucunun çıkarılmaması gerekmektedir.

DV teknolojisinin ve yeni medya uygulamalarının bir diğer avantajı ise, günümüzde sıradan kişilerin kaydettikleri görüntüleri televizyon haber programlarına yollamaları ve bu görüntülerin vatandaş gazeteciliği biçiminde haber programlarında yer alabilmesidir. 2005 yılında Londra'daki bombalı saldırıdan sonraki altı saat içerisinde, saldırıya ait 1000'den fazla fotoğraf ve 12 amatör videonun BBC kanalına gönderilmesi ve ertesi günün haber bültenlerinin bu videoların kurgulanarak yapılması üzerine radikal yeni bir tür gazeteciliğin eşiğinde olunduğu ve sokaktaki insanların taşınabilir kamera veya cep telefonları ile gazetecilere yardımcı olabildikleri yorumları yapılmıştır (Hirst & Harrison, 2007: 258). Ancak film yapımı, yalnızca kısa süreli atraksiyonların ve/veya olayların, kişilerin, konuşmaların kaydedilmesini ve paylaşılmasını kapsamamaktadır. Filmlerde, tarzı nasıl olursa olsun, bir anlatının kurulması, kurgu ile filmin ritminin sağlanması, üretilen filmin izleyicinin ilgisini çekmesi ve filmin sonuna dek bu ilginin korunabilmesi gerekmektedir. Bu da, vatandaş gazeteciliğinin aksine, amatörlüğün dışında olan ve çok da rastlantısallığa dayanmayan bir durumdur.

> Bir film, hiçbir anlamda, hayal gücünü zorlama ya da rasgele çekilen teker teker veya birarada tanımlanabilecek karelerin ard arda gelişi demek değildir. Aksine; bir bütün halinde birleştirildiği zaman sinemasal bir efekt meydana getiren bu değişik uzunluktaki karelerin bağlantısı, karşılıklı ilişkisi ve yan yana gelişidir. (Rotha, 2001: 29).

Rotha'ın bahsettiği bu bütünlük, imgelerin her yerde uçuştuğu dijital iletişim çağında, belgesel film için bir gerekliliktir. Film yapımı ve dağıtımı görece ucuzlamış ve kolaylamıştır. Ancak kamusal tartışma yaratacak ve ele alınan konuyla doğrudan ilişkisi değil dolaylı ilişkisi olan kişileri de kapsayacak geniş bir izleyici kitleye hitap edebilen filmlerin yapımının daha kolaylaştığını söylemek zordur.

Dijital iletişim teknolojilerinin getirdiği olanaklardan ve özgürlükten görece daha çok yararlanan, Realite programları veya aktüalite çekimlerini ve/veya çekim tarzını kullanan kurmaca filmler gibi profesyonel yapımlardır. Mih-ha'nın da belirttiği üzere, kurmaca filmlerde, gerçekliğe daha fazla aracılanmamış 'erişim'i destekleyen sinema teknolojisi ve belgesel teknikleri kullanılarak, 'belgesel etkisi' avantaja dönüştürülebilmektedir (1993: 99).

1980'lerin sonlarına doğru spordan bilime, tarihten doğaya kadar farklı konulara odaklanan kablolu televizyon kanallarının artmasıyla belgesel geniş bir dağıtım imkanı bulmuştur. Hatta tamamen belgesele odaklı *The Discovery Channel*, 1982 yılında kurulduktan kısa bir süre sonra yayın alanını uluslararası ölçekte genişletmiştir. Ellis ve McLane, bu tarz bir dağıtım ekonomisinin belgesel üretimine çok büyük etkisi olduğunu söylemektedirler (2005: 260,261). Televizyonun başından beri, kendisinden önce sinema salonlarında gösterilen birçok belgesel türünü içinde erittiği belirtilirken, *The National Geographic Channel*, *Arts & Entertainment*, *The History Channel* ve *The Sundance Channel* ve *PBS* gibi kablolu kanalların belgesel filmlere yeni yuva olduğu, sinemalarda gösterimi hedeflenen belgeseller için ise, otuzbeş mm'den on kat daha iyi format olan üç boyutlu IMAX gibi, ancak sıra dışı yöntemlerle geniş bir izleyici kitlesi hedeflenebildiği vurgulanmaktadır (Thompson & Bordwell, 2003: 587).

Bu noktada, dijital video teknolojisinin ucuzluğu ve erişilebilirliği dolayısıyla bağımsız belgesel yapımcılarına getirdiği imkânları vurgulamak yerine, yukarıda bahsi geçen televizyon kanallarında üretilen belgesellerin bütçelerine değinmek doğru olacaktır. Genel olarak bakıldığında, bir saatlik belgesellerin bütçesi 75.000 ile 500.000 ABD Doları arasındayken, bilgisayar aracılığıyla üretilen imgelerin ve

dramatik yeniden canlandırmaların olduğu belgesellerin bütçesi saat başına bir milyon doları aşabilmektedir. Ayrıca çoğu yapımcının, filmlerinin ABD'de dağıtımını sağlamak, filmlerini tanıtmak veya finansörlerini tatmin etmek gibi amaçlarla, telif ücreti almadan *The Documentary Channel* gibi kanallara filmlerinin gösterim haklarını verdikleri belirtilmektedir (Hamilton, 2011).

ABD'deki marjinal sesleri ve bakış açılarını odağa alması öngörülen kamu televizyonu kanalı *PBS* (*Public Broadcasting System*)'in bile politik ve finansal baskılara çok açık olduğunu vurgulanmaktadır. B. J. Bullert, 1985 ile 1993 arasında *PBS*'de, azınlıkların seslerini kamusal alana taşıyan, bağımsız yapımcılar tarafından üretilen tartışmalı belgesellerin yayınlandığını fakat hem *PBS*'deki programcıların (kapı tutucuların) hem de bağımsız yapımcıların, Reagan yönetiminin kamu yayıncılığına verilen federal fonları kesmesi tehdidiyle karşılaştıklarını belirtmektedir (1997: 1–17).

Belgesel filmlerin ortalama bütçeleri göz önünde bulundurulursa, 6000 dolara yapılmasına rağmen izlenme rekoru kıran *Loose Change* (2005) ve benzeri belgesellerin birer istisna olduğu anlaşılmaktadır. *PBS* örneğinde de görüleceği üzere, siyasi olarak tartışmalı belgesellerin üretimi mümkün olsa da, bu tür belgesellerin ne ölçüde izleyicilerin ilgisini çekebileceği veya ne kadar geniş gösterim imkânı bulabilecekleri tartışmalıdır. Radikal ve alternatif perspektiflerin seslendirilmesinin, belgeselin işlevlerinden biri olduğunu söyleyen Corner, belgesel sinemaya 'eğlendirmek' gibi yeni bir işlevin eklendiğini iddia etmektedir (http://www.lboro.ac.uk). Paul Ward da benzer bir şekilde, belgesel ile komedinin bazı belgesel dizilerinde birleştirildiğini vurgulamakta ve bu eğilimin altında yatan sebebin, bahsi geçen belgeselleri, orta sınıfın tüketimi için daha makul hale getirmek

olduğunu söylemektedir (2005: 75). Belgesel kanallarındaki yayın saatlerinin kamusal tartışma yaratacak belgesellerden çok izleyicileri eğlendirmeye yönelik tarzdaki belgesellerle doldurulması, Corner ve Ward'ın iddialarını destekler niteliktedir.

Sonuç olarak, dijital sinema teknolojilerindeki gelişimler her ne kadar belgesel sinemada görülen yükseliş ve dönüşümde etkili olsa da, aynı zamanda belgesel sinemada yaşanan krizlerin de altını çizmektedir. Bu krizler, bir taraftan kurmaca/belgesel, gerçek/hayal gibi kutuplaştırmaların kırılmasını ve böylelikle konusunu gerçek hayattan alan filmlerin tarz ve içerik bağlamında daha özgür üretimini tetikleyebilmektedir. Ancak DV kullanımının, daha ucuza, daha kolaya ve sayıca daha fazla belgesel üretimine imkân vermesi, belgesel sinemanın daha özgürleştiği anlamına gelmemektedir.

Kamera üreticisi olan Andre Coutant, bir röportajında, cebindeki kalemi çıkarıp, kullanımı kalem kadar kolay olacak bir kamera yapmaya çalıştıklarını söylemiştir (akt. Ellis ve McLane, 2008: 217). Günümüzde, bu amacın gerçekleştiği, imge üretimi ve aktüalite kayıtlarının görece kolaylaştığı açıktır. Godard'ın, bir röportajında, "cep telefonları ve diğer her şeyle birlikte, şimdi herkes bir *auteur*." (aktaran Gibbons, 2011) yorumu da, bu duruma işaret etmektedir. Daha ucuza, daha kolayca, farklı amaç ve tarzlarda, gerek profesyoneller gerekse amatörlerce üretilen ve internet, DVD gibi yollarla etkili şekilde ve düşük maliyetle dağıtılabilen belgesellerin çokluğu dikkat çekicidir. Yeni sinema teknolojilerinin getirdiği olanaklarla, dünyanın birçok yerinde düşük bütçelerle çok sayıda belgesel filmler üretilip dağıtılmaktadır, fakat bu belgesellerin ne kadarının geniş bir izleyici kitlesi tarafından izlendiği ve kamusal ilgi gördüğü tartışmalıdır.

Belgeselin özgürleşmesindeki kıstas, kaydetmenin, film üretmenin ve izletebilmenin görece daha mümkün olmasından öte, üretilen belgesellerin geniş bir izleyici kitlesi tarafından tercih edilmesi olmalıdır. Ayrıca bu tercihin temel dayanağının da, realite programlarında olduğu üzere sadece sansasyonel ilgi çeken aktüalite kayıtlarının varlığıyla geçici bir ilgi yaratılabilmesi ve/veya kurmaca unsurların kullanımıyla filmlerin eğlenceli kılınması değil; bu belgesellerin, bilgi verebilecek, kamusal tartışma yaratabilecek, tutumları değiştirebilecek ve eylemi tetikleyebilecek nitelikleri olmalıdır.

4.4. ÖRNEK FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Belgesel, her zaman için sorunlu bir kavram olmuştur. Hiçbir film yapım tarzı veya yaklaşımıyla tanımlanamamış, tanımlanmaya çalışıldığında da kategorileştirmelere ve sınıflandırmalara karşı koymuştur. Brian Winston'ın belirttiği gibi, sinema teknolojilerindeki her gelişme (16mm kamera, video ve dijital videonun gelişi gibi), gerçeği yakalamak ve temsil etmek için yeni bir fırsat olarak görülmüştür (1993: 37–57). Ancak belgesel sinemanın gerçeklik iddiası, sıkça sorgulanmıştır. Özellikle modernizmin büyük anlatılarına ve pozitivist düşünceye postmodern meydan okuma sonucu, belgesel sinemanın sert eleştirilere hedef olduğunu ve bunun bir sonucu olarak da, gerçeklik temsillerinde farklı yaklaşım ve tarzları olan birçok farklı belgeselin üretildiği gözlemlenebilmektedir.

Linda Williams, dijital iletişim çağında dijital sinema teknolojilerinin sunduğu, imgenin oluşturulması ve manipülasyonundaki sayısız olasılıklar sonucunda imgenin güvenilirliğini kaybettiğini belirtmektedir (1993: 10). Ancak

belgesel sinemanın, gerek estetik, gerek kurumsal, gerekse söylemsel bağlamda güçlü tarihsel çağrışım ve eğilimleri dolayısıyla, halen gerçekliği kaydetme ve onu temsil etme iddiasına sahip olduğu görülebilmektedir.

Filmler kurmaca ve belgesel gibi kategoriler içerisinde değil, sadece birer film olarak düşünüldüğünde, farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimin sebep ve sonuçları daha net anlaşılabilmektedir. Böyle bir yaklaşım, aynı zamanda belgesel-kurmaca ayrımını, belgeselin gerçeklikle ilişkisini ve yakın zamanda sıkça örneklerini gördüğümüz belgesel ve kurmaca arasında kalmış 'melez' filmlerin daha iyi değerlendirilebilmesini sağlayacaktır.

Filmler, her şeyden önce bir öykü anlatmaya ve izleyicileri anlattıkları öyküye inandırmaya çalışır. Öyküler hayal gücünden veya gerçek-aktüel olay ve mekânlar temel alınarak üretilebilir. Genellikle de öyküler, hayal gücünün ve aktüalitenin kombinasyonlarıyla oluşturulmaktadır. Hayali bir öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısı, profesyonel aktörler, set ve stüdyo gibi yapım masraflarıyla karşılaşır. Diğer taraftan, gerçek-aktüel hayat öykülerle doludur ve bu öyküler gerçek mekânlar ve öykülerin gerçek failleri olan kişileri kullanılarak görece düşük bir bütçeyle filme alınabilir. Ancak film yapımcısı, gerçek hayattan aldığı öyküyü anlatacağı filminin sinemalarda gösterilmesini ve geniş bir izleyici kitlesini hedeflediğinde, genellikle öykü anlatımının ve film yapımının en bilindik kod ve konvansiyonlarını, yani kurmaca film yapım stratejilerini takip etmesi gerekecektir. Çünkü anlatılan öykü ne denli güçlü ve ilgi çekici olursa olsun, tek başına kullanılacak klasik belgesel film yapım yöntemleri, filmi, Winston'un belirttiği, belgeselin "tarihsel daimi iticiliği"nden (1995: 254) kurtarmaya yetmeyebilir. Benzer şekilde, kurmaca film yapım yöntemleriyle hayali öyküsünü anlatmaya ve bu öyküye

izleyicileri inandırmaya çalışan bir sinemacı da, amaçları doğrultusunda gerçek-aktüel hayatı (gerçek kişi, gerçek mekânlar vb.) ve/veya dijital efektleri ve aktüalite kayıtlarının yaygın kod ve konvansiyonlarını etkili bir şekilde kullanabilir.

Dolayısıyla, bütçe, konu, film ve/veya film yapımcısının amacına bağlı olarak, farklı film yapım tarzları arasında her zaman bir etkileşimin olabileceği gözlemlenebilmektedir. Film yapım sürecindeki ekonomik koşullar ile izleyici talep ve tercihleri, bu etkileşimdeki önemli karar verici faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Şimdiye değin, sinema tarihi boyunca böyle bir etkileşimi ve farklı sinema yapım stratejilerinin bir arada kullanılmasını örnekleyen birçok filmden bahsedildi. Ancak özellikle yakın zamanda gerek 'belgesel' gerekse 'melez' olarak nitelendirilen bazı filmlerde, tür sorusunun ve filmlerin biçiminin daha ön plana getirildiği ve tartışıldığı görülebilmektedir. Bu bağlamda, öyküsünü gerçek hayattan alan ve kültürel, politik ve ekonomik açıdan duyarlı konuları işleyen filmlerin, biçimlerinin ve türlerinin daha ön plana çıkarılarak tartışıldığına tanık olunabilmektedir. Bu durum, belgesel - kurmaca ayrımının yapay olduğunu ve sinema tarihi boyunca aralarındaki sınırın çoğu zaman bulanıklaşmasına rağmen, belgesel sinemanın halen gerçeklik iddiasını, en azından izleyicilerin zihinlerinde koruyabildiğini göstermektedir.

Filmler kültürel, politik ve ekonomik açıdan duyarlı konuları ele alarak, anlattıkları öykülerin gerçekliklerine izleyiciyi inandırmaya çalışabilir ve çeşitli iddialarda bulunabilir. Ancak inandırmaktan öte, izleyicileri ikna etmek söz konusu olduğunda; ister belgesel, ister kurmaca olsun, filmler, hakikat iddiasına daha çok ihtiyaç duyabilmektedir. Bunun nedeni, filmlerde kullanılan otantik ve/veya otantik kayıtlara benzetilmiş görüntülerin, iddia ve temsiller bağlamında izleyicileri

gerçekliklerine daha çok ikna etme gücüne sahip olabilmeleridir. Başka bir deyişle, filmler izleyicileri temel olarak anlattıkları öykülere, ele aldıkları konulara inandırmaya çalışır. Ancak onları sadece inandırmak değil, ikna etmek amaçlandığında, hem kurmaca hem de belgesel film, ikna etme gücü dolayısıyla hakikat iddiasına daha çok ihtiyaç duymaktadır.

İncelemek için seçtiğimiz, hepsi 2009 yılında yapılmış filmlerden *Koy* (*The Cove,* ABD), belgesel; *Ölümcül Tuzak* (*The Hurt Locker,* ABD) ise kurmaca olarak kategorileştirmiştir[14]. *İki Dil Bir Bavul* (Türkiye) ise, genel olarak belgesel olarak nitelendirilmesine karşı, türsel anlamda tartışma yaratmıştır. Kurmaca kategorisinde yer alan *Ölümcül Tuzak*, gerçeklik temsilleriyle yakın ilişkisine, belgesel kod ve konvansiyonlarını yoğun biçimde kullanmasına ve ele aldığı konunun siyasi önemine rağmen, türsel olarak herhangi bir tartışma yaratmamıştır. Film, izleyicileri, ele aldığı konunun gerçekliğine inandırmada oldukça başarılıdır ancak izleyicileri ikna etmeye çalıştığı güçlü bir iddiası bulunmadığından, hakikat iddiası sağlayacak otantik görüntülerin kullanımı söz konusu değildir. Kurmaca film yapım stratejilerini kullanan *Koy* ve *İki Dil Bir Bavul* filmlerinin biçimsel özellikleri ve belgesel statüleri tartışma konusu olmuştur. İncelenen üç film de, dijital sinema teknolojilerinin farklı amaçlar doğrultusunda kullanımlarını örneklendirmeleri bağlamında, özellikle dijital iletişim çağında belgesel sinemanın durumunun değerlendirilmesi açısından işlevseldirler.

[14] *Ölümcül Tuzak* 2008 yılında yapılmasına rağmen, Türkiye ve başka birçok ülkede 2009 yılında gösterime girmiştir.

4.4.1. *KOY*: Kurmaca Gibi Belgesel

Louie Psihoyos'un yönettiği 2009 yapımı *Koy*, eski bir yunus eğitmeni olan Richard O'Barry önderliğinde, Japonya'nın Taiji kasabasındaki bir koyda gerçekleştirilen yıllık yunus avının görsel ve işitsel kayıtlarının yapılmasını ve yunus etinin insan sağlığına olası zararlarının anlatılmasını konu almaktadır. 2010 yılında 'En iyi Belgesel Film' dalında Oscar dâhil olmak üzere birçok festivalde ödül kazanmış olan *Koy*, yakın dönemde hem gişe başarıları hem de popülerlik bağlamında belgesel sinemada yaşanan Rönesans'ı işaret etmesi ve de dijital sinema teknolojilerini yoğun olarak kullanmış olması nedeniyle, 'dijital video gerçekliği'ni örneklendirmesi bakımından önemlidir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, belgesel kavramı oldukça problemlidir ve belgesel sinema herhangi bir film yapım yöntemi ile tanımlanıp kategorileştirilememektedir. Çeşitli belgesel film yapım yöntemlerini, dijital sinema teknolojileri ile birleştirerek gerçeklik iddiasında bulunan ve aynı zamanda klasik Hollywood aksiyon filmi anlatısına sahip olan *Koy*, yukarıda işaret edildiği gibi, toplumsal ve kültürel konularda tartışmaya neden olmuş ve belgesel-kurmaca ayrımı ile belgeselin gerçeklik iddiasını tekrar gündeme getirmiştir.

Koy'un öyküsü, aslında eski bir film ve bu filmin televizyona uyarlanmasıyla ilişkilidir. Yönetmenliğini Herbert Holba'nın yaptığı *Flipper* (1963), ABD'nin NBC televizyonunda çocuk programı serisi olarak 1964 ve 1968 yılları arasında gösterilmiştir. Dizilerdeki yunusların eğitmeni Richard O'Barry, daha sonra, yunusların avlanmalarını ve oluşmasında kendisinin payı bulunduğunu düşündüğü

Sea World gibi eğlence sektörlerinde yunus ve balinaların kullanılmalarını engellemeye çalışan bir aktivist olmuştur..

'Okyanusları Koruma Derneği'nin (*Oceans Preservation Society*) kurucularından sualtı fotoğrafçısı Louie Psihoyos, filminde, Richard O'Barry'nin gerçek yaşam öyküsünü anlatarak çeşitli iddiaları kanıtlamayı hedeflemiştir. Bu amaçla, uzman kişilerden oluşan bir ekip kurarak yıllık yunus avının yapıldığı, girişin yasak olduğu koydan avlanma görüntülerini ve daha da önemlisi bu görüntüleri ne şekilde kaydedebildiklerini filminde göstermektedir. Psihoyos, aynı zamanda, yunus etinin içerdiği yüksek cıva oranı dolayısıyla insan sağlığına zararlı olmasına rağmen, Japonya'da tüketime sunulduğu iddiasını kanıtlamaya çalışmaktadır. Film ekibindeki kişiler ve Japon görevlilerle yapılan röportajlar, arşiv görüntüleri, gizli çekimler, hızlandırılmış (*timelaps*) çekimler ve etkileyici su altı görüntüleri, filmde yoğun olarak kullanılmaktadır.

Koy, film yapımcısının amaçları doğrultusunda, gerçek hayattan bir konuya odaklanmakta, inandırıcılığını ve iddialarını 'gerçekliğe' olabildiğince bağlı kalarak sağlamaya çalışmaktadır. Fakat *Koy*, birçok belgesel film yapım yönteminin yanı sıra kurmaca film yapım yöntemlerini de başarılı bir şekilde değerlendirmesi nedeniyle gişe başarısı elde ederek, belgesel sinemada yaşandığı söylenen Rönesans'ı, daha da görünür bir hale getirmiştir. Toplam 1.264.619 ABD Doları gişe gelirinin yanı sıra (http: //boxofficemojo.com), kazandığı *Oskar* ödülü ile filmin popülerliği daha da artmış ve özellikle Japonya'da sinemalardaki gösterim süresi, yoğun ilgi nedeniyle uzatılmıştır (Nakai, 2011). Kurmaca stratejilerin etkin olarak kullanıldığı *Koy*, eğlenceli ve popüler özelliklere sahip bir film olup, Brian Winston'un belgeselin tarihsel 'daimi iticiliği' (*perennial unattractiveness*) olarak tanımladığı (1995: 254)

duruma rağmen, belgesel sinemanın ana akım ticari sinemanın alanında dolaşabildiğini gösteren bir örnektir.

Belgesel sinemanın ticari sinemaya hükmeden fantezi dünyalara karşı bir tepki olabildiğini ileri süren Channan'a karşılık (2007: 7) *Koy*, fantezi dünyalardan ve bu dünyaların anlatım stratejilerinden beslenerek, gerçeklik iddiasını ve argümanlarını daha eğlenceli sunmakta ve popülerlik kazanmaktadır. Hatta filmde kullanılmak üzere *Lucas Film*'in sahibi olduğu, fantezi filmleri gerçekçi kılmak üzere set maketleri yapan *Kerner Optik*'e, içlerinde kameraların saklanabildiği kaya maketleri bile yaptırılmıştır. Daha sonra değineceğimiz gibi, *Koy*'da, gösterilmesi amaçlanan 'gerçekliğin' video kayıtlarının ne şekilde yapıldığı, tıpkı bir kurmaca Hollywood aksiyon filmi gibi izlenebilmektedir.

Bunun yanısıra, özellikle postmodern eleştiriler doğrultusunda, gerçeklik ve nesnellik iddialarını bir kenara bırakan belgesellerden farklı olarak *Koy*, birçok farklı belgesel yapım yöntemine aynı anda başvurmakta ve görünür bir gerçeklik ve nesnellik iddiası taşımaktadır. Bu iddialarını, öncelikli olarak dijital video teknolojisinin anındalık ve yakınlık özellikleri ile dijital video kameralarla kaydedilen görüntülere toplumsal ve kültürel olarak yüklenebilen 'gerçeklik' değerini kullanarak desteklemektedir.

4.4.1.1. Bir Belgesel Olarak, *KOY*

Dijital video teknolojilerindeki gelişmeler, fantezi dünyaların yaratımı ve inandırıcı kılınmasında kullanılabileceği gibi; gerçekliği daha gösterişsiz ve basit bir şekilde sunmak amacıyla da kullanılabilmektedir (Rombes, 2011). *Koy*'da, dijital

sinema teknolojisinin bu alternatif kullanımı gözlemlenebilir. Örneğin, av boyunca yunusların çıkardığı sesler ve suyun kana bulanmasının video görüntüleri, filmin sonunda duygusal etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Dijital kurgu sistemleri ile herhangi bir su altı görüntüsünü kızıl renge dönüştürmek ve yunus balıklarının çıkardığı sesleri üretmek mümkündür. Fakat, Louie Psihoyos ve ekibi, zor olmasına rağmen koya su altı kamerası ile ses kayıt cihazı yerleştirmiş ve bu çekimlerde özel efekt kullanımından kaçınmıştır. Bu kayıtları yapabilmek için gösterdikleri çaba, bir taraftan filmin aksiyon kısmını oluştururken diğer taraftan da filmin hakikat iddiasını da güçlendirmektedir.

DV teknolojisinin özel efekt uygulamalarının sıkça yer aldığı filmlerin dışında, alternatif olarak gerçekliğe vurgu yapmak için kullanılmasıyla ön plana çıkan 'DV Gerçekliği' (Manovich, 2000), öncelikli olarak hafif, kullanımı kolay, görece ucuz, anındalık ve yakınlık imkânları sağlayan dijital video kameralar ile sağlanmaktadır. *Koy*'da birçok dijital video kameranın çeşitli amaçlarla kullanımı gözlemlenmektedir. Isıya duyarlı kameralardan gece görüşü kameralarına, gizli kameralardan su altı kameralarına ve ses kayıt cihazlarına dek birçok dijital ekipman, sadece görüntü yönetmeni Brooke Aitken tarafından değil, Aitken'in kamera kullanmayı öğrettiği tüm ekip tarafından kullanılmıştır (Thomson, 2009). Böylelikle, kaydedilen olayların çoklu kamera görüntülerinin sağlanabilmesi, önemli atraksiyon görüntülerinin yakalanabilmesi ve izleyicilerin görece daha çok gerçeklik değeri yükledikleri amatör video görüntülerinin elde edilmesi mümkün olmuştur.

Gece görüşü ve termal kameraların, ışığın yeterli olmadığı ve aydınlatmanın yapılamadığı gece çekimlerinde yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Ekibin dikenli tellerle çevrili yasak bölgeye gece vakti girmeleri ve bu operasyonları

kaydedebilmeleri, öncelikli olarak dijital kameraların taşınabilirliklerini, amatör kullanıma açık olmalarını ve anındalık ile yakınlık avantajlarını ön plana çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra, askeri operasyon görüntülerinden, aksiyon filmlerinden ve hatta bireylerin kendi kullanımlarından görmeye alışık oldukları gece görüşü ve termal kamera görüntüleri, filmin 'gerçekliği'ne, dolayısıyla inandırıcılığına katkıda bulunmaktadır.

Ayrıca filmde dijital video kamera kullanımıyla, uzaktan kumanda edilen bir helikoptere, yunus şekli verilmiş bir hava balonuna, su altına, ağaçlara ve giysilere kamufle edilerek yerleştirilmiş kameralar vasıtasıyla, koyun havadan görüntüsünün kaydı, su altında yunus ve balinaların yakın ve hareketli kayıtları, polis sorgulamalarının gizli çekimleri, araba takipleri ve balık pazarındaki sirkülasyonun fazlalığının vurgulandığı 'uzun zamanlı çekimler' mümkün olmuştur. Bu otantik görüntülerin kullanımı, aynı zamanda filmin hakikat iddiasını da pekiştirmiştir.

Dijital kameraların küçük ve hafif olması, otomatik ayarlarla uzun süre çekim yapıp depolayabilmeleri ve amatör kullanıma uygun yapıları, filme başka avantajlar da sağlamıştır. Örneğin kayaya benzetilmiş kalıpların içine bu kameralar yerleştirilerek, otomatik netlik ve diyafram ayarları ile değişen ışık koşullarında uzun süreli uzaktan kayıt imkânı sağlanmıştır. Filmin üç yıl süren çekimleri sonucunda, toplam 700 saatlik video kaydı yapılmıştır (Thomson, 2009). Bu kadar çok ham görüntünün kaydı ve filmin kurgusunun altı ay süreyle görece az sayıdaki film ekibi ile yapılabilmesinde, dijital video teknolojilerinin etkisinin önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Koyun yakınlarında gece vakti gizli yapılan operasyon çekimleri ve Japon balıkçıların görüntü alınmasına karşı çıkışları, ekiptekiler tarafından dijital el kameraları kullanılarak, genellikle öznel bakış açısıyla (kamera kullananların kendi gözünden) çekilmiştir. Aynı zamanda, koyda çekim yapılmasını önlemek amacıyla bulunan ve film ekibinin 'Özel Ajan' olarak takma isim verdikleri Japon görevli de, çekim yapmaya çalışan ekibi, kendi dijital el kamerası ile sürekli kaydetmektedir. DeNitto, bir olayı belgelerken kameranın konumunun, açı ve hareketlerinin, belgelenen olaya bakış açısını vurguladığını, bazı unsurların öznel bir tercihle öne çıkarılabileceğini veya geride bırakılabileceğini belirtmektedir (aktaran Mutlu, 2008: 122). *Koy*'da izleyicilerin olayları film ekibinin öznel bakış açılarıyla görmeleri, ekipteki kişilerle empati kurmalarına, filme daha çok dahil olmalarına ve film boyunca kendilerini de sanki operasyonların içindeymiş gibi hissetmelerine katkıda bulunmaktadır. Başka bir deyişle, 'Özel Ajan'ın kendi kamerası ile öznel bakışını gösteren kayıtlar izlenebilse, film ekibinin çabası, girilmesi yasak olan koya inatla girmeye ve zorla görüntü almaya çalışan bir turist grubunun, hadlerini aşan davranışları olarak da algılanabilir.

Louie Psihoyos, filmdeki kamera kullanımına ilişkin, amaçlarına uygun kameraları seçtiklerini belirterek, farklı kameralarla kaydettikleri görüntüleri birbirine uydurmaya çalışmadıklarını, bunun bir belgesel için temel bir gereklilik olmadığını söylemektedir (Maragos, 2010). Filmde, özellikle gece görüşü ve termal kameraların farklı renk tonlarındaki, sallantılı ve net olmayan görüntülerinin hızlı kesmelerle bir araya getirilmesi, aynı zamanda aksiyon çekimlerinde amatörlüğü daha görünür kılmaktadır. Stella Bruzi'in belirttiği gibi, bir film ne kadar az cilalanmışsa, o kadar çok güvenilirliğe sahiptir (2000: 6). Video kamera

kullanımındaki amatörlük, görüntülerin manipüle edilmeden kaydedildiğinin düşünülmesini, dolayısıyla gerçekliğin garantisiymiş gibi algılanmasını sağlamaktadır (Dovey, 2000: 563). *Koy*'daki aksiyon sahnelerinde karşımıza çıkan amatörlükler de, genel anlamda, yukarıda söz ettiğimiz DV gerçekliğini ve buna paralel olarak filmin gerçeklik iddiasını ve inandırıcılığını arttırmaktadır.

Filmin yönetmeni Psihoyos, "[K]oya girmek ve filme alabilmek için yapımcılara ihtiyacımız yoktu. Film yapımıyla hiçbir ilgisi olmayan kişilere ihtiyacımız vardı… Film, çekimden çok askeri bir operasyona benziyordu… Hepimiz profesyoneldik ama yaptığımız işin profesyoneli değildik" demektedir (O'Hehir, 2009). Psihoyos'un film tecrübesinin, çekimler öncesi üç gün boyunca aldığı hızlandırılmış film eğitimi ile sınırlı olması, film ekibindeki kişilerin görüntü yönetmeni hariç hiçbirinin profesyonel anlamda film yapım işinde olmaması, filmin gerçeklik iddiasını ayrıca güçlendirmektedir. Ancak, Psihoyos'un belirttiği gibi, filmin öyküsünün kurguda oluşturulmuş olduğu (Maragos, 2010) ve bu süreçte Hollywood film yapımcılarından kurgucu ve senaryo yazarlarına değin birçok profesyonelin görev aldığı unutulmamalıdır.

Dijital video teknolojisinin temel olarak DV gerçekliğinin hedeflendiği yapımlarda kullanılması, beraberinde imge ve imge ile nesne arasında olduğu iddia edilen belirtisel (*indexical*) bağı ve bu bağın günümüzdeki algısını tekrar düşündürmektedir. Fotoğrafın gerçeklik statüsünün kaynağı gibi işleyen bu bağın, imgelerin sayısal olarak yaratılıp manipüle edilebildiği dijital iletişim çağında artık geçerliliğini kaybettiği iddia edilmektedir. Williams'ın da belirttiği gibi, postmodern dönemde imgeye karşı bariz bir güvensizlik söz konusu olmasına rağmen, imgelere hala doğruluk ve gerçeklik değeri atfedilebilmesi gibi çelişkili bir durum söz

konusudur (1993: 10). Platinga da, dijital imgelerin artık güvenilir olmadığına ilişkin iddialara karşılık, *Koy*'daki imgelerin güvenilirliğinin kimse tarafından sorgulanmadığını ve bu nedenle 'fotoğraf sonrası çağ', 'belirtiselliğin ölümü' gibi iddiaların henüz geçerli olamayacağını belirtmektedir (2010).

Bu bağlamda, DV estetiği ve gerçekliğinin kullanıldığı *Koy*'da, amatör, sallantılı ve net olmayan görüntüler ile belirtisellik daha da vurgulanıp pekiştirilmektedir. Video görüntüsünün yarattığı anındalık ve yakınlık izlenimi ile imgenin belirtisellik bağı, daha ön plana çıkartılmaktadır. Andre Bazin'in, net olmayan fotoğrafların daha gerçekçi olduğu vurgusunu hatırlarsak (aktaran Bruzzi, 2000: 14), benzer şekilde, dijital kameraların bazen odaksız, sabit çerçevelerin kurulamadığı, grenli görüntülerinin, belirtisel bağı daha da güçlendirerek, filmin gerçeklik iddialarına temel hazırladığını iddia edebiliriz. Günümüzde dijital kameralar, otomatik netlik ve diyafram ayarlarını eskiye nazaran çok daha hızlı ve fark edilmeden yapabilmektedir. Bu nedenle, bahsettiğimiz amatörlüğün gösterilmesi için, net olmayan sallantılı görüntülerin sürekli kullanılması da şart değildir. *Koy*'daki uygulamalarda olduğu gibi, izleyicinin arada bir bu tür görüntüleri görmesi, filme yükleyeceği gerçeklik değeri için yeterli olabilmektedir.

Bu noktada, bahsi geçen DV gerçekliğinin ve izleyicilerin filmdeki görüntülere yükledikleri gerçekliğin, sadece belirtisel bağdan, yani imgenin ontolojik statüsünden kaynaklanmadığının vurgulanması gerekmektedir. Elsaesser'in de belirttiği üzere, farklı konvansiyonlar, söylemler ve kurumsal talepler, izleyicilerin görsel temsillere gerçeklik değeri yüklemelerinde etkili olmaktadır (1998: 208). Ayrıca DV gerçekliğinin, sadece kullanılan dijital video teknolojilerine özgü olmadığı, daha önceki sinema teknolojilerinin kullanıldığı birçok film yapım tarzında

da, sallantılı kamera hareketleri ve netlik bozulması gibi kod ve konvansiyonlar ile benzeri gerçeklik etkilerinin yaratıldığını belirtmemiz gerekmektedir. Bu bağlamda *Koy*'un, farklı birçok film yapım tarzını ne şekilde içinde barındırdığına bakılması faydalı olacaktır.

Corner'in vurguladığı gibi, belgesel filmler gözleme dayalı veya serimleyici gerçeklik tarzlarına sahip olabilmektedir (aktaran Beattie, 2004: 15). *Koy*'da, bu iki gerçeklik tarzının da yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin film boyunca, kişilerin sözel olarak belirttikleri ve iddia ettikleri çoğu şey, ilgili görüntülerle desteklenerek verilmektedir. Yani izleyiciye iddia edilenlerin doğruluğu, aynı zamanda görsel bilgi ile desteklenmektedir. Serimleyici belgesellerde film yapımcısı, anlatısını, hipotezlerini test etmek için veri toplayan bir bilim insanı gibi, ele aldığı konu veya iddialarıyla ilgili kanıt toplayarak kurmaktadır (aktaran Roscoe ve Hight, 2001: 11). Örneğin *Koy*'da, yunus eti yemenin kültürel olduğu savını çürütmek amacıyla, yunus etinin yendiğini bilmediklerini ifade eden toplam altı kişiyle yapılan röportajlar birbiri ardına aktarılmaktadır. Filmde yer verilen altı kişinin, tüm Japon toplumunu temsil edemeyeceği düşünülürse, serimleyici belgesel tarzının nesnellik sağlanması için değil, filmde iddia edilenlerin doğru olduğu izleniminin yaratılması için kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

Bahsettiğimiz serimleyici gerçeklik tarzının yanısıra, film ekibinin bir müdahalesi yokmuş izlenimi veren gözleme dayalı gerçeklik tarzı da kullanılmıştır. Özellikle, koya yerleştirilmiş farklı kameraların hareketsiz sabit çerçeveyle kaydettikleri, balıkçıların kendi aralarındaki konuşmalarının gizli kayıtları ve yunusların avlanma görüntüleri, gözleme dayalı gerçeklik tarzını

örneklendirmektedir. *Koy*'daki bu gerçeklik tarzı, DV estetiği ve gerçekliği ile 'dolaysız sinema' bağlantısının da altını çizmektedir.

'Dolaysız sinema' örneklerinde görülebileceği üzere, orada olma durumu ile olaylar akışına bırakılmaya çalışılarak senaryodan uzak durulmuştur. Manovich'in de belirttiği gibi, dijital video ekipmanları ile uzun süreli çekim, doğaçlama mümkün olabilmekte ve senaryonun sıkı takibine gerek kalmamaktadır (Manovich, 2000). *Koy*'da da dijital videonun getirdiği 'orada olma' ve 'yakınlık' dolayısıyla, senaryodan uzak durulduğu, uzun bir zaman diliminde çeşitli görüntülerin, gözleme dayalı bir tarzda biriktirildiği görülmektedir. Fakat daha sonra yapılan senaryolaştırma ve kurgu ile bu çekimler, klasik Hollywood anlatı yapısına uygun bir çerçeve içinde değerlendirilmiş ve böylelikle farklı belgesel yapım tarzlarından örnekler içeren bir kurmaca anlatısı yaratılmıştır. Sürükleyici bir özelliğe sahip olan bu anlatı, gözleme dayalı tarzın da etkisiyle, nesnellik iddiasını güçlendirmektedir.

'Dolaysız sinemacı'ların nesnellik iddialarına bir temel oluşturmak için kameranın bilim ve bilimsellikle bağlantısını ön plana çıkarmaları gibi (Winston, 1993: 41), *Koy* filminde de dijital video kamera ve ses kayıt cihazları, tıpkı bilimsel aletler gibi bilinmeyen, görünmeyen, saklanan "gerçekleri" açığa çıkarmak için kullanılmaktadır. Dijital kameralar, gece gözle görülemeyenleri gösterebilmekte, karanlığı aydınlatabilmekte, ısı farkını temel alarak uzaktan yaklaşan görevlileri fark edebilmekte, balık pazarında üç gün boyunca gözlemlenen yoğun sirkülasyonu çok kısa bir sürede izleyiciye aktarabilmektedir.

Filmde, ufak bir balıkçı teknesinin kayalarla çevrili koya girişi ve ekrandan kayboluşu sıkça tekrarlanmaktadır. Tekne kameranın görüş alanının dışına

çıktığında, tekne içindekilerin ne yaptıklarının bilinmemesine rağmen, film ekibinin neler yapıldığına dair hipotezleri yer alır. Kameraların o koya sokulabilmesi ve bunun sonucunda edinilecek kayıtlar, film boyunca kameraların bilimsellikle ilişkilendirilmesi sonucu, izleyici tarafından "gerçek ve doğru" olarak algılanacaktır. Bu noktada, hem izleyici hem de film ekibi için tek önkoşul, kameraların o koyu ve o tekneyi görüntüleyebilmesidir. Kameraların görünmeyeni açığa çıkartması için doğru yerlere yerleştirilmesi ve kullanılma çabaları ise, tıpkı askeri bir operasyon gibi düzenlenip sunularak, filme macera ve eğlence boyutu katılmıştır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, *Koy*'da gösterilen imgelerin, dijital olmalarına rağmen, güvenilirlikleri sorgulanmamaktadır. Bunda, filmin özdüşünümsel (*self-reflexive*) tarzının etkisi oldukça fazladır. Genellikle özdüşünümsel belgesel tarzı ile film yapım süreci gösterilerek, anlatılanların nesnel olmadığına, belirli bir bakış açısıyla anlatıldığına ve filmin oluşturulmuş (*constructed*) doğasına vurgu yapılmaktadır (Ruby, 2005). Fakat *Koy*'daki özdüşünümsel tarzın, serilmeyici ve gözleme dayalı film yapım tarzlarıyla birlikte kullanılması, izleyicilerin dijital video görüntülerine aşinalıkları ve bu görüntülere yükledikleri gerçeklik dolayısıyla filmin gerçeklik ve nesnellik iddiasını daha da pekiştirmektedir. Bill Nichols'un da dediği gibi, temsilin gerçekliği, gerçekliğin temsilinden çok temsilin gerçekçiliğine dayanmaktadır (1991: 185). Bu bağlamda *Koy*'da kullanılan özdüşünümsel tarz, filmdeki temsillerin gerçekliğinin arttırılmasında oldukça etkilidir.

John Corner, öz düşünümsel tarzı, belgeselin teknolojik ve toplumsal gelişmelere tepkisi olarak düşünmekte ve bununla belgesellerin 'ellerini izleyiciye gösterdiklerini', yapım süreçleri konusunda daha açık olduklarını vurgulamaktadır (1996: 25). Bu bağlamda *Koy*, film ekibinin izinsiz şekilde yasak bölgelere

girmesini, polis memurlarına söylenen yalanları, balıkçıları ne şekilde oyuna getirdiklerini ve bu zorlu çekim operasyonlarının ne şekilde mümkün olduğunu anlatmaktadır. Başka bir deyişle, özdüşünümsel tarzın uygulanması, filmin ele aldığı konu ve iddiaların açık olarak işlenmesi için değil, filme eğlenceli, sürükleyici ve heyecanlandırıcı bir Hollywood aksiyon filmi anlatısı kazandırmak içindir.

Koy, aynı zamanda belgesel temsilleri açısından da incelenebilir. Nichols'un belirttiği gibi, belgesel temsili, film yapımcısının 'onlar' (başkaları) hakkında, 'kendi' hakkında veya kamera önünde veya arkasındaki bir karakter olarak konuşması yoluyla yapılabilmektedir (2001: 13–18). *Koy*'da, film ekibinden Ric O'Barry'nin, Japon balıkçılarının ve hükümet görevlilerinin temsilleri sözkonusudur. Yani olası temsil stratejilerinin hepsinin kullanıldığını görmekteyiz. Burada önemli olan nokta, filmde gözlemlenen temsillerle, çeşitli karşıtlık ve bu karşıtlıklar üzerinden çatışmaların yaratılmış olmasıdır. Örneğin iyi-kötü, kurtaran-öldüren, vicdanlı-vicdansız gibi karşıtlıklar, hem filmin iddialarının kanıtlanmasında hem de klasik kurmaca film anlatısı oluşturulmasında etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Filmde gerçeklik vurgusunun arttırılması amacıyla, *Flipper* dizisinden ve daha önceki yunus ve balina avına karşı yapılan eylemlerden alınmış arşiv görüntülerinin yanısıra, bilirkişi kullanımı da mevcuttur. Roscoe ve Hight'in da belirttikleri gibi, bilirkişilerin güvenilirlikleri, resmi makamlara ve bu makamlara eşlik eden hukuki, siyasi ve bilimsel söylemlerden kaynaklanmaktadır (2001: 16). Bu bağlamda, *Koy*'da dikkat çeken bir başka nokta da, filmin iddiaları doğrultusunda konuşturulan bilim insanları ve yetkililerin, gerek çekim açıları gerekse kurgulanışları bakımından nesnel, bilgili ve güvenilir kişiler olarak sergilenmeleri; buna karşılık, örneğin Japon Balıkçılar Derneği Başkanı Hideki Moronuki gibi

yetkili kişilerin, İngilizce konuşurken yaptıkları gramer hataları ile tereddütlü ve çelişkili açıklamalarının ön plana çıkarılmasıdır. Böylelikle, Japon bilirkişilerin güvenilirliği kırılmaya, filmin iddialarını savunan bilirkişilerin güvenilirlikleri ise, bu kişilerin bilimsel deneyler yaparken gösterilmesiyle arttırılmaya çalışılmıştır.

Koy filmini, çeşitli argümanları olan ve izleyicileri bu argümanlara ikna etmeye çalışan bir belgesel olarak değerlendirdiğimizde, girişin yasaklı olduğu koyda yapılan yunus avının otantik görüntülerinin, filme hakikat iddiası kazandırdığını ve dolayısıyla izleyicinin ikna edilmesinin kolaylaştığını gözlemlemekteyiz.

4.4.1.2. Kurmaca Film Olarak, *KOY*

Öncelikle, film boyunca görüntülenmeye çalışılan ve bu amaçla büyük çabalar harcanan koyun, 2003 yılında aktivist bir fotoğrafçı olan Brooke McDonald ve ona yardım eden iki arkadaşı tarafından, balıkçılar yunusları avlarken çekilmiş fotoğrafların ve bu fotoğraflarla birlikte haberin medyada yer almış olduğunu belirtmekte yarar bulunmaktadır (Casimiro, 2010). Daha önceden de bilinen ve fotoğrafları olan yunus avının, *Koy* ile bu derece ilgi görmesinin ve tartışma yaratmasının temel sebebi, yunus avının hareketli görüntülerinin kaydedilmesi veya iddiaların film boyunca ikna edici şekilde desteklenmesinden çok; filmdeki kişilerin motivasyonlarının, eylemlerinin, karşılarına çıkan sorunların ve bunların sonuçlarının, kurmaca film stratejileri ve anlatısı ile izleyiciye sunulmasıdır.

Flaherty, Eskimoların yaşamlarına ilişkin ilk çekimleriyle oluşturduğu filmini incelediğinde, filmin sıkıcı olduğunu, başkarakter yaratılmasının ve bir öykü üzerinden olayların gösterilmesinin gerektiğini düşünmüştü. Bu nedenle ikinci sefer Eskimoları çekmeye başladığında, Alakariallak'a Nanook takma adını vermiş ve ona bir aile oluşturmuştu (aktaran Marcus, 2006: 203). Benzer bir şekilde, *Koy*'da da, başkarakter olan Ric O'Barry'nin öyküsü, filmin yönetmeni Louie Psihoyos tarafından anlatılmakta ve kurulan ekip ile hedeflenen amaca ulaşılmaya çalışılmaktadır. *Koy*'un kurmaca anlatı yapısını incelemeden önce, film hakkında yazılanlara ve film ekibinin düşüncelerine yer vermek aydınlatıcı olacaktır.

Psihoyos, çocukluğunun çok fazla Jacques Cousteau belgeselleri ve James Bond filmleri izleyerek geçtiğini belirterek (O'Heir, 2009), film için özel yetenekleri olan kişileri bir araya getirip, gizli görüntüleri nasıl elde kaydettiklerini ve sonunda neredeyse *Ocean's Eleven* filminin gerçek hayattaki bir versiyonunun ortaya çıktığını söylemektedir. Filmin yapımcılarından Fisher Stevens da, Psihoyos'un 700 saatlik çekimden sonra neye sahip olduğunu bilmediğini, kendisinin filmi oluşturması için çağırıldığını söylemektedir. Bu amaçla, görüntüleri izledikten sonra ilkin Psihoyos'u filmin öykü anlatıcısı olmaya ikna ettiklerini, sonra filmi olabildiğince eğlenceli kılabilmek için tıpkı bir kurmacadaki gibi, hikâyeyi tekrar sıralayıp parçalara böldüklerini belirtmektedir (Rohter, 2009).

Wesley Morris, *Koy*'u, istatistikler ve konuşan kafalarla izleyenleri korkutan bir korku belgeseli, klasik anlamda bir korku filmi olarak tanımlarken (Morris, 2009), Rohter ise *Koy*'un konvansiyonel olmayan bir belgesel olduğunu, bir James Bond veya Hollywood aksiyon filminden beklenebilecek bir dramatik yapıya ve belirsizliklere sahip bir kurmaca filme benzediğini söylemektedir (Rohter, 2009).

Burada vurgulanması gereken nokta, konusunu gerçek hayattan alan ve öyküsünü kurmaca stratejileriyle anlatan başka birçok film olmasına rağmen, *Koy*'un bu bağlamda daha ön plana çıkmasının sebebi, kurmaca stratejilerin olabildiğince başarılı uygulanması ve *Ocean's Eleven* veya *Görevimiz Tehlike* (*Mission Impossible*) gibi popüler kurmaca anlatı yapılarını birebir taklit etmesidir.

Koy'daki anlatı yapısının önemi, kurmaca stratejilere başvurulmadığı taktirde filmin etkisinin ne olacağı düşünüldüğünde daha iyi anlaşılabilir. Önceden de belirtildiği üzere, bu koyda yapılan yunus avının fotoğrafları zaten mevcuttu. Eğer film ekibinin koyu görüntüleme nedenleri, motivasyonları, karşılaştıkları zorluklar ve sonunda amaçlarına ulaşmaları etkili müzikler eşliğinde, belirli bir öykü çizgisinde ve devamlılık kurgusu gözetilerek verilmeseydi, yunus avının görüntüleri, tıpkı video paylaşım sitesi *Youtube*'da izlenebilen Danimarka'da Caldeon yunuslarının veya Kanada'da folkların avlanma görüntüleri gibi verilseydi, film muhtemelen bu kadar ilgi görmeyecekti. Siegfried Kracauer'in de belirttiği gibi, fiziksel gerçekliği açığa çıkarmada belgesel film, gerçekliğe çok fazla bağlı olduğu için izleyicilerin merak duymalarını ve metni takip etmelerini sağlayamamaktadır. Bu yüzden, gerçeği görünür kılan ve birarada tutan bir öykü gerekmektedir (Kracauer, 1997: 194). Bu bağlamda *Koy*, zaten güçlü ve ilgi çekici olan öyküsünü, izleyicilerin en alışık olduğu anlatı biçiminde vererek amacına ulaşmaktadır.

Koy'un anlatı yapısı ile klasik Hollywood filmleri anlatı yapıları arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. Tzvetan Todorov'a göre, anlatılar temel olarak sabit bir denge durumunda başlayan yapılardır. Bir müdahale ile bu denge durumu bozulur ve sona gelindiğinde önemli farklarla, tekrar bir denge durumu sağlanır (aktaran Elsaesser & Buckland, 2002: 51). *Koy*'un anlatısının ilk denge durumunda Ric

O'Barry, ünlü ve zengin bir yunus eğitmenidir. Eğittiği yunus, kendi deyimiyle intihar ettiğinde, bu denge durumu bozulur. Yunuslar için birçok eylem yapar ve Taiji koyundaki yunus avının gizli görüntülerini *Uluslararası Balina Avcılığı Komisyonu* toplantısında delegelere ve medya göstererek, yunusların avlanmasını önlemeye çalışır. Filmin sonunda kahraman amacına ulaşmaktadır ve film, izleyicilerin okyanusta yunuslarla birlikte özgürce yüzüyormuş etkisine kapıldıkları görüntülerle sonlanır.

Ric O'Barry, Bordwell'in klasik Hollywood anlatısında belirtilen formüle uygun biçimde en detaylı işlenen karakterdir (1986: 18) Film yapımcısını harekete geçiren ve yunuslar için mücadele veren kahraman, O'Barry'dir. Klasik Hollywood anlatısında öykü, 'aşk' ve 'misyon' olarak ayrımlanabilecek iki nedensel yapıya sahip olup, bunların ulaşılmasında çeşitli zorluklar bulunmaktadır (Bordwell, 1986: 19). Ric O'Barry'nin yunuslara olan sevgisi ve kendisini sorumlu hissetmesi, dolayısıyla onlar için eylemler yapması, filmin romantik izleğini oluştururken; uzmanlardan oluşan bir ekip kurularak gizli koydan görüntülerin, balıkçıların engellemelerine rağmen kaydedilmesi ise, filmin macera izleğini oluşturmaktadır. Bordwell'in belirttiği gibi, klasik Hollywood anlatısında psikolojik olarak tanımlanmış karakterler vardır ve en detaylı işlenen karakter, filmdeki temel nedensel faildir. *Koy*'da da ekibin oluşturulması sırasında, diğer karakterler birbirlerinden farklı uzmanlık alanları ve hatta karakter özellikleri ile tanıtılmaktadır. Anlatı da bütünsellik ve tutarlılık, 'eylemler mantığı' (*logic of actions*) ile yaratılmaktadır. Yani karakterlerin ne yaptığı, neden yaptığı, neler amaçladığı ve hangi engellerle uğraştığı gibi sorular yanıtlanmaktadır. (Elsaesser & Buckland, 2002: 37–38).

Killborn ve Izod, belgesellerdeki anlatının bir argümanı ilerletmek için, kurmaca anlatılardaki gibi sebep-sonuç ilişkileri yerine, basit problem çözme yapısı üstüne kurulduğunu söylemektedir (Killborn ve Izod, 1997: 119). Fakat *Koy*'daki anlatının, aynı zamanda sebep-sonuç ilişkilerine dayandığını ve karakterlerin motivasyonlarına vurgu yapıldığını görmekteyiz. Başka bir deyişle, film ekibindeki kişilerin bu eylemleri neden yaptıklarına izleyiciler cevap bulabilmekte ve aynı zamanda yunusların avlanmasının neden bir problem olduğu (yunusların yüksek bilinç seviyesine sahip olmaları ve etlerindeki cıvanın insan sağlığına zararlı olması gibi), bu problemin tarihsel arka planı (*Flipper* dizisiyle *Sea World* gibi eğlence sektörlerinin oluşması) ve bu problemlere çözüm önerileri de izleyicilere aktarılmaktadır.

Koy'un anlatısında, Lévi-Straus'un, en bilinen anlatıların oluşturucu blokları olarak değerlendirdiği ikili karşıtlıklar (*binary pairs*) (Straus, 1969) nosyonunu da bulabiliriz. Film ekibi ve balıkçılar arasındaki zıtlıklar, aynı zamanda, iyi-kötü, kurtarıcı-öldürücü, vicdanlı-vicdansız, bilgili-bilgisiz, mantıklı-inatçı, çıkarcı-fedakâr gibi çoğaltılabilir.

Gece görüşü ve termal kameralar ile operasyondan, balık pazarından ve araba takiplerinden görüntülerin, ritmik bir müzik ve siren sesleriyle birlikte verildiği jenerik, başlangıçta izleyicinin filme ilişkin merakını arttırmakta ve jenerik sonrasında çoğu klasik Hollywood filminde izlediğimiz gibi film, kurucu çekim (*establishing shot*) ile başlamaktadır. Kurucu çekimle olayların geçtiği Taiji kasabası, geniş planda izleyiciye, uzamsal bütünlüğün sağlanması amacıyla gösterilmektedir. Bunun yanında, öznelliğin vurgulanması için öznel çekimlere ve içsel monologlara

da sıkça başvurulmaktadır. Özellikle filmin yapımcısı Psihoyos'un, O'Barry ile arabadaki çekimlerinde bu uygulama daha da göze çarpmaktadır.

Genellikle belgeseller filmlerin kurmaca filmlere nazaran devamlılık kurgusundan çok kanıtsal kurguya önem verdikleri söylenmektedir (Nichols, 2001: 29–30) Fakat *Koy*'un kurgusuna odaklandığımızda, bu iki kurgu tarzının bir arada kullanıldığını görmekteyiz. Zamansal ve uzamsal devamlılık, yapılan röportajlar ile bazen kırılsa da, nedenselliklerin iyi kurulması ve hem filmin yönetmeni hem de filmin kahramanının (bazen de film ekibinden kişilerin) üst ses olarak yönlendirmeleri ile devamlılık tekrar sağlanmaktadır. Kullanılan çok sayıdaki dijital video kamera ile sağlanan çoklu kamera açıları, filmin hızlı kurgusuna olanak vermektedir. Bordwell, günümüzde halen klasik film yapımının sözkonusu olduğunu, tek farkın kurgu hızındaki artışta görülebileceğini belirtmektedir. Buna sebep olarak, çoklu kamera açılarının arttırılabilmesini, televizyonu, müzik videolarını ve genel olarak ekran boyutlarının küçülmesini göstermektedir (Bordwell, 2002: 24).

Koy'un, özellikle operasyon sahnelerinde kurgusunun daha da hızlandığını ve bu sahnelerin daha çok fragmanlara benzediğini görmekteyiz. Ancak yunus ve balinaların gösterildiği su altı sahnelerinde daha düşük tempolu bir kurgu söz konusudur. Bu kısımlar, Gunning'in 'atraksiyonlar sineması' kavramında olduğu gibi, sergileme ve gösterme amaçlı görüntüler olup, bir taraftan sürekli bilgi akışına maruz kalan izleyiciyi dinlendirmek, diğer taraftan da izleyicileri yunus ve balinaların avlanmaması gereken yüksek bilinç düzeyine sahip hayvanlar olduğu konusunda ikna etmek amacıyla gösterilmektedir.

Okyanusta yüzen yunus ve balinaların etkileyici görüntüleri göz önünde bulundurulduğunda; *Koy*'da, Bill Nichols'ın bahsettiği, kurmaca gerçekliği ile uyumlu bakma kaynaklı hazzın (*scopophilia*), belgesel gerçekliği ile uyumlu bilme kaynaklı hazla (*epistephilia*) (Nichols, 1991: 178) beraber sunulduğuna tanık olmaktayız. Özellikle, film ekibine Japon görevlilerce verilen bölgenin haritasının, animasyon tekniği ile hareketlendirilmesi, izleyicilere koyun görüntülerini etkileyici ve enformatik bir şekilde vermektedir. Bu ve benzeri uygulamalar, bir taraftan dijital sinema teknolojilerinin alternatif kullanımını, diğer taraftan da bu kullanım ile hem bakma hem de bilme kaynaklı bir hazzın birarada verilebilmesini örneklemektedir.

Dai Vaughan, yakın zamanda belgesel ve kurmaca sinema dilleri arasındaki boşluğun daraldığının altını çizmektedir (1999: 64). Böyle bir boşluğun varlığı ve bu boşluğun yakın zamanda daralabilmesi için aslında hem belgesel sinemanın hem de kurmaca sinemanın çok daha keskin çizgilerle tanımlanıp birbirlerinden ayrılmış olmaları gerekmektedir. Oysaki sadece dijital sinema teknolojilerinin giderek geliştiği dijital iletişim çağında değil, birçok farklı sinema yapım tekniklerinin uygulandığı sinema tarihi boyunca, belgesel ile kurmaca film yapım yöntemleri hep birarada olmuştur. Belgesel sinema net bir şekilde tanımlanıp, herhangi bir kategoriye sokulamamıştır. Bundan dolayı da kurmaca sinema ile arasında, net bir sınır çizilememiştir. *Koy*'un hem bir belgesel hem de bir kurmaca film olarak analizi, bizlere filmlerin sadece film olduğunu; hayali veya gerçek hayattan aldıkları konuları öyküleştirerek, izleyicileri öykülere inandırmayı amaçladıklarını tekrar hatırlatmaktadır. Ancak, belgesel sinemaya halen izleyiciler tarafından yüklenen bir gerçeklik değeri bulunmaktadır.

Yunusların avlanma ve O'Barry'nin bunu önleme çabası, kurmaca yapım stratejileri ile çekilip, kurmaca bir film olarak sunulabilirdi. Fakat konusunu gerçek hayattan alan bu öykünün güçlü ve ilgi çekici olması, belgesel stratejileri ile öykünün anlatılmasının yapım masraflarını önemli ölçüde azaltması ve filmin yaratmak istediği etki bağlamında gerçeklikle ilişkisinin daha işlevsel olması açısından bu öykü, izleyicilerin filme yükleyecekleri "belgesel gerçekliği"ne zarar vermeden, kurmaca film stratejileriyle anlatılmaya çalışılmıştır. İddia ettiğimiz gibi, günümüzde belgesel ve kurmaca film yapım stratejilerinin birarada kullanılmasına izleyiciler çok daha aşina olmalarına rağmen, belgeselin gerçeklik iddiası ve belgesel sinemaya atfedilen gerçeklik değeri halen güçlüdür. Buna ek olarak, belgesel ve kurmaca ayrımının ön plana çıkarılması, özellikle öyküsünü gerçek hayattan, toplumsal ve politik olarak duyarlı konulardan alan filmler için geçerlidir. Çünkü bu filmlerin ele aldıkları konular, gerçeklik ve doğrulukları bağlamında tartışılabilmekte ve kamusal ilgi yaratılabilmektedir. Bu bağlamda *Koy*, ön plana çıkardığı politik ve kültürel duyarlılıklardan dolayı, yoğun kamusal tartışmalar yaratarak medyanın yeterince ilgisini çekmiştir. *Koy*'a ilişkin tartışmalar, iddia ettiğimiz gibi, belgesel gerçekliğini ve kurmaca-belgesel ayrımını da kapsamaktadır.

Filmin kısa dönem etkilerine bakacak olursak, *Koy*'un kazandığı ödüller dolayısıyla ele aldığı konuya ilgiyi arttırdığını söyleyebiliriz. Hatta yoğun baskı sonucu Taiji'de yunusların avlanması geçici olarak yasaklanmıştır. Film, Tokyo Film Festivali'nde gösterilmemesine rağmen, yarattığı tartışmalar sonucu Tokyo sinemalarında gösterime girmiştir. Japon medyası ilk defa konuyla yakından ilgilenmeye başlamış, hatta Taiji'de yaşayan insanlar cıva zehirlenmesine karşı sağlık kontrollerinden geçirilmişlerdir (www.takepart.com).

Taiji kasabasının belediye başkanı Kazutaka Sangen, kasabada başka endüstri bulunmadığını, tatlı suyun azlığından dolayı tarımla uğraşamadıklarını ve 3500 kişilik kasabanın varlığının, temel olarak yunus ve balina avcılığına bağlı olduğunu söylemiştir. Sangen, *Koy* filmine, *gerçeklere* dayanmadığı için 'sıfır puan' verdiğini, filmin bazı bölümlerinin sahnelenmiş olduğunu ve de kasıtlı ve açık bir şekilde eğlenceli görüntüler yaratmak için balıkçıların kışkırtıldığını, tahrik edildiğini belirtmiştir (Rohter, 2009). Belediye başkanı, aynı zamanda, Taiji'deki yunus avının yasal olduğunu ve filmin bilime dayanmayan ifadeler içerdiğini iddia etmiştir. *Koy*'u izleyen kasabanın yerlileri de, filmin "gerçeği" yanılttığını belirterek, filmden nefret ettiklerini söylemişlerdir. *Koy*'da görüşlerine başvurulan bir Japon bilim insanı ile bir belediye meclisi üyesi, filmde nasıl gösterildikleri konusundaki hayal kırıklıklarını ifade ederek, sahte bahanelerle kendileriyle görüşmeler yapıldığını belirtmişler ve film yapımcılarından, röportajlarını filmden çıkarmalarını istemişlerdir (Associated Press, 2010).

Anlaşılacağı üzere, bu açıklamalar, aslında belgesel ile kurmaca arasındaki ayrımın ve bu bağlamda belgesel sinemanın gerçeklik iddiasının altını çizmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, belgesel sinema, herhangi bir kategorileştirmeye ve tanımlamaya karşı direnmektedir. Toplumsal-kültürel gerçekliğe dayalı öyküler, film yapımcılarının amaç ve imkânları paralelinde, belirli film yapım stratejileriyle anlatılmaktadır. Yapaylığına rağmen belgesel ile kurmaca arasındaki ayrım, dijital iletişim çağında da halen geçerliliğini korumaktadır. Belgesel kategorisine sokulmuş *Koy*, içerdiği birçok kurmaca unsura rağmen, izleyiciler tarafından atfedilen bir gerçeklik değerine sahiptir. Bu gerçeklik değerinin tartışılması ve eleştirilmesi de, filmin ele aldığı konunun politik ve kültürel hassasiyeti dolayısıyla daha da ön plana

çıkmaktadır. Eğer *Koy*, filme ismini veren koyda değil, herhangi bir koyda profesyonel oyuncular kullanılarak anlatılmış olsaydı, konuya yine medyanın ilgisini çekilebilirdi, ancak belgesel - kurmaca ayrımı ve dolayısıyla gerçeklik iddialarının tetiklenerek yoğun kamusal tartışmaların gerçekleşmesi; özellikle otantik görüntülerin kullanımından kaynaklanan hakikat iddiası ile izleyicilerin filmdeki argümanlara ikna edilmesi daha zor olurdu.

4.4.2. *ÖLÜMCÜL TUZAK*: Belgesel Gibi Kurmaca

Kathryn Bigelow'un yönettiği altı dalda *Oskar* dâhil olmak üzere toplam 92 ödül kazanmış olan *Ölümcül Tuzak* (*The Hurt Locker*, 2008), işgal sonrası Irak'ta bir grup Amerikalı askerin yaşadıklarına odaklanan ana akım kurmaca bir filmdir. Bağdat'taki bir bomba imha biriminde görev yapan askerlerin öyküsünün anlatıldığı bu filmde, mekân ve karakterler tamamen kurmaca olmasına ve Irak savaşıyla ilgili yapılmış diğer filmlerden farklı olarak daha fazla eğlence faktörü bulunmasına rağmen, özellikle senaryo, kamera kullanımı ve kurgu ile yaratılan belgesel ve/veya haber filmi etkisi dikkat çekicidir.

Süper 16mm ve yüksek hızda ve çözünürlükte çekim yapabilen HD dijital kameraların kullanıldığı film, dijital kurgu sistemlerinde montajlanarak, Otuzbeş mm ve DVD gibi farklı film formatlarında dağıtımı yapılarak gösterime sunulmuştur. Onbeş milyon dolar gibi Hollywood filmlerine kıyasla düşük bir bütçeyle çekilen *Ölümcül Tuzak*'ın, gerek dünya genelindeki yaklaşık 50 milyon dolar gişe geliri gerekse 34 milyon dolarlık DVD satışı (http://www.the-

numbers.com/movies/2009/HURTL.php) ve ayrıca aldığı birçok ödül, bu filmin izleyicilerin ilgisini çekerek başarılı olduğunu göstermektedir.

Öykü örgüdü, işgal sonrası Bağdat'ta, 2004 yılında geçen film, ABD Ordusu Brova Birliği'ndeki Bomba İmha Birimi'nin başına gelen Çavuş William James (Jeremy Renner) ana karakteri ile James'i korumakla görevlendirilmiş Er J.T. Sanborn (Anthony Mackie) ve Uzman Owen Eldridge'in (Brian Geraghty), Bağdat sokaklarına yerleştirilmiş bombaları etkisiz hale getirme çabalarını, bu esnada aralarında yaşanan gerilimleri ve adrenalin bağımlısı Çavuş James'in ülkesine döndüğünde, uyumsuzluk problemi yaşayarak tekrar orduya katılmasını anlatmaktadır.

Film, yapım aşamasından dağıtımına kadar bir taraftan dijital iletişim çağında sinema teknolojilerinin kullanım olanaklarının altını çizerken, diğer taraftan kurmaca olarak endekslenmesine rağmen belgesel unsurların abartılı kullanımı nedeniyle, ele alınan konunun gerçekçi biçimde anlatılabilmesine de iyi bir örnektir. Bu bağlamda, ilk olarak, filmin kurmaca anlatı yapısına ve bu yapının getirdiği olanaklara, sonra da filmdeki belgesel unsurlara ve bu unsurların kullanım nedenlerine odaklanılabilir.

4.4.2.1. Filmin Kurmaca Anlatı Yapısı

Filmin sonunda, ele alınan olayların ve karakterlerin tamamen kurmaca olduğu ifadesi yer almaktadır. Senaryonun takip edilmesi, karakterlerin kurulması ve bu karakterler arasında çatışma yaratılması gibi kurmaca unsurlar, genellikle devamlılık kurgusu gözetilerek kullanılmaktadır. Halam ve Marshement, set tasarımının, tasarlanan setlerin anlatılan konuyla ilgili popüler veya otantik objelerle

dekorasyonunun, kostüm kullanımının ve geçek hayattaki kişilerle fiziksel benzerlikleri olan oyunculara yer verilmesinin, gerçekçi estetiğin temel unsurları olduğunu belirtmektedirler (2000: 102). *Ölümcül Tuzak* 'da da, Bağdat'ta geçen hikâyenin çekimleri aslen Ürdün (Amman) ve Kanada'da gerçekleştirilmesine rağmen, mekânsal benzerliklerden askerlerin üniforma ve teçhizatlarına, yerel halkın kıyafetlerinden oyuncu seçimine değin birçok unsur aracılığıyla film gerçekçi kılınabilmiştir.

Flaherty'nin, "[S]tüdyolarda üretilen film konularını gerçek zaman ve ortam üzerine koyamazsınız, art alandaki gerçeklik, öykünüzün yapmacıklığını ortaya çıkarır" (akt. Kracauer, 1965: 260) vurgusu hatırlanırsa, *Ölümcül Tuzak*, gerçek hayata dair bir konunun senaryolaştırıldığı ve gerçek ortamlarda değil benzer mekânlarda çekilmesine rağmen, öykünün oldukça gerçekçi anlatılabildiği bir film olarak dikkati çekmektedir. Buckwalter, filmin kurmaca olmasına rağmen yakalayabildiği gerçekçiliğe şu şekilde değinmektedir:

> *Ölümcül Tuzak* şimdiye kadar Irak Savaşı ile ilgili yapılmış en iyi film… Filmdeki kişiler herhangi bir aksiyon filmindeki kahramanlardan daha fazlası. Birçok kusuru olabilen gerçek insanlar gibi gerçek kahramanlar… Bu askerlerin gündelik yaşamlarının kurmaca anlatımını izlemek, izleyicinin boğazını düğümlemeye yetiyor. Filmin temelindeki gerçeklik neredeyse tasavvur edilemez (Buckwalter, 2009).

Stam, sinemasal gerçekliği kurmaca dünya ile gerçek dünyanın birbirine benzemesi olarak tanımlamakta ve göreceli olarak daha doğru temsillere, tutarlı karakterler ve inanılabilir öyküler üzerine kurulu metinlere vurgu yapmaktadır (2000: 141–143). Bu bağlamda, *Ölümcül Tuzak*, sadece belgesel unsurlarla değil, aynı zamanda kurmaca yöntemler kullanılarak anlatının kolayca anlaşılır kılınmasıyla,

sinemasal gerçekliğin başarılı bir şekilde sağlanabildiği bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Elsaesser'e göre, herhangi bir aksiyonun anlaşılabilirliği, aktüalitenin ne kadar gerçekçi filmleştirildiğine göre değil, o temsilin izleyici için anlaşılabilir olmasını yöneten bir sisteme bağlıdır (1990: 12). Başka bir deyişle, izleyicilerin bir filmi gerçekçi olarak algılamaları, o filmin anlaşılır kılınmasıyla orantılıdır. *Ölümcül Tuzak*'da kullanılan kurmaca yöntemlerle aksiyonlar, bu aksiyonları gerçekleştiren aktörlerin ne hissettikleri daha anlaşılır ve etkili olarak verilebilmektedir. Örneğin herhangi bir bombanın imha edilmesinin veya pusudaki tetikçilerle yapılan çatışmanın anlatımı, birçok farklı kamera açısı kullanılarak izleyicilere detaylı olarak gösterilebilmektedir. Bu da izleyicilerin olayları daha net anlayabilmelerini ve aktörlerle empati kurabilmelerini sağlayabilmektedir.

Gerçek çatışmalarda kaydedilmiş görüntüler incelendiğinde, kurmaca savaş filmlerinin veya bu filmlerden esinlenilerek üretilmiş video oyunlarının aksine, olayların ne olduğunun ve nasıl geliştiğinin anlaşılması oldukça zordur. Bunun nedeni, çatışan tarafların karşılıklı görüntülerinin detaylı ve net olarak kaydedilmesinin mümkün olmaması, kaydedilebilenlerin ise sıklıkla uzun ve ne olduğu anlaşılamayan görüntüler olmasıdır. Kamera, yani ateş edilen bir silaha (*shooting*) benzetilirse, silahtan sakınan karşı tarafın görülebilmesi ve kaydedilmesi, zaten düşmanın vurulabilir bir konumda olduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla gerçek bir çatışmanın kaydı genellikle tek tarafın bakış açısıyla zor ve çekime elverişsiz koşullarda yapılmaktadir.

*Ölümcül Tuzak'*daki çatışma görüntülerinde ise, olayların gelişimi anlaşılır biçimde ve kısa bir zamanda, çatışan iki tarafın da bakış açılarıyla izleyicilere verilebilmektedir. Bu bağlamda, filmde askerlerin oynadığı "*Gears of War*" isimli video oyununda yaratılmış görsellik ile filmdeki çatışma sekansları arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir. Bu noktada bir video oyuna benzeyen çatışma sekanslarının, nasıl olup da gerçekmiş gibi (*verisimilitude*) gösterilebildiğinin ve izleyiciler tarafından gerçekçi bulunabildiğinin cevaplanması gerekmektedir.

Erol Mutlu, izleyicilerin filmlerdeki gerçeklik savının gerekçelendirilmesinden çok, yaratılan dünyanın kendi iç ilişkileriyle yapılaşması ile ilgilendiklerini söylemektedir. İzleyici tarafından alışılmış bir gerçeklik örgüsüne sahip yapımlar gerçeklik duygusu yaratabilecekken; bazen filme katılan gerçeğe en yakın unsurların, gerçeklik yanılsamasını örseleyebileceğini belirten Mutlu'ya göre, dramatikleştirme ile "gerçek" yanılsamasının yaratılması ve inandırıcılığın sağlanması daha mümkün olabilmektedir (1991: 136). Bu bağlamda birçok Hollywood savaş filminde ve gene bu filmlerden ve/veya gerçek deneyimlerden esinlenilerek oluşturulan silahlı çatışma üzerine kurulu video oyunlarındaki gerçeklik örgülerine izleyicilerin zamanla alıştığı söylenebilir. Filmdeki çatışma sekanslarının, çekim açılarından kamera hareketlerine kadar birçok noktada izleyicilerin alışmış olduğu gerçeklik örgülerine aykırı olmaması, izleyicilerin bu çatışma kayıtlarını gerçekçi bulmalarının nedeni olarak düşünülebilir.

Ölümcül Tuzak'daki kurmaca unsurların kullanımı ile sadece filmde ele alınan olayların anlaşılır kılınması ve filmin gerçekçi olması sağlanmamıştır. Kurmaca anlatı yapısının, aynı zamanda, dramatik kontrolün sağlanması ve paralelinde filmin eğlenceli bulunmasında da etkisi bulunmaktadır. Bu noktada,

kurmaca film yapım yöntemlerinin filme ve film yapımcılarına getirdiği avantajlara değinilebilir.

4.4.2.2. Kurmaca Anlatının Filme Katkısı

Keskin nişancılarla ve patlayıcı maddelerle Irak'ta ABD askerlerine yapılan saldırılar medyada da sıklıkla yer almış, hatta bu saldırılardan bazılarının amatör görüntüleri *youtube* gibi video paylaşım sitelerine yüklenmiştir. Çokuluslu Koalisyon Kuvvetleri'nin 2011 yılında Irak'tan çekildiği ve bu tarihe kadar Bağdat'ta can güvenliğinin tam olarak sağlanamadığı göz önünde bulundurulursa, 2008 yılında çekilen *Ölümcül Tuzak*'da ele alınan konunun kurmaca olarak anlatılmasının, her şeyden önce bu filmin yapımını mümkün kıldığı söylenebilir. Set tasarımları ve profesyonel oyuncu kullanımı gibi kurmaca unsurlarla, Amman'da çekilen sahnelerin Bağdat'ta geçiyormuş gibi gösterilmesi mümkün olmuştur. Olayların gerçek mekânlarda çekilmemesi, filmin bütçesinden film ekibinin can güvenliğine değin birçok açıdan kolaylıklar sağlamıştır. Bu noktada, benzeri konuları ele alan belgesel filmlere ve bu filmlerin üretim koşullarına odaklanılarak, karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılabilir.

Afganistan'da Taliban'a karşı savaşan Danimarkalı askerlerin yaşadıklarının konu edildiği *Armadillo* (2010, Janus Metz), gene aynı şekilde, Afganistan'ın Korengal vadisinde görev yapan ABD askerlerine odaklanan *Restrepo* (2010, Sebastian Junger ve Tim Hetherington) ve işgal sonrası Irak'ta yaşananların sivillerin gözünden anlatıldığı *Irak in Fragments* (2006, James Longley) adlı belgesellerin ortak özelliği, küçük bir ekiple (sıklıkla iki kişi), uzun süre riskli çatışma

bölgelerinde kalınarak yapılan çekimlerin, kurgu ile bir anlatı içerisine oturtulmaya çalışılmasıdır.

Bu tarzdaki belgesel filmlerin yapımcıları, çoğu kez hayati tehlike içeren ortamlarda çekimler yaparak, filmleri için malzeme toplamaya çalışmışlardır. Örneğin *Restrepo* belgeselinin yapımı, Junger ve Hetherington'un *ABC News* ve *Vanity Fair* tarafından görevlendirilerek, 2007 yılından itibaren Afganistan'ın Korengal vadisine toplam on kez gitmeleri ve orada kaydettikleri 150 saati aşan çekimlerin anlatısal bir bütünlük çerçevesinde biraraya getirilmeleriyle mümkün olmuştur (Gottlieb, 2010).

Yukarıda değinilen belgesellerin yapımı ve başarısı, büyük ölçüde film yapımcılarının gözlemsel tarzda kaydetmeye çalıştıkları görüntülerin içeriklerine ve/veya film yapımcılarının istedikleri görüntüleri (bunlar çatışma görüntüleri veya askerlerin karakterlerinin, yaşadıklarının veya hissettiklerinin temsilleri olabilir) kaydedip kayıt edememelerine bağlı olmaktadır. Hatta film yapımcıları bu amaçla en tehlikeli çatışma ortamlarına bile girerek olayları kaydetmeye devam edebilmektedirler. Örneğin, *Restrepo*'daki askeri bir görevin çekimleri esnasında yönetmenlerden Tim Hetherington bacağını kırmış ve buna rağmen birliğe yürüyerek dönmek zorunda kalmıştır (Kelly, 2010). Bu bağlamda, belgesellerin aksine *Ölümcül Tuzak*'da anlatılmak istenen konunun kurmaca olarak işlenmesi, filmdeki şans faktörünü ve bilinmezlikleri ortadan kaldırırken, yapımcılarına, hem filmin yapımını hem de istenilen dramatik etkilerin yaratılmasını mümkün kılan kontrolü sağlamıştır.

Ölümcül Tuzak özelinde, dramatik etkilerin, kurmaca yöntemlerin kullanımıyla nasıl kontrollü bir biçimde oluşturulduğuna bakılabilir. Her an

patlaması olası bombaların, zamanında etkisiz hale getirilip getirilemeyeceği, birçok Hollywood filminde işlenmiş, kendi içerisinde duygusal gerilim ve heyecan barındıran bir konudur. Ancak *Ölümcül Tuzak*'da bu konu ve Irak Savaşı'na özel durumlar (keskin nişancılarla askerlerin öldürülmesi gibi), dramatik açıdan etkili ve eğlenceli bir biçimde sergilenmiştir. Örneğin, patlamaların yarattığı etki, yüksek hızda çekim yapabilen kameraların yavaşlatılmış görüntüleri ile verilebilirken, izleyiciler, olayların gelişimini farklı kamera açılarıyla hem aktörlerin hem de gözlemcilerin (belki de bombaları yerleştirenlerin) bakış açılarıyla takip edebilmektedirler.

Ölümcül Tuzak'ın eğlenceli bir savaş filmi olduğu (Medley, 2009), standart savaş filmlerinde olabilecekleri ve Irak Savaşı'na özel durumları, eğlenceli, yani çoğu izleyicinin ilgisini çekebilecek şekilde anlattığı (Moore, 2009) belirtilirken; Irak Savaşı'na farklı bir bakış açısı getiren, güçlü bir aksiyon filmi olduğu da belirtilmektedir (Westwell, 2009). Daha sonra detaylı olarak inceleneceği gibi, Irak ve Afganistan'daki çatışmalarla ilgili gerek kurmaca gerekse belgesel filmlerin çok fazla izleyici ilgisi çekmediği ve gişede başarılı olmadıkları vurgulanmaktadır. Bu durumun bir açıklaması da, izleyicilerin eğlenceli ve gündelik sorunlardan kaçış imkânı sağlayacak filmlere daha fazla ilgi göstermeleridir (Kennedy, 2009). Filmde, müzikten ses efektlerine, farklı kamera açılarından kurguya kadar birçok kurmaca yöntemin kullanımıyla, izleyicilerin ilgisini sürekli kılan duygusal gerilimin dramatik olarak kontrollü bir biçimde yaratılması mümkün olmuştur. Dolayısıyla *Ölümcül Tuzak*, eğlenceli bir savaş filmi olarak görece daha fazla ilgi çekerek gişe geliri sağlayabilmiş ve finansal açıdan kârlı bir film olabilmiştir (Murray, 2010).

Ölümcül Tuzak'da ele alınan konu, gerçek hayatta geçen ve gerek haber programları gerekse medyada yer alan siyasi tartışmalar nedeniyle, kamusal ilginin fazla olduğu popüler bir konudur. Bu durumun, filmde sinematik gerçekliğin yakalanmasını daha gerekli kıldığı söylenebilir. Ancak kurmaca tekniklerle sağlanan dramatik kontrol, aynı zamanda filmin gerçekçiliğini, dolayısıyla inandırıcılığını azaltabilir. Başka bir deyişle, dramatik kontrol ile bir taraftan film eğlenceli kılınıp izleyicilerin ilgisinin sürekliliği sağlanabilirken, diğer taraftan, ele alınan konunun güncel gerçekliği dolayısıyla tamamen kontrollü bir biçimde işlenip gösterilmesi, filmin inandırıcılığını veya ikna ediciliği azaltabilmektedir. Bu durumun daha net anlaşılması için, gene benzer konuda üretilmiş belgesellere odaklanılabilir.

Armadillo (2010) belgeseli, filmin yönetmeni Janus Metz ile kameraman Lars Skree'nin altı ay boyunca askerlerle birlikte kalarak zor koşullar altında yaptıkları çekimlerden oluşmaktadır. Filmdeki, bir çatışma esnasında vurulan askerin yaşadığı şokun gösterildiği sekansta olduğu üzere, kaydedilen otantik görüntüler dikkat çekmektedir. Ancak bu belgeselle ilgili yorumlara bakıldığında, dramatik etkinin yaratılabilmesi için, filmde kurmaca unsurların yoğun olarak kullanıldığı vurgulanmaktadır.

Armadillo'da görüntülerin kurguda yapılan renk ayarlamaları ile yüksek kontrastlı hale getirilmesi, belirli askerlere odaklanılarak karakterlerin oluşturulması, yavaş çekim ve hızlı çekim (*timelaps*) gibi tekniklerin kullanılması dolayısıyla, filmin biçim olarak bir belgeselden çok kurmacaya, hatta bir sanat filmine benzediği ileri sürülmektedir (Rose, 2011). Örneğin, görev süresi bitiminde evine dönüş yapan Danimarkalı askerin içinde bulunduğu durumu dramatik olarak anlatmak için, yakın ölçek çekimlerle askerin yıkanmasının gösterilmesi, başka birçok kurmaca filmde

rastlanılabilecek ve askerin tıpkı profesyonel oyuncu gibi yönetilmesini gerektiren bir sekanstır.

Kayıt teknolojisindeki gelişmeler, özellikle belgesel filmlerde yapılan zorunlu dramatikleştirmeleri büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Uzun çekim süreci ve film yapımcılarının çoğu ortama girerek olay ve kişileri görece kolay kaydedebilmeleri, yeniden canlandırma veya rol yaptırma gibi kurmaca tekniklerin zorunluluğunu azaltmaktadır. Ancak Corner, yine de dramatikleştirmeden vazgeçilmediğini söylemekte ve bunun nedenini, savaş döneminde üretilmiş öykü belgesellere gönderme yaparak açıklamaktadır. Corner, belgesel malzemelerinin dramatikleştirildiği savaş dönemi filmlerinde olduğu gibi, izleyicilerin empati kurabilecekleri bir karakter etrafında dönen olayları daha rahat takip edebildiklerini dolayısıyla hem anlatı hem de enformasyon sağlama yönünden tatmin edici belgesellerin, daha çok tercih edildiklerini söylemektedir (1999: 36–40).

Bu iddiayı destekler nitelikte, *Armadillo* belgeselinde de tıpkı *Ölümcül Tuzak*'da olduğu gibi merkezi karakterler ve bu karakterler etrafında geçen olayların görece rahat bir takibi söz konusudur. Ancak buna ek olarak, Nichols'un gerçekçiliğin empati kurulmasını kolaylaştırdığı vurgusu hatırlanırsa (1991: 172), Armadillo'daki gerçeklik temsillerinin, izleyicilerin filmdeki karakterlere daha çok empati kurmalarını sağladığı da söylenebilir.

Armadillo'da kurmaca unsurların yoğun kullanımı, bu filmi, gene Afganistan'da görev yapan ancak ABD askerlerinin anlatıldığı bir başka belgesel olan *Restrepo*'dan (2010) ayırmaktadır. *Armadillo*'ya kıyasla dramatikleştirmenin daha az kullanıldığı *Restrepo*, bir taraftan *Ölümcül Tuzak*'ın gerçek hayat versiyonu

olarak değerlendirilirken (Scott, 2010), diğer taraftan bu belgeselin sıkıcı olduğundan şikâyet eden yorumlar da bulunmaktadır (http://www.metacritic.com/movie/restrepo). *Restrepo* için, filmin "eğlence"den çok "görülmesi gerekli" başlığı altında yer aldığı belirtilirken (Gottlieb, 2010), *Armadillo*'ya, "[G]erçek bir savaşın gerçek cehennemi şimdiye değin bu kadar güzel gösterilmemişti" (Levy, 2011) şeklinde yapılan yorumlar göz önünde bulundurulursa, konusunu gerçek hayattan alan öykülerin anlatımında kullanılan kurmaca unsurların, bu filmleri daha ilgi çekici ve eğlenceli kılabileceği söylenebilir.

Genel olarak bakıldığında, *Armadillo*'da otantik kayıtların kurmaca unsurlarla eğlenceli ve ilgi çekici biçimde verilmeye çalışıldığı, *Ölümcül Tuzak*'da ise gerçek hayattan alınan olayların bir taraftan eğlenceli ve ilgi çekici olarak anlatıldığı, aynı zamanda bu olayların tıpkı *Armadillo* gibi belgesellerdeki ve/veya haber filmlerindeki otantik kayıtlara benzetilerek, sinemasal gerçekliğin daha fazla sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu noktada, *Ölümcül Tuzak*'daki belgesel unsurlara ve bu unsurların kullanımlarına odaklanmak yerinde olacaktır.

4.4.2.3. Filmdeki Belgesel Unsurlar

Filmle ilgili yapılan yorumlarda, *Ölümcül Tuzak*'ın şaşırtıcı bir şekilde gerçekçi olduğu, askerlerin nelerle karşılaşabileceklerinin ve savaşın bir "belgesel filmmiş gibi" anlatıldığı vurgulanırken (Vangopoulus, 2010), filmin temelde belgesel tarzındaki çekilmiş bir kurmaca olduğu belirtilmektedir (Ranson, 2010). Bu belgesel ve/veya haber filmi etkisinin oluşumunda çeşitli faktörlerden bulunmaktadır. Bu faktörleri incelemek için, ilk olarak filmin senaryo yazım aşamasına bakılabilir.

Filmin senaristi Mark Boal, Irak'da görev yapan gerçek bir bomba imha birimiyle birlikte, araştırmacı gazeteci olarak üç hafta vakit geçirmiştir. Bu da askerlerin gündelik hayatlarının, yaşadıklarının ve korkularının gerçekçi bir şekilde filmin senaryosunda ele alınabilmesini mümkün kılmıştır (Buckwalter, 2009 & Medley, 2009). Benzer konuların işlendiği *Restrepo* ve *Armadillo* belgesellerine bakıldığında, askerlerin genellikle video savaş oyunları oynadığı, internet üzerinden porno film izledikleri ve *heavy metal* müzik dinledikleri görülmektedir. Ayrıca eve dönecekleri günü sabırsızlıkla bekleyen askerler, döndüklerinde uyum problemleri yaşamakta, bu problemlerden ve/veya savaşmanın kendilerinde yarattığı bağımlılıktan dolayı tekrar göreve gitmek isteyebilmektedirler.

Ölümcül Tuzak'da da askerlerin eve dönüşlerinde yaşadıkları uyum problemi ve savaşmanın bir tür bağımlılık yaratabileceği ele alınırken, oyuncular tıpkı belgesellerdeki askerlerle aynı gündelik hayat aktiviteleri içinde gösterilmektedir. Bu durum, senaryo yazımında, araştırmacı gazeteci olarak Boal'ın yaptığı gözlemlerin etkisini açığa çıkarır niteliktedir.

Senaryo yazımına ek olarak, kamera kullanımının ve kurgunun da, filme belgesel etkisi kazandırdığı söylenebilir. Elsaesser, farklı film biçimlerinin film yapımcılarının zamanı ve uzamı yapılandırmalarıyla belirlendiğini ve bu yapılandırmaların ise zamansal ve uzamsal faktörler ile neden-sonuç ilişkilerinin, tutarlı ve sürekli bir şekilde anlatılması olan 'devamlılık' fikrine dayandığını belirtmektedir (1990: 12). Klasik gerçekçi filmlerde, uzamsal ve zamansal devamlılık, kurgu, kamera ve ses uygulamalarını içeren birtakım biçimsel parametreler ile sağlanmaktadır. Filmlerin nerede geçtiğinin belirtilmesi amacıyla, ilkin geniş plan saptayıcı çekimin (*establishing shot*), sonra da orta ve yakın plan

çekimlerin kullanımı, bu parametrelere örnek olarak verilmektedir. (Stam, 2000: 143, Bordwell, 1985: 28).

Ölümcül Tuzak ise, şaşırtıcı bir şekilde hiçbir jenerik, tanıtıcı bilgi, hatta filmin ismi bile verilmeden, bomba imha robotu içine yerleştirilmiş kameranın sallantılı görüntüleriyle başlamaktadır. Film boyunca yer alan aksiyon sekanslarının çoğunda da, benzer biçimde sallantılı, çok hızlı çevrinmelerin, yakınlaşma-uzaklaşma (*zoom in-out*) hareketlerinin olduğu görülmektedir. Ayrıca bu görüntüler, hızlı bir kurgu ile ve sıklıkla aks atlamaları göz ardı edilerek verilmektedir. Filmdeki bu tarz, televizyon haber programlarındaki izleyicilerin görmeye alıştıkları gerçek silahlı çatışma görüntüleri ile benzerlik içinde olup, filmi daha gerçekçi kılmaktadır.

Halam ve Marshement'in vurguladıkları gibi, standart bir film yapımında karakter merkezli kompozisyonlar tercih edilmekte, netleme, çerçeve kurma ve kamera hareketleri, karakter merkezli motivasyon ve nedenselliği desteklemek amaçlı kullanılmaktadır. Ancak deneyimlenen gerçekliklerle tutarlı bir ilişki kurmaya çalışan filmlerde, bu klasik kodlar, alt üst edilmektedir (2000: 102,103). *Ölümcül Tuzak* için de, özellikle çatışma sekanslarında, klasik kodların alt üst edildiği söylenebilir. Ancak çatışma sekansları dışında, heyecanın ve gerilimin görece az olduğu sekanslarda (örneğin askeri birliğin içinde ve Çavuş James'in evinde), klasik kodların kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bu sekanslar arasındaki biçimsel farklılık ise, dolaylı da olsa çatışma sekanslarında yaratılmak istenen gerilimi arttırabilmektedir.

Bunlara ek olarak, filmdeki bazı sekansların aralarında, "Bravo Birliği kalan görev günü 38" gibi yazılı olarak görev bitimine kalan sürenin vurgulanması, ezan

sesi ve Arap müziği gibi o mekâna ait seslerin kullanılması, özellikle keskin nişancılarla askerlerin girdikleri çatışmanın görece uzun tutularak gerçek zamanlıymış gibi anlatılması, *Ölümcül Tuzak*'daki belgesel etkisinin yaratılmasında kullanılan diğer unsurlar olarak değerlendirilebilir. Ayrıca filmde, şehir içinde gece gerçekleşen patlama sonrası, Irak'lı kadınların ölü ve yaralıların yanında, ellerini başlarına veya göğüslerine vurarak ağlamaları, daha çok Araplara özgü bir davranıştır. İzleyicilerin özellikle haber filmlerinde ve diğer belgesellerde sıkça görebildiği bu görüntülerin kullanımı da, filme haber filmi etkisi vermektedir.

Armadillo ve *Restrepo* belgesellerinde, askerlerin miğferleri üzerine yerleştirilmiş kameralarla kaydedilmiş otantik görüntülerin kullanımına benzer biçimde, *Ölümcül Tuzak'*da da kaydedilen görüntüler, tıpkı otantik olarak algılanan, diğer belgesel ve haber filmlerinde de sıklıkla rastlanabilecek kamera kayıtlarına benzetilmiştir. Oldenborgh, bir imgenin hakiki olmasından çok gerçek gibi görünmesinin (*realness*), o imgenin alımlanmasında büyük etkisinin olduğunu ve bu etkinin de "gerçek'in özel efekti" olarak adlandırılabileceğini söylemektedir (2007: 63). *Ölümcül Tuzak*'daki otantik kayıtlara benzetilmiş görüntüler de, gerçek gibi görünerek, Oldenborgh'un vurguladığı "gerçek'in özel efekti"ni sağlayabilmektedir. Ayrıca bu görüntülerin, özellikle kurgu sürecinde, kurmaca tekniklerle yapılandırılmaları, *Ölümcül Tuzak*'daki belgesel etkisini oldukça güçlendirmektedir.

Aşağıda, yaratılan belgesel etkisinin *Ölümcül Tuzak*'a ne şekilde avantajlar sağladığı detaylı olarak incelenecektir. Ancak bu incelemeden önce, belgesel etkisiyle ilgili bir noktanın vurgulanmasında fayda var. Yukarıda belirtildiği gibi, kurmaca bir filmde, görüntülerin otantik kamera kayıtlarına benzetilerek filmin daha gerçekçi kılınmaya çalışılması sıkça uygulanan bir yöntemdir. Bu da, belgeselin,

aslen bir yapım tarzı veya hayata karşı bir tutum teşkil etmeyen, sadece estetik (veya karşı-estetik) bir unsur olduğu ve kurmaca olmayanın sınırları içinde, kendisini sırf bir kategoriye veya ikna edici teknikler setine indirdiğine yönelik iddiaları (Minh-ha, 1993: 99) güçlü bir şekilde desteklemektedir.

4.4.2.4. Belgesel Unsurların Filme Katkısı

Sabit, net olmayan ve hızlı kamera hareketleriyle kaydedilen görüntülerin sıklıkla otantiklikle ilişkilendirilmesinde, savaş dönemlerinde çekilen gerçek çatışma filmlerinin ve haber sunumlarının önemli etkisi bulunmaktadır. Buna ek olarak, özellikle televizyon, taşınabilir kameralarla yapılan sallantılı çekimlerin gerçek ve daha inanılır olduğu algısını yaygın hale getirmiştir (Barsam, 1992: 302). Ayrıca filmlerde, kameranın aktör gözü gibi kullanılmasını işaret eden tanıklık kamerası, gene sallantılı ve bazen parçalı kadrajlarla görüntülerin kaydedilmesine neden olmakta, kameranın bu tarz kullanımı ise filmlere belgesel özelliği katabilmektedir. Bu bağlamda, tanıklık kamerası kullanımı, izleyicilere gördüklerinin aktörlerin gördükleriyle aynı olduğunun kanıtını sunarak, filmlerin inandırıcılığını ve ikna ediciliğini arttırmaktadır (Tyler, 1949: 108, 110).

Chanan, kurmaca sinemanın yarattığı fantezi dünyaların sahteliğine karşı, gerçekliğin ve gerçeklik temsillerinin filmlerde yoğun olarak kullanılmaya başladığını belirtirken (2007: 7), Howard, kurmaca filmlerde kullanılan belgesel teknikleriyle, filmlerin spontane çekilmiş ve gerçekliği yakalayabilmiş gibi gösterilmeye çalışıldığını vurgulamaktadır (2010: 150,151). Özellikle hafif dijital kameraların "anındalık" ve "yakınlık" özelliklerinin etkili kullanıldığı aktüalite

çekimlerinin, izleyiciler tarafından film çekimi esnasında müdahalenin az olduğu şeklinde değerlendirilerek bu kayıtların gerçeklikle daha fazla ilişkilendirildikleri belirtilmektedir (Dovey, 2003: 563).

Yukarıda değinilen bu iddialar paralelinde, *Ölümcül Tuzak* filminde kullanılan ve filme belgesel estetiği sağlayan kamera ve kurgu teknikleriyle, filmin daha gerçekçi, dolayısıyla daha inandırıcı kılınmasının sağlandığı söylenebilir. Filmde, bu yöntemlerin kullanılarak gerçeklikle daha güçlü bir bağ kurulabilmesi, aynı zamanda kullanılan dramatik unsurların daha etkili olabilmesini, izleyicilerin filmde anlatılan olaylara sanki oradalarmış gibi dahil olarak, heyecan duyabilmelerini kolaylaştırmaktadır. Belgesel unsurlarla, izleyicilere, askerlerin Irak'da yaşadıkları gerçekliğe tanık oluyormuş etkisinin yaratılması, filmi daha ilgi çekici ve sürükleyici kılabilmektedir. Tıpkı *Caught on Camera* (1999) ve *Really Caught in the Act* (2003) adlı Realite televizyon programlarında olduğu gibi, filmde de gerçekliğe aracısız erişimi imleyen otantik kayıtlara benzetilmiş görüntülerle, izleyicilerin filme ilgisi sürekli tutulmaya çalışılmaktadır.

Belgesel unsurların kullanımı ile daha gerçekçi ve daha inanılır kılınmaya çalışılan bir başka film ise, senaryosu gene *Ölümcül Tuzak*'ın senaristi Mark Boal tarafından yazılan *In the Valley of Elah*'dır (2007, Paul Haggis). Bu filmde, Irak'da ABD askeri olarak görev yapan oğlunu arayan bir babanın öyküsü anlatılmakta ve filmde baba, oğlunun görev esnasında cep telefonuyla kaydettiği video kayıtlarını ipucu olarak kullanmaktadır. Bu video kayıtları da, tıpkı *Ölümcül Tuzak'da* olduğu gibi, otantik görüntülere benzetilmiştir.

Daha önce belirtildiği gibi, film yapım koşulları ve/ veya film yapımcılarının amaçları doğrultusunda, konusunu gerçek hayattan alan hikâyeler, belgesel veya kurmaca film yapım yöntemleriyle anlatılabilmektedir. Gerçek olayların aktüel kayıtları ile yapılan filmlerde, sıklıkla kurmaca tekniklere başvurularak filmlerin daha eğlenceli ve/veya ilgi çekici kılınmaya, kurmaca olarak çekilen filmlerde ise otantik ve/veya otantik kayıtlara benzetilmiş görüntülerle filmlerin daha gerçekçi ve inandırıcı olmasına çalışıldığı göze çarpmaktadır. Bu noktada, ister belgesel ister kurmaca olsun, daha fazla izleyiciyi hedefleyen filmlerin ortak noktasının, gerçeklik temsillerinin daha fazla ilgi çekici ve eğlenceli kılınmaya çalışılması olduğu söylenebilir.

İzleyicilerin gerçekten çok, gerçeğin nasıl yapılandırıldığı ile ilgilendiklerinin altını çizen Kristina Riegert'ın, gerçeğin eğlenceli verilmesi *zorunlu* olduğunda, gerçek nosyonunun nasıl değişeceğini problemli bulması (2007: 4), benzer şekilde Zizek'in kurmacayı gerçeğe benzetmenin tehlikeli olmadığını ancak gerçeğin kurmacaya benzetilmemesi gerektiğini vurgulaması (aktaran Oldenborgh, 2007: 71,72), büyük ilgi görmüş Irak Savaşı ve sonrasında yaşanan olayların farklı anlatı ve temsil tarzlarıyla ele alındığı filmlerin, daha genel bir açıdan bakılarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

4.4.2.5. Irak Savaşı'nın Belgesel ve Kurmaca Filmlerdeki Temsili

ABD'de Dünya Ticaret Merkezi'ne 9 Eylül 2001 yılında yapılan saldırı, dünya politikası açısından bir mihenk taşı olmuş, George W. Bush, bu saldırı sonrasında önce Afganistan, ardından 2003 yılında Irak'a saldırmıştır. Çokuluslu

Koalisyon Güçleri'nce Irak'ın işgali, 2011 yılına değin devam etmiştir. Gerek siyasi gerek ekonomik bağlamda geniş bir yankı uyandıran bu gelişmeler, dijital iletişim çağının yaşandığı 2000'li yıllarda, medyada da yoğun olarak temsil edilmiştir. Televizyon haberlerinden sinema filmlerine ve amatörlerce gerçekleştirilen video çekimlerine kadar bu savaşın ve işgalin medyadaki temsilleri, önemli tartışmalara neden olmuştur.

1963–73 yılları arasında gerçekleşen Vietnam Savaşı'nın aksine, Irak Savaşı'nın sinemadaki temsilleriyle savaşın hemen akabinde yoğun olarak karşılaşılması sözkonusudur. Vietnam savaşı boyunca üretilen belgesel filmlerin genellikle propaganda ve eğitim amaçlı olduğu, *Avcı* (*The Deer Hunter,* 1978), *Kıyamet* (*Apocalypse Now,* 1979) Stanley Kubrick's *Full Metal Jacket* (1987) ve Stone'un *Müfreze* (*Platon,* 1986) gibi, savaştaki askerlerin deneyimlerini ele alan kurmaca filmlerin ise ancak 1970 sonlarında üretildiği ve sinemadaki bu eğilimin 1980'ler boyunca da devam ettiği görülmektedir. Ancak Irak savaşını konu alan filmlerin daha savaş bitmeden yapılması ve Irak savaşının sinema tarihinde en çok filme alınan savaş olması, genellikle dijital iletişim çağındaki sinema teknolojilerindeki yeniliklerin etkisiyle açıklanmaktadır. Ayrıca küresel medyada enformasyonun hızlı sirkülasyonunun ve sosyal ağların, bu savaşa olan kamuoyu ilgisini arttırdığı vurgulanmaktadır (Murray, 2010).

ABD'deki 9 Eylül Saldırısı'nı savaşın medyadaki temsilleri bağlamında bir başlangıç noktası olarak alırsak, bu saldırı anının kaydının bile, dijital iletişim teknolojileri aracılığıyla mümkün olması dikkat çekicidir. Saldırının ve sonrasında yaşanan dramatik olayların amatör kişiler tarafından cep telefonu ile çekilmiş video kayıtları, tüm dünyadaki haber bültenlerinde yer almıştır. Sonraki yıllarda Afganistan

ve Irak'a yapılan saldırı ve işgallerin görüntülerinin, gene haber bültenlerinde veya internette gerçek zamanlı izlenmesi bile mümkündü. Bunlara ek olarak, özellikle 2004 yılında Irak'taki Abu Ghraip hapishanesinde ABD ve Britanya askerlerinin yaptığı işkence görüntülerinin bile dolaşımda olup dünya genelinde tartışma yaratması, dijital iletişim çağındaki teknolojik olanaklar çerçevesinde değerlendirilebilir. Bu olanakların aynı zamanda, Hollywood tarafından üretilen kurmaca filmlerin yanısıra, olaylara farklı bakış açıları getiren birçok belgesel filmin üretimi açısından önemli olduğu söylenebilir.

Michael Moore'un, 9 Eylül saldırısına ilişkin komplo teorilerini ele alan *Fahrenheit 9/11* (2004) ve Dylan Avery'nin *Loose Change* belgeselleri, Erol Morris'in Abu Ghraip hapishanesindeki işkenceleri anlattığı *Standart Operating Procedure* (2008, USA), gene benzer içerikte olan Alex Gibney'in *Taxi to the Dark Side* (2007) filmi, konuyla ilgili eleştirel ve aynı zamanda görece popüler belgeseller arasındadır. Ayrıca, James Longley'in *Iraq in Fragments* (2006) ve Laura Poitras'ın *My Country, My Country* (2006) gibi, sinemacıların uzun süre Irak'ta kalarak olayları Iraklıların gözünden, onların bakış açılarıyla vermeye çalıştıkları belgeseller de bulunmaktadır.

Armadillo ve *Restrepo* gibi yakın dönem belgesellerle birlikte yukarıda değinilen belgesellerin, konuyla ilgili bilinen en popüler yapımlar arasında oldukları söylenebilir. Ancak genel olarak değerlendirildiğinde, ister belgesel ister kurmaca olsun Irak ve Afganistan'daki savaşla ilgili filmlerin gişe gelirlerinde çok da başarılı olmadıkları görülmektedir. Michael Moore ve Erol Moris'in 'yıldız yönetmen' olarak tanınmaları nedeniyle, filmlerinin gişe başarıları bir istisna olarak değerlendirilse de (Bruzzi, 2000); Hoolywood *blockbuster* filmlere ve hatta diğer

popüler belgesellere nazaran, savaşı konu alan filmlerin izleyici sayılarındaki yetersizlik dikkat çekicidir. Örneğin, Morris'in *Standart Operasyon* (*Standard Operating Procedure,* 2008) adlı belgeselinin gişe geliri dünya genelinde 324.000 ABD Doları iken, gene başka bir belgesel olan Luc Jacquet'in *İmporatorun Yolculuğu* (*La Marche de L'empereur, March of the Penguin,* 2005) 127 milyon dolar gişe geliri sağlamıştır (http://boxofficemojo.com).

Savaşla ilgili filmlerin izleyici çekmede başarısız olmalarına neden olarak, bu filmlerin sanatsal açıdan yeterli bulunmamaları, filmlerin Iraklı veya Afganlıların bakış açılarıyla çekilmemeleri gibi nedenler ileri sürülmüştür. Murray, asıl nedenin, çatışmaların devam ettiği ve her gün askerlerin öldüğü bir süreçte, izleyicilerin gerçekçi estetikle üretilmiş belgesel veya kurmaca filmlerden çok, fantastik, eğlenceye yönelik filmleri tercih etmeleri olduğunu söylemekte ve gerçekliğin imgelerinin ve dramatik temsillerinin yoğun olarak dolaşımda olduğu bir süreçte, "gerçek olanın", yani savaşın gerçek görüntülerinin, dramatik gerçekliği gereksiz kılıp kılmadığını sormaktadır (Murray, 2010). Bu noktada, *Ölümcül Tuzak*'ın dijital iletişim teknolojilerinin yoğun kullanıldığı bir film olarak daha detaylı incelenmesi, yukarıdaki soruya cevaben farklı açılımlar getirebilir.

4.4.2.6. Dijital Video Örneği Olarak *Ölümcül Tuzak*

Televizyonun ilk zamanlarında çekilen haber filmlerine benzer olarak, *Ölümcül Tuzak* onaltı mm film formatında çekilmiştir. Ancak bazı sekanslarda yüksek çözünürlük ve hızda kayıt yapabilen dijital video kameralar da kullanılmıştır. Dijital olarak kurgulanan filmdeki özel efektler ise, bilgisayar temelli imge

üretiminden çok, dramatik etkiyi arttırmak amaçlı kullanılmıştır. Yapım sürecinin dışında, filmin dağıtım ve gösterim süreçlerine odaklanıldığında, filmin web sitesi üzerinden DVD, BluRay ve VOD (*Video on Demand*) gibi tüketici formatlarında satılabildiği, hatta cep telefonlarında izlenebilecek formatlarına bile ulaşılabildiği görülmektedir.

İnternet ve DVD gibi dijital tüketici formatlarının yaygınlaşmasıyla, izleyicilerin izleme alışkanlıklarının ve paralelinde film endüstrisinin tüm kâr modelinin değiştiği vurgulanmakta hatta genellikle filmlerin ana gelir kaynağı olarak DVD pazarının, filmlerin gişe gelirlerinden daha kârlı olduğu ve internette filmlerin, fanları tarafından da pazarlanabildiği belirtilmektedir (Irwin, 2004: 9–15). Bu bağlamda, 15 milyon dolar bütçeyle yapılan *Ölümcül Tuzak*, dünya genelinde yaklaşık 50 milyon dolar gişe geliri getirirken, filmin sadece ABD'deki DVD satışından elde edilen gelirin, 34 milyon doları bulduğu görülmektedir (http://www.the-numbers.com/movies/2009/HURTL.php).

Daha önce belirtildiği üzere, özellikle Irak Savaşı'nın görselleri yeni medya teknolojilerinin sınırlarını zorlar biçimde medyada sıklıkla yer almıştır. Godard'ın "cep telefonları ve diğer her şeyle birlikte, şimdi herkes bir *auteur*." (aktaran Gibbons, 2011) yorumu hatırlanırsa, *Ölümcül Tuzak*'da bir bomba imha sekansında, askerlerin kendilerinin bir Iraklı tarafından video kamerayla çekildiklerini fark etmeleri ve sonra görüntülerini, video paylaşım sitesi olan *youtube*'da yayınlanacağını söylemeleri, bu savaşın dijital iletişim çağında birçok farklı bakış açısıyla kaydedilebildiğini ve bu görüntülerin de kolayca yayınlanarak dağıtılabildiğini hatırlatmaktadır.

Yakın zamandaki savaşlarla ilgili yapılmış filmlerin görece az izleyici bulmasında, yeni teknolojiler paralelinde değişen izleme alışkanlıklarının ve bu filmlerin sanatsal olarak yeterli olamayışlarının altı çizilmiştir (Murray, 2010). Bu bağlamda *Ölümcül Tuzak*'daki çatışma görüntüleri, bir taraftan özellikle haber medyasındaki savaş temsillerine oldukça benzer biçimde verilirken, diğer taraftan patlama sekanslarında görülebileceği gibi, dijital sinema teknolojilerindeki efekt kullanımı ile film, görsel açıdan daha sanatsal ve ilgi çekici kılınabilmektedir. Filmle ilgili, "[H]ikâyesini, aygıtın sunabileceği tüm görsel, işitsel ve duyusal unsurla anlatan saf sinema" yorumu (http://thehurtlocker-movie.com/), filmin görsel tarzındaki bu çeşitliliği doğrular niteliktedir.

Bu noktada, *Ölümcül Tuzak*'ın Irak savaşıyla ilgili diğer filmlere nazaran daha fazla izleyici çekebilmesi, filmde hem otantik video kayıtlarına benzeyen hem de özel efektlerin yoğun kullanıldığı aksiyon filmlerine biçimsel olarak benzeyen görüntülerin, birarada sunulması bağlanabilir.

Ölümcül Tuzak ile benzer bir konuyu işleyen *Armadilo*'da ise, otantik video kayıtların kurmaca unsurlarla dramatikleştirildiği ve renk efektleri ile belgeselin bir sanat filmine benzetildiği göz önünde bulundurulursa, dijital iletişim çağında, daha ucuza, daha kolayca, farklı amaç ve tarzlarda, gerek profesyoneller gerekse amatörlerce gerçek olayları ele alan birçok kurmaca veya belgesel filmin üretilip, internet, DVD gibi yollarla etkili şekilde ve düşük maliyetle dağıtılabilmesine rağmen, bu yeni sinema teknolojilerinin getirdiği olanaklarla üretilen filmlerin pazarlanabilmesi için, profesyonelliğin gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, dünyanın birçok yerinde düşük bütçelerle çok sayıda filmin yapılıp dağıtılabilmesi mümkün görünmekle birlikte, bu filmlerden ne kadarının geniş bir

izleyici kitlesi tarafından izleneceği ve kamusal ilgi göreceği aslında oldukça tartışmalıdır.

Günümüzde, konusunu gerçek hayattan alan birçok film, farklı yapım tarzları bir arada kullanılarak, film yapımının ekonomik koşullarına bağlı olarak izleyici istek ve talepleri doğrultusunda üretilmektedir. Bu filmlerin üretim ve dağıtım süreçlerinde, yeni medya teknolojilerinin etkili olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak *Fahrenheit 9/11* (2004) gibi filmlerin başarısı bir istisna olarak değerlendirilirse, dijital iletişim çağında özellikle belgesel sinemada yaşandığı vurgulanan yükselişin, izleyicilerin filmlere artan ilgisinden çok, üretilen film sayısındaki artış olarak yorumlanması daha doğru olacaktır.

Kamusal alanda fazlaca görünen ABD askerlerinin Irak'ta sivillere yaptığı işkencelere hiç değinilmeyen ve Hollywood aksiyon filmlerini aratmayan *Ölümcül Tuzak* bile ABD'deki gişe gelirlerine göre 117. sırada yer alabilirken, Irak'ta veya Afganistan'da yaşanan olaylara farklı bakış açıları getiren, olayların medyada yeterince temsil edilmemiş boyutlarını görünür kılmaya çalışan diğer belgesel ve/veya kurmaca filmlerin ne kadar izlendikleri ve ilgi çektikleri tartışmalıdır. Günümüzde, gerçek hayatta yaşanan olayların kaydı ve filmleştirilmesi görece kolaylaşmış ve ucuzlamıştır. Hatta bu filmlerin gösterilmesi de artık çok daha olanak dâhilindedir. Ancak bu filmlerin çok sayıda insanın ilgisini çekebilmesi artık daha da zorlaşmıştır.

4.4.3. *İKİ DİL BİR BAVUL*: Belgesel mi, Kurmaca mı?

Farklı film yapım stratejilerinin bir arada kullanıldığı, belgesel ve kurmaca sinemanın sınırında gezinen melez filmlerin, özellikle Türkiye'deki yükselişlerinin sebebini daha iyi anlamak için, bu filmlere ve bu filmlerin üretim süreçlerine, öncelikle yapımcılarının perspektifinden bakmak aydınlatıcı olacaktır. Bir sinemacı için her şeyden önce bir konu gereklidir. Film yapımcısı anlatmak istediği konuya karar verdikten sonra, ya hayali olarak ya da gerçek hayatı temel alarak, genellikle de bu ikisini kombine ederek filmin öyküsünü oluşturur. Temel amaç, anlatılacak olan öyküye izleyicileri inandırmak ve/veya ikna etmektir. Öykünün inandırıcı bir şekilde anlatımı için gerekli olabilecek profesyonel oyuncular, setler, çekim mekânları, kostümler, senaryo ve daha birçok filmsel unsur öngörülerek filmin bütçesi için kaynak bulunmaya çalışılır. Daha öncesinde popüler ve/veya başarılı filmleri olan yönetmenler için maddi kaynak bulunması görece daha kolaydır, çünkü çekilecek filmin gişe gelirlerinin, masrafları karşılayacağı öngörülür.

Yüksek film yapım maliyetlerini karşılamak veya çekmek istedikleri filmlerine destek bulmakta zorlanan film yapımcıları için ise, gerçek hayatta referansını bulabilecekleri bir öyküyü anlatmak önemli bir alternatiftir. Toplumsal dünya, içinde sayısız ilginç öyküler taşımaktadır. Hatta film yapımcılarının yakın çevresinde veya birebir kendilerinde ilgi çekici öyküler bulunabilir. Bu öykülerin, nedenselliklerinde bir yeri olan olayların gerçek failleri ve gerçek mekânları vardır. Bu öykülerdeki kişiler, üretilecek filmlerde, profesyonel bir oyuncu kadar iyi rol yapamayabilirler ama zaten bu kişilerden istenilen, rol yapmaları değil kendileri olmalarıdır. Gerçek mekânlar, film setlerindeki gibi ses-ışık gibi filmsel unsurların kontrol altında olduğu yerler değildir fakat hiçbir dekor veya sahne tasarımıyla

verilemeyecek hakikat değerini zaten içlerinde taşırlar. Genel olarak, kaynağı gerçek hayatta bulunan öykülerin anlatımı ile yapım masrafları önemli ölçüde düşürülerek film üretimi mümkün olabilir. Çekilecek film, öyküsünü gerçek toplumsal, kültürel ve tarihsel dünyadan alması dolayısıyla, gerçeklikle hali hazırda kurulu bir bağa sahip olup, ele aldığı konu itibariyle ilgi çekecek ve tartışmalara da sebep olabilecektir.

Ancak yukarıda bahsedilen film yapım yöntemi, sinema tarihi boyunca genellikle 'belgesel' olarak adlandırılan, yüksek bütçeler ve profesyonel oyuncularla gerçekleştirilen kurmaca filmlere nazaran daha sıkıcı bulunan, sinema salonlarında gösterim imkânı bulamakta zorlanılan, gösterildiğinde ise genellikle az sayıda kişi tarafından izlenen, televizyon kanallarının bazen sadece zaman doldurmak için yayınladıkları filmlerle özdeşleşmiştir. Belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu yakın ilişkinin, izleyicilerin ilgisini çekebilmesi ve inandırıcılık bağlamında bazı avantajlar getirebilmesine rağmen, bu film yapım yöntemi film yapımcılarına 'gerçeğe sadakat' gibi bir nosyonla birlikte birçok sınırlamalar da getirmektedir.

Gerçeğe sadakat, anlatının istenildiği gibi kurulmasında, devamlılık kurgusunda, uzamsal ve zamansal bütünlüğün korunmasında, bazı aksiyonların yakalanıp gösterilmesinde, dramatik etkinin yaratılmasında ve izleyicilerin manipülasyonunda çeşitli zorluk, imkânsızlık ve kısıtlamalar yaratmaktadır. Belgesel sinema, yapım tarzlarındaki değişim ve gelişimler ile sinema teknolojilerindeki yeniliklerin kullanımı, bahsi geçen bu ve benzeri sorunların çözümündeki araç ve yöntemler olarak da düşünülebilir. Yeniden sahneleme, öyküleştirilen olayların gerçek karakterlerine rol yaptırılması, senaryolaştırma ve dramatik müzik kullanımı gibi kurmaca filmlerle özdeşleşmiş yapım stratejilerinin kullanımıyla, kaynağını

gerçek hayattan alan öyküler, tıpkı kurmaca rakipleri gibi daha sürükleyici, eğlendirici ve ilgi çekici kılınmaya çalışılmıştır. Hatta Grierson'un belgesel sinema tanımı bile aslında bu çabanın altını çizmektedir: "gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması" (aktaran Hardy, 1966: 13).

Gerçeklik, hem kurmaca hem de belgesel olarak adlandırılan film yapım yöntemlerinin temel malzemesidir. Gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması, sadece belgesel sinemada değil, kurmaca film yapımında da karşılaşılan bir uygulamadır. Öyküsünü gerçek hayattan alan ve gerçeklikle ilişkilendirilen bir film, izleyicilerin aşina olduğu gerçeklik anlatım kod ve konvansiyonlarının dışına çıktığı ölçüde, daha sürükleyici ve eğlendirici olabilirken, bir taraftan da hakikat iddiasını ve izleyenlerin atfettikleri gerçeklik değerini o ölçüde kaybedebilir. Sinema tarihi boyunca, farklı dönemlerde, belgesel ve kurmaca sinema ile özdeşleştirilmiş film yapım stratejilerinin değişik yoğunluklarla birarada kullanıldığı ve bu tercihlerde siyasi ve ekonomik sebeplerin yanı sıra film yapımcılarının amaç ve önceliklerinin de etkin olabildiği gözlemlenmiştir. Yapımcılığını ve yönetmenliğini Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın gerçekleştirdikleri *İki Dil Bir Bavul* (2009) filmi, kurmaca ve belgesel yapım stratejilerini bir arada barındırması, ele aldığı konu itibariyle içeriği açısından tartışmalara ve biçimi bağlamında ise kafa karışıklığına sebep olması dolayısıyla dijital iletişim çağında belgesel – kurmaca ayrımının ve melezleşmenin gerçeklikle ilişkili olarak incelenmesi elzem bir örnek haline gelmektedir.

Üniversiteden yeni mezun olmuş ve uzak bir Kürt köyüne atanmış bir Türk öğretmenin, okula yeni başlayan ve Türkçe bilmeyen öğrencilerle geçirdiği bir yılı anlatan *İki Dil Bir Bavul*, öğretmenin öğrencileriyle yaşadığı iletişim problemleri ve farklı bir topluluk ve kültür içindeki yalnızlığı üzerine bir filmdir. Seksen bir dakika

uzunluğundaki film, sinema salonlarında ve televizyon kanallarında gösterilmiş, aynı zamanda yurt içi ve yurt dışı birçok önemli film festivalinde ödüllendirilmiştir. Orhan Eskiköy, filmin bütçesine ilişkin olarak, "[K]endimize ait bir miktar para ve 5.000 Euro borç ile filmin çekimlerine başladık ve filmi çektikçe ortaya çıkan görüntüleri kullanarak bir takım küçük paralar bulmaya başladık." demektedir (Özbiçer, 2010). Oldukça düşük bütçesine, birçok yapım zorluklarına ve genel olarak belgesel film kategorisine yerleştirilmesine rağmen, film önemli başarılar elde etmiş ve gerek içeriğine gerekse biçimine dair tartışmalara sebep olmuştur. Eskiköy'ün de belirttiği gibi, *İki Dil Bir Bavul,* 90.000 izleyici toplayarak bir belgesel film için etkileyici bir çıkış yapmıştır (Özbiçer, 2010). *İki Dil Bir Bavul*'un yapım sürecine ilişkin ön bilgiler, daha sonra yapacağımız değerlendirmeler açısından önemli olacaktır.

4.4.3.1. Filmin Yapım Süreci

Film, yapımcılarının kişisel ilgi ve duyarlılıklarının olduğu bir konuyu ele almaktadır. Ana dilde eğitim yapamamanın yarattığı sorunları kendi öğrenciliğinde de yaşayan Özür Doğan ve üniversite eğitimi boyunca Kürt arkadaşlarının aksanlarının mizah konusu yapılmış olmasından şikâyetçi olan Orhan Eskiköy ile birlikte, Türkiye'nin özellikle Güneydoğu bölgesinde halen örnekleri olan bu sorunla ilgili yapacakları filmin, ilk olarak öyküsünü ve senaryosunu yazmışlardır.

Senaryolarına en uygun köyü ve öğretmeni uzun araştırmalar sonucu bulduktan sonra, köylülerden ve resmi makamlardan gerekli izinleri alarak çalışmalarına başlamış olan yönetmenler, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'na

yaptıkları başvuru karşılığında destek alamamaları nedeniyle, film sürecinde yapım masrafları ile bireysel olarak başa çıkmaya çalışmışlar, filmlerini sonradan sinema salonlarında gösterebilmek amacıyla otuzbeş mm formatına aktaracakları için, görece yüksek çözünürlüklü bir dijital kamera ile çekimlere başlamışlardır (Yazıcıoğlu, 2009). Çekim mekânına toplam dokuz kere, her ay onar günlüğüne giderek, toplam yetmiş saatlik görüntü kaydetmişlerdir. Filmin künyesine bakıldığında, 12 kişilik bir ekip görünmektedir, fakat filmin çekimleri kendilerine ait olduğu gibi, kurgu – ses ve senaryo çalışmalarında da bizzat yer almışlardır (Redd, 2010).

Film, belirttiğimiz gibi, konusunu gerçek hayattan almaktadır. Yapımcılarının anlatacakları öyküye uygun mekânı ve toplumsal aktörleri bulmanın zorluğuna rağmen, bu öykünün belgesel stratejileriyle anlatımı, kurmaca stratejileriyle anlatımına nazaran maddi olarak çok daha olanaklıdır. Ancak vurgulanması gereken bir nokta da, film yapım sürecinin birçok imkânı içinde barındırdığı ve dolayısıyla yapım masraflarının son derece değişken olabileceğidir. Örneğin, Paul Rotha, 1945 yılı yapımı *Land of Promises* filminde, ekonomik olarak daha verimli bulması nedeniyle gerçek mekânlarda çekim yapmak yerine set kurmayı tercih ettiğini belirtmiş ve belgeselin belgesel olabilmesi için sadece aktüel olanı göstermesinin gerekli olmadığını, asıl önemli noktanın toplumsal amaç olduğunu vurgulamıştır (aktaran Sussex, 1975: 154). Örneğin *İki Dil Bir Bavul*, o köydeki insanlara, öğrencilere bariz bir şekilde rol yaptırılarak veya öğretmen olan karakteri profesyonel bir oyuncuya oynatılarak, belki dokuz kere köye gitmeden, görece daha kısa bir zamanda ve daha az bir bütçeyle de çekilebilirdi. Ancak böyle bir durumda, filmin hakikat iddiası, dolayısıyla izleyicileri ele aldığı konuya ikna etme gücü daha az olurdu.

İki Dil Bir Bavul'da gündeme gelen öykü ne kadar ilgi çekici olsa da, bu öykünün röportaj kullanımı, uzman veya siyasetçi görüşlerine başvurulması gibi yaygın belgesel yapım stratejileri ile anlatılması, Brain Winston'un, belgeselin '*tarihsel daimi iticiliği*' olarak tanımladığı durumdan (Winston, 1995: 254) film yapımcılarını kurtaramayacaktır. Bu nedenle, Doğan ve Eskiköy, *İki Dil Bir Bavul*'un sinema salonlarında gösterilmesi ve paralelinde daha geniş bir hedef kitleye ulaşabilmesi için, ele aldıkları konuyu kurmaca stratejileri de kullanarak daha ilgi çekici, eğlenceli ve takip edilir kılmak istemişlerdir. Bu yöntem bir taraftan filmin daha popüler olmasında işlevselken, diğer taraftan anlattıkları öykünün gerçeklikle ilişkisi bağlamında, izleyicilerin aşina oldukları ve gerçekliğin garantisi gibi algıladıkları 'belgesel' kod ve konvansiyonlarının dışına çıktıkları ölçüde sorunlu hale gelecektir. Bunun sonucu olarak da, sonradan inceleyeceğimiz üzere, filmin biçimine dair birçok tartışma gündeme gelecektir.

İki Dil Bir Bavul'un konusu bağlamında gerçeklikle kurduğu ilişki, sıradan toplumsal aktörlere ve onların sıradan hayatlarına odaklanması, sinema tarihi boyunca üretilen birçok farklı filmde de görülebilir. Örneğin *İki Dil Bir Bavul*, kökleri John Grierson ve Dziga Vertov'da bulunabilecek, sıradan insanları ve bu insanların yaşadıkları ortamları gösteren toplumsal gerçekçi filmlere (Kilborn ve Izod, 1997: 45,46) yakın durmaktadır. İki *Dil Bir Bavul*'un yapımcıları, anlattıkları sıradan ve basit öykü ile tarafların durumu gözlemleyerek birbirlerini tanımalarını ve anlamalarını amaçladıklarını belirtmişlerdir (İşeri, 2009). Benzer şekilde, İtalyan Yeni Gerçekçileri'nden Cesare Zavattini de, gerçeğe benzer öyküler çıkarmak yerine, gerçekliği bir öyküye dönüştürmeyi amaçlayan demokratikleştirilmiş bir sinemadan bahsederek; sinema için hiçbir konunun fazla banal olamayacağını, filmlerle sıradan

insanların birbirini tanımalarının ve dayanışma içine girmelerinin mümkün olacağını savunmuştur (Stam, 2000: 73).

Toplumsal gerçekliklerin sıradan insanlar ve bu insanların öyküleriyle, özellikle yapım masraflarını önemli ölçüde düşürebilen dijital sinema teknolojileri kullanılarak anlatılması, daha demokratik bir sinema vurgusunu ön plana çıkarmaktadır. Örneğin *İki Dil Bir Bavul*'daki Emre öğretmenin yaşadığı, ancak annesine ve/veya yakın çevresine anlatabileceği zorluklar; Kürt ilkokul öğrencilerinin maruz kaldığı eşitsizlik ve trajikomik durumlar, film dolayısıyla medyada sıkça yer almış ve konuya ilişkin tartışmalar gerçekleşmiştir.

Dijital sinema teknolojilerinin, hem filmlerde ele alınan konular hem de filmlerin biçimi bağlamında özgürleştirici ve demokratikleştirici etkileri bulunmaktadır. Bu çerçevede, gene dijital sinema teknolojilerini kullanarak belgesel ve kurmaca filmler üreten Pelin Esmer'in söyledikleri önemlidir.

> Farklı karakterlerin yanında da farklı üretim türleri de deneniyor. Bu anlamda dijital teknolojinin Türkiye'ye girmesi, bir filmin yapımını daha da kolaylaştırdı, geçmişin daha çetin koşullarını yumuşattı. Bu açıdan baktığımızda pek çok insan kendi anlatmak istediği hikâyeler ve karakterlerle birlikte sinemaya geliyor. Dijital teknoloji çok sayıda insanın sinema yapmasına olanak tanıdığı ölçüde daha demokratik bir ortam yarattı bile denilebilir. Bütün engeller ortadan kalktı demiyorum, ama genelde daha gerçekleştirilebilir bir hale geldi denilebilir. Farklı şeylerin denenmesine olanak tanıyor. Aynı zamanda farklı tipte filmlere daha açık, konvansiyonelle kendini sınırlamayan bir yaklaşıma sahip izleyicilerin sayısında da bir artış görülüyor. Bunların kesişim noktasında Türk Sineması kendine özgü bir kulvarda ilerliyor (http://www.birgun.net).

Dudley Andrew, eğlendirmek için yapılan filmlerle rekabet etmektense, insanların toplumsal durumlarına bilinçle yaklaşarak, alternatif bir sinema geliştirilmesinin amaçlandığı gerçekçi geleneğin, sanatın toplumsal fonksiyonu ile yakından bağlantılı olduğunu söylemektedir (1976: 103–104). *İki Dil Bir Bavul*, toplumsal bir probleme bilinçle yaklaşan alternatif bir filmdir. Ancak alternatifliği, toplumsal işlevinin yanı sıra eğlendirmek için yapılan filmlerle rekabet etmesi ve bu filmlerin yapım stratejilerini de içermesinden kaynaklanmaktadır. Burada önemli olan nokta, toplumsal olarak önemli ve farklı konulara değinen her filmin, aynı şekilde fazla izleyici çekerek kamusal tartışma yaratamamasıdır. *İki Dil Bir Bavul*'un incelenmesi, bunun nedenine ilişkin bazı noktaları aydınlatacaktır.

Guido Aristarco'nun belirttiği gibi, günlük hayatın kaydedilmesi basit ve sorunsuz değildir (Stam, 2000: 73). *İki Dil Bir Bavul* filminin yönetmenleri, uzun süre boyunca öykülerine uygun bir öğretmen ve bir köy aramışlar, dokuz kere bu köye gidip senaryolarına uygun görüntüler yakalamaya çalışmışlardır. Yetmiş saatlik ham görüntülerin kaydedilmesi başlı başına zorlu bir iş olmasına rağmen, asıl zorluk bu görüntülerin 81 dakikalık bir sürede, devamlılığın ve izleyicilerin ilgisinin sürekli tutularak, öykünün anlatısının amaçlanan şekilde kurulmasıdır.

4.4.3.2. Filmin Anlatısı

İki Dil Bir Bavul, ana karakteri Emre öğretmene ve öğrencilerden Zülküf ve Rojda'ya odaklanmaktadır. Emre öğretmen zaten o sınıfta temel toplumsal aktör olarak ön plana çıkmaktadır, fakat film yapımcılarının öğrencilerden bazılarını daha

ön plana çıkarmaları, kurmaca anlatılarda da sıkça gözlemleyebileceğimiz bir uygulamadır. Örneğin izleyicilerin Zülküf'ü daha sık görmeleri, beraberinde onu daha iyi tanımalarına, tepkilerini anlamalarına, kendisine karşı sempati ve empati oluşturmalarına sebep olmaktadır. Film boyunca bir yılını takip ettikleri Zülküf, artık o sınıftaki herhangi bir öğrenci değildir. Yazın ders çalışıp çalışmadığı, okumayı öğrenip öğrenemediği, şimdi ne yaptığı izleyici tarafından merak edilen bir figürdür. Filmin izleyiciyi sürüklemesi, izleyicilerin ilgisini çeken ve genellikle kurmaca anlatılarla özdeşleştirilen yöntemlerle sağlanmaktadır. Dolayısıyla bazı toplumsal aktörlere odaklanma, film yapımcısının kamerasını ağırlıklı olarak belirli noktalara yöneltmesi, kurgucunun özellikle bu noktaları göstermesi, yani gerçekliğin bir yönünün 'yaratıcı bir şekilde yorumlanması' anlamına gelmektedir.

Film her ne kadar anlatmaktan ve iddia etmekten çok, gözlemlemek ve göstermek üzerine kurulu olsa da, izleyicilerin zamansal ve uzamsal bütünlüğü kaybetmemeleri, nedensellikleri anlayabilmeleri ve böylelikle filme ilgilerini sürekli kılmak için sıklıkla bir anlatıcıya ihtiyaç duyulur. *İki Dil Bir Bavul*'da röportaj, üst ses veya metin kullanımı gibi, genellikle belgesel film yapım yöntemleri yerine, Emre öğretmenin bazen kendi kendine ve genellikle de annesi ile telefonda yaptığı konuşmalar anlatıcı işlevi görmektedir. Aynı zamanda, öğretmenin, öğrencilere anlamadıklarını bildiği halde sorduğu soru ve yaptığı yorumlarla anlatı desteklenmiştir. Ancak anlatının kurulmasında uygulanan bu yöntemlerden bazıları izleyicilerin gerçeklik algılarına uymamaları nedeniyle filmin gerçeklikle olan ilişkisini sorgulatmakta ve gerçekliğin müdahale edilmeden kaydedildiği izlenimini zedelemektedir. Örneğin, öğretmenin köylülerle karşılaştığında kendi kendine, 'ayırt edemiyorum ki, hepsi birbirine benziyor…' demesi veya kalacağı eve ilk

girdiğindeki sözlü şikâyetleri karşısında izleyici, kendi kendine konuşmanın sık olmayacağını, öğretmenin o an için kaydedildiğinin bilincinde olarak veya film yapımcılarının direktifleri - yönlendirmeleri doğrultusunda böyle bir davranışta bulunduğunu düşünebilmektedir. Bu da filmin hakikat iddiasını azaltan bir faktördür.

Filmin yönetmenleri, çekimlerde hiçbir sahnenin yeniden gösterilmediğini fakat sabit kamera kullanımı ve benzeri kurmaca yapım yöntemlerinin tüm avantajlarından da yararlandıklarını belirtmişlerdir (Bayraktar, 2009). Kurmaca film yöntemlerinin kullanımı sadece belgesel sinemanın '*daimi iticiliği*'nin dışına çıkılmasını değil, aynı zamanda filmin ideolojik olarak taraflı değerlendirmelerden kaçınabilmesini de sağlamaktadır. Başka bir deyişle, Tanrı'nın sesi olarak bilinen üst ses, röportaj ve bilirkişi görüşleri ile argümanlar üretilip bu argümanlar kanıtlanmaya çalışılsaydı, yapımcıların manipülasyonları daha ön plana çıkacak ve film propaganda olarak değerlendirilebilecekti.

Anlaşılacağı üzere, filmde hem belgesel hem de kurmaca film yapım stratejileri bir denge gözetilerek kullanılmaya çalışılmıştır. Ne belgesel stratejilerin filmin sürükleyiciliğine engel olmasına, ne de kurmaca stratejilerin filmin gerçeklik algısını azaltmasına izin verilmemeye çalışılmıştır. Özgür Doğan, "[B]elgesel sinemanın inandırıcılık boyutunu çok önemsiyoruz. O yüzden de filmde de gerçek mekân, oyuncu ve olay örgüsü var. Bu ısrar da iyi bir sonuç verdi çünkü seyircinin gerçeklikten kaçma şansını ortadan kaldırdık", demektedir (Altunok, 2009).

Filmin yönetmenlerinin amaçlarıyla da örtüşmesi nedeniyle, bu tür eleştirilere hedef olmamak için özellikle gözleme dayalı belgesel sinema tarzı uygulanmıştır. Ancak, dolaylı ve dolaysız müdahalelerle, film sürecinin ve film ekibinin etkileri en

aza indirilmeye çalışılmıştır. Doğan ve Eskiköy, kurmaca filmlerde sıklıkla kullanılan görünmezlik ilkesinin uygulanması ve kurgusal düzenlemelerle, varlıklarını ve etkilerini olabildiğince örtmeye çalışmıştır. Örneğin, farklı zamanlarda yapılan çekimlerin kurguda biraraya getirilmesiyle, filmde devamlılık sağlanmıştır. Çekimlerin tek kamera ile yapıldığını da düşündüğümüzde, bir ortamda hem konuşan (eyleyen) hem de tepki veren toplumsal aktörlerin aynı anda yakın ölçekte görüntülenmesi mümkün değildir. Örneğin, Emre öğretmenin, öğrencileri veya veliler ile yaptığı konuşmaların devamlılık bozulmadan verilebilmesi, ancak farklı zamanlardaki çekimlerin ses devamlılığı ve hareketten kesme gibi kurgu yöntemleriyle mümkündür.

Farklı zamanlarda ve belki de farklı bağlamlarda yakalanan görüntülerin biraraya getirilmesiyle sağlanan devamlılık, kurgu ile 70 saatlik görüntülerden 81 dakikalık, birbirinden oldukça farklı, birçok alternatif filmin yapılabileceği ipucunu vermektedir. Bu da, ister belgesel ister kurmaca olarak adlandırılsın, gerçekliğin yaratıcı yorumlanmasının bir sınırı olmadığını ve filmlere atfedilen gerçeklik değerinin, filmlerin izleyicilerin alışık oldukları gerçeklik temsillerine ne kadar uygun olduklarına göre değiştiğini, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırın hiçbir şekilde net olarak çizilemeyeceğini göstermektedir.

İki Dil Bir Bavul'da, gerçeklikle ilişki bağlamında bir dengenin kurulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin müzik kullanılmaması, ortam seslerine ve doğal seslere yer verilmesi gibi gerçekçi estetik uygulamaları ile (Halam ve Marshment, 2000: 102) bir taraftan kurmaca film yapım stratejilerinden uzaklaşılmış ve yaygın gerçeklik algısına daha fazla yaklaşılmıştır. Ancak müzik kullanılmamasına rağmen, ortam seslerinin ve doğal seslerin başarılı kaydı/kurgusu, bir taraftan yine

devamlılığa hizmet etmekte ve filmin gerçeklikle bağını zayıflatabilmektedir. Örneğin, filmde Emre öğretmenin sesi, konuşmaları, hatta adımlarının sesi, kameradan uzakta olduğu zamanlarda bile son derece temiz ve net şekilde duyulabilmektedir. Devamlılığın kurulmasında işlevsel olarak kullanılan bu seslerin kaydı ve kurgusu, DV kameraların görüntü ve ses kalitesine aşina olan izleyiciler için filmin gerçeklik algısını bozabilmektedir. Çünkü normalde kamera eylemden uzaklaştıkça sesin azalması beklenir veya toplumsal aktörün, yani Emre öğretmenin yakasında küçük de olsa bir yaka mikrofonu aranır.

Bu noktada önemli olan gerçeklik algısının bozulmaması veya sürekli korunması değildir. Gerçeklik algısı ne kadar güçlü olursa olsun, gerçekliğin nesnel bir şekilde eksiksiz olarak temsil edilmesi zaten mümkün değildir. Bazin'in de belirttiği gibi, öyküleştirmek ve anlatı kurmak gibi kurmaca stratejiler gerçekliği temsil etme gücüne sahiptir (Bazin, 1971). Benzer bir mantıkla, filmin yapımcıları amaçları doğrultusunda anlatmak istedikleri öyküye izleyicileri inandırmak ve bu öyküyü aynı zamanda sürükleyici bir şekilde izletebilmek için farklı film stratejilerini bir arada kullanmışlardır. Böyle bir kullanımın, özellikle Türkiye'de çok yaygın ve biliniyor olmaması ve anlattıkları öykünün siyasi - toplumsal olarak güncel ve de üzerinde hassasiyetlerin sözkonusu olduğu bir konuyla doğrudan ilişkisi nedeniyle, *İki Dil Bir Bavul*'un, gerçeklikle ilişkisi bağlamında biçimi tartışma konusu olmuştur. Aslında film, kullandığı stratejiler nedeniyle, örneklerini daha çok 1950'li yılların sonunda ABD'de gördüğümüz 'dolaysız sinema'ya özgü bir tarza sahiptir. Filmin bu bağlamda incelenmesi, gerçeklikle olan ilişkisi açısından önemlidir.

4.4.3.3. Dolaysız Sinema Örneği Olarak *İki Dil Bir Bavul*

1960'lı yıllarda 16mm kameralar ve senkronize ses kaydı gibi sinema - televizyon teknolojilerindeki gelişmelerin de etkisiyle örneklerini görmeye başladığımız Dolaysız Sinema filmleriyle, yapım stratejileri ve bu stratejilerle amaçlananlar bağlamında, *İki Dil Bir Bavul* arasında birçok benzerlik gözlemlenebilir. Bill Nichols'un 'gözlemsel tarz' olarak adlandırdığı bu belgesel film yapım yönteminde, toplumsal aktörler, gündelik hayatlarında, göze çarpmamaya (veya göze çarptırılmamaya) çalışılan bir kamera aracılığıyla doğrudan gözlemlenerek, gerçeklik, olan bitene müdahale edilmeden, hayatın akışı içerisinde yakalanmaya çalışılır (Nichols, 2001: 116–117). İlkeleri Robert Drew ve Richard Leacock tarafından konulan ve *Lise* (1968), *Salesman* (1969) gibi filmlerle örneklendirilen Dolaysız Sinema yaklaşımında; senaryo yazımı, prova, müzik besteleme, anlatıcı ses gibi unsurlar bir kenara bırakılarak, gözlemlenecek olay ve toplumsal aktörün karşı karşıya geldiği ana odaklanılıp, konuşmaların veya üst sesin manipülasyon ve didaktikliğinden kaçınılarak, görüntüler ve aksiyonlarla öykünün anlatılması amaçlanır (Arthur, 1993: 118–119).

16 mm kameraların gelişimi ve sağladığı avantajlar, Dolaysız Sinemacıların kendi film yapım tarzlarını uygulamada ve bu tarz ile gerçekliği ve nesnelliği yakalayabileceklerini düşünmelerinde etkili olmuştur. Benzer şekilde, dijital video teknolojileri ve dijital kameralar da günümüzde film yapımcılarına, daha az maliyet ve az sayıda çekim ekibiyle, gözlemleyerek kayıt yapma imkânı vermektedir. Dolaysız Sinemacılar, çekimlerdeki varlıklarının toplumsal aktörlerce bir süre sonra unutulduğu ve böylelikle nesnel bir şekilde gerçekliği kaydedebildiklerini iddia etmişlerdir.

İki Dil Bir Bavul filminin yapımcıları da, benzer şekilde, toplumsal aktörlere kamera yokmuş gibi davranmalarını söylediklerini ve bir süre sonra aktörlerin, hem kameranın varlığına alıştıkları hem de özellikle çocukların, bir otorite olarak gördükleri öğretmenlerine odaklanmaları sonucu, kendileri gibi davrandıklarını söylemektedirler. Ancak, Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy, kamera ve kendilerinin çekimlerdeki varlıklarının mutlaka bir etkisi olabileceğini ve bunu en aza indirmek için çaba harcadıklarını da kabul etmektedirler (Yadiğar, 2009).

Nichols, Dolaysız Sinema örneklerinde yeni kamera ve ses kayıt cihazları ile ekibin küçülmesi ve filmde görünmemesine rağmen varlığının hissedilmesinin, izleyicide rahatsızlık yarattığını söylemiştir (Nichols, 1991: 43). Benzer şekilde, *İki Dil Bir Bavul*'da öğrencilerin veya velilerin kamera ile göz göze gelmemeye çalışmaları, kamera ve film ekibinin evlerin eşiklerinden bakarak olayları müdahalesiz kaydetme çabaları, kameranın kaydedebilmesi için velilerin ve öğretmenin söze dökülmüş düşünceleri, kameranın ve ekibin varlığını izleyicilere belirli anlarda hatırlatmakta ve bazen şu soruyu sordurmaktadır: Orada olduğunuz hissediliyor, neden yokmuşsunuz gibi davranıyorsunuz ki?

Dolaysız Sinema tarzı, nesnellik ve gerçekliği müdahale etmeden aktarabilme iddiası nedeniyle sıkça eleştirilmiştir. "Duvardaki sinek" (*fly-on-the-wall*) olarak tanımlanan gözlem yöntemlerinin aslında çorbadaki sinek olduğu iddia edilerek, teori-pratik uyuşmazlıklarının altı çizilmiştir. Örneğin Dolaysız Sinemacılar, yöntemlerinin en iyi biçimde, kendilerinin kamerada nasıl göründüğü ile ilgilenen kişilerle değil, aslen yaptıkları işe odaklanan kişilerle işleyeceğini söylemişlerdir (Ellis ve MeLane, 2008: 216). Fakat Kilborn ve Izod'a göre, ünlü veya belirli kişilere odaklanılmasının asıl sebebi, anlatıcı üst sesin yokluğunda izleyicilerin toplumsal

aktörler ve eylemleri hakkında çeşitli çıkarımlar yapabilmelerinin sağlanmasıdır (1997: 68–69). *İki Dil Bir Bavul* filminde de odaklanılan toplumsal aktörler, öğretmen ve öğrenciler gibi, izleyicilerin yaptıkları aksiyonları herhangi bir açıklamaya ihtiyaç duymadan anlayabilecekleri ve kendi geçmişlerinde referanslarını bulabilecekleri karakterlerdir.

Seçim kampanyası çalışmalarında John F. Kennedy'e odaklanan 1960 yapımı *Primary* filmindeki toplam sekiz saatlik görüntü kaydı, 50 dakikaya indirilmiştir. *İki Dil Bir Bavul*'da ise 70 saatlik kaydın 81 dakikaya çıkarıldığını görmekteyiz. Ham görüntülerinin bu kadar fazla olabilmesi, bir taraftan dijital film teknolojilerinin getirdiği avantajların altını çizerken, diğer taraftan film yapım sürecindeki kurgunun işlevine vurgu yapmaktadır. Dolaysız Sinema tarzında kurgu, bir argümanı desteklemektense, zamansal ve uzamsal devamlılığın sağlanması ve odaklanılan karakterlerin uzun süreli çekimlerinin düzenlenmesi açısından fazlasıyla önemlidir (Nichols, 1991: 40).

İki Dil Bir Bavul'da da gördüğümüz gibi, kurgu, temel olarak zamansal ve uzamsal devamlılık sağlanması amacıyla kullanılmıştır. Herhangi bir iddia ortaya aşikâr bir şekilde konulmamış olduğundan, kanıtsal kurgu uygulamalarından uzak durulmuştur. Ancak Hall'un da vurguladığı üzere, kurgu, aynı zamanda Dolaysız Sinema uygulamalarındaki aksaklık ve ihlalleri kapamak için kullanılmıştır. Film ekibince yapılan yönlendirmeler ve kameraya bakışlar kurguda çıkarılmışlardır (aktaran Beattie, 2004: 95). *İki Dil Bir Bavul*'un açılış görüntüsünden hemen sonra, Emre öğretmen hariç, dolmuş içindeki insanların sürekli kameraya bakışları ile film izleyiciye ilkin açık davranarak, kameranın ve ekibin varlığını ve toplumsal

aktörlerin kameraya bakışlarını normalleştirmektedir. Ancak bu normalleştirme, filmin ilerleyen bölümlerinde sıklıkla sekteye uğramaktadır.

Gözleme dayalı belgesel film tarzının kullanımı ile film yapımcısının olaylara herhangi bir müdahalesi yokmuş gibi görünmesi ve nesnelliğin yakalanmaya çalışılması, *İki Dil Bir Bavul*'un aynı zamanda ideolojik olarak görece daha güvenli bir yerde durmasını sağlamaktadır. Kürt sorununun gündemi bu denli işgal ettiği bir dönemde, filmin meselesi istenenler başka bir yapım tarzı aracılığıyla anlatılsaydı, zaten keskin iddialarda bulunmadan kendisini anlatabilen bu konu, göze parmak batırır bir şekilde gösterilmiş olacak ve ideolojik açıdan kolayca bir yerde konumlandırılabilecekti. Çiftçi'nin de söylediği gibi, filmin, klasik anlatı sinemasının 'görünmezlik' ilkesini sahiplenerek, tarafsızlığı ve mesafeyi vurgulayan bir dil kurması ve aynı zamanda kurmaca olmadığını hissettiren bir dili sahiplenmesi, ancak Kürt meselesi bağlamında anlaşılabilir (2011: 29).

Başka bir deyişle, *İki Dil Bir Bavul*, "orada bir köy var çok uzakta…" diyerek, aynı zamanda köyü göstermemektedir. Söylemek değil sadece göstermek iddiasında olup, izleyicilerin problemleri kendi gözleriyle görmelerini istemektedir. Klasik belgesel anlayışındaki gibi, insanların sorunlarını inceleyerek toplumsal çözümlemeler yapmak (Rotha, 2000: 32) yerine, sorunların gösterilmesi fakat herhangi bir öneride bulunulmaması amaçlanmıştır. Çünkü odaklanılan konu, böyle bir öneride bulunulmasına zaten gereksinmemektedir ve filmin sahip olduğu hakikat iddiası kendi başına izleyicileri ikna etmeye yeterlidir.

Dolaysız Sinemacıların felsefi çıkarımlarının, J. F. Kennedy döneminin politik değerlerine uygun olduğu, çünkü o dönemdeki egemen görüşün, toplumsal

problemlerin görünürlüğünün sağlanmasıyla bu problemlere çözüm getirilebileceği yönünde olduğu belirtilmiştir (aktaran Kilborn ve Izod, 1997: 70). Benzer şekilde, *İki Dil Bir Bavul*'da uygulanan gözlemsel tarz, hükümetin demokratik açılım söylemleri ve politikalarına denk düşmüş ve filmin çoğunluk tarafından sahiplenilmesinde etkili olmuştur. Yapımcıları, üzerinde çok daha önce çalışmaya başladıkları filmin demokratik açılım tartışmalarıyla aynı zamana denk gelmesinin, filmin daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasında işlevsel olduğunu söylemişlerdir (Çuhadar, 2009). Hatta Kültür ve Turizm Bakanlığı, başta filmin yapımına destek vermemesine rağmen, film tamamlandıktan sonra masraflar için destekte bulunmuştur.

Görüleceği üzere, *İki Dil Bir Bavul* ile Dolaysız Sinema örnekleri arasında benzerlikler çoktur. 1960'lı yıllardaki farklı film yapım stratejilerinin bir arada kullanılmasının, *İki Dil Bir Bavul* özelinde uygulanmasıyla gündeme gelen, filmin biçimine ilişkin tartışmalar; iddia ettiğimiz gibi, melez örneklerin çokluğuna rağmen belgesel - kurmaca ayrımının hala geçerliliğini koruduğunu ve belgesel sinemanın tanımlanması ve kategorileştirilmesindeki zorluklara rağmen halen gerçeklikle ilişkilendirildiğini göstermektedir.

4.4.3.4. Filme Dair Biçim Tartışmaları

İki Dil Bir Bavul'un, biçimsel bağlamda 'melez'liği ön plana çıkaran anlatı yapısı, filmin belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğu konusunda tartışma yaratmıştır. Bu tartışmalar paralelinde filmi kategorileştirme ve türsel olarak isimlendirme arayışları sözkonusudur. Filmle ilgili yazıların çoğunda, filmi türsel olarak bir yere oturtamama durumu gözlemlenmektedir. "Belgesel sinemaya çok yaklaşan yarı

kurgusal bir şey...” (Karayalı, 2009); “Yarı-kurgu olmasına rağmen sahiciliğini korumuş…” (Hepçilingirler’den akt. Altan, 2009); “…fevkalade sade ve sahici bir belgesel var… kurmaca bir film gibi insanı saran, severek izlenen bir belgesel.” (Okyay, 2009); “İzleyiciyi hemen kavrayan bir amatörlükten besleniyor… kurmaca ile belgesel arasındaki ince çizgide…” (Yalçın, 2009); “kurmacaya karşı kurmaca” (Baskın, 2009) ; “günlük yaşamın belgesel tadında müdahalesiz yansıtıldığı… yarı belgesel, yarı kurgusal nitelikte çekilmiş film” (Zelan, 2009). Filmle ilgili olarak yukarıda aktarılan görüşler, *İki Dil Bir Bavul*’un türsel olarak kategorileştirme çabalarına gösterilebilecek örneklerin oldukça az bir kısmıdır.

Sadece film eleştirmenleri veya izleyenler değil, aynı zamanda filmin yapımcıları da kavramsal çelişkilerle uğraşmak durumunda kalmıştır. Necati Sönmez’in dediği gibi, “kiminin ‘belgesel’ demeye dili varmıyor, kimi ise basbayağı karşısındaki filmi kurmaca sanıyor!” (Sönmez, 2009). Özgür Doğan da kendisiyle yapılan röportajlarda, “[F]ilmin belgesel olduğunu söyleyebilir misiniz?” sorusuna, “[Y]akın. Birebir gerçek değil...” (Yazıcıoğlu, 2009) ve “[P]ara bulamadık, emek harcamıştık ve belgesel gibi olsun istemedik” (İşeri, 2009) benzeri cevaplar vermiştir. Daha sonraları, filmin belgesel film festivallerinde belgesel olarak, kurmaca film festivallerine ise kurmaca kategorisinde yarıştırılması sonucu artan biçim tartışmalarına karşı Doğan, aşağıdaki açıklamaları yapmıştır:

> Türü ne olursa olsun bu bir sinema filmi. Bunun için yola çıkılmış ve bunun için yapılmış, bu şekilde tasarlanmış. Türe yerleştirmek isterseniz bu bir belgeseldir, gerçek mekânlar, gerçek karakterler, gerçek olay örgüsü vardır. Oraya bizim çaktığımız bir tek çivi dahi yoktur… Bunun yanında, kurmacanın bütün olanaklarını kullanıyoruz. Durduğumuz yer, durduğumuz zaman, bakış açınız, kameranın açısı, doğru zaman, ışık... Tüm bunlar aslında kurmacanın olanakları. Elinizde 70 saatlik bir malzeme var, siz bundan 81 dakikalık bir şey çıkarıyorsunuz. Çok yaratıcı bir süreç

> devreye giriyor. Birebir budur diyemeyeceğiniz bir süreç. Dolayısıyla biz bu tür tartışmalarına çok karışmıyoruz. İkisinin olanaklarını da sonuna kadar kullanıyoruz (Yetkin, 2009).

Yukarıdaki yorumlardan da anlaşılacağı üzere, *İki Dil Bir Bavul*, net bir şekilde belgesel veya kurmaca film kategorilerine sokulamamaktadır. Filmin kategorileştirilememesi, aslında belgesel ile kurmaca sinema ayrımının halen geçerliliğini koruduğunu, belgeselin halen tanımlanmaya çalışıldığını fakat tanımlanamadığını, tanımın ve kategorileştirilmenin imkânsız olduğunu, fakat bütün bunlara rağmen, iddia ettiğimiz gibi, belgesel sinemaya izleyiciler tarafından halen gerçeklik değeri atfedildiğini ve bu değerin film yapımcıları tarafından farklı amaçlar doğrultusunda kullanıldığını göstermektedir. Bu da bize Noel Carroll'un endeksleme teorisini (*indexing theory*) hatırlatmaktadır.

Endeksleme teorisine göre izleyiciler, izlediklerinin kurmaca olup olmadığını genellikle film yapımcılarının, dağıtıcılarının, yazarların vb. yaptığı endekslemeler yoluyla bilirler ve filmlere tepkilerini de bu endekslemeler paralelinde verirler. Filmlerdeki krediler, başlıklar veya filmlerin reklâm ve basın açıklamalarındaki metinsel ipuçlarıyla endeksleme yapılmaktadır (aktaran Platinga, 1997: 16). *İki Dil Bir Bavul'un* yapımcıları da, ilk başta filmlerini kurmaca olarak tanıtarak, daha fazla izleyici kitlesine ulaşmaya çalışmışlardır. Bu konuda Eskiköy şöyle demektedir:

> Biz *İki Dil Bir Bavul* filmini bitirdikten sonra filmimizi belgesel olarak değil de kurmaca olarak tanıttık. Bu bir pazarlama stratejisiydi. Neden? diye soracak olursanız, belgesellerin sinemada gösterilme şansı çok az. Ben bir belgesel çektim, dediğiniz zaman dağıtımcısından sektörün içindekilere kadar kimse sizin filminiz ile ilgilenmiyor. (Özbiçer, 2010).

Daha sonra, filmlerini belgesel olarak endekslenmeleri, biçim tartışmalarının daha da artmasında etkili olmuştur.

İki Dil Bir Bavul'la ilgili olarak yapılan,'[B]elgesel tadında bir kurmaca' veya '[K]urmaca tadında bir belgesel' gibi tanımlar; aslında filmin gerçeklikle kurduğu muğlâk ilişkiyi vurgulamaktadır. 'Belgesel tadında bir kurmaca', filmde anlatılanlar aslında hayal ürünü ve düzenlenmiştir, ancak öykü gerçeğe dayanmaktadır anlamına gelirken; '[K]urmaca tadında belgesel' ise filmde anlatılanlar gerçek, fakat film içerisinde birçok müdahale ve düzenleme bulunmaktadır anlamına gelmektedir. Kurmaca ve belgesel film yapım stratejilerini birarada kullanan birçok film varken, *İki Dil Bir Bavul*'un biçimine dair bu denli çok tartışmanın yapılması, filmin ele aldığı konuya ve özellikle Türkiye'de bu tür bir melez yapım tarzına izleyicilerin fazla alışık olmamasına da bağlanabilir.

Flaherty'nin 1927 yapımı *Kuzeyli Nonook* adlı filmi, avlanma sahnelerinin tekrarlatılmasına, yeniden sahnelemelere, toplumsal aktörlere takma isimler verilmesine ve hatta ana karaktere kurmaca bir aile oluşturulmasına rağmen, ilk belgesel film olarak kabul edilmektedir. *İki Dil Bir Bavul*'un yönetmenleri ısrarla hiçbir sahneyi tekrarlatmadıklarını söylemelerine ve filmde yer alan Emre öğretmenin halen aynı sınıfta mesleğine devam etmesine rağmen, bu filme net bir şekilde belgesel denememektedir. Buna sebep olarak öncelikle izleyici beklentileri gösterilebilir. İzleyicilerin aşina olduğu, filmin başında izlediğimiz gibi kameraya ve dolmuştaki film ekibine direk bakan veya bakmamaya çalışırken kaçamak bakışları yakalanan gözlerdir. Alışık olunan, 'hangi kanal?' diye kameranın etrafına dolaşarak bağıran, gülen ve el sallayan, kameranın daha da önüne geçmeye çalışan çocuklardır.

Kendi kendine konuşan Emre öğretmenin, izleyiciye rol yapmıyormuş gibi veya söylediklerinde kameranın etkisi yokmuş gibi algılanması zor olabilir. Filmin yönetmenlerinin belirttiği gibi, toplumsal aktörler zamanla kamera ve ekibe alışmış olabilir fakat izleyiciler bu süreci gözlemleyememektedir. İzleyiciler gördükleri köy, köylüler, öğrenciler hatta öğretmen hakkında genel bilgilere sahiptir. Perdede gördükleri, *Kuzeyli Nanook*'daki gibi yabancı oldukları, çıkarımda bulunmada zorlanacakları bir kültüre ait değildir. Bu sebeple, *İki Dil Bir Bavul*'un biçimi, ülke dışından çok Türkiye'de tartışılmıştır.

Filmin biçiminin ülke dışında Türkiye'de olduğu kadar tartışılmaması, filmin dışarıda kolayca belgesel veya kurmaca kategorisine girdiği anlamına gelmemektedir. Özellikle siyasi ve toplumsal olarak önemli ve hassas konuları ele alan, kurmaca ile belgesel film yapım tarzlarının iç içe kullanıldığı 'melez' filmler, biçimsel olarak tartışma yaratabilmektedir. Burada önemli olan nokta, gerçeklikle kurduğu ilişki dolayısıyla belgeselin tanımlama ve kategorileştirmelere direnmesidir. Mutlu'nun da dediği gibi, belgeselin vazgeçilmezi olan 'gerçeğe sadakat', belgesel sinemanın aynı zamanda en zayıf noktasıdır (2008: 121). Ancak belgesel sinemanın aslında gerçekliğe hiçbir zaman o kadar çok sadık olmadığı söylenebilir. Çünkü gerçeklik sadık olunabilecek tek ve homojen bir olgu değildir. Bu nedenle, belgesel sinemanın sadakat gösterdiği şey, değişen dönemlerde izleyicilerin gerçeklik algıları ve gerçekliğin temsilindeki yaygın kod ve konvansiyonlardır.

Postmodern tartışmalar sonucu gerçek ve gerçeklik kavramlarına her ne kadar şüphe ile yaklaşılmaya başlansa da, izleyiciler belirli bir gerçeklik algısına sahiptir. Gerçeklik temsilleri, farklı zamanlarda farklı sinemasal kod ve konvansiyonlarla

uyumlu haldedir. Bu nedenle melez filmler, tıpkı uydurma belgeseller gibi, izleyicilerin gerçeklik algılarında çelişkiler yaratabilmektedir. Bu çelişkilere rağmen, kurmaca ve belgesel stratejilerini bir arada kullanan filmlerin yaygınlaşmasını, kendini eğlence amaçlı kurmaca dünyadan gerçekliği temel alarak uzaklaştıran belgesel sinemanın, gerçeklik iddiasına çok daha temkinli yaklaşarak ama yine gerçeklikten beslenerek, eğlence amaçlı dünyaya yakınlaşma ve bu dünyanın avantajlarından yararlanma çabası olarak değerlendirilebilir.

Bu noktada, Pelin Esmer'in, 70 yıldır koleksiyonculuk yapan ve tüm evi topladığı koleksiyon parçalarıyla dolu olan amcası Mithat Esmer'in öyküsünü anlattığı iki filmine değinmek yararlı olacaktır. Dijital bir video kamera ile düşük maliyetle yaptığı *Koleksiyoncu* (2002) belgeselinden sonra Esmer, gene aynı konuyu işlediği *11'e 10 Kala* (2009) adlı filmi çekmiştir. Bu filminde amcası Mithat Esmer'e, kapıcısı rolüyle profesyonel bir oyuncu olan Nejat İşler eşlik etmektedir. Filmin kurmaca anlatı yapısı, koleksiyoncu Mithat Esmer'in evinin yıkılmasına ilişkin korkularının, rüya sekansları ile dramatik anlatımına imkân vermektedir. Film, Mithat Esmer'in kendini oynasa da, oyunculuğundaki amatörlüğün izleyicileri rahatsız etmesi dolayısıyla eleştirilmiştir (Dorsay, 2009). Bu tarz bir eleştiri, belgesel olması nedeniyle *Koleksiyoncu* (2002) filmine yapılamamasına rağmen, aynı konunun anlatıldığı iki filmden sinema salonlarında gösterim imkânı bulanı, kurmaca versiyon olan *11'e 10 Kala*'dır.

İki Dil Bir Bavul'la birlikte yukarıda değinilen iki film, belgesel ile kurmaca sinema arasındaki yapay sınırın, esneyebilse de geçerliliğini koruduğu gözlemlenebilmektedir. Ancak bu sınırın tam olarak nerede bulunduğuna kimin veya

neyin karar verdiği tartışma konusudur. Eitzen, bir filmin izleyiciler tarafından belgesel olarak nitelendirilmesinde filmin biçimsel veya temsille ilgili yönlerinin etken olmadığını (1995: 92), Winston ise belgesel veya kurmaca farkının bir alımlama problemi olup, cevabın izleyicinin zihninde bulunduğunu söylemektedir (1995: 253). Grierson'un belirttiği, 'gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması', sadece belgesel olarak adlandırılan film yapım türüne ait değil, birçok film için geçerlidir. Bu tanım temel alındığında, belgesel ve kurmaca sinema ayrımı ancak, gerçekliğin ne kadar 'yaratıcı' yorumlandığı değerlendirmeleriyle yapılabilir. *İki Dil Bir Bavul*'a ilişkin 'belgesel tadında kurmaca' veya 'belgeselvari' gibi açıklamalar, aslında izleyenlerin, aşina oldukları gerçeklik kod ve konvansiyonlarının uygulanmasında 'yaratıcılığı' ne ölçüde kabul edebildiklerini göstermektedir.

Belgesel de kurmaca film gibi gerçekliğin yeniden kurulmasıdır. Belgesel sinemacılar, ellerindeki görüntüleri yorumlayarak, gerçekliği yeniden kurmaktadır. Film yapım sürecinde karşılaşılan zorluk, sınırlılık ve olanaksızlıklar, aslında film yapımcılarına ellerindeki malzemeyi yorulmama fırsatı vermektedir (Rabinger, 1987: 170). *İki Dil Bir Bavul* filminin yönetmenleri de, gerek malzemelerini (ses ve görüntü kayıtlarını) toplarken, gerekse bu malzemelerini kurgularken gerçekliği yeniden kurmuşlardır. Filmin kategorileştirilmesi ise izleyicilerin, kurulu anlatı ve yoruma ne kadar gerçeklik değeri yükleyeceğine göre değişmektedir. Burada önemli olan, Peter ve Luhr'un belirttikleri gibi, temsillerin ne kadar gerçek olduğu değil, izleyicilerin izlemeye alıştıklarını daha gerçekçi kabul etmeleridir (2003: 252,253). Dolayısıyla, belgesellerin gerçeklik üsluplarının zamanla değişebildiğini, bir dönemde gerçekçi bulunan belgesellerin başka dönemde ikna edici olmayabildiğini (Beattie, 2004: 15) görmekteyiz. *İki Dil Bir Bavul*, izleyicilerin çok da izlemeye

alışık olmadıkları bir biçime sahiptir. Bu nedenle, izleyicilerin 'belgesel tepkisi'nin (*documentary response*), yani izlediklerinin gerçeklikle olan ilişkisine göre yaptıkları çıkarımın (Vaughan'dan aktaran Ward, 2005: 30) *İki Dil Bir Bavul*'un biçimine ilişkin tartışmalarda belirleyici rolü bulunmaktadır.

*İki Dil Bir Bavul'*un, gerçeklikte temeli olan öyküsünü kurmaca unsurlarla birlikte anlatması; 'gerçek' olanı, kurmaca kategorisine yakınlaştırma çabasıdır. Bu başarılabildiğinde, yani izleyiciler öyküyü kurmaca kalıplarına sokulmuş bir belgesel olarak izlediğinde, belgesel kalıbına sığmayıp kalıbın kenarından çıkan kısımlar, göze batmaktadır. Yönetmenleri, *İki Dil Bir Bavul*'u sürekli kurmaca kategorisinde değerlendirip, gerçek olaylara ve gerçek kişilere dayanan bir film yaptıklarını vurgulasalardı, muhtemelen aynı film bu kadar tepki almayacaktı; ancak gerçeklik iddiasından, dolayısıyla inandırıcılıktan ve tartışma yaratabilme potansiyelinden daha da uzaklaşacaktı. Çünkü iddia ettiğimiz gibi, şüphe ile yaklaşılsa da, belgesel kavramı halen 'gerçek' anlamına gelmekte ve belgesele izleyiciler tarafından gerçeklik değeri yüklenmektedir.

Michael de Certeau, mutlak gerçeğin bilinip, temsil yoluyla aktarılabileceği inancının sinemaya yansıması sonucu, belgesel ve kurmaca olarak tanımlanan iki ayrı alan ve büyük bir yarık açıldığını; belgesel ile kurmacayı harmanlayan filmlerin bu yarığı yeniden kapatan örnekler olduğunu belirtmektedir (2011: 31). Paul Rotha da, öykülü filmlerin kâr amacını önde tutmasından dolayı, bu türün göz ardı edilmemesi gerektiğini, gelecekte eğlence sinemasının teknik ve kültürel başarılarının, belgesel filmlerin başarılarına kaynaklık edeceğini söylemiştir (Rotha, 1995: 16). Aslında melez filmlerin sayısındaki artış ve başarılarının nedeni, kurmaca

film yapım yöntemlerinin göz ardı edilememesi ve klasik belgesel yapım yöntemleriyle anlatılan gerçek temelli öykülere izleyicilerin daha az ilgi göstermeleridir.

Gündelik gerçekliğin içerisinden çıkarılan öykülerin daha az maliyetle anlatılabilmesine rağmen, ilgi çekebilecek şekilde sunulmadıklarında, popüler ve kârlı olmaları daha zordur. İzleyicilerin zamanla, özellikle gerçek temelli öykülerin anlatımında farklı film yapım tarzlarının birlikte kullanıldığı uygulamalara alışacakları öngörüldüğünde; dijital iletişim teknolojilerinin de desteği ile melez film yapımı, anlatacak öyküsü olan sinemacılara yeni imkânlar sağlayarak, daha demokratik bir film kültürünün oluşmasına katkıda bulunacaktır.

SONUÇ

Filmler belgesel ve kurmaca gibi keskin kategoriler içerisinde değerlendirilmediğinde, film yapım ve gösterim süreçlerindeki toplumsal, ekonomik, siyasi ve teknolojik unsurların etkileri daha görünür olmakta ve farklı film yapım yöntemleri arasındaki etkileşimin, yani melezleşmenin nedenleri daha net biçimde anlaşılabilmektedir. Sinemanın ilk yıllarından bugüne kadar yapılan incelemede, kurmaca ve belgesel arasındaki etkileşimin belirli dönemlerde daha görünür olsa da, aslında her zaman için var olduğu saptanmıştır.

1930'lu yıllarda, John Grierson'un başını çektiği Britanya belgesel hareketi, belgesel sinemanın kurumsallaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Özellikle savaş döneminde, hükümetlerin siyasi amaçları doğrultusunda sinemayı önemsemeleri ve maddi olarak desteklemeleri, kendini kurmaca sinemaya karşı tanımlayarak var olmaya çalışmış belgesel sinema için bir başlangıç noktası olmuştur. Ancak, belgesel sinemanın kurumsallaşma çabaları öncesi ve sonrasındaki film yapım uygulamalarının incelenmesi sonucunda, belgesel sinemanın tek bir film yapım tarzı ile tanımlanamadığı ve kategorileştirmelere direndiği ortaya çıkmıştır. Hem belgesel hem de kurmaca film yapım yöntemlerinin sıklıkla bir arada kullanıldığı gözlemlenmiş ve dolayısıyla belgesel sinemanın, kurmaca sinemanın kutupsal karşıtı olarak değerlendirilmemesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Kurmaca ya da belgesel olsun, farklı dönemlerde üretilen filmler incelendiğinde, film yapım sürecinin ekonomik koşulları, kurumsal talep ve öncelikleri, izleyici tercih ve istekleri, film yapımcılarının amaçları ve sinema teknolojilerindeki gelişmeler olarak sıralanabilecek beş faktörün, farklı film yapım

yöntemleri arasındaki etkileşim açısından temel etkenler olduğu sonucuna varılmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, filmler aracılığıyla gerçek dünyadan veya hayali, sıklıkla da ikisinin karışımı olan öyküler anlatılarak, izleyicilerin bu öykülere inandırılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, konusunu gerçek hayattan alan öyküler, olayların gerçek failleri ve gerçek mekânlar kullanılarak, set, stüdyo ve profesyonel oyuncu gibi masraflardan kaçınılarak görece daha az maliyetle anlatılabilmektedir. Bu öyküleri ilgi çekici ve sürükleyici kılarak, daha geniş bir izleyici kitlesi hedeflendiğinde, film yapımcıları genellikle öykü anlatımının en bilindik kod ve konvansiyonlarını, yani kurmaca film yapım yöntemlerini kullanmak durumundadır. Benzer şekilde, anlatılmak istenilen hayali öyküler, hatta ancak dijital efektlerle görselleştirilebilen fanteziler bile, gerçeklikle özdeşleştirilen belgesel film yapım kod ve konvansiyonları ile daha inandırıcı kılınmaya çalışılmaktadır. Bu noktadan hareketle, öykülerin farklı film yapım yöntemleriyle sinemalaştırılmasında, film yapım sürecindeki ekonomik koşullar belirleyici olmaktadır.

Savaş dönemi hükümetlerinin, özellikle propaganda amacıyla, film üretimini maddi olarak desteklediği gözlemlenmiştir. Belgesel film yapım yöntemleri bir taraftan gerçeklikle ilişkilendirilmeleri dolayısıyla kitleleri ikna etme ve bilgilendirme açısından tercih nedeniyken; diğer taraftan izleyicilerin talep ve öncelikleri, kurmaca film yapım yöntemlerinin kullanımını tetiklemiştir. Bunun bir sonucu olarak, savaş dönemlerinde hükümetlerin destekleriyle yapılan birçok filmde, gerçek hayata ilişkin konuların melez bir biçimde anlatılmaya çalışıldığı görülmüştür.

Bazen sinemadaki akımları temsil eden birer *auteur* olarak, bazense seslerini duyurmaya çalışan belirli grup ve/veya sosyal hareketlerin temsilcileri olarak yönetmenlerin, siyasi veya estetik yaklaşımları paralelinde, farklı film yapım yöntemlerini bir arada kullandıkları görülmüştür. Yeni Gerçekçi akımlardan azınlıkların kendilerini temsil etme çabalarına kadar, farklı dönemlerde ve ülkelerde, geniş bir yelpazede gözlemlenen farklı film yapım yöntemlerine, sinema teknolojilerindeki gelişmelerin de önemli bir rolü olduğu görülmüştür.

Sinema teknolojisindeki gelişmelerin, bir taraftan aktüel dünyanın kaydını daha olanaklı ve kolay hale getirdiği, diğer taraftan ise bilgisayar temelli imge üretim ve manipülasyon teknikleriyle, hayal edilen her türlü konunun filmlerde görselleştirilmesini mümkün kıldığı bilinmektedir. Bu durum, günümüzde imgenin statüsünü sorunlu hale getirmektedir. Gerçek aktüel dünyaya ait olan ve kolayca kaydedilip izlenebilen imgeler, kökeni fotoğrafa kadar giden bir gerçeklik ve nesnellik statüsüne sahip olmuştur. Ancak, bilgisayar ile gerçekte olmayan nesne ve olayların bile hareketli imgelerinin yaratılabilmesi, imgenin ontolojik statüsünü sorunlu bir hale getirmektedir.

Genel olarak amatörlükle ilişkilendirilen otantik aktüalite kayıtları, hem belgesel hem de kurmaca sinemada, ele alınan konunun gerçeklikle ilişkisini güçlendirmek amacıyla kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, hem belgesel hem de kurmaca sinemada otantikliğe başvurulmasının, temel olarak, filmlerin inandırıcılığını, eğer toplumsal tarihsel dünyaya ilişkin iddialarda bulunuluyor ise, ikna ediciliğini arttırmak amacıyla olduğu sonucuna varılmıştır.

Gelişen sinema teknolojisinin, bir taraftan otantik kayıtların yapımını kolaylaştırırken, diğer taraftan dijital manipülasyon olanaklarını arttırabilmesi, imge

ve imgenin gerçekliğini muğlaklaştırmasından ötürü, gerçek ile fantezi, nesnel ile öznel, belgesel ile kurmaca gibi kutuplaşmaları sarsabilmektedir. Günümüzde, kurmaca tekniklerin yoğun olarak kullanıldığı, hatta büyük ölçüde animasyon tekniğiyle üretilen birçok belgeselin varlığına rağmen, özellikle toplumsal ve siyasi olarak duyarlı konularda iddialarda bulunulan belgesellerde, otantik görüntülerin manipüle veya taklit edilmesi ile kurmaca tekniklerin kullanımının, sert eleştirilerin hedefi haline geldiğine tanık olunmaktadır. Bu noktadan yola çıkılarak, günümüzdeki tüm dijital imge manipülasyon ve yaratma imkanlarına rağmen, belgesel sinemanın halen, en azından izleyicilerin gözünde, gerçeklik ve nesnellik değerlerine sahip olabildiğini ileri sürmek mümkündür.

Özellikle dijital medyanın getirdiği olanaklarla, gerek belgesel, gerek kurmaca, gerekse melez olarak bilinen ve kolayca türsel bir kategoriye sokulamayan birçok filmin sadece profesyoneller tarafından değil, düşük bütçelerle amatörler tarafından üretilmesi ve dağıtılabilmesi kolaylaşmış ve ucuzlamıştır. Yukarıda vurgulandığı üzere, dijital sinema teknolojisindeki gelişmenin, belgesel sinemada görülen yükseliş ve dönüşümde rolü gözlemlense de, bu gelişmeler aynı zamanda belgesel sinemada yaşanan krizlerin de altını çizmektedir. Tezde, bu krizlerin kurmaca/belgesel, gerçek/hayal ve öznel/nesnel gibi kutuplaştırmaların kırılmasını ve böylelikle konusunu gerçek hayattan alan filmlerin, tarz ve içerik bağlamında daha özgür üretilmesini tetikleyebildiği saptanmıştır.

Daha ucuza, daha kolayca, farklı amaç ve tarzlarda, gerek profesyoneller gerekse amatörlerce üretilen ve internet, DVD gibi yollarla etkili şekilde ve düşük maliyetle dağıtılabilen belgesellerin sayıca çokluğu dikkat çekmektedir. Yeni sinema

teknolojilerinin getirdiği olanaklarla, dünyanın birçok yerinde düşük bütçelerle çok sayıda belgesel filmin üretilip dağıtılabildiği gözlemlenmektedir.

Bu tez çalışmasında, sinema teknolojilerindeki gelişmeler paralelinde artan olanakların temel alınarak, belgesel sinemanın günümüzde daha özgürleştiği gibi bir sonucun çıkarılmaması gerektiği vurgulanmaktadır. Belgeselin özgürleşmesindeki kıstas, kaydetmenin, film üretmenin ve izletebilmenin görece daha mümkün olmasından öte; yapılan belgesellerin geniş bir izleyici kitlesi tarafından tercih edilmesi olarak alınmıştır. Ayrıca, bu tercihin temel dayanağının, realite programlarında olduğu gibi, sadece sansasyonel aktüalite kayıtlarının varlığıyla geçici bir ilgi yaratılabilmesi ve/veya kurmaca unsurların kullanımıyla filmlerin eğlenceli kılınması değil; bu belgesellerin izleyiciyi bilgilendirerek kamusal alanda tartışma yaratabilecek, tutumları değiştirerek eylemi tetikleyebilecek nitelikte olması gerektiği iddia edilmiştir.

Çözümlemek için seçilmiş filmlerin biçimsel olarak, farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanımını örneklendirdikleri ve hepsinin üretiminde ve dağıtımında dijital sinema teknolojisinin olanaklarının yoğun şekilde kullanıldığı vurgulanmıştır. Filmlerin bu özelliklerinin yanı sıra içerikleri bağlamında önemli siyasi meselelere güçlü göndermeler yapabilmeleri dikkat çekicidir. Kürt sorunu, emperyalizm, terör, küresel kapitalizm ve savaş gibi konulardaki siyasi yaklaşımların ve söylenmek istenilenlerin, yaşanmış veya hayali ama her iki durumda da gerçekliğe dayanarak, kişisel öyküler aracılığıyla dillendirilmesi ve geniş bir izleyici kitleye aktarılmaya çalışılması, dijital sinema teknolojisinin getirdiği olanaklarla nelerin yapılabileceği üzerine daha çok eğilmeyi gerekli kılmaktadır.

Dijital teknolojiler dolayısı ile belgesel film üretiminin ve dağıtımının daha kolaylaşmasına ve ucuzlamasına rağmen, üretilen filmlerin geniş bir izleyici kitlesi tarafından izlenilebilir olmasının profesyonelliği gerekli kıldığını belirtmiştik. Başka bir deyişle insanların kendi öykülerini ve/veya yanı başlarındaki öyküleri kaydedebilmeleri ve gösterebilmeleri için gerekli teknolojik imkânlar artık görece çok daha kolay erişilebilir olmasına rağmen, bu öyküleri herkes kolayca anlatamamakta ve/veya herkesin öyküsü geniş bir izleyici kitlesinin ilgisini çekememektedir. Ancak bu noktada öykü anlatmak dışında dijital kayıt ve dağıtım olanaklarına daha fazla odaklanarak, bu olanakların alternatif kullanımlarına değinilebilir.

Artık insanlar fotoğraflarını basılı olarak fotoğraf albümlerinde saklamaktan çok, kişisel bilgisayarlarında oluşturdukları klasörlerde dijital olarak tutmakta ve bu klasörlerin yanında da kişisel video kayıtlarının tutulduğu video klasörleri bulunmaktadır. Hatta çoğu fotoğraf ve video bu klasörlerden önce *facebook* ve *youtube* gibi sosyal paylaşım sitelerinde yer alabilmektedir. Bu durum günümüzde dijital kayıt ve dağıtım imkânlarının geldiği noktayı ve yaygınlığını açıkça ortaya koymaktadır. Paylaşılan fotoğraf ve videolar genellikle kişisel veya küçük bir grubun ilgi alanında olmasına rağmen, istenildiği takdirde fotoğraflar ve videolar üzerinden birçok konu üstüne yorum ve tartışmanın küresel boyutta yapılabilmesi aslında çok önemli bir imkânın da altını çizmektedir. Bu imkân, farklı bütçeleri olan ve birbirlerine karşıt iddialarda bulunan filmlerin ve kayıtların aynı video paylaşım sitelerinde bir arada bulunabilmeleridir. *Kony 2012* (Jason Russel, 2012) ve bu filmin karşı tezi olarak çıkan video kayıtları, bu durumu örneklendirmektedir.

Görünmez Çocuk (*Invisible Children*) isimli ABD'de başlatılan video kampanyası paralelinde üretilen *Kony 2012* filmi, Uganda'da Joseph Kony tarafından kaçırılarak silahlandırılan çocuk askerleri konu almış ve bu filmin küresel boyutta yarattığı kamusal ilgi, ABD başkanı Barack Obama'nın 2010 yılında Joseph Kony'nin yakalanması için Uganda'ya askeri danışmanlar göndermesinde etkili olmuştur (Naughton, 2012). Film profesyonel olarak kurgulanmış, anlatılan öykü ile milyonlarca kişinin ilgisi çekilebilmiş ve siyasi kararların alınıp eyleme geçilmesi amacıyla kullanılmıştır. İnternette izlenme rekorları kıran bu film, aslında tez boyunca değindiğimiz diğer filmlerden farklı değildir. Ancak bu noktada önemli olan, *Kony 2012* filmini merak edip izlemek için *youtube* video paylaşım sitesine girildiğinde, konuyla ilgili farklı görüşlerin dillendirildiği diğer videoların varlığıdır.

Daha önce belirttiğimiz üzere izleyicilerin ilgisini çekebilecek film yapımı profesyonellik gerektirmek ve dijital kayıt olanaklarına rağmen herkes öyküsünü anlatmakta başarılı olamamaktadır. *Kony 2012* filmini *youtube* sitesi üzerinden izlemek, başkalarına izletmek ve filmle ilgili yorum yapmak mümkündür. Ancak daha önemlisi, filmdeki iddiaları çürüten ve filmin aslen savaş propagandası olduğunu iddia eden "*Kony 2012 Plavradır*" gibi isimleri olan, sıfır bütçeyle üretilebilen video kayıtlarının, *Kony 2012* filmi ile birlikte yer alabilmesidir.

Görüleceği üzere ister belgesel ister kurmaca olarak adlandırılsın, dijital iletişim çağı film yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde, önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. Film yapımının birçok aşamasında profesyonelliğin gerekli olmasına rağmen, günümüzde sinema teknolojilerindeki olanaklar, birey ve grupların seslerini küresel boyutta duyurabilmeleri için birçok kapı açabilmektedir. İster amatör ister profesyonel olsun, farklı konulardaki görüş ve iddiaları dillendiren

filmlerin üretilmesi, bu kapıları aralayacaktır. Kapıların aralanmasıyla başlayan süreç, kamusal alanda tartışma yaratabilecek ve tutumları değiştirerek eylemi tetikleyebilecek nitelikte filmlerin daha çok üretilebilmesinde etkili olacaktır.

ÖZET

Dijital iletişim çağında, özellikle sinema teknolojisindeki gelişmenin bir sonucu olarak, film yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde, çeşitli dönüşümler gözlemlenmektedir. Bu dönüşümlere paralel olarak, farklı yapım tarzlarının bir arada kullanıldığı filmlerin sayısındaki artış dikkat çekmektedir. Melez olarak da tanımlanabilen ve bazen kurmaca veya belgesel kategorilerine tam olarak sokulamayan bu tarz filmler, belgesel sinemanın gerçeklik ve nesnellik iddialarını tartışmalı hale getirmektedir. Bu çalışmada, belgesel sinemaya odaklanılarak, farklı film yapım tarzları arasındaki etkileşimin nedenlerinin, tarihsel bir perspektifle ve film yapımındaki toplumsal, ekonomik ve siyasi faktörler göz önünde tutularak ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Bu tez çalışmasında, belgesel sinemanın tanımlama ve kurumsallaştırılma çabalarından başlayarak, farklı dönemlerdeki belgesel filmlere ve bu filmlerin üretim koşullarına odaklanılmaktadır. Böylelikle, dijital iletişim çağında sinemada yaşanan dönüşümlerin belgesel sinemaya etkileri, daha önceki dönemlerle karşılaştırmalı olarak açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu yaklaşım sonucunda, günümüzde belgesel sinemada yaşandığı iddia edilen yükseliş ile belgesel ve kurmaca sinema kategorileştirmesinin neden ve sonuçları eleştirel olarak sorgulanmaktadır.

Anahtar Kavramlar: Belgesel sinema, kurmaca sinema, melezleşme, Dijital İletişim Çağı, sinema teknolojileri.

ABSTRACT

It is possible to observe various transformations in film production, distribution and screening, particularly due to the development in cinema technologies in an era of digital communication. Running in parallel to these transformations, the rise in the number of films combining a range of different film styles is quite noteworthy. These styles of films, which can also be defined as hybrid, and not easily or straightforwardly classified as fictional or documentary, take issue with the documentary cinema's claim to reality and objectivity. Focusing on documentary cinema, this study aims to reveal the reasons of interaction between different styles of film making in a historical perspective and by taking into consideration the societal, economic and political factors in film making.

Departing from the efforts to define and institutionalize the documentary cinema, the dissertation will particularly focus on documentary films from different periods and on the production conditions of these films. This will enable to analyze, in comparison with the previous periods, the impacts of the transformations in the cinema in an age of digital communication on documentary film. By adopting this approach, the study aims to critically examine the rise in today's alleged rise in documentary cinema as well as the reasons and consequences of the documentary - fictional cinema categorization.

Key concepts: Documentary cinema, fictional cinema, hybridization, Age of digital communication, cinema technologies.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.

Aitken, Ian (1990). *Film and Reform, John Grierson and the Documentary Film Movement.* London ve Newyork: Routledge.

Allan, Michael (2008). "Deserted Histories: The Lumiere Brothers, The Pyramids and Early Film Form." *Early Popular Visual Culture* 6(2): 159–170.

Allen, C. Robert & Gomery, Douglas (1985). *Film History: Theory & Practice*. New York: Alfred A. Knopf.

Andrew, Dudley J. (1976). *The Major Film Theories: An Introduction.* Oxford: Oxford University Press.

Ankara: Doğubatı Yayınları.
Armes, Roy (2011). *Sinema ve Gerçeklik, Tarihsel Bir İnceleme*. Çev., Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Doruk.

Arnheim, Rudolf (2004). "Film and Reality." *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Arthur, Paul (1993). "Jargons of Authenticity (Three American Moments)" *Theorizing Documentary*. Michael Renov (der.) içinde. London: Routledge. 108–134.

Bagust, Phil (2008). ""Screen nature": Special Effects and Edutainment in "new" Hybrid Wildlife Documentary." *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* April 22(2): 213-226.

Baker, Maxine (2006). *Documentary in the Digital Age*. Oxford: Focal Press.

Barnouw, Eric (1993). *Documentary: A History of the Nonfiction Film*. New York: Oxford University Press.

Barsam, Richard M. (1992). *Nonfiction Film A Critical History Revised and Expanded*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.

Baudrillard, Jean (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır,
Bazin, Andre (1971). *What is Cinema?* Volume 2. Berkeley: University of California Press.

Bazin, Andre (2004) "De Sica: Matteur-En-Scene" *Film Theory and Criticism.* Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) içinde. New York Oxford: Oxford University Press. 174–182.

Beattie, Keith (2004). *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television.* New York: Palgrave Macmillan

Belton, John (2010). "Digital Cinema: A False Revolution." *The Film Theory Reader* M. Furstenau (der.) içinde. New York: Routledge.

Blockk, Mitchell W. (2006). “The Truth about No Lies (If You Can Believe It)” *F is For Phony Fake Documentary and Truth’s Undoing.* Alexandra Juhasz ve Jesse Lerner (der.) içinde. London: University of Minnesota Press. 187–195.

Bordwell, David (1986) "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures." *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Philip Rosen (der.) içinde. New York: Columbia University Press. 17–34.

Bottomore, Stephen (1990). “ Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Braudy, L. ve Cohen, M. (2004). *Film Theory and Criticism.* Oxford: Oxford University Press.

Bruzzi, Stella (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Bullert, B. J. (1997). *Public Television, Politics & The Battle Over Documentary.* New Jersey: Rutgers University Press.

Carroll, Noël (1996). “Nonfiction Film and Postmodernist Scepticism.” *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. David Bordwell ve Noël Carroll (der.) içinde. Madison: University of Wisconsin Press. 283–303.

Certeau, Michel de (2011). “Şüpheli Hiyerarşiler.” *Belgesel Sinema* 2009–2010: 31–32.

Chanan, Michael (1990). “Economic Conditions of Early Cinema.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Chanan, Michael (2007). *The Politics of Documentary*. London: BFI.

Christie, I. ve Taylor, R. (1993). *Eiseinstein Rediscovered*. London: BFI.

Connor, Steven 1987 “The Modern and the Postmodern as History” *Essays in Criticism* 37 (3) July

Corner, John (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary.* Manchester: Manchester Press.

Corner, John (1999) “British TV Dramadocumentarry: Origins and Developments.” *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Alan Rosenthal (der.) içinde. New York: Manchester University Press. 35–46.

Cowie, Elizabeth (1997). “Documenting Fictions.” *Journal of Media & Cultural Studies, Continuum* 11(1): 54–66.

Çiftçi, A. (2011). “Belgesel-Kurmaca Sınırında: Sıradan Olanın Öyküleri.” *Belgesel Sinema* 2009–2010: 27–32.

Davidson, David (1983). "Depression America and the Rise of the Social Documentary Film." *Chicago Review* Summer 34(1): 69–88.

Dayan, Daniel (2004). "The Tuto-Code of Classical Cinema" *Film Theory and Criticism*. Braudy, L. & Cohen, M. (der) içinde. Oxford: Oxford University Press.

De Sica, Vittorio (1968), "Sinema Üzerine…" *Türk Dili Dergisi* Çev. Nijat Özön, Sinema Özel Sayısı, (196) Ocak

Deleuze, Gilles (2004) "Preface to the English Edition." *Film Theory and Criticism* Braudy, L. & Cohen, M. (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Deren, Maya (2004). "Cinematography: The Creative Use of Reality." *Film Theory and Criticism*. Braudy, L. ve Cohen, M. (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press. 187–198.

Doane, Marry A. (2004). "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space." *Film Theory and Criticism*. Braudy, L. ve Cohen, M. (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Doane, Mary A. (2009). "Scale and the Negotiation of 'Real' and 'Unreal' Space in the Cinema." *Realism and the Audiovisual Media*. Lucia Nagib & Cecilia Mello (der.) içinde. New York: Palgrave Macmillan.

Dovey, John (2000). *Freakshow: First Person Media and Factual Television.* London: Pluto.

Drew, L. Robert (1988). "An Independent with the Networds." *New Challenges for Documentary.* Alan Rosenthal (der.)içinde. London: University of California Press.389–401.

Eisenstein, Sergei (2004). "Beyond the Shot (The Cinematographic Principle and the Ideogram)." *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Eitzen, Dirk (1995). "When is a Documentary: Documentary as a Mode of Reception." *Cinema Journal* 35(1): 81–102.

Ellis, J. C. ve McLane, B. A. (2008). *A New History of Documentary Film.* New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Ellis, John (2004). "Broadcast TV As Sound and Image." *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren (2002). *Studying Contemporary American Film, A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.

Elsaesser, Thomas (1990). *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London: BFI Publishing.

Elsaesser, Thomas (1998). “Digital Cinema: Delivery, Event, Time.” *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital.* Thomas Elsaesser ve Kay Hoffmann (der.) içinde. Amsterdam: Amsterdam University Press. 201–222.

Elsaesser, Thomas (2009). “World Cinema: Realism, Evidence, Presence.” *Realism and the Audiovisual Media*. Lucia Nagib & Cecilia Mello (der.) içinde. New York: Palgrave Macmillan. 3–19.

Erens, Patricia (1988). “Women’s Documentary Filmmaking: The Personal Is Political” *New Challenges for Documentary.* Alan Rosenthal (der.) içinde. London: University of California Press. 554–565.

Friedberg, Anne (2010). “The End of Cinema: Multimedia and Technological Change.” *The Film Theory Reader* M. Furstenau (der.) içinde. New York: Routledge. 271- 287.

Gaudreault, Andre (1990). “Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumiere Brothers.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Gaudreault, Andre (1990). “Showing and Telling: Image and Word in Early Cinema.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Griffith, Richard (1953). *The World of Robert Flaherty*. New York: Sloan, and Pearce, Inc.

Gunning, Tom (1990). “ ‘Primitive’ Cinema: A Frame-up? Or The Trick’s on Us.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Gunning, Tom (1990). “Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Cinema.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Gunning, Tom (1990). “Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith’s Biograph Films.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Gunning, Tom (2000). “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde.” *Film and Theory: An Anthology*. Robert Stam ve Toby Miller (der.) içinde. MA ve Oxford: Blackwell. 229-235.

Hallam, J. ve Marshment, M. (2000). *Realism and Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Hardy, Forsyth (der.) (1966). *Grierson on Documentary.* London: Faber and Faber Ltd.

Harrington, John (1973). *The Rhetoric of Film*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc.

Higson, A. (1995). *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Claredon Press.

Hill, Annette (2005). *Reality TV, Audiences and Popular Factual Television.* New York: Routledge.

Hirst, Martin & Harrison, John (2007). *Communication and New Media, From Broadcast to Narrowcast.* Oxford: Oxford University Press.

Hoffer, T.W. ve Nelson, R. A. (1999). "Docudrama on American Television." *Why Docudrama: Fact-Fiction on Film and TV*. Alan Rosenthal (der.) içinde. ABD: 64–77.

Hogenkamp, Bert (1984). "Workers' Newsreels in Germany, The Netherlands and Japan During the Twenties and Thirties" *"Show Us Life" Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary.* Thomas Waughan (der.) içinde. London: The Scarecrow Press.

Howard, Karen (2010) "The Desire for Truth: Documentary Style in Fiction Film" *ProvinceTown Arts*.148- 151.

Irwin, James R. (2004). "On Digital Media As a Potential Alternative Cinema Apparatus: A Marketplace Analysis." *Atlantic Journal of Communication* 12 (1): 4–18.

Jameson, Fredric (1984). "Postmodernizm, or The Cultural Logic of Late Capitalism" *New Left Review* 146(53) July/August

Juhasz, A. ve Lerner, J. (2006). **"**Introduction: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary**"** *F is For Phony Fake Documentary and Truth's Undoing.* Alexandra Juhasz ve Jesse Lerner (der.) içinde. London: University of Minnesota Press. 1–35.

Katherine, Thomson-Jones (2008). *Aesthetics and Film*. London: Continiuum International Publishing Group.

Kilborn, R. ve Izod, J. (1997). *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality.* Manchester: Manchester University Press.

Kracauer, Siegfried (1965). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.

Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality.* Princeton ve New York: Princeton University Press.

Kuehl, Jerry (1999). "Lies about Real People" *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV.* Alan Rosenthal (der.) içinde. New York: Manchester University Press. 119–124.

Landesman, Ohad (2008). "In and Out of This World: Dijital Video and the Aesthetic of New Hybrid Documentary" *Studies in Documentary Film* 2 (1): 33-45.

Lawrence Cahoone (der.) (2003). *From Modernism to Postmodernism: An Antology*. Madlen: Blackwell Publishing LTD.

Lawson, J. Howard (1964). *Film: The Creative Process*. New York: Hill and Wang.

Lebow, Alisa (2006). "Faking What? Making a Mockery of Documentary" *F Is For Phony, Fake Documentary and Truth's Undoing.* Alexandra Juhasz ve Jesse Lerner (der.) içinde. London: University of Minnesota Pres. 223–237.

Lehman, Peter ve Luhr, William (2003). *Thinking about Movies Watching, Questioning, Enjoying.* Madlen: Blackwell Publishing.

Levinson, Jerrold (2004) "Film Music and Narrative Agency." *Film Theory and Criticism*. Braudy, L. ve Cohen, M. (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Lévi-Straus, Claude (1969). *The Raw and The Cooked Mythologies Vol 1.* Chicago: University of Chicago Press.

Lister, M & Dovey, J. & Giddings, S. & Grant, I. & Kelly, K. (2003). *New Media: A Critical Introdution*. New York: Routledge.

Loshitsky, Yosefa (1999). "Fantastic Realism: *Schindler's List* as Docudrama" *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Alan Rosenthal (der.) içinde. New York: Manchester University Press. 357–369.

Loughey, G. Patrick (1990). "In the Beginning Was the Word: Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios." *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Lyotard, Jean-Francois (1979). *The Postmodern Condition* Çev., Geoff Bennington ve Brian Massumi. Minneapolis: University of Minneasota Press.

Manovich, Lev (2006). "Image Future." *Animation* July 1(1): 25–44.

Marcus, Alan (2006). "Nanook of the North as Primal Drama." *Visual Antropology,* 19(3): 201–222.

Mcclean, Shilo. T. (2007). *Digital Storytelling, the Narrative Power of Visual Effects in Film.* London: The MIT Press.

McCling, Clinton (2005). "The Political Documetary in America Today." *Cineaste*, Summer: 29–36.

Metz, Christian (1974). *Film Language: A semiotics of the Cinema*. Çev., Michael Taylor. Chicago: The Univetsity of Chicago Press.

Miller, Jamie (2006). "Soviet Cinema, 1929-1941: 'The Development of Industry and Infrastructure'." *Europe-Asia Studies* 58(1): 103–124.

Minh-ha, Trinh T. (1993). "The Totalizing Quest of Meaning" *Theorizing Documentary*. Michael Renov (der.) içinde. New York: Routledge. 90–107.

Monaco, James (2005). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı.* Çev., Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Morris, Peter (1989). " 'Praxis into Process': John Grierson and the National Film Board of Canada." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 9(3): 269–282.

Musser, Charles (1990). " The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative." *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Musser, Charles (1990). "The Nickelodeon Era Begins: Establising the Framework for Hollywood's Mode of Representation." *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Mutlu, E. (1991) *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayıncılık.

Mutlu, Erol (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç.

Nagib, L. & Mello, C. (2009). "Introduction" *Realism and the Audiovisual Media*. Lucia Nagib & Cecilia Mello (der.) içinde. New York: Palgrave Macmillan.

Nichols, Bill (1972). "The American Photo League." *Screen* 13(4): 108–115.

Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary.* Blooming and Indianapolis: Indiana University Press.

Oldenborgh, van Lennaart (2007). "Performing the Real." *The State of The Real, Aesthetics in the Digital Age*. Damian Sutton & Susan Brind & Ray McKenzie (der.) içinde. London: I.B. Tauris. 62–72.

Panofsky, Erwin (2004). "Style and Medium in the Motion Pictures." *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy ve Marshall Cohen (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Petric, Vlada (1993). *Constructivism in Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Plantinga, Carl (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press

Prince, Stephen (2004). "The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies" *Film Theory and Criticism.* Braudy, L. & Cohen (der.) içinde. Oxford: Oxford University Press.

Rancière, Jacques. (2006). *Film Fables*. Oxford: Berg

Rawnsley, T. Ming-yeh (2009). "Observational Realism in New Taiwan Cinema" *Realism and the Audiovisual Media*. Lucia Nagib & Cecilia Mello (der.) içinde. New York: Palgrave Macmillan. 96–107.

Renov, Michael (1993). “Introduction: The truth about non-fiction.” *Theorizing z*

Riegert, Kristina (2007). *Politicotainment, Television's Take on the Real.* New York: Peter Lang Publishing.

Roscoe, Jane ve Hight, Craig (2001). *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality.* Manchester: Manchester University Press.

Rosen, Philip (1993). “Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts.” *Theorizing Documentary.* M. Renov (der.) içinde. New York: Routledge. 58–89.

Rosen, Philip (2001). *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Pres.

Rosenthal, Alan (der.) (1988). *New Challenges for Documentary*. London: University of California Pres.

Rosenthal, Alan (der.)(1999). *Why Docudrama: Fact-Fiction on Film and TV*. New York: Manchester University Press.

Rossellini, Roberto (1968) “Yeni Gerçekçilik” *Türk Dili Dergisi* Çev. Salah Birsel, Sinema Özel Sayısı, (196) Ocak

Rotha, Paul & Griffith, Richard (2001). *Sinema Yazıları*. Çev., Ayzer Ovatman. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
Rotha, Paul (1995). *Belgesel Sinema*. Çev., İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Rothman, William (1997). *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruby, Jay (1988) “The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film.” *New Challenges for Documentary.* Alan Rosenthal (der.) içinde. New York: Manchester University Press. 64-77.

Salt, Barry (1990). “Film Form 1900-1906.” *Early Cinema: Space Frame Narrative*. Thomas Elsaesser (der.) içinde. London: BFI Publishing.

Schatz, Thomas (1998). “World War II and the Hollywood “War Film”.” *Refiguring American Film Genres: Theory and Practice.* Nick Browne (der.) içinde. California: University of California Press.

Shail, Andrew (2010). “Reading the Cinematography: Short Fiction and the Intermedial Spheres of Early Cinema.” *Early Popular Visual Culture* 8(1): 47–62.

Shapiro, Louise A (1997). “How Real is the Reality in Documentary Film? Jill Godmilow, in conversation with Ann-Louise Shapiro.” *History and Theory* 36 (4): 80–101.

Snyder, Robert L. (1968). *Pare Lorentz and the Documentary Film*. Norman: University of Oklahoma Press.

Sontag, Suzan (2002). “Büyüleyen Faşizm” Çev., Ertan Yılmaz. *Sinemasal*. Güz, 7: 3–12.

Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction.* New York: Blackwell Publising.

Stott, William (1973). *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press.

Sussex, Elizabeth (1975). *The Rise and Fall of British Documentary: The Story of Film Movement Founded by John Grierson.* London: University of California Press.

Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw.

Trinh T., Minh-Ha (1990). “Documentary is/Not a Name” *October*. (52) Summer: 77-98.

Tyler, P. (1949). “Documentary Technique in Film Fiction”. *American Quarterly* Summer 1(2): 99–115.

Vaughan, Dai (1999). *For Documentary: Twelve Essays.* Berkeley: University of California Press.

Vertov, Dziga (2007). *Sine-Göz*. Çev., Ahmet Ergenç. İstanbul: Agorakitaplığı

Ward, Paul (2005). *Documentary: The Margins of Reality*. London: WallFlower

Wilder, Kelley. E. (2009). “Photography and the Art of Science.” *Visual Studies* 24(2): 163–168.

Williams, Linda (Spring, 1993). “Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary.” *Film Quarterly*, 46(3): 9- 21.

Willis, Holly (2008). *New Digital Cinema*. London: Wallflower.

Winston, Brian (1988). “Documentary: I Think We Are in Trouble” *New Challenges for Documentary.* Alan Rosenthal (der.) içinde. London: University of California Pres.

Winston, Brian (1993). “The Documentary Film As Scientific Inscription” *Theorising Documentary.* Michael Renov (der.) içinde. London: Routledge. 37–57.

Winston, Brian (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited.* London: BFI Publishing.

Wood, Linda (2009). *British Films 1927-1939.* London: BFI Publishing.

Yingchi, Chu (2007). *Chinese Documentaries, From Dogma to Polyphony.* London: Routledge.

Zavattini, Cesare (1968). “Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler.” *Türk Dili Dergisi* Çev. Nijat Özön, Sinema Özel Sayısı, (196) Ocak

WEB KAYNAKLARI

Altan, Gülay (2009, 1 Kasım). Feyza Hepçilingirler ile söyleşi "20 yıl önce kurulsaydı 20 bin can gitmezdi" http://aksam.medyator.com/2009/11/01/haber/pazar/420/20_yil_once_kurulsaydi_20_bin_can_gitmezdi.html Erişim: 6 Nisan 2011

Altunok, Özlem. (2009, 28 Ekim). "Bu film, hayatın kurmacası" *Cumhuriyet*.
Associated Press (2010, 8 Mart) "Japan defends dolphin hunt in Oscar-winning 'Cove'."
http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20100308/cover_defense_100308/20100308?s_name=oscars2010 Erişim: 10 Haziran 2011.

Baskın, Çetin. (2009, 28 Ekim) İki Dil Bir Bavul, Dile Gelmeyen Hakikatler Üzerine [Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın filmi *İki Dil Bir Bavul*'un Eleştirisi] http://www.altyazi.net/makale/iki-dil-bir-bavul-8-56.aspx Erişim: 6 Nisan 2011

Bayraktar, Selin. Orhan Eskiköy ile söyleşi "Farkların Kardeşliği: İki Dil Bir Bavul…" http://www.haberfabrikasi.org/s/?p=2594 Erişim: 6 Nisan 2011

Blakeslee, Dave. (2009, 23 Mayıs). "Native Land (1942)" http://criterionreflections.blogspot.com/2009/05/native-land-1942-373.html Erişim: 3 Haziran 2011

Buckwalter, Ian. (2009, 10 Temmuz). "Out of Frame: *The Hurt Locker*" [Kathryn Bigelow'un filmi *Ölümcül Tuzak*'ın Eleştirisi] http://dcist.com/2009/07/out_of_frame_the_hurt_locker.php Erişim: 10 Nisan 2012

Casimiro, Steve. (2010, 20 Ekim). "The Girl Who Broke 'The Cove' Story" http://www.adventure-journal.com/2010/10/the-girl-who-broke-the-cove-story/ Erişim: 6 Nisan 2011

Corner, John (2010). "Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions." http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm Erişim: 20 Haziran 2011

Çuhadar, Bahar. (2009, 24 Ekim) Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy ile söyleşi "İki yönetmen, bol ödül" http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=960617 6 Nisan 2011

Dorsay, Atilla. (2009, 26 Eylül). "Ziyan Edilmiş Bir Konunun Hazin Öyküsü"http://www.sabah.com.tr/Ekler/Cumartesi/Yazarlar/2009/09/26/ziyan_edilmis_bir_konunun_hazin_oykusu Erişim: 10 Mayıs 2012

Esmer, Pelin. (2009, 17 Agustos). "Dijital Teknoloji Sinemamızı Demokratikleştirdi" http://www.birgun.net/research_index.php?category_code=1250069925&news_code=1250520886&year=2009&month=08&day=17 Erişim: 10 Mayıs 2012

Gibbons, Fiachra (2011, 12 Temmuz) "Jean-Luc Godard: 'Film is over. What to do?' http://www.guardian.co.uk/film/2011/jul/12/jean-luc-godard-film-socialisme Erişim: 15 Agustos 2011

Gottlieb, Zak. (2010, 19 Haziran). "Restrepo Review" [Sebastian Junger ve Tim Hetherington'un filmi Restrepo'nun Eleştirisi] http://twitchfilm.com/reviews/2010/06/restrepo-review.php Erişim: 30 Nisan 2012

Hamilton, Peter (2011, Kış). "Locating the Sweet Spot: What Will TV Channels Pay for Your Doc?" http://www.documentary.org/magazine/locating-sweet-spot-what-will-tv-channels-pay-your-doc Erişim: Mart 2012

İşeri, Gülşen. (2009, 19 Ekim) Kimse kimseyi dinlememiş kimse kimseyi anlamamış [Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın filmi *İki Dil Bir Bavul*'un Eleştirisi] http://www.birgun.net/life_index.php?news_code=1255949398&day=19&month=10&year=2009 Erişim: 6 Nisan 2011

Karayakalı, Tolga. "İki Dil Bir Bavul". [Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın filmi *İki Dil Bir Bavul*'un Eleştirisi] http://www.resetmagazine.net/resetsayi45/sinema/Iki-Dil-Bir-Bavul.html Erişim: 6 Nisan 2011

Kelly, Liz. (2010, 4 Aralık). "Restrepo Review and Interview - Special Report" [Sebastian Junger ve Tim Hetherington'un filmi Restrepo'nun Eleştirisi] http://www.examiner.com/article/restrepo-review-and-interview-special-report Erişim: 30 Nisan 2012

Kennedy, Lisa. (2009, Ekim). "An explosive soldiers' story" [Kathryn Bigelow'un filmi Ölümcül Tuzak'ın Eleştirisi] http://www.denverpost.com/movies/ci_12788159 Erişim: 30 Nisan 2012

Levy, Shawn. (2011, 28 Nisan). " 'Armadillo' review: terribly up close and highly personal in the Afghan War**"** [Janus Metz'un filmi Armadillo'nun Eleştirisi] http://blog.oregonlive.com/madaboutmovies/2011/04/armadillo_review_terribly_up_c.html Erişim: 30 Nisan 2012

Manovich, Lev. (2000) From DV Realism to a Universal Recording Machine. http://www.manovich.net. Erişim: 5 Nisan 2011

Maragos, Alex. (2010 Temmuz). Louie Psihoyos ile söyleşi. http://www.alexandrosmaragos.com/2010/07/louie-psihoyos-interview.html Erişim: 6 Nisan 2011

Medley, Tony. (2009). "The Hurt Locker" [Kathryn Bigelow'un filmi Ölümcül Tuzak'ın Eleştirisi] http://www.tonymedley.com/2009/The_Hurt_Locker.htm Erişim: 30 Nisan 2012

Moore, Roger. (2009, 22 Temmuz). "The Hurt Locker" [Kathryn Bigelow'un filmi Ölümcül Tuzak'ın Eleştirisi] http://www.orlandosentinel.com/entertainment/orl-hurt-locker-movie-review-072409,0,7561042.story Erişim: 30 Nisan 2012

Morris, Wesley (2009, 07 Ağustos). "The Cove." http://articles.boston.com/2009-08-07/ae/29264657_1_dolphin-trainer-fishermen-flipper Erişim: 6 Nisan 2011

Murray, Gabrielle. (2010, 7 Kasım). **"**Fact and Fiction: The Iraq War Film in Absence" http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/29/fact-and-fiction-iraq-war-film-in-absence.html Erişim: 23 Mart 2012

Nakai, M. (2010, 29 Haziran) "The Cove" Surprises With Box Office Success, *The Daily Yomuiri*." http://www.yomiuri.co.jp/dy/national/T100728004103.htm Erişim: 10 Haziran 2011.

Naughton, John. (2012, 10 Mart) "After Kony, Could a Viral Video Change the World?" http://www.guardian.co.uk/world/2012/mar/10/kony-viral-video-change-world?intcmp=239 Erişim: 5 Haziran 2012.

O'Hehir, Andrew. (2009, 30 Temmuz). Louie Psihoyos ve Ric O'Barry ile söyleşi. "Bond and Cousteau track the dolphin killers". http://www.salon.com/entertainment/movies/beyond_the_multiplex/feature/2009/07/30/cove/index.html Erişim: 6 Nisan 2011

Okyay, Sevin (2009, 24 Ekim) İki Dil Bir Bavul [Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın filmi *İki Dil Bir Bavul*'un Eleştirisi] http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=960624 Erişim: 6 Nisan 2011

Özbiçer, Seray. (2010, 22 Mart) Orhan Eskiköy ile söyleşi. "Ustalıklı Anlatımı ile 'İki Dil, Bir Bavul'" http://suursuzabsurdizm.blogspot.com/2010/03/iki-dil-bir-bavul-orhan-eskisoy.html Erişim: 11 Haziran 2011

Platinga, Carl. (2010, 27 Eylül). "Gaut on Digital Cinema and the Evidence of Images". http://scsmi-online.org/forum/gaut-on-digital-cinema-and-the-evidence-of-images Erişim: 6 Nisan 2011

Ramsey, Nancy. (2003, 12 Haziran). "Drama Finds a Palestinian Filmmaker" http://www.nytimes.com/2003/06/12/movies/drama-finds-a-palestinian-filmmaker.html?pagewanted=2&src=pm Erişim: 16 Nisan 2011

Ranson, Kevin. A. (2010, 15 Şubat). "The Hurt Locker" [Kathryn Bigelow'un filmi Ölümcül Tuzak'ın Eleştirisi] http://www.guardian.co.uk/film/2011/apr/07/armadilo-review Erişim: 30 Nisan 2012

Redd, Ozan. (2010, 5 Şubat). Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy ile söyleşi "Yalnızca 'İki Dil Bir Bavul' Değil" http://www.kaosgl.com/icerik/yalnizca_iki_dil_bir_bavul_degil Erişim: 6 Nisan 2011

Rohter, Larry. (2009, 16 Temmuz), "In a Killing Cove, Siding With Dolphins." [Louie Psihoyos filmi *Koy*'un Eleştirisi] *The NewYork Times* http://www.nytimes.com/2009/07/19/movies/19roht.html Erişim: 6 Nisan 2011

Rombes, Nicholas (2005, 19 Ocak) "Avant-Garde Realism." *Ctheory*. http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=442 Erişim: 12 Mart 2011

Rose, Steve. (2011, 7 Nisan). "Armadillo" [Janus Metz'un filmi Armadillo'nun Eleştirisi] http://www.guardian.co.uk/film/2011/apr/07/armadilo-review Erişim: 30 Nisan 2012

Sales, Nancy Jo (2006 Agustos). "Click Here for Conspiracy." http://www.vanityfair.com/ontheweb/features/2006/08/loosechange200608 Erişim: Mart 2012

Scott, Mike (2010, 20 Agustos). "War documentary 'Restrepo' is an unflinching film about life and death in Afghanistan" **[**Sebastian Junger ve Tim Hetherington'un filmi Restrepo'nun Eleştirisi**]** http://www.nola.com/movies/index.ssf/2010/08/war_documentary_restrepo_is_an.html Erişim: 30 Nisan 2012

Scott, Mike. (2009, 16 Ekim). "'The Cove' is powerful, engrossing example of activist filmmaking" [Louie Psihoyos filmi *Koy*'un Eleştirisi]. http://www.nola.com/movies/index.ssf/2009/10/post_22.html Erişim: 6 Nisan 2011

Sönmez, Nacati. (2009) İki tür, bir film, pek çok kafa karışıklığı! [Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın filmi *İki Dil Bir Bavul*'un Eleştirisi] http://www.documentarist.org/2009/gazete_ikidilbirbavul.html. Erişim: 6 Nisan 2011

Tamblyn, Christine. (2003, 5 Ocak). "Video Art: An Historical Sketch" http://www.u.arizona.edu/-mruyter/ART203/READINGS/tamblyn

Thomson, Patricia. (2009, Agustos) Explosing a Secret Slaughter: The COVE [Louie Psihoyos filmi *Koy*'un Eleştirisi] *American Cinematographer* http://www.patriciathomson.net/AC-The_Cove.html Erişim: 6 Nisan 2011

Vangopoulos, Katina. (2010, 16 Şubat). "The Hurt Locker" [Kathryn Bigelow'un filmi Ölümcül Tuzak'ın Eleştirisi] http://www.thefilmyap.com/2010/05/19/heroes-of-the-zeroes-the-hurt-locker/ Erişim: 30 Nisan 2012

Ward, Richard (2010). "Louisiana Story" The Sequel Weekend Edition http://www.counterpunch.org/2010/06/18/louisiana-story/ Erişim: 01 Aralık 2011

Westwell, Guy. (2009, Eylül). "The Hurt Locker" [Kathryn Bigelow'un filmi Ölümcül Tuzak'ın Eleştirisi] http://www.bfi.org.uk/sightandsound/review/5082 Erişim: 10 Nisan 2012

Yadigâr, Saliha (2009, 12 Şubat) http://www.andacsanat.com/Tab.aspx?TabID=103

Yalçın, Burçin. S. (2009, 23 Ekim). Başka Dilde Eğitim [Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın filmi *İki Dil Bir Bavul*'un Eleştirisi] http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=906631&title=baska-dildeegitim&haberSayfa=0 Erişim: 6 Nisan 2011

Yazıcıoğlu, Onur. (2009, 12 Ekim). Özgür Doğan ile söyleşi "İki Dil Bir Bavul: "Biz filmi Türkiye için yaptık"" http://www.bakiniz.com/2-dil-1-bavul-ozgur-dogan/ Erişim: 6 Nisan 2011

Yetkin, Nesrin. (2009, 1 Kasım) Özgür Doğan ile söyleşi "Zülküf Kim...?" http://www.trt.net.tr/Haber/HaberDetay.aspx?HaberKodu=6fe72d71-7e10-452c-ac5b-adccf008d65e Erişim: 6 Nisan 2011

Zelan, Zeynep (2009, 23 Ekim) İki Dil Bir Bavul [Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın filmi *İki Dil Bir Bavul*'un Eleştirisi] http://www.on5yirmi5.com/genc/koseyazisi.aspx?c=10459 Erişim: 6 Nisan 2011

"The Secret Is Out. Spread the Word." http://www.takepart.com/thecove Erişim: 6 Nisan 2011

http://parablestoday.blogspot.com/2010/03/how-2-make-indy-film.html Erişim: 26.06. 2011

http://www.documentarist.org/2009/Documentarist_2009_ornek.html Erişim: Ocak 2012

http://www.haber3.com/izzet-pasanin-torunu-erzincani-tanitiyor-917262h.html. Erişim: 12.06 2011

http://www.iraqinfragments.com Erişim: Mart 2012

http://bbcearth.com/programmes/life-undergrowth Erişim: 28 Mart 2012

http://www.imdb.com/title/tt0220100/ Erişim: Mart 2012

http://www.imdb.com/title/tt0318034/ Erişim: Mart 2012

http://www.loosechange911.com/2009/04/hello-world/#more-1 Erişim: Mart 2012

http://screwloosechange.blogspot.com/ Erişim: Mart 2012

http://www.imdb.com/title/tt0090015/ Erişim: Ocak 2012

http://www.imdb.com/title/tt0044462/ Erişim: Mart 2012

www.thisisnotafilm.net Erişim: Mart 2012

http://www.lboro.ac.uk Erişim: Mart 2012

http://www.the-numbers.com/movies/2009/HURTL.php Erişim: Mart 2012

http://www.metacritic.com/movie/restrepo Erişim: Mart 2012

http://boxofficemojo.com Erişim: Mart 2012

http://thehurtlocker-movie.com/ Erişim: Mart 2012

http://www.adamranson.plus.com/narrativestructure.html Erişim: Haziran 2012