
BELGESEL SİNEMADA SINIFLANDIRMA SORUNU

THE PROBLEM OF CLASSIFICATION IN DOCUMENTARY FILM

ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Orkun ÖNGEN*

ÖZ

Belgesel sinema gerçeğe en yakın sinema türü olarak tanımlansa da vuku bulan gerçekliğin perdedeki temsili başlı başına bir sorundur. Fiziksel dünyanın gerçeği sinema perdesinde yönetmenin alıcı/kamera vasıtasıyla yapmış olduğu seçimler doğrultusunda yeniden inşa edilir. Bu seçimlerin gerçeği ne derece temsil ettiği mecranın doğasından ötürü kesin olarak bilinemez. Belgesel sinema akımlarının her birinin kendi söylemlerinde savunmuş olduğu gerçeklik arayışı/vurgusu gerçeğin bilinmez doğasından ötürü anlamsal karışıklıklara yol açmaktadır. Belgesel türlerinde sınıflandırma yapmanın temel güçlüğü bu kavram kargaşasında yatar. Kavramların hem kendi dilimize yapılmış çevirileri hem de diğer dillerde karşılık geldiği anlamlar çoğu zaman birbirini tam olarak karşılamamaktadır. Bu durum belgesel sinema biçimlerinin belirli alt başlıklar altında kati bir şekilde sınıflandırılmasını güçleştirmektedir. Bir diğer etken gerçek kavramının tam olarak anlaşılmasını tanımlanamamasında yatar. Belgesellerin gerçeklik arayışları çoğu zaman o belgeseli çeken yönetmenin bağlı olduğu etik değerlere ilişkin bir meseledir. Bu nedenle yönetmenin çektiği belgesel filmde savunmuş olduğu gerçeklik arayışı bağlı olduğu öznel etik değerler ile ilgili bir sorundur dolayısıyla her zaman eleştiriye ve sorgulamaya açıktır. Bu çalışmada, belgesel tanımı ve öncü belgesel filmler üzerinden yola çıkılarak belirli akım ve filmler üzerinden belgeselde gerçeklik sorunu tartışılacaktır. Bu tartışma sonucunda konusu ve anlatısı üzerinden eleştirel bir bakış açısı çerçevesinde sorgulanan filmlerin, gerçeği ne derece yansıtıp yansıtmadığı ilgili başlıklar altında tartışılacaktır. Yapılan tespit ve çıkarımlar sonucunda belgesel film türlerinin sınıflandırılması ile ilgili örnek bir tablo oluşturularak, yapılmak istenen sınıflandırmalarda dikkat edilmesi gereken hususlar açıklanacaktır. Yapılan bu sınıflandırma tablosu kesin bir ölçüm ve sınıflandırmadan ziyade bireysel yargılara dayanmaktadır. Bu bireysel yargıyı oluşturan kalitatif değerlendirmelerin nedenleri, yapılan çıkarımlar ile birlikte çalışmanın ilgili bölümlerinde açıklanmaktadır. Belgesel film türlerinin sınıflandırılması üzerine yapılacak diğer çalışmalarda ortaya çıkacak sorunların kaynağını

* ORCID: [0000-0002-3211-4972](https://orcid.org/0000-0002-3211-4972) Öğr. Gör. Dr. Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı. orkunongen@msn.com

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

göstermek ve konu hakkında belirli bir sınıflandırmanın nasıl ve ne şekilde yapılması gerektiği hakkında bilgi vermek amacıyla hazırlanmış bir çalışmadır.

Anahtar Sözcükler: Belgesel Sinema, sinemanın gerçeği, sınıflandırma

ABSTRACT

Although documentary is defined as the genre of cinema closest to reality, the presentation of reality on the screen is a problem in itself. The reality of the physical world is recreated on the screen according to the choice made by the producer through the receiver/camera. Due to the nature of the medium, it cannot be known to what extent these elections represent the truth. The search for reality/emphasis that each of the documentary film movements have defended in their own discourses leads to semantic confusion due to the unknown nature of truth. The main difficulty in classifying documentary genres lies in this confusion of concepts. Both translations of concepts into our own language and the meanings they correspond to in other languages often do not fully correspond to each other. This situation makes it difficult to classify documentary film forms under certain sub-headings. Another factor lies in the fact that the concept of truth cannot be fully understood and defined. Finding the reality of documentaries is often a matter of ethical values for the filmmaker who produced the documentary. For this reason, the search for truth, which the director defended in his documentary film, is a problem associated with the subjective ethical values that he adheres to, so he is always open to criticism and questions.

In this study, based on the definition of documentaries and groundbreaking documentaries, the problem of reality in documentary films will be discussed through specific movements and films. As a result of this discussion, under the appropriate headings, it will be discussed whether the films that are questioned within the critical point of view reflect reality or not. As a result of the definitions and conclusions drawn, a generic table of classification of documentary genres will be created, and points to be considered in the classification will be clarified. This classification table is based on individual judgment and not on precise measurement and classification. The reasons for the qualitative evaluations that make up this individual judgment are explained in the relevant sections of the study together with the inferences made. This study has been prepared to show the source of the problems that will arise in other studies on the classification of documentary genres, and to provide information on how a certain classification should be made on this issue.

Keywords: Documentary cinema, cinema reality, classification

АННОТАЦИЯ

Документальное кино является жанром наиболее близким к реальности. Однако, отражение реальности на экране связано с разными проблемами. Реальность физического мира воссоздается на экране в соответствии с выбором, сделанным режиссером через камеру. Из-за характера средства массовой информации невозможно узнать, когда такой выбор отражает истину. Поиск реальности документально отраженный в дискурсах, приводит к семантической путанице из-за неизвестной природы истины. Основная трудность классификации документальных жанров заключается как раз и в такой путанице понятий. В фильмах, переводы фраз и значения предложения на турецкий язык из иностранного языка, часто не совпадают. Такая ситуация затрудняет классифицировать документальные фильмы. Другой фактор заключается в том, что понятие истины не может быть полностью понято и определено. Поиск реальности в документальных фильмах часто является вопросом этических ценностей самого режиссера. По этой причине поиск истины, указанный режиссером в своём документальном фильме, является проблемой, связанной с

субъективными этическими ценностями, которых он придерживается. В связи с этим, такое положения часто является объектом критики и дискуссии. В нижеследующем исследовании, исходя из документальных и новаторских документальных фильмов, обсуждается проблема реальности в документальном кино. В результате чего устанавливается, отражают ли фильмы, подвергающие сомнению в рамках критической точки зрения, реальность. В результате определений и сделанных выводов создана типовая таблица классификации жанров документальных фильмов и разъяснены моменты, которые следует учитывать при классификации. Выработанная нами классификационная таблица основана на индивидуальных суждениях и не является продуктом точного измерения и классификации. Причины качественных оценок, составляющие основы индивидуального суждения, объясняются в соответствующих разделах исследования наряду с сделанными выводами. Нижеследующее исследование подготовлено с целью выявления источников проблемы, возникнутых в других исследованиях по классификации жанров документальных фильмов и для предоставления информации по поводу определения классификации по вышеупомянутому вопросу.

Ключевые слова: документальное кино, реальность кино, классификация.

1. Giriş

Gerçek varsayımsaldır. Bu önerme paralelinde belgesel sinemanın savunmuş olduğu gerçeklik arayışının da varsayımsal olduğunu söylemek yanlış olmaz. Belgesel sinemada *sinemanın gerçeği mi yoksa gerçeğin sineması mı* tartışması aslında aynı önermeyi kendisinin tersiyle tanımlamaya benzer. Eğer birbirinden farklı iki benzemezi -yani gerçeklik ile sinemayı- birbirinin tamlayanı olacak bir önerme içerisinde tanımlanacak olursa, sinemanın perdede yaratmış olduğu gerçeği öncül bir önerme olarak kabul edip tartışmak gerekir. Öznel bir gerçeklik arayışı üzerinden yönetmenin ortaya koyduğu filmin somut manada gerçeği ne oranda yansıttığı, yönetmenin kendi bireysel yargısıyla kendini tabi tuttuğu etik değerlerin bir sonucudur dolayısıyla kesin olarak bilinemez. Bu nedenle önermenin tersi olan gerçeğin sineması fikri gerçeğin yönetmenin zihnindeki öznel tezahürü olan hakikate karşılık gelir. Bu çalışmada, belgesel sinemanın öncü filmlerinden yola çıkarak bu filmlerin gerçeği ne oranda yansıttığı eleştirel bir dille tartışmaya sunulmuştur. Filmler üzerinden yapılan eleştirel tartışma ve tespitlerle belgesel sinema akımlarının savunduğu gerçeklik kavramının sorunlu doğası açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonunda yapılan saptama ve tespitler çerçevesinde belgesel sinema türlerinin ayrımı üzerine alternatif bir sınıflandırma önerisi sunulacaktır. Belgesel sinema formunun sınıflandırmasında yaşanan güçlüğü temel nedeni, çekilen filmlerin birçok farklı türün özelliklerini içinde barındıran yapısından ötürü farklı kuramcı ve ekoller tarafından sürekli olarak farklı alt başlıklar altında sınıflandırılmasından kaynaklanmaktadır. İkincil neden akımları kendi dilimize çevirirken yapılan çevirinin düşünsel anlamda tam karşılığının bulunmaması sorunudur. Şöyle ki “*Cinéma Vérité*” ile “*Kinopravdayı*” dilimize “*Sinema-Gerçek/Sine-Göz*” olarak çevirirken, her bir kavramın aslının taşıdığı kuramsal anlam ve sanatsal tavrın dilimizde tam bir düşünsel ve pratik karşılığının bulunmaması, bu kavram ve terimlerin sahip oldukları öz itibarıyla anlaşılardan

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

“*sinemanın gerçeği*” önermesi altında genel bir şekilde değerlendirilmesine yol açmaktadır. Dolayısıyla var olan kavram karmaşası daha da içinden çıkılmaz bir hal almaktadır. Bu nedenle çalışma sırasında yapılan açıklama ve tespitlerde akımların orijinal adları kullanılmaya özen gösterilerek Türkçe karşılıkları ilgili akımların yanında parantez içerisinde gösterilmiştir. Akımların Türkçe karşılıklarının tam olarak kullanılması veya dilimize geçmesi doğrudan *-literal-* çeviri yapılarak değil, Türk belgesel sinemasının kendi öz değerleri ve bakış açısı doğrultusunda geliştireceği kendi gerçekçi ekol ve pratiğini yaratması ile ilgili bir durumdur. Bu nedenle daha çok zamana ve çekilecek çok sayıda filme ihtiyacı vardır. Çalışmanın sonucunda alternatif sınıflandırma önerisi ve konu ile ilgili sunulan öneriler, yapılacak sonraki çalışmalara hem bir başlangıç noktası oluşturmak, hem de uyuşmayan noktaların yeniden gözden geçirilerek düzenlenmesine imkân verecek nitelikte esnek bir yapıda kurgulanmıştır. Belgesel formunun sınıflandırılması üzerine oluşturulan bu çalışmada öne sürülen tablo ve öneriler eleştirilemez kesin yargılar olmamakla beraber aksine rasyonel tespit ve eleştiriler doğrultusunda geliştirilip değiştirilmesi gereken düşünsel önermelerdir.

1.1. Çalışmanın Amaç, Yöntem ve Kapsamı

Çalışmanın amacı, belgesel sinemada perdede gösterilen temsilin “*gerçeklik sorununu*” mesnet olarak ilgili film ve akımlar üzerinden yapılacak kalitatif tespitlerle belgesel sinema türlerinin sınıflandırılması üzerine kurulmuş bir çalışmadır. Çalışmanın yöntemi; seçilen örnek filmler, akımlar ve türler üzerinden belgesel sinemada gerçeklik sorunu, eleştirel bir dille tartışmaya sunulurken konuyla ilgili yapılan nitel tespit ve çıkarımlardan oluşmaktadır. Yapılan kalitatif değerlendirmeler sonucunda oluşturulan belgesel sınıflandırma tablosu çalışmanın sonunda bir öneri mahiyetinde sunulmaktadır. Sinemanın gerçeklik sorunsalı sadece sinema sanatına ait bir olgu olmamakla beraber hem felsefenin, hem de diğer sanat dallarının temelinde yatan bir konudur. Bu nedenle çalışmada gerçeklik sorunu mümkün mertebe sinema sanatı çerçevesinde tartışılacaktır. Felsefi olarak gerçeklik kavramının tanımı ile insanın gerçeği algılaması, *Bertrand Russell*’ın felsefi bakış açısı içerisinde tanımlanacaktır. Çalışmada *sinemanın gerçeği* önermesi öncül kabul edilerek birbiriyle ortak noktalara sahip bu sebeple de hem birbiriyle karıştırılan hem de melez türlerin oluşumuna yol açan *Cinéma Vérité-Direct Cinema* akımları ile *Docudrama-Docufiction* türleri üzerinde ağırlıklı olarak durulacaktır. Bu türler ve akımların dışında kalanların bazılarında belirli durumlarda değinilerek bir kısmının çalışmanın kapsamı dışında bırakılmasının nedeni, sınıflandırma yapılırken en çok problemin yaşandığı belli başlı düğüm noktaları üzerinden gitme yolunun seçilmesiyle alakalıdır. Bu çalışmada seçilen; belgesel sinema tarihinin önde gelen önemli filmleri, konu hakkında belirli tanımlama ve sınıflandırmaların yapılabilmesine bir temel oluşturması amacıyla seçilmiş örnek filmlerdir.

2. Belgesel Sinema ve Gerçeklik Sorunsalı

Belgesel formunun temel özelliği; salt, yalın, çıplak gerçeklik arayışı içerisinde oluşudur. Belgesel gerçeği göstermeye çalışırken kameranın (mecranın) özelliğinden ötürü gerçeği başka formlarla sürekli yeniden düzenler. Bu durum belgesellerin var olan fiziksel gerçekliğe farklı biçimlerde yaklaşmalarına neden olur. Belgesel en yalın ifadesiyle şu şekilde tanımlanabilir: “*Belge filim özellikleri taşıyan bir tür olarak (belgesel), gerçek yaşayıştan alınan herhangi bir olayı, kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş dekorlar arasında ele alıp çok kez belli bir amacı yansıtan sinema türüdür* (Özön, 1963, s. 13-14).” Bu tanımdan anlaşılacağı üzere belgesel formu gerçek yaşayıştan alınan bir olayı ya kendi doğal çevresi içerisinde ya da bu doğal çevreye en yakın biçimde sonradan kurulmuş yapay bir çevre içerisinde belirli bir tema veya amaç doğrultusunda anlatan/anlatmaya çalışan bir sinema türü olarak tanımlanabilir.

Belge filmciliğinin tarihi yirminci yüzyıl başlarında Fransa’da Lumier, Pathe ve Gaumont kuruluşları ile İngiltere’de film yapımcısı Charles Urban’ın dünyanın dört bir yanına gönderdikleri film operatörleri vasıtasıyla çektikleri belge filmleriyle başlar (Onaran, 2012, s. 129). Sonrasında bu türün ilk dönemlerdeki önemli isimleri Amerika’da *Robert Flaherty*, Sovyet Rusya’da *Dziga Vertov* ile İngiliz Belge okulunun kurucusu *John Grierson*’dır. Bu üçlünün çekmiş oldukları ya da çekilmesi için öncü rol oynadıkları belgesellerde kullandıkları film dili ile çekim biçimi belgesel türlerinin fiziki dünyadaki gerçekliğin anlatımında ilk türlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu üçlünün çektikleri veya çekimlerinde yer aldıkları belgesel sinemanın öncü kabul edilen filmlerinin anlatılarına bakıldığında, bu üçlünün sinemaya bakış açıları ve gerçekliği yansıtmaya biçimlerinin birbirlerinden farklı ve tartışmalı olduğu görülecektir.

Robert Flaherty, 1922 yapımı *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook) belgeseli için belirli bir süre Nanook ve ailesiyle birlikte yaşamış ve onların günlük yaşam tecrübelerini paylaşmıştır. Fakat Flaherty belgeselde gerçek olayları müdahale etmeden birebir dürüstlikle ortaya koymak yerine kendi anlatmak istediği romantik gerçekliği perdede yansıtmak adına şeyleri bozuma uğratmaktan çekinmemiştir (Saunders, 2014, s. 99). Buna örnek olarak Flaherty’nin iglonun içinin nasıl görüldüğünü izleyiciye göstermek için ışık sorununu çözmek adına Nanook’a yarım bir iglo yaptırarak çekim sırasındaki gerçekliğe müdahale etmesi gösterilebilir. Ayrıca Flaherty gerekli gördüğü sahneleri çekebilmek için kurmacanın doğasını kullanmaktan kaçınmamıştır. Sürekli olarak çekimler sırasında iletişim halinde bulunduğu İnuitlere çekeceği sahnelerle ilgili kurmacayı anlattıktan sonra istediği görüntüyü almak adına İnuitlere çekimler sırasında kurmacanın doğasına uygun olarak aynı iş ve eylemleri tekrar tekrar yaptırmıştır (Saunders, 2014, s. 107). Nanook’un denizaygırını öldürme sahnesinin çekimleri esasen vuku bulan gerçeklikle eş zamanlı gitmemektedir. Bu sahne dramatik kompozisyon prensiplerine göre düzenlenmiş olmasına rağmen olaylar gerçekte, filmin kurgusu sırasında -ki aynı zamanda gösterimi sırasında- bir araya getirildiği sıralamayla meydana

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

gelmemiştir. Ki bu sıraya göre gerçekleşmiş olması da Flaherty için önem arz etmez. Çünkü onun için önemli olan filmin dilidir. Flaherty'nin bu yaklaşımı belgeselde derleme yönteminin kullanımının gelecekteki belgesel yönetmenleri tarafından miras alınarak kullanılmasına yol açacaktır (Saunders, 2014, s. 106). Flaherty'nin belgesel çekimi sırasında -sözde- gözlemci görevini sürdürebilmek, kameranın teknik olarak ihtiyaç duyduğu çekimleri yapabilmek adına yaptığı bu müdahaleler, belgeselcinin perde üzerinde yarattığı anlatının gerçekliğini ön planda tutarak, var olan mevcut -reel- gerçekliği çekim sırasında ikinci plana attığını göstermektedir.

Dziga Vertov'un 1929 yapımı *The Man With a Movie Camera* (Kameralı Adam) filmi gerçeklik kurma adına Flaherty'nin *Nanook*'undan farklı bir yol izler. Vertov filmin başında görünen yazılı manifestosunda filmini, gerçek hayatta vuku bulan olayların sinema yoluyla anlatılması üzerine gerçekleştirilmiş bir deney olarak tanımlar. Bu deneyi yaparken ne bir senaryo, ne de oyunculuktan yararlandığını söyleyen Vertov, filmde görüntüler aracılığıyla uluslararası mutlak bir dil yaratmayı hedefler. Sinemada görüntü dilinin sözcüklerden üstün olduğuna inanan Vertov'un amacı okuma yazma oranı düşük olan Rus insanına sinemanın dilli aracılığıyla Sovyet rejimini ve bu rejimde yaşayan insanları anlatmaktır. Filmde, gün doğumundan gün batımına kadar geçen süre içerisindeki Sovyet vatandaşlarının işte ve boş zamandaki günlük rutinlerinin yanı sıra modern yaşamın makineleri ile olan etkileşimleri gösterilir. Vertov gerçeğin çarpıtılmadan birebir yansıtılmasını savunsa da aslında kurgu aracılığıyla gerçeğe müdahale etmektedir. Tiyatro ve edebiyat dilinin etkisinden uzaklaşmaya çalışırken, sinemanın dil yaratım aracı olan kurgu vasıtasıyla kendi sanatsal dünyasını yaratır ve seyirciyi bu dünyanın içine çekmek ister. Aslında bir nevi kurgu aracılığıyla yeniden şekillendirdiği gerçeği kitlelere sunar (Saunders, 2014, s. 117). Bunun yanı sıra Vertov savunmuş olduğu kinopravda görüşü doğrultusunda filmde canlandırmalara yer vermeden hayatı birebir gösterme anlayışını savunsa da *The Man With a Movie Camera* (Kameralı Adam) filmi içinde pek çok canlandırmaya ve oyuncuya yer verdiği için eleştirilmektedir (Işıkman, 2015, s. 141). Bu açıdan bakıldığında Vertov'un hakikatin sinemasını yaptığı iddiası gerçekte bir yanılsamadan ibarettir. Çünkü Vertov filmin hakikatini savunuyormuş gibi görünse de aslında kendi ideolojik görüşü doğrultusunda yeniden şekillendirdiği gerçeği diğer bir ifadeyle kendi hakikatini kitlelere sunmaktadır.

John Girerson'un anlatıcılığını üstlendiği yönetmenliğini ve yapımcılığını Harry Watt ve Basil Wright'ın üstlendiği 1936 yapımı *Night Mail* (Gece Postası) filmi İngiliz belgesel Hareketi'nin önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir. Film, İngiltere ile İskoçya arasındaki posta teslimatı ile bu dağıtım sırasında görev alan posta işçilerinin önemini anlatır. İngiliz Belge Okulu'nun kamuoyunu bilgilendirme amacını toplumsal gerçekçilikle birleştirerek sunduğu film, biçimsel özellikleriyle Flaherty'nin *Nanook of the North* filminin önceden planlanmış yarı kurmaca anlatısını anımsatır. Filmin anlatısının ana aksı bu yarı-kurmaca sesli-dramatizasyonlardan oluşur. Anlatıcı dış ses şimdiki zamanda

minimalist bir tavırla şiirsel bir biçimde konuşur. Bu anlatı tarzı filmi şiirsel biçime yaklaştırır (Nichols, 2017, s. 171). Seyircinin perdede izlediği olayların çoğunun önceden planlandığı, filmde oynayan figüran posta memurlarının birbirlerine karşı olan hal ve tavırlarındaki yapmacık eylemlerden anlaşılır. Bu yarı-kurmaca yapı, filmin savunduğu toplumsal gerçekçi bakış açısını izleyiciye olumsuz manada sorgular. Her ne kadar gerçek mekân ve durumlardan yaptıkları çekimlere sağdık kalmaya çalışsalar da Hollywood'un devamlılık kuralları gereği irili ufaklı stüdyo hilelerine filmde başvurulmaktadır (Saunders, 2014, s. 134). Filmdeki iç mekân sahnelerinin bir kısmı İngiltere'de Blackheath bölgesinde GPO stüdyosunda trenin inşa edilmiş bir yarım vagonunun replikasında çekilmiştir -tıpkı Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filmindeki iglo sahnesinde olduğu gibi-. Trenin hareket halinde olduğu izlenimini seyircide yaratmak adına yönetmen oyuncuların oldukları yerde bir yandan diğer yana sallanmalarını istemiştir (Morrison, 2007) (Saunders, 2014, s. 135). Bu ve buna benzer stüdyo hileleri belgesel filmlerin çoğunun savunduğu ve yansıtmaya çalıştığı reel dünyada vuku bulan gerçekliğin müdahale edilmeden perdede nasıl anlatılacağı sorusunu/sorunsalını meydana getirir.

Belgeseldeki gerçeklik sorunsalı belgeselin perdede temsil etmeye çalıştığı dünya ile (var olan) vuku bulan gerçek dünyanın çatışmasından kaynaklanır. Sinemanın gerçeği ile gerçeğin sineması yaklaşımları arasındaki ayrım sinemanın perde üzerinde yansıtmaya çalıştığı temsil biçiminin kerteriz alacağı noktayı oluşturur. Şüphesiz filmin ham maddesi Kracauer'in de deyişiyle doğadır (Kracauer, 2015, s. 123). Doğanın perdedeki temsili, gerçekte doğanın sinema perdesine yansıtılan görüntüler aracılığıyla bir replikasının oluşturulmasına dayanır. Kracauer yönetmenin gerçekliğe biçim vermesini eleştirirken, yönetmenin asıl görevinin var olan fiziksel gerçekliği sinema perdesinde yansıtması gerektiğini savunur (Kracauer, 2014, s. 71). Yönetmen kurgu öncesi çekmiş olduğu ham görüntüleri kurgu masasında ayırıştırır ve bunlar arasından seçimler yapar. Böylece kurgu yoluyla gerçekliği inşa eder. Kracauer'in kurgu yoluyla gerçekliğin inşası Bazin'in, sinema dış doğanın kurgulanması aracılığı ile oluşturulur görüşü ile benzeştir (Bazin, 2011, s. 104). Fakat Bazin görüntülerin düzenlenişi ve biçimlenişini, montaj tekniği/kurgu ile kameranın yaptığı seçimler olarak ikiye ayırır. Görüntünün nesne olarak taşıdığı anlam sinemada montaj tekniği/kurgu aracılığıyla ortaya çıkar, diğer bir ifadeyle görüntünün muhteva ettiği gizli anlam kurgu vasıtasıyla dışa vurulur. Zaten Bazin'e göre sinema, nesnelere kendi doğalarında taşımış olduğu gizli anlamı ortaya çıkartmak, duygular aracılığıyla kavrayamadığımız gerçekliği göstermektir. Gerçeğin katmanlı yapısına montaj tekniğinin yanı sıra alıcı/kamera vasıtasıyla da ulaşılır. Kamera doğada bulunan nesnelere dilediğince -kamerayı kullanan kişinin aracılığıyla- yaklaşır (Odabaş, 2015, s. 169 - 170). Görüntünün kurgudan önceki oluşum süreci, bir nevi alıcının/kameranın gerçek dünyadaki nesnelere kurduğu ilişkidir. Yani görüntünün perdedeki oluşumu, kurgunun yanı sıra alıcının/kameranın vuku bulan gerçeklikle yaptığı seçimlerdir. Kracauer ile Bazin her ne kadar gerçekçi

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

film kuramcılarını içinde yer alsalar da ayrıldıkları nokta; Kracauer fiziksel gerçekliği sunma yeteneğine -yani perdedeki temsile- vurgu yaparken, Bazin bir gerçeğin ardında yatan gizli gerçeği açıklamaya/meydana çıkarmaya odaklanır. Bazin'in gerçeğin ardında yatan "gizli gerçek" dediği şey aslında gerçeğin zihindeki tezahürü olan "hakikat" kavramıdır.

Bu noktada hakikat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi ayırmak gerekir: Kutay'a göre, "gerçeklik" (*realite*) nesnenin kendisiyle karşılaştığı andaki varoluş durumuyla ilgili bir saptamaya; hakikat (*verite*) ise bu "anlılık varoluş" durumundan yola çıkarak nesnenin tüm anlarındaki varoluşuna ilişkin evrensel ve genel-geçer saptamalara gönderme yapmaktadır (Kutay, 2009, s. 15). Ağaç kelimesi üzerinden düşünenecek olursak nesnel gerçeklikte yani maddi dünyada karşılaştığımız ağaç ile insan/insanların zihnindeki evrensel ağaç ideası "hakikat" birbirinden farklıdır. "*Hakikat*" ile "*gerçeklik*" kavramlarının ayrımı aslında felsefenin temelindeki "*madde*" ve "*idea*" ikiliğinin bir sonucudur. Gerçeğin ne olduğu sorunsalında maddeyi önceleyenler (*realite*'deki) yani nesnel dünyadaki varlığı gerçek kabul ederken, ideayı önceleyenler maddenin bilinçteki tezahürünü (*verite*'yi) gerçek kabul ederler. Fakat nesnel gerçekliği(şeyleri) tanımlarken Russell'ın ifadesiyle onları kendi tanıdığımız şeylerle bağlantısını kuran doğruları bilmekle koşutluyuzdur. Diğer bir ifadeyle duyu-verilerinin aslında fiziksel gerçeklikte var olan bir nesnenin duyularımızla olan etkisinin neticesinde oluştuğunu kabul etmemiz gerekir (Russell, 1994, s. 42). Duyu verilerinin etkisi sonucu bir insanda gerçekleşen gerçeği algılama ve tanımlama sürecini Russell şu şekilde formüle eder: "*Nesnel gerçekliği algılamamızın yolu dış duyuların verilerini duyumla ve iç duyular denen şeylerin (düşünceler, duygular, istekler v.b) verilerini iç gözlemde tanıyoruz; dış duyuların olsun, iç duyuların olsun, bilgisi olmuş olan şeyleri de bellekte tanıyoruz. Ayrıca, şeylerin bilgisine varan ve onlar için istek duyan Ben'i de tanıdığımız, kesin değilse de olasıdır*" (Russell, 1994, s. 45)." Russell'ın bahsettiği bu süreç nesnel gerçeklikte var olan şeyleri tanımlamayı ne şekilde yaptığımızın formülasyonu niteliğindedir. Tanımlamaların amacı aslında doğru denilen şeyin bilgisine ulaşmaktır. Deneyimleyerek tanımlanan şeylerin yanı sıra deneyim sürecinden geçmemiş olan şeyleri insan yine Russell'ın tabiriyle betimleme yoluyla tanımlayabilmektedir. Betimlemeleri içeren önerilerin çözümlemesinde ise temel ilke şudur: "*Anlayabileceğimiz her önerinin, tümüyle bizim tanıdığımız öğelerden oluşması gerekir*" (Russell, 1994, s. 50). Deneyimler vasıtasıyla tanımlanan öğeler üzerinden deneyimlerin dışında kalan olguları mantık yürüterek veya çözümleme yaparak tanımlama yoluna *betimleme yoluyla doğru bilgiye ulaşmak* denilmektedir (Russell, 1994, s. 51). Bu nedenle "Doğru" kavramı "gerçek" ve "hakikat" kavramlarının vazgeçilmez bir bütünleyeni haline dönüşmektedir (Kutay, 2009, s. 15). Her ne kadar insan aklı tasnif edici ve sınırlayıcı algılama biçimiyle "gerçeklik" ve "hakikat" kavramlarından birini "*verili-nesnel/vuku bulan gerçeklikle*" diğerini ise "*verili gerçekliğin zihindeki öznel tezahürü*" olarak tanımlasa da; gerçeklik ve hakikat hakkındaki esas bilgisine, nesnel dünyadan edindiği deneyimlerin bilgisi ile hiçbir zaman

deneyiminden geçmemiş şeylerin betimlemeli bilgisini, düşünsel bir mantık sürecinden geçirdikten sonra ancak doğru veya yanlış ikiliği üzerinden tanımlayarak ulaşabilmektedir. Bu ikilik aslında gerçeğin/hakikatin ne olduğunun kavranmasını güçleştiren bir durumdur. Çünkü doğru ve yanlış ikiliği her ne kadar net ifadeler gibi görünse de hakikatin soyut niteliğine bağlı olan gerçek -aklın tanımlamakta zorlandığı- bilinmezliğin sonsuzluk çölüne veya Baudrillard'ın tabiriyle *gönderenden yoksun imgelere* veya *çöle dönüşmüş bir gerçeğe* aittir (Baudrillard, 2016, s. 14 - 15).

Sanatların temel ereği doğayı gösterme/temsil etme ve anlamlandırma işlevinin yanı sıra gerçeklik arayışına dayanır. Fakat gerçek ve hakikat kavramlarını kendisiyle "*Gerçek gerçektir. Hakikat hakikattir.*" totolojisiyle açıklarsak önerme her ne kadar doğru sonuç vermiş gibi görünse de aslında kavramlar hakkında yeni bilgi vermeyen bir açıklama yapmış oluruz. Bu nedenle bu totolojik önermelerin dışında yani belgesel sinema gerçeğin/hakikatin temsilidir şeklinde tanımlamak yerine Torun'un tanımıyla "*İmge ve belgenin gerçeklikle yeniden inşası ile yorumlanan belgesel sinema, mekanik ve sıradan dünyayı yaşayan insanın dünyasında bir alternatif düşünce sunumu*" olarak tanımlanabilir. (Torun, 2019, s. 145). Tanım şu şekilde yeniden yorumlanacak olursa, belgesel formu aslında vuku bulan gerçeğin, yaşayan insanın kendi imgelem dünyasında bir düzene/tasarıma sokarak sinema perdesi üzerinde somut olarak gerçekleştirdiği bir yeniden inşa süreci veya alternatif bir düşünce sunumu olarak da tanımlanabilir. Burada gerçeğin inşa süreci var olan nesnel gerçeğin alıcı vasıtasıyla zapturapt altına alınmasına -diğer bir deyişle kayıt altına alınmasına- dayanır. Kurgu/montaj gerçekliği perde üzerinde inşa eden ikincil bir faktördür. Görüntünün alıcı tarafından seçilimi gerçeğin inşa sürecinde kurgudan önce gelir. Fakat gerçeklik her kayda alındığında mecranın/alıcının doğasından ötürü sürekli olarak elden kaçar. Kamera bir gerçeği yakalamaya çalışırken aslında diğer gerçeği/gerçekleri kaçıırır. Şöyle ki alıcı vasıtasıyla her ne kadar geniş açılı bir ölçekle bir vadinin genel görüntüsü kayıt altına alınmaya çalışıldığında o an ve sırada vadide gerçekleşen yakın -mikro- ölçekli görüntüler ile kayıt altına alınamayan diğer gerçeklikler sürekli olarak gözden kaçar. Vadideki ceylan sürüsünün bir noktadan başka noktaya göçü genel çekim ölçeğinde rahatlıkla gösterilebilirken aynı anda aynı ölçek içerisinde karıncaların vadi üzerindeki mikro ölçekli hareketleri kayıt altına alınmaz. Çift kamera ile bu eylemi gerçekleştirmeye ve görüntü olarak aynı ekran üzerinde hem ceylanların hem de karıncaların görüntüleri gösterilmeye çalışıldığında ise bu iki farklı gerçeklik aynı anda gösterilebilmesine rağmen bu sefer de seyreden gözün ekranın sağ tarafına odaklandığında sol taraftaki, sol tarafına odaklandığında ise sağ taraftaki görüntüyü/gerçekliği kaçıracaktır. Özetlenecek olursa, gerçeklik alıcı ve onu kullanan kişi tarafından sürekli olarak yakalanmaya/zapturapt altında tutulmaya çalışılsa da aslında sürekli olarak kaçma eğilimindedir. Bu ileri sürülen nedenler sonucunda Torun'un "*yaşayan insanın dünyasında alternatif bir düşünce sunumudur*" tanımı gerçeğin insan zihnindeki tezahürü olan "*hakikate*" işaret eder.

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

Oskay' a göre ise belgesel sinema, insanın doğa ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa karşı direnen bir sanat formu, bir sanat alanıdır (Oskay, 1997, s. 148). Oskay'ın “*unutmaya direnme*” tanımı gerçeğin hem maddi dünyadan, silinmesine hem de zihindeki tezahürünün silinmesine değinen yani hem gerçeği, hem de hakikati işaret eden bir tanımdır. Bu tanım zihnin tanımlama ve betimleme süreçlerinden geçirerek elde ettiği bilgiyi doğru veya yanlış olarak çözümlemesinin bilgisine dayanır. Böylece insan belgesel formu sayesinde kendi iradesiyle gerçeğin/hakikatin, zaman karşısında yok olmaya ve unutulmaya teşne olan doğasına engel olmaya çalışır.

Belgesel film tanımı ve türleri, gerçeğin/hakikatin bu paradoksal yapısı nedeniyle sürekli farklı şekil ve biçimlerde tanımlanır. Rotha'ya göre belgesel film “*Selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçeğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir* (Rotha, 2000, s. 22).” Gerçeğin herhangi bir görünümünün yorumlanması durumu, vuku bulan gerçeğin alıcının kaydı ile zapturapt altına alınamayan sürekli olarak elden kaçan doğasına yönelik bir tanımdır. Çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koyma önermesi ise belgeselin didaktik/öğretici tarafına vurgu yapar.

Nichols'e göre “*Belgesel film, gerçek kişilerin (toplumsal oyuncuların) içinde yer aldığı durum ve olaylardan bahseder. Bu kişiler, betimlenen yaşamlar, durumlar ve olaylar hakkında inandırıcı bir önerme ya da bakış açısı edinebilmemiz için aktarılan bir öyküde, bize kendilerini kendileri olarak sunarlar. Yönetmenin özgün bakış açısı, bu öyküyü kurgusal bir alegori yerine tarihsel dünyayı doğrudan görmemizi sağlayan bir araç haline getirir* (Nichols, 2017, s. 35)”. Nichols'un tanımı vuku bulan gerçeklik içerisindeki durum ve olayların, yönetmenin bakış açısı çerçevesinde inandırıcı bir önerme doğrultusunda seyirciye yansıtılması üzerine kurulmuştur. Bu tanımda önemli olan nokta, durum ve olayların yönetmenin bakış açısıyla şekillenecek oluşudur. Çünkü böyle bir durumda, gerçeklik ve hakikate belirli bir bakış açısı çerçevesinde yapılacak müdahaleler bu kavramların, belgesel sinemanın anlatı olanakları içerisinde rahatlıkla manipüle edilebilir olduklarını göstermektedir.

Özetlenecek olursa; gerçek ve hakikat kavramları aklın tanımlayıcı, tasnif edici yapısı içerisinde nasıl ki tam ve kati olarak açıklanamıyorsa, belgesel sinemanın aradığı ve perdede göstermeye çalıştığı gerçeklik ve hakikat iddiası da mecranın doğasından ötürü tam anlamıyla gerçekleşmesi olası değildir. Çünkü gerçek bir *alıcı/kamera* tarafından yakalanmaya çalışıldığında sürekli olarak bizden uzaklaşır. Bu nedenle belgesel sinemada *direct cinema* ve *cinéma vérité* akımlarının savunmuş oldukları gerçeklik arayışlarındaki farklılıklar, mecranın gerçekliği bize yakınlaştırmaya çalışırken aksine uzaklaştıran doğasından kaynaklanan problemlerdir. Dolayısıyla bu türlerin birbiri arasında ayırım yapmanın güçlüğü sürekli olarak sinema teorisyenleri ve eleştirmenleri

tarafından tartışma konusudur.

3. Belgesel Türleri ve Ayrımı Üzerine

Gerçekliğin belirli kıstaslar içinde açıklanamayan doğası belgesel türlerinin sınıflandırılarak belirli bir türlere ve alt başlıklara ayrılmasını zorlaştırır. Nichols'un kitabında belirttiği üzere filmleri çeşitli model ve biçimler altında sınıflandırmak olasıdır. Fakat bu sınıflandırma kesin bir ölçümden ziyade bireysel yargılara dayanır (Nichols, 2017, s. 171).

Girerson belgesel formunu gerçekliğin yaratıcı biçimde ele alınışı/uygulanışı olarak tanımlar (Saunders, 2014, s. 24). Sözüün İngilizcesi '*the creative treatment of actuality*'dir. (Grierson, 1933, s. 8). Burada Girerson'un realiteden (reality) ziyade aktüaliteye (actuality) vurgu yapması enteresandır. Aktüalite kelimesi her ne kadar içerisinde hakikat ve gerçek anlamlarını taşısa da güncellik, güncel olay, günün konusu anlamlarına da karşılık gelir (bkz. TDK, *Aktüalite*). Demek ki belgesel formu içerisinde güncel olay ve konulara diğer bir ifadeyle vuku bulan gerçekliğe kanıt ve şahitlik yapar. Belgesel formunu sinema kuramcısı Barsam'ın tanımıyla sinemanın *kurgusal olmayan* bir türü olarak tanımlamak da mümkündür (Aktaran: Saunders, 2014, s. 24 - 25). Fakat belgesel formu yapılarına bakıldığında kurgusal sinemanın yöntemleriyle etkileşim içerisinde olduğu görülecektir. Çünkü belgesel gerçeklik arayışı adına kurgusal yapının yöntemlerine başvurur ayrıca anlatısını oluştururken dramaturginin kurallarından yararlanır (Saunders, 2014, s. 25). Vardar' a göre belgesel sinemanın kurgusal sinemadan ayrıldığı nokta, sinemacının etik bağlamda gerçeği deforme etmeden yansıtmasıdır (Vardar, 2008, s. 66). Gerçeğin etik bağlamda deforme edilmeden yansıtılması filmi çeken yönetmenin inisiyatifi doğrultusunda alınacak bir karardır bu karar kişiye özgü ve öznel olduğundan ötürü gerçeğin deforme edilip çarpıtılmasına her daim açık kapı bırakır. Bazin perdede gerçeği en çok göstermeye yönelen bütün anlatım dizgelerini, bütün işlemleri 'gerçekçi' olarak tanımlar. Aynı olay, aynı nesne farklı yollardan kurgu tekniği ile alıcının/kameranın nesne üzerinde yaptığı seçimler nedeniyle farklı yollarla anlatılabilir. Perde üzerindeki bu farklı temsil biçimleri ve anlatımlar aslında vuku bulan salt gerçeklikten alınan kesitlerdir, bu nedenle de gerçeğin hem birer replikasıdır, hem de birer yanılsamasıdır. Seyirci, sinemacının yarattığı bu yanılsama ile bilinçli veya bilinçsiz bir özdeşleşim kurar. Sinemacı, seyirci ile bu özdeşleşimci yanılsamayı kurar kurmaz kendi yaratmış olduğu gerçeği -farkında olarak/olmayarak- seyirciye benimsetme eğilimine girer. Bu girişim gerçeğin daha fazla deforme olmasına neden olur. Çünkü sinemacı yarattığı kurgusal evren ile göstermeye çalıştığı gerçeklik arasında gerçeğin nerede başlayıp nerede bittiğini belirli bir noktadan sonra ayırt edemez duruma gelir. Bazin bu ayırım yitiminden ötürü sinemacının kınanmaması gerektiğini salık verir ve sinemanın bu ayırım yitimi üzerine kurulduğunu belirtir (Bazin, 2011, s. 206). Fakat sinemacının bu ayırım yitiminden gerçeği inşa edememesi durumunu kınarken, gerçeğin perdedeki temsili ile gerçeğin ne olduğunun/olacağının belirsizliği hala muğlaklığını korumaya devam eder.

Nichols, belgesel türlerini çekim şekillerine göre altı türe ayırır (2017, s.

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

51-52). Bunlar: *Şiirsel Biçem*, *Açıklayıcı Biçem*, *Gözlemci Biçem*, *Katılımcı Biçem*, *Dönüştürücü Biçem*, *Edimsel Biçem*'dir. Paul Rotha ise belgeselleri; *gerçekçi gelenek*, *haber-gerçek gelenek*, *doğalcı (romantik) gelenek* ve *propaganda geleneği* olarak dört kategoriye ayırır (Rotha, 2000). Bu ayrımlar dışında *Wolf Rilla*, *John İzod* ve *Richard Kilborn*, *Eric Barnouw* *John Grierson*, *Siegfried Kracauer*, gibi isimlerin yapmış olduğu daha pek çok farklı türde ve biçimde belgesel türü ayrımı bulunmaktadır. Ayrım için bkz: (Tağ, 2003). Farklı eleştirmen ve kuramcılarının yapmış olduğu farklı ayrımlar belgesel türleri üzerinde esasta bir uzlaşımın olmadığı göstermektedir. Uzlaşımın olmadığı sinemanın bu sahası *Documentary Drama* (Docudrama/Yarı Belgesel), *Mockumentary* (Sahte-Belgesel) ve *Docuficton* (Kurgu Belgesel) gibi farklı türdeki -özellikle kurgusal sinemanın özelliklerini fazlasıyla yapısına dâhil eden- oluşumları da içinde barındırır (Rosenthal, 2002), (Ekinci, 2016, s. 16). Bu ayrımların yanı sıra belgesel türleri aynı anda iki veya daha fazla türün özelliğini bir arada göstererek melez türleri de oluşturabilir (Saunders, 2014, s. 80). Öte yandan birbiri ile çok karıştırılan *direct cinema* ile *cinéma vérité* akımları birbiri içine geçebilen yapıları itibari ile sürekli olarak sinema kuramcıları arasında tartışmaya yol açarken, bu durum iki farklı akımın birbirleri arasında olan ayrım ile net tanımlarının yapılmasını zorlaştırmaktadır.

4. Cinéma Vérité ile Direct Cinema Üzerine

Cinéma Vérité kelimesi Sovyet toplumu hakkında Diziga Vertov'un hazırladığı haber filmleri için kullandığı *kino-pravda* kelimesinin Fransızcasıdır (Nichols, 2017, s. 202). *Vérité* kelimesini "hakikat" kelimesi (Yalın & Güngör, 2016, s. 77) üzerinden diğer bir ifadeyle yukarıda belirtildiği üzere "verili gerçekliğin zihindeki öznel tezahürü" olarak tanımlamak gerekir. Burada değinilmesi gereken bir diğer husus Rusça Правда *Pravda* kelimesidir. Bu kelimenin İngilizce karşılığı *truth*'dur (Cambridge, 2021). Bu *cine-truth* veya *film-truth* gibi anlamlarla karşılaştırıldığında Türkçe'ye *sinema-gerçek*¹ olarak

¹ *Cinéma Vérité* kavramı köken olarak Vertov'un *kinopravda*'sını temel alır. Bu iki tanım Türkçede *sinema-gerçek* adı altında kendisine yer bulur. Fakat hem ortaya çıktıkları ülke ve dönem farklılığı açısından (*Cinéma vérité* 1960'lı yıllarda Fransa'da, *kinopravda* 1920'li yılların başlarında Rusya'da ortaya çıkmıştır.) hem de savunmuş oldukları sanatsal görüşler bakımından birbirlerinden farklılıklar göstermektedir. Şöyle ki Vertov'un *kinopravda* adı altında yapmış olduğu *The Man with a Movie Camera* filmi *cinéma vérité*'nin sunmuş olduğu katılımcı tarzından ziyade *direct cinema*'nın savunduğu dolaysız/doğrudan sinema anlatımına daha yakındır. Filmin katılımcı yanı sıra filmin çekim sürecine dair görüntüler ile filmin kapanış sekansında sinema salonunda filmi seyreden insanların görüntülerini izleyiciye göstererek, çekilen filme izleyiciyi dâhil etmeye çalışmasından kaynaklanır. Herhangi bir röportaj, sesli anlatım, altyazı, yazılı anlatım ve anlatıcı gibi unsurlara yer verilmeyen bu filmin katılımcı yanının mı yoksa doğrudan/*direct* yanının mı ağır bastığı halen önemli bir tartışma konusudur. Vertov'un kendinden önceki film yapım modellerini benimsememe isteği, çektiği filmlerin sinemanın anlatı diline özgü yeni model ve biçimlerin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Çektiği filmlerin belirli bir belgesel sınıfı altında yer almasının zorluğu da bu sebepten kaynaklanmaktadır.

çevrilen tanımın sorunlu olduğu anlaşılacaktır. Şöyle ki *sinema-gerçek* tanımından sürekli tartışıla gelen sinemanın gerçeği, mi yoksa gerçeğin sineması mı kastedildiği net olarak anlaşılammaktadır. Bir diğer sıkıntı *Cinéma Vérité*'nin *gerçeğin/hakikatin* kendi doğasından kaynaklanan bir anlamsal karışıklık söz konusudur. Çünkü bu gerçek gösterilen görüntünün gerçeği midir yani *aktüalite* midir yoksa perdede kurgu ile oluşturulan dünyanın insan zihninde tezahürünü bulduğu *verite*'nin gerçeği midir sorusunu gündeme getirir. Vertov kendi kuramsallaştırmasında sinemanın/filmin hakikatini ön plana çıkarır ve savunur. Vertov, köylerde okuma-yazma oranı düşük olan köylüler için hazırladığı filmlerde kurgusal sinemaya bir tepki olarak teorik fikirlerini *sine-göz/kinopravda* adı verilen bir kavram altında toplar. Kinopravda teriminde Vertov'un amaçladığı Marx'ın öğretileri çerçevesinde *hayatı haberi olmadan yakalamak* fikrinden² yola çıkarak bu fikri diyalektik materyalizmin kuralları doğrultusunda işleyip sinematik bir forma sokmaktı (Saunders, 2014, s. 47). Aslında bu noktada *hayatın haberi olmadan yakalanmış* gerçeğine belirli bir fikir/idea doğrultusunda yapılan bir müdahale söz konusudur. Hayatın yakalanan görüntüleri kurgu vasıtasıyla sinemanın gerçeğine göre düzenlenir. Bu nedenle kinopravda vuku bulan gerçekliğin düzenlenmiş halidir. Bu gerçekliğin içerisinde aslında el değmemiş bir gerçeklikten ziyade bir karşılaşmanın diğer bir ifadeyle alıcının vuku bulan gerçekliğe karşı olan *konumunun* gerçekliği söz konusudur. Günlük hayatın içerisinde akıp giden insanlara karşı konumlandırılan kamera vuku bulan gerçeklikle/olaylarla karşılaşır ve etkileşim içerisine girer. (Nichols, 2017, s. 202). Bu noktada *kinopravda* ve *cinéma vérité* hakikatin perdedeki temsil meselesini bir sorun haline dönüştürür -ki belgesel formlarının ana gayesi ve sorunsalı da gerçeğin perdedeki temsil meselesidir.

Rosenthal *cinéma vérité* kelimesini kitabında şöyle tanımlar: “*Cinéma vérité kavramı, 1960'ların başında Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Fransa'da gerçekleştirilen film yapımında radikal deneylere verilen bir toplu isimdir* (Rosenthal, 2002, s. 265).” Rosenthal'ın bu sınıflandırması üzerinde düşünüldüğünde aslında Amerika'da *direct cinema*, Kanada'da *candid eye* ve Fransa'da *cinéma vérité* akımları, Vertov'un *kinopravda*'sının devamı niteliğindeki akımlardır. Burada şunu açıklamakta fayda var: Yalın ve Güngör Sinema-Gerçek akımı için Amerika'da Dolaysız-Sinema, Kanada'da Arıgöz ve Fransa'da Sinema-Gerçek çalışmaları olarak geliştiğini (Yalın & Güngör, 2016, s. 83) söylerken bunların hepsini aynı akım/isim içerisinde Sinema-Gerçek olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamanın eksik noktası ve Türkçe'ye çeviri yapılırken yarattığı anlam kayması hepsini *sinema-gerçek* gibi bir genelleme içinde anlaşılmasına/düşünülmesine yol açmasıdır. Oysaki *cinéma vérité*'yi (Sinema-Gerçek) Rosenthal'ın tanımlamasında olduğu gibi *o yıllarda gelişen akımlara verilen toplu bir isim olarak düşünülecek* olursa konu aydınlığa kavuşacaktır. Çünkü dilimizde sinema-gerçek denildiği zaman bu akımlara

² Bu fikir *direct cinema*'nin kameranın *fly on the wall* yani duvardaki bir sinek gibi hayata müdahale etmeden gözlemci bir tavır içerisinde gösterme anlayışı ile paralel bir görüştür.

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

verilen bir toplu isimden ziyade Fransa'daki cinéma vérité çekim biçimi ile bu akımların genel özelliği olan gerçeğin perdedeki temsil meselesini savundukları ilk olarak akla gelmektedir. Ki cinéma vérité, *katılımcı-gözlem* biçiminin ağır bastığı bir temsil formudur. Salt-gözlemci biçimin ağırlıkta olduğu form *direct cinema* ile *candid eye* ekolleridir. Aslında bu akımların hepsi gözlemci tarzın/ekolün içerisinde yer alan sinema sanatında sinemanın/filmin gerçeğini esas alır. Gerçeğin perdedeki temsili önemlidir.³ Her ne kadar *direct cinema* kamera önünde gerçekleşen olayları olduğu gibi, en katıksız haliyle gerçeği seyirciye yansıtmayı amaç edindiğinden gerçeği seyirciye göstermek/gerçeğin sinemasını yapmak gibi bir iddiaya girişip perdedeki temsil meselesini sorunsallaştırmaya da aslında nihai olan perde de görünen son ürün olan filmdir ve bir temsil özelliği taşır. Bu nedenle aslında *direct cinema*'nın savunduğu gerçeği doğrudan gösterme savı, sinema mecrasının temsil doğasından ötürü beyhudedir. Çünkü sinema zaten başlı başına bir temsil formudur. Bu noktada bu ekolleri birbirinden ayırırken *katılımcı-gözlem* ile *salt*(yalın, doğrudan) *gözlem* olarak ayırmakta fayda vardır. Bu sayede filmleri çekim biçimlerine göre sınıflandırarak bu akımlar arasında ayırım yapabilmek görece kolaylaşacaktır.

Dziga Vertov'un *kinopravda*'sından esinlenerek Fransa'da cinéma vérité akımını başlatan ve etnografik belgesellerin ustası kabul edilen Jean Rouch'un Edgar Morrin ile birlikte gerçekleştirdiği *Bir Yazın Güncesi* (Chronique d'un été, 1961) adlı film Fransa'da cinéma vérité akımının mihenk taşı olarak kabul edilir. Morrin'in kaleme aldığı "Yeni bir cinéma vérité için" (*Pour un Nouveau Cinema Verité*) isimli makalesinde sinemanın yeni gerçeği sorununu tartışır ve üstü örtük olarak Dziga Vertov'un kinopravdası kapsamında gerçekleştirmiş olduğu çalışmaları över. Tıpkı kinopravda hareketinde olduğu gibi *ham gerçeklikten çalınan çekimlerin* montajına dayalı olarak görünür dünyanın sinema perdesindeki temsilini savunur. Burada sinema perdesinde gerçeğin temsili veya görüngüsü aslında "cine-truth" anlamına gelmektedir (Cinéma-Vérité, 2021).

Jean Rouch'un *Bir Yazın Güncesi* filmi hem *cinema verité* hem de *direct cinema* akımlarının yaratıcı bir örneği olarak kabul edilir. Filmin çekim tarzındaki gerçek hayatın kişilerine karşı alıcılığı konumlandırması ve oyuncu Marceline Loridan-Ivens'in kamera bir gözlemci gibi konumlandırılarak yakından takip edildiği sahneler filmi *direct cinema* anlayışındaki yalın gözlemci bir tavır olan *fly on the wall* (duvardaki sinek) anlayışına yaklaştırır. Bu durum *direct cinema*'nın gözlemcinin gözlemlenen üzerindeki etkisinin minimum düzeyde tutulması gerektiği anlayışı ile uyumludur. *Direct cinema*'nın savunduğu bir diğer husus; görüşmeler, seslendirme yorumları ve konuyla ilgili diğer her türlü etkileşimin gözlemi kirlettiği kabul edilerek bunlardan kaçınılması gerektiğini salık vermesidir. Fakat film çekim biçimi ve kurgulanış

³ Bu noktada akımların gerçeğin sineması görüşünü savunanları da sinemanın gerçeği içerisinde değerlendirilmesi gerektiği görüşüneyim. Çünkü ortaya çıkan nihai ürün olan film bir temsil biçimidir. Gerçeğin perdedeki temsili söz konusudur. Bu noktada filmlerin vuku bulan gerçeği kayda alarak gerçeğin sinemasını yaptıklarını öne sürdükleri önerme, filmin başlı başına bir temsil nesnesi olmasından dolayı geçerliliğini yitirmektedir.

bakımından incelendiğinde *direct cinema* savunucuları tarafından kaçınılması salık verilen özellikler üzerine kurulu olduğu görülecektir (Bruni, 2021). Gerçeği ortaya çıkarmak adına Rouch ve Morin *katılımcı-gözlemcinin* her türlü müdahalesinden yararlanır (Nichols, 2017, s. 200). Paris sokaklarındaki yoldan geçenleri sorgulayarak mutluluğun doğasını araştırırlar. Film ilerledikçe yaptıkları sorgulama insanların yaşam ve başkalarıyla olan ilişkileri hakkındaki içsel düşüncelerine erişmek için kullanılan politik bir araç haline gelir. Film boyunca Paris'te yaşamını sürdüren farklı kesimlerden insanlara politik ve kişisel konularda sorular sorularak katılımcıların kendi gerçekliklerini ifade etmeleri, açığa vurmaları istenir (Yalın & Güngör, 2016, s. 89). Filmin hem *direct cinema* hem de *cinema verité* özelliklerini barındırması filmin iki akım arasında melez özellikler sahip olduğunu gösterir. Fakat 'gerçek' kelimesinin belirsizliği ve bunun filmsel imgeyle düşünsel imge arasındaki karmaşık ilişkisi böylesine bir ayrımın veya tanımlama yapmanın gerekli olup olmadığı üzerine bizi düşündürür. Şöyle ki eğer bu akımların hepsini tek bir başlangıç noktasından yani kinopravda'nın ardılları olarak göstermek istersek, bunları farklı isimlerle birbirinin devamı olarak tanımlamak gerekecek ve Rosenthal'ın tanımı doğrultusunda bunları *-cinema verité*'den bağımsız olarak- toplu bir isim içerisinde değerlendirmek gerekecektir. Eğer bunların her birini bir birinden bağımsız akımlar olarak ayırmak gerekecekse hem bu kavramların çevirisinden kaynaklanan açmazlar, hem de gerçek kelimesinin belirsizliği bu akımları sınıflandırma yöntemimizi sürekli boşa çıkaracak ve zorlaştıracaktır. Bu sebeple sınıflandırma yaparken, filmin çekim biçimi ve anlatısını ön planda tutup, bu çekim biçimlerini gözlemci ekol altında değerlendirerek bir sınıflandırma modeli kurmak makul olanıdır. Fakat Rosenthal'dan farklı olarak bu akımları *cinema verité* gibi toplu bir isim içinde değerlendirmekten kaçınarak bunları gözlemci belgeseller altında bölümlenmek akımların ayrımları ile tarihsel olarak ortaya çıkış zamanlarını daha anlaşılır ve görünür kılacaktır.

Direct cinema ise doğrudan/dolaysız sinema olarak Türkçe'ye çevrilmiştir. Doğrudan sinema, büyük ölçüde öznenin ve izleyicinin kameranın varlığından habersiz olarak çekilen olayların perdede temsiline dayanır (Yalın & Güngör, 2016).⁴ Akımın özelliklerini taşıyan ilk filmler Kanadalı NFB⁵'nin 1958-1959 yılları arasında *Candid Eye* (Arıgöz) adlı belgesel programında yayınladığı filmler, *Direct cinema* türünün öncüleri olarak kabul edilir. Bu dönemin başlıca filmleri yönetmenliğini Tarrence Macartney-Fillgate'in yaptığı *Blood fire* (1958), *The Days Before Christmas*(1958) *The Back Breaking Leaf* (1959) filmleridir. Michel Brault ve Gilles Groulx'un kısa belgeseli *Gedikçiler* (*Les raquetteurs*, 1958) filmi *direct cinema* akımının gelecekte evirileceği noktayı haber veren bir diğer önemli filmidir (Candan, 2012, s. 76). Kar raketi meraklılarının Quabec'te düzenlemiş oldukları kongreyi konu alan film kişileri *salt gözlemci* bir tavırla yakından takip eder (Saunders, 2014, s. 72 - 73). Direct

⁴ Bu tanım, Vertov'un *hayatı haberi olmadan yakalamak* fikrine çok benzerdir.

⁵ Kanada Ulusal Film Merkezi

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

cinema'nın temel prensibi olan kameranın *duvardaki bir sinek gibi* gözlemci konumu bu filmlerde ortaya çıkar. *Direct cinema* ile *cinema verité*'nin bu dönemde bir akım olarak yaygınlaşmasının nedeni olarak 1960 yıllara gelindiğinde oldukça hafif, elde taşınabilen 16 mm kameraların ve eş zamanlı yüksek kalitedeki ses kayıt cihazlarının gelişimi gösterilir. O dönem çekilen belgesellerin çoğunda gelişen gözlemci ve katılımcı biçimler, ekipmanların sağladığı esnek ve rahat çalışma biçiminden dolayı ön plana çıkar (Nichols, 2017, s. 177).

1958-59 yılları arasında Kanada'da *Candid Eye* adı altında gelişen gerçekçilik akımı, Amerika'da o dönemler *direct cinema* olarak adlandırılacaktır. Direct Cinema akımının salt gözlemci özelliklerine birebir bağlı kalan ABD'li belgeselci Robert Drew ve ekibinin John F Kennedy hakkında çektikleri filmler serisi *direct cinema* adı altında çekilen filmlerin başlıcalarıdır. Bunlar, *Primary*(1960), *Crisis: Behind a Presidential Commitment*(1963), *JFK: Faces of November*(1963) filmleridir. Kamera bu belgesel filmlerde kimse tarafından görülmediği hissini verecek şekilde konumlanmış salt gözlemci durumdadır. (Saunders, 2014, s. 75 - 76). Kamera sokaklardan, otel odalarındaki dinlenme alanlarına kadar her an politikacıların *-tıpkı duvardaki bir sinek gibi-* yanı başındadır (Yalın & Güngör, 2016, s. 83). Saunders gözlemci senkronize sesli filmler olarak adlandırdığı *direct cinema* filmlerini, gelişen teknolojinin yardımıyla yaratıcısının siyasi gündemine hizmet etmek amacıyla tasarlanmış filmler olarak tanımlar (Saunders, 2014, s. 73).⁶

Direct Cinema akımının önerdiği çekim biçimi olan yönetmenin sanki orada değilmiş gibi filme çekme yöntemi tartışmalara yol açar. Şöyle ki yönetmen çekim sırasında orada iken sanki orada yokmuş gibi davranması bir tutarsızlık olarak kabul edilir. Çünkü kamera konumlandırıldığı noktada yönetmenin oluşturmaya çalıştığı tema doğrultusunda yaptığı seçim/seçimler sonucunda konumlandırılmıştır. Ayrıca kameranın bulunduğu konum itibariyle gizli bir şekilde vuku bulan olay ve durumları kayda alması etik açıdan röntgencilığe yol açacağından ötürü eleştirilir. Nichols *direct cinema* anlayışını “*Kamera olmasaydı gördüklerimizin ne kadarı aynı olurdu ya da yönetmenin orada olduğu açıkça kabul edilseydi neler değişirdi*” diyerek eleştirir. Kitabında *direct cinema* terimini kullanmaktan çekinerek *direct cinema* akımı içerisinde çekilmiş olan filmleri gözlemci biçim içerisinde sınıflandırır (Nichols, 2017, s. 169). Nichols gözlemci biçimi şu şekilde tanımlar: “*Dikkat çekmeyen bir kamera tarafından gözlemleniyormuşçasına, öznelere günlük yaşamlarıyla doğrudan ilişki kurmayı öne çıkarır.*” Cinema verité filmlerini ise katılımcı biçim içerisinde sınıflandırarak bunları şu şekilde tanımlar: “*Yönetmen ve özne arasındaki etkileşimi öne çıkarır. Çekimlerde röportajlar, hatta karşılıklı konuşma ya da kışkırtma şeklinde daha doğrudan bir katılım göze çarpar.* (Nichols, 2017, s. 52)” Fakat buradaki bir diğer sorun Vertov'un *Kameralı Adam*

⁶ Ki bu noktada Vertov'un kinopravda anlayışı içerisinde çekmiş olduğu filmler için de aynı değerlendirme yapılabilir. Bu filmlerin de özleri itibariyle Vertov'un kendi siyasi ve ideolojik görüşüne hizmet ettiğini söylemek yanlış olmaz.

filmini hangi kategori içerisinde sınıflandırılacağıdır. Çünkü Vertov'un *Kameralı Adamı*'nin temel özelliği herhangi bir ara yazı ve sesli anlatımdan bağımsız salt kameranın çekmiş olduğu görüntülerin düzenlenmesi ile anlatmaya çalıştığı gerçekliğin katılımcı biçem içerisinde mi yoksa gözlemci biçem içerisinde mi sınıflandırılacağı sorunudur. Nichols'un kitabının bir bölümünde Vertov 'un Kameralı Adam filmini *katılımcı biçem* kategorisi içerisinde sınıflandırırken (Nichols, 2017, s. 202) başka bir bölümünde *dönüştürücü biçem* kategorisi içerisinde sınıflar (Nichols, 2017, s. 173). Nichols biçemlerin birbirine karıştırılma durumunu pek çok film için geçerli olduğunu kabul ederken, bu durumu yönetmenlerin ellerindeki malzemeye karşı değişken ve yararcı bir yaklaşım sergiledikleriyle bağdaştırır (Nichols, 2017, s. 172). Dönüştürücü biçem ise Nichols'un kitabında şu şekilde tanımlanır: “*Belgesel sinemaya hükmeden ön kabul ve uygulamalara dikkat çeker. Filmin gerçekliği temsilinin ne kadar yapılandırılmış olduğuna dair farkındalığımızı artırır*” (Nichols, 2017, s. 52).” Vertov Kameralı Adam filminde sinemaya özgü önceden var olan modelleri benimsemekten kaçınır. Filminin girişindeki yazıda: “*Bu deneysel filmin amacı edebiyat ve tiyatronun söyleminden tamamen bağımsız mutlak ve evrensel bir sinema dili yaratmak*” olduğundan bahseder (Yalın & Güngör, 2016, s. 89). Vertov'un gerçeklik arayışı deneyseldir ve kendinden önce var olan modellerin dışındadır. Filme seyircinin katılımı, çekim biçimi aracılığıyla sağlanır. İzleyicilerin filme dâhil edilmesi; filmin başında sinema salonuna giren insanlarla başlar, sinema salonundan çıkan insanların görüntüsüyle son bulur (Işıkman, 2015, s. 148). Filmin katılımcı tavrı, film yapımına dair gizlenmesi gereken süreçlerin seyirciye gösterilerek, izleyenin izlediğinin bir temsil formu/film olduğunun farkındalığına varması aracılığı ile sağlanmaya çalışılır. Kameranın lens aparatına yapılan yakın çekimler, kameramanın kameranın kolunu çevirdiği görüntüler film çekim sürecinin seyirciye yansıtıldığı anların bazılarıdır. Perdede gösterilen/yansıtılan gerçeğin hakikati -yani gerçeğin insanın zihnindeki tezahürü- bu tarz çekimlerle seyircinin düşünsel sürecinde eleştirel bir tavırla izlediklerinin bir film olduğu farkındalığı üzerinden yaratılmaya çalışılır. İlk gözlemci filmler arasında kabul edilen Kameralı Adam filmi (Saunders, 2014, s. 118) film içerisindeki anlatım tarzıyla gerçeği, insan zihninde oluşan *filmsel imge* ile *var olan nesnel gerçeklik* olgularını tartışmalı bir filmsel gösterenler sistemi içerisinde birbiri üzerine katlar. Filmin kapanışında üst üste bindirilmiş görüntülerin ardından kameranın lensiyle insan gözünün birbiri içerisinde kaynaşmasının filmsel bir gösteren olarak filmi perdede izleyen seyirciye dönük olarak gösterimi, tartışmalı bir hakikat durumu içerisinde seyirciyi arafta bırakır. Bu nedenle filmin hakikat ve gerçeklik üzerindeki bu bakış açısı filmin Nichols'un sunduğu biçemler içerisinde belirli bir başlık altında sınıflandırılmasını zorlaştırır.

Nichols'un yapmış olduğu gözlemci, katılımcı ve dönüştürücü biçem sınıflandırmasında ortaya çıkan sorunun kökeni, film ister katılımcı, ister gözlemci, isterse dönüştürücü biçem olsun belgesel formunun gerçeği yansıtması için var olan gerçek hayattan çekilen görüntülerin aslında bir belge olarak sinema

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

perdesi üzerindeki temsilinden kaynaklanır. Özet olarak bu temsil biçimi hangi biçem içerisinde sınıflandırılırsa sınıflandırılırsın özünde gözlemci bir tavır barındırır. Gözlemciliğin katılımcı mı, dönüşlü mü yoksa doğrudan mı olacağı çekilen görüntülerin yönetmenin seçimine ve etik bakış açısı ile ilgili bir tutumdur. Bu tutumun doğruluğu veya dürüstlüğü hiçbir zaman seyirci tarafından kesin olarak bilinemez. Bu nedenle filmleri savunmuş oldukları gerçeklik iddiasından ziyade çekim biçimi ve anlatısına göre bir sınıflandırma yapmak daha doğru bir yöntemdir. Böylece belgesel filmleri gözlemci belgeseller adı altında *Salt Gözlemci veya İzlenimci Belgeseller* ile *Katılımcı-Etkileşimci Gözlemci Belgeseller* olarak sınıflandırma yapmak akla en uygun olanıdır. Seyircinin röportaj soruları ile çekim sırasında yapılan konuşmalar, anlatıcının film sırasında vuku bulan olay ve durumlar hakkında bir dış sesle yaptığı yorum ve anlatımlar filmin seyirci ile kurduğu *Katılımcı-Etkileşimci* tavır olarak tanımlanabilir.⁷ Bu tavrın dışında kalan gözlemci belgeseller *Salt Gözlemci veya İzlenimci Belgeseller* başlığı altında tanımlanabilir.

5. Bir Sınıflandırma Önerisi

Yukarıda açıklanan örnekler doğrultusunda *Cinema Verite*, *Direct Cinema*, *Candid Eye* akımları kökenini Vertov'un *Kinopravda*'sından alan belgesel film yapımında gerçeklik arayışını, farklı isim ve ekoller altında, farklı çekim yöntem ve uygulamalarını esas alan özde birbirinin aynı biçimde ise birbirinden farklı akımlar olarak tanımlanabilir. Burada sinemanın gerçeği mi, gerçeğin sineması mı önermeleri totolojik ve kafa karıştırıcıdır. Çünkü bu konu ile ilgili sınıflandırma yapabilmeyen ilk koşulu; çekilmiş olan bir belgesel filmi, var olan dünyanın bir gerçeği, nihai sonuçlandırılmış bir ürünü olarak kabul etmektir. Şöyle ki filmin tamamlanmış olan, nihai doğasından ötürü sahip olduğu gerçekliği tek tek insanların zihinlerinde tezahür eden hakikatin öznel dünyasından bağımsız olarak diğer bir ifadeyle dış dünyanın varlığı olarak kabul edip, değerlendirmek gerekir. Bu yapılmadığı müddetçe yönetmenlerin her birinin gerçekçilik arayışı içerisindeki en gerçekçi filmi içinde bulunduğu ekol veya akımın yaptığını dile getirmesi hem gerçeğin ikiyüzlü doğası, hem de gerçek kavramının nicel özelliklerden çok nitel özelliklerinin ön plana çıkması yüzünden sınıflandırmanın yapılmasını zorlaştırmaktadır. Şöyle ki gerçek kavramını 'en' zarfıyla var olan gerçeklikten daha üst bir gerçekliği açıklamak için bile kullanmak kavramın nitel doğasından ötürü derecelendirme yapılmasını mümkün kılmaz.

Sınıflandırma yapılmadan önce iki yöntem önerilebilir bunlardan ilki belgesel formalarını gerçekçi gelenek ve gerçek-dışı/gerçekçi olmayan gelenek olarak ikiye ayırmak. İkincisi ise gerçek kavramından bağımsız olarak doğrudan belgesel filmlerini çekim biçim özellikleri ve anlatılarına göre sınıflandırmasını

⁷ Bu noktada her belgesel filmi bir temsil formu olarak kabul ettiğimizde filmin seyirci ile karşılaşması sırasında ortaya çıkan etkileşimi bu etkileşimci-katılımcı *durumdan* ayrı tutmak gerekir. Aksi takdirde kavram karmaşasının içine düşme durumu kaçınılmazdır. Her film gösterimi sırasında seyirciyle etkileşim/katılım kurar. Buradaki etkileşim ve katılımcı tavrıdan kasıt filmin çekim biçimi ve anlatısı üzerinden kurduğu biçim kastedilmektedir. Bu nedenle *Katılımcı-Etkileşimci* tavrı burada genel anlamıyla düşünmemek gerekir.

yapmak. İlkinde şöyle bir sorun karşımıza çıkar: Bir film gerçek dışı ise o film neden bir belge niteliği veya belgesel film olma niteliği taşıyın sorusudur. Bu noktada belgeselin tanımı doğrultusunda bir sınıflandırma mı yapılacağı yoksa bu tanımın dışında kalan sahte ve yarı belgesel türlerini tanımlamak için mi böyle bir ayrıma gidildiği önem taşıyacaktır. Bu noktada Mocumentary (Sahte belgesel), Docudrama (Yarı-belgesel), Docufiction (Kurgu-belgesel) türlerini birbirinden ayırmakta fayda vardır.

Docudrama(Yarı-belgesel) veya gerçekliğe dayalı drama olarak isimlendirilen bir form olmakla beraber belgesel formuna yaklaşmasının nedeni tarihsel veya gerçekte yaşanmış olan olayların belirli bir öyküsel yapı içerisinde gerçek kişiler yerine oyuncular kullanılarak, dışardan bir anlatıcı veya konu ile ilgili uzman/uzmanlar tarafından anlatılarak yarı-kurmaca, yarı-belgesel olarak çekilmiş filmlere verilen genel addır. Bu türü Rosenthal *Biyografi/eğlence* ve yeniden *yapılandırıcı araştırma* olmak üzere ikiye ayırır. Docudrama türünün temel sorunu, yüksek izleyici reytingine ulaşmak ve izleyicileri eğlendirmek adına gerçeklikten yapılan feragat ve uzaklaşmalarla kurmacanın dünyasına yaklaşmasıdır. Bu tür genellikle ABD'deki televizyon ağları için yapılmakta olup prodüksiyon departmanının haber ve belgesel bölümü yerine drama bölümünün denetiminde çekilme eğilimindedirler (Rosenthal, 2002, s. 277).

Docufiction(Kurgu-belgesel) terimini Rosenthal'ın docudrama için kullandığı *fact-fiction* teriminden dolayı docudrama ile benzeş bir yapıda olduğu söylenebilir (Rosenthal, 2002, s. 276). Fakat burada İngilizce *fiction* kelimesi anlam bakımından sorunlu bir rol oynamaktadır. Çünkü *Drama* ile *fiction* kelimeleri birbirinin yerine geçebilen ve bu nedenle çoğu zaman karıştırılabilen sözcüklerdir. Sonuçta *belgesel drama* ile *kurgu belgesel* aslında temelde aynı şeye vurgu yapar gibi görünse de aradaki sınırın belirsizliği bu iki türün -özellikle *Nanook* ve *Moana* gibi bazı filmlerde- ayrımını güçleştirmektedir. *Docudrama* gerçekte yaşanmış olayların belirli bir öykü yapısı içerisinde yeniden yaratılarak/canlandırılarak anlatılmasına dayanırken, *docufiction* türü ise belgesel ve kurgunun/kurgulananın (*fiction*)'ın sinematografik bir bileşimi olarak kabul edilir (Candeloro, 2000, s. 36-75). Bu noktada gerçekte yaşanmış ve gerçekte yaşanan olay ayrımı önemlidir. Tarihi bir belgeseli ele alacak olursak örneğin ortaçağ tarihi ile ilgili yapılmış bir belgesel doğal olarak ortaçağdan kalma çekimlerin elimizde bulunmayacağından ötürü ortaçağa ait görüntülerin dramatisasyonu -yeniden canlandırılması- ile anlatılmasına dayanacaktır ve *docudrama* olarak adlandırılacaktır. Bu noktada docudrama formu görece açık ve net bir şekilde tanımlanabilmektedir. Fakat gerçekte yaşanan olaylara dayalı yani alıcının/kameranın çekimini yapabileceği olaylar, gözlemci bir biçimde, var olan gerçek dünyadan alınan görüntüler aracılığı ile yapıldığında burada yönetmenin sinema perdesinde kafasındaki dünyayı yaratmak adına sinemanın kurgusal unsurlarına ne ölçüde başvurduğu, yönetmenin belgesel çekimi sırasında gerçeği yansıtmak adına belirli etik değerlere ne derece bağlı olup olmadığı ile ilgili bir sorundur. Dolayısıyla kesin olarak bilinmesi imkânsızdır. Robert Flaherty *Moana* isimli filmi, gözlemci ekol içerisinde yapılmış bir film

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

olmakla beraber, var olan durum veya durumların sinematografik olarak kurgulanması ile anlatıda gerçekliği güçlendirmek adına çekim biçiminde gerçekdışı dışı unsurlar ve kurgusal durumlara başvurarak sunan bir film türüdür. Aynı durum Flaherty'nin Nanook filminde de vardır. Ama Nanook filminin *docudrama* formu, Moana'nın ise *docufiction* içerisinde yer alması kafa karışıklıklarına yol açmakta ve bu noktada *docudrama* ile *docufiction* ayırım sorunu daha da derinleşmektedir. *Docudrama* gerçek olayların gerçekçi tarzda bir *dramatik anlatımla* -dramatizasyonla- yeniden yaratarak veya *kurgulayarak* ⁸ anlatmaya çalışan bir film yapımı iken *docufiction* ise var olan gerçekliği güçlendirmek adına sinemanın kurgusal unsurlarına başvurarak gerçekdışı unsurları sanki gerçekmişçesine aktaran bir film türü olarak adlandırılabilir. Bu noktada sınıflandırma yaparken filmin konusuna ve anlatım biçimine bakmakta bakmakta yarar vardır. Çünkü gerçek olayların dramatizasyon ile anlatılması yani gerçeğin dış dünyanın gerçeğinden bağımsız olarak yeniden yaratılması ile gerçeğin çekim sırasında yönetmenin verdiği mizansen doğrultusunda -Moana ve Nanook filmlerinde Robert Flaherty'nin yerlilere yaptırdığı gibi- var olan durumun gerçekliği içerisinde kurgulanarak anlatımı arasında fark oluşmaktadır. Bu fark bazen çok belirgin iken bazen anlaşılması filmin çekim yapısından ötürü güçtür. Sonuç olarak meseleyi özetlemek gerekirse Docufiction malzemesini ham gerçeklikte vuku bulan salt gerçek olaylardan alırken, *docudrama* malzemesini gerçeğin dramatizasyonu ile olmuş bitmiş bir gerçekliğin teatral olarak yeniden yaratılmasından alır diye tanımlanabilir. Fakat tanımsal olarak bu ayırımı yapmakla beraber dramatizasyon ile kurgunun nerede başlayıp nerede bittiği net olarak belirlenemeyen önemli bir sorun olarak karşımızda duran ve araştırılması gereken bir konudur.

Mocumentary (Sahte belgesel) türü tamamen kurgusal veya parodi olayları anlatan ancak biçimsel olarak belgesel forumunda sunulan film veya televizyon programlarına verilen addır (Mocumentary, 2011). Sahte-belgesel malzemesini, gerçek gibi gösterilen sahte belge ve olaylardan alır. Sahte-belgesellerin başında ve sonunda filmin sahte olduğuyla ilgili bir açıklama yoktur. İzleyici, izlediği filmin gerçek olup olmadığını anlamaz. (Aktaran: Ekinci, 2016). Yukarıda yapılan bu tanım ve tespitler doğrultusunda belgesel türleri aşağıdaki sınıflandırma modeli içerisinde tanımlanabilir:

Gözlemci Belgeseller	Drama/Kurmaca ve Yapıntı Belgeseller	Melez Türler veya Gelişen Türler
a. Salt Gözlemci veya İzlenimci Belgeseller <i>Direct Cinema</i>	a. Kurmaca/Drama Belgeseller <i>Docudrama</i> (Yarı-belgesel)* *Tarihsel Olayların Canlandırılması/Dramatizasyonu	İçerisinde hem kurmacanın hem de gözlemci özellikleri olan melez

⁸ Yaratımın kurgulama mı yoksa dramatizasyon mu (*drama* ve *fiction* kelimelerinin birbiri içerisine karıştığı) olduğunun tam olarak belirlenemediği anlamsal çıkmaz burasıdır.

<i>Candid Eye Kinopravda</i> ⁹	<i>Animasyon Belgeseller</i>	türler ve bu sınıf içerisinde değerlendirilebilir.
b. Katılımcı-Etkileşimci Gözlemci Belgeseller <i>Cinéma Vérité</i> <i>Haber-Gerçek</i> <i>Geleneği</i> <i>Doğa Belgeselleri</i> <i>Etnografik Belgeseller</i> <i>Docufiction</i> (Kurgu Belgesel) ¹⁰	b. Yapıntı/ Uydurma Belgeseller <i>Mockumentary</i> (Sahte Belgesel)	

Tablo 1.

Yukarıdaki tabloda yapılan sınıflandırma veya bu örnek baz alınarak yapılacak sınıflandırmalarda dikkat edilmesi gereken belli başlı hususlar ile sorunları sıralamakta fayda vardır.

1. Belgesel türlerini gerçekliği savunma derecesi üzerinden ayırmak problematik olmakla beraber gerçek kavramının nitel doğası yüzünden karışıklıklara yol açmaktadır. Bu nedenle nihai bir ürün olan filmi gerçeklik kavramından bağımsız olarak izlenen salt nihai bir varlık olarak kabul ederek başlamak gerekir. Bu noktada sinemanın gerçeği, gerçeğin sineması gibi birbiri yerine geçebilen totolojik açıklama ve cümlelerden uzak durmakta fayda vardır. Aksi takdirde felsefenin konusu olan madde ile idea dualitesinin bilinmezci soyut dünyasına girilecek ve konunun somut bir sınıflandırmasının yapılması zorlaşacaktır.

2. Sınıflandırma yaparken bir diğer sorun mecranın/kameranın doğasından ötürü sınıflandırma yapılmasının güçlüğüdür. Çünkü kamera kayıt altına aldığı bir sınıfa ait özellikleri başka bir sınıfa ait özellikler ile sentezleyerek karışık ve melez türler ortaya çıkarabilmektedir. Bu durum

⁹ Vertov'un kinopravdası hem izlenimci özellikleri, hem de katılımcı özellikleri itibari ile hangi sınıf içerisinde değerlendirilebileceği üzerinde tartışılması gereken bu konudan bağımsız bir çalışma konusudur. Bu çalışmada kinopravda ekolünün çekim biçimi göz önüne alındığında izlenimci özelliğinin baskın geldiği düşünülerek *Salt Gözlemci veya İzlenimci Belgeseller* başlığı altında değerlendirilmiştir.

¹⁰ Docufiction gözlemci tavrından ötürü *Katılımcı-Etkileşimci Gözlemci Belgeseller* başlığı altında değerlendirilebilir. Fakat tür hem gözlemci, hem de kurmaca özellikleri içerisinde barındıran filmleri melez türler içerisinde değerlendirilmek gerekebilir. Bu noktada ise kurmaca ile kurgusallığın(*drama* ile *fiction*) ayırım çizgisi önem arz etmektedir.

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

sınıflandırma yapmayı zorlaştırmaktadır.

3. Bir diğer unsur akımlar arasındaki benzeşlikler ve birbirlerinden aldıkları özelliklerdir. *Docufiction* ile *docudrama* ayırımında görüleceği gibi akımlar arasındaki sınır çizgisinin belirsizliği sınıflandırma yapmayı zorlaştırmaktadır. Şöyle ki bir belgesel çekimlerini hem drama/kurmaca'nın olanaklarından faydalanarak gerçekliği yeniden yaratıyorsa, hem de gözlemci bir tavır belirleyerek gerçek olayların kayda alınmasından yararlanıyorsa ayrıyeten gerçek olayların bir de üstüne kurgusallaştırılarak yeniden düzenlenmesinden oluşturduysa böyle bir belgeselin hangi başlığın altında sınıflandırılması gerektiği sorunu ortaya çıkar. Bu tarz çalışmaları belirli bir süreliğine *Melez Türler* veya *Gelişen Türler* başlığı altında değerlendirildikten sonra bu ve buna benzer çok sayıda film yapılıp, aradan belirli bir zaman geçtikten sonra yeniden değerlendirmekte yarar vardır. Çünkü geçen zamanla beraber çekilen film sayısı artacak ve buna paralel olarak ortaya çıkan yeni kavramlar doğrultusunda yapılacak sınıflandırmalar daha net ve anlaşılır olacaktır.

6. Sonuç

Gerçeğin varsayımsallığı ve göreceliği belgesel filmlerinin sınıflandırılmasını güçleştirmektedir. Belgeselde temel sorun gerçek hayatta vuku bulan olay ve durumların diğer bir ifadeyle fiziksel gerçekliğin perdede nasıl temsil edileceği meselesidir. Bu noktada birbirinden farklı ekollerin gerçeklik ve hakikat arayışı gerçekte bir yanılısamadan başka bir şey değildir. Ekollerin savunmuş oldukları mutlak gerçeklik/hakikat iddiası boşunadır ve gerçeğin doğasından ötürü tam olarak bilinemez. Bu noktada Bruzzi'nin şu tanımı önem kazanır: “*Gözlemci gerçekliğin savunucularının ortaya koyduğu şekliyle belgesel gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir hayaldir. Çünkü belgesel başlı başına bir temsil biçim ve tarzından oluştuğu için imge ve olay arasındaki boşluğu asla kapatamayacağı gerçeği ile yüzleşmek zorundadır*”(Aktaran: Saunders 2014, 79)”. Bu tanımdan yola çıkarak aynı zamanda bu tanıma paralel bir değerlendirme yapılacak olursa belgesel sinemanın yarattığı çatışmalı durumlar daha iyi anlaşılacaktır. Seyirci açısından düşünülecek olursa; imgesel düzlemde çatışma, perdede oluşan filmsel imge ile insan zihninde oluşan imge arasında başlar. Çünkü insanın kendi deneyimleri ve gördükleri çerçevesinde betimleyici bilgi aracılığıyla bir belgesel filmi değerlendirmesi, seyircinin kendi zihninde tezahür eden hakikatin oluşmasına yol açacaktır. Bu hakikatin yanı sıra bir de yönetmen ve film yapımcısının kamera vasıtasıyla gerçek dünyadan seçimini yaptığı görüntüler ile vuku bulan gerçek olay arasında yaratılan çatışma vardır. Bu çatışma yönetmenin bakış açısı ile seyirciye anlatmak istediği konu arasındaki gerilimin çıkış noktasıdır. Bu gerilim sonucunda belgesel film ortaya çıkar. Bu gerilim yönetmenin/yapımcının seyirci ile olan bir çatışması değil, yönetmenin kamera vasıtasıyla görüntünün çekimi diğer bir ifadeyle seçimi sırasında, vuku bulan gerçek ile kayda alınan nihai görüntüler arasında ortaya çıkan çatışmadır. Bu çatışma Bruzzi'nin'de işaret ettiği imge ve olay arasında oluşan boşluktan kaynaklanır. Bu gerilim ve

çatışma çerçevesinde yönetmen doğadan aldığı malzemeyi şekillendirerek filmi yaratır. Daha sonra yaratılan film ile o filmi izleyen seyirci karşı karşıya gelir. Bu karşılaşma hem nesnel, hem de öznel süreçleri içerisinde barındırır. Bu noktada filmin yansıttığı gerçeklik izleyicinin izlediği filme aslında dışardan bakmasının bir sonucudur. Her ne kadar seyirci görüntüler ile birlikte eş zamanlı olarak akan sesin büyüüne kapılma eğiliminde olsa da *filmin gerçeği* insan zihninin öznel tezahüründe yarattığı hakikat kavramının dışında var olan bir durumdur. Bu öne sürülen nedenler sonucunda sınıflandırma yaparken *filmin gerçeğini* ön planda tutarak, belgesel film yapım biçimi (modes) üzerinden gitmekte fayda vardır. Bu noktada şu öneriler dikkate alınmalıdır:

1. Kavram ve akımların Türkçe karşılıkları belirli bir süre daha - kavramları daha iyi açıklayan Türkçe karşılıklar türetilene kadar- kullanılmamalı ama Türkçe olarak kavramların içerikleri açıklanmalı. Akımların Türkçe karşılıklarının tam olarak kullanılması veya dilimize geçmesi doğrudan *-literal-* çeviri yapılarak değil, Türk belgesel sinemasının kendi öz değerleri ve bakış açısı doğrultusunda geliştireceği kendi gerçekçi ekol ve pratiğini yaratması neticesinde şekillenmesi gerekir. Aksi takdirde bir dilden başka bir dile çeviriden kaynaklanan anlam kaymalarının önüne geçilmesi zorlaşacaktır.

2. Akımları birbirinin ardılı ve/veya birbirinin türevi olacak şekilde değerlendirmek gerekir. Bu değerlendirme *sinema-gerçek* veya *sinemanın gerçeği-gerçeğin sineması* gibi genel tanımlamaların oluşturacağı karışıklığı asgari düzeye indirecek konun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Çünkü birbirinden farklı olarak bu akımların değerlendirilmesi birbiri arasında bu akımların sanki tarihsel bir bağ yokmuş gibi algılanıp genel değerlendirmeler içerisinde ele alınmasına ya da birbirine benzeş olmayan akımlar olarak değerlendirilmesine yol açabilir. Bu noktada genelleyci tanım ve nitelermelerden uzak durmakta yarar vardır.

3. Kavramların sınıflandırılmasındaki farklılıkların daha açık ve net tanımlar çerçevesinde ortaya konmasına ihtiyaç vardır. Böylece sınıflandırmadaki farklı türler arasındaki *-docufiction/docudrama* gibi- sınırlar daha net olarak anlaşılacaktır.

Belgesel filmlerin kurgusal sinema ile olan ayrımı değişen zaman, gelişen teknolojiler ve yeni mecraların imkânıyla belirsizleşmeye başlamıştır. Bu durum melez türlerin ortaya çıkmasına neden olmakla beraber kurgu ile gerçek olanın ayrımının seyirci tarafından yapılmasını olanaksız hale getirmektedir. Belgesel filmlerin çekimleri sırasında yönetmenlerin sergilemiş oldukları hileler ve müdahaleci tavır düşünüldüğünde belgesel formunun müdahale ve düzenlemeye açık bir tür olduğu görülmektedir. Bu noktada Clark'ın tespiti çarpıcıdır: “(...) *Yapmış olduğum sayısız incelemenin (belgesel alanında) bana gösterdiği inkârı zor bir gerçek de var; o da bu türde malzemenin hiç düşünülmediği kadar örgütlendiği, seçildiği ve manipüle edildiğidir. Kurgusal bir filmde bu türden seçimler, çoğunlukla senaryo aşmasında yapılırken, belgesel filmlerde prodüksiyon sonrası aşamada yapılmaktadır.* (Clarke, 2012, s. 122-123)” Bu tanım ve değerlendirmeler çerçevesinde değerlendirildiğinde belgesellerin

Belgesel Sinemada Sınıflandırma Sorunu

“hakikilik” ve “gerçeklik” iddiaları yapılan müdahale ve düzenlemelerden dolayı her zaman tartışmaya açıktır.

Bu önermeler sonucunda yukarıda yapılan bu sınıflandırma, kesin bir ölçümden ziyade bireysel yargı ve tespitler çerçevesinde yapılmış bir modellemedir. Bu modelleme kusurlara sahip olduğu gibi sonrasında yapılacak modellere bir bakış açısı oluşturmak amacıyla yapılmış örnek bir sınıflandırmadır. Yapılan tespit ve çıkarımlarla konunun çatışma içinde olduğu, ayrımların belirsizleştiği noktalar üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Farklı filmler üzerinden yapılacak farklı inceleme ve tespitler; belgesel sinemada sınıflandırma sorununun daha iyi anlaşılmasına imkân sağlarken, bu sorunların çözümünde oluşturulacak yeni model ve önerilere de katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayıncılık .
- Bruni, B. (2021, Mayıs 8). *Jean Rouch: Cinéma-vérité, Chronicle of a Summer and The Human Pyramid*. Senses of Cinema :
<https://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/rouch/> adresinden alındı
- Cambridge. (2021, Mayıs 8). *Cambridge Dictionary*.
[https://dictionary.cambridge.org:
https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/truth](https://dictionary.cambridge.org:https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/truth)
adresinden alındı
- Candan, C. (2012, Şubat). Cinéma Vérité Değil Direct Cinema. *Altyazı Sinema Dergisi*, s. 76.
- Caneloro, J. P. (2000). *Docu-fiction: Convergence and Contamination Between Documentary*. Switzerland/Lugano: Università Della Svizzera Italiana, Facoltà di Scienze della Comunicazione. Mayıs 14, 2021 tarihinde <http://www.bul.unisi.ch/cerca/bul/memorie/com/pdf/9900Caneloro.pdf> adresinden alındı
- Cinéma-Vérité. (2021, Mayıs 8). *universalis.fr/ Cinéma-Vérité*.
[https://www.universalis.fr:
https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-
verite/#:~:text=En%20r%C3%A9alit%C3%A9%2C%20Morin%20avait%
20intitul%C3%A9,vol%C3%A9s%20%C3%A0%20la%20r%C3%A9alit%
C3%A9%20brute. adresinden alındı](https://www.universalis.fr:https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-verite/#:~:text=En%20r%C3%A9alit%C3%A9%2C%20Morin%20avait%20intitul%C3%A9,vol%C3%A9s%20%C3%A0%20la%20r%C3%A9alit%C3%A9%20brute.)
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. İstanbul : Kalkedon Yayınları.
- Ekinci, B. T. (2016). Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 11 - 33.
- Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*, 7 - 9.
- Işıkman, N. G. (2015). Dziga Vertov. *Sinema Kuramları I: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 133 - 150). içinde İstanbul: Su Yayınevi.
- Kracauer, S. (2014). *Tarih Sondan Bir Önceki Şeyler*. İstanbul : Metis Yayınları.

- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. İstanbul : Metis Yayınları.
- Kutay, U. (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera*. İstanbul: Es Yayınları.
- Mocumentary. (2011). *American Heritage Dictionary of the English Language, Fifth Edition*. Mayıs 13, 2021 tarihinde Mocumentary: <https://www.thefreedictionary.com/Mocumentary> adresinden alındı
- Morrison, B. (2007, Aralık 1). *Stamp of Excellence*. Nisan 20, 2021 tarihinde The Guardian: <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/01/featuresreviews.guardianreview10> adresinden alındı
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Odabaş, B. (2015). Andre Bazin. *Sinema Kuramları I - Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 155 - 184). içinde İstanbul: Su Yayınevi.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul : Agora Kitaplığı.
- Oskay, Ü. (1997). Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve 'Büyük Balık Küçük Balığı Yer!' Dedirten Globalleşmenin Kültürü. *Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (s. 148). İstanbul: Tayf Yayınları.
- Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü* . Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Rosenthal, A. (2002). *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos, Third Edition*. Southern Illinois: University Press.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema* . İstanbul : İzdüşüm Yayınları.
- Russell, B. (1994). *Felsefe Sorunları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Tağ, Ş. (2003). Belgesel Sinema ve Türleri. *Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TDK. (2021, Mayıs 20). *Aktüalite*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Torun, H. (2019). Belgesel Sinema Dili Ve Savaş. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 144 - 158.
- Vardar, B. (2008). Belgesel Sinemacı Bir Misyoner midir? *Belgesel Sinema 2008* (s. 63). içinde İstanbul : Belgesel Sinemacılar Birliği BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Yalın, C. O., & Güngör, A. (2016). Sinema-Gerçek: Hakikatin Sineması Ya Da Sinemanın Hakikati. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 77 - 92). İstanbul: Su Yayınları.