

BELGESELDE GÖZLEM YÖNTEMİNİN ANATOMİSİ

Prof. Dr. Zahur MÜKERREM*

ÖZET

Herhangi bir sanat dalının incelenip, öğrenilmesinde en önemli öge, sanatsal düşünme sisteminde söz konusu sanatın diğer sanatlardan ayrımını sağlayan estetik niteliklerin özgünlüğünü, eşsizliğidir. Bu bakımdan Belgesel Estetiği çerçevesinde Gözlem Yönteminin önemi tartışılmaz. Aslında, Gözlem kavramını bütünlükle belgesel yaratıcılığına uygulamak mümkündür. Bunun yanısıra, Gözlem Yöntemi, belgeselde bir çekim usulü gibi ayrıca yer işgal etmektedir. Her bir yöntemin de doğru anlaşılıp uygulaması söz konusu. Bilindiği gibi Gözlem kavramının kullanılacağı anlamı kenardan izleme ve gözcü gibi sözcüklerle özdeşleştirilmektedir. Yazının amacı gözlem için bir biyolojik eylem ya da ayna gibi edilgen betimleme yaklaşımının yetersiz kalmasını bir daha vurgulamaktır.

Belgeselci, kamera aracılığıyla gerçeklikten parçalar seçer. Doğaldır ki, bu parçaların seçimi sanatçıya bağlıdır. Söz konusu koşulların altında bizler de gerçeği, sanki kamerayı kullanan kişinin gözüyle görürüz. Bu bağlamda çerçevenin varoluşu tek başına bir yorum sayılabilir.

Aslında gerçeği yorumlamakla kamera, gerçeği kaydetmekten çok onun keşfini yapar.

Çekim sadece gerçeğin belli bir durumunu kare içine alır. Onu, çevresinde bulunan bir çok şeyden soyutlar ve ona yakın çekim niteliğini verir. Perdedeki çerçeve de söz konusu olayı bir gözlem objesine dönüştürür. Perdeye yansıyan bu gerçeklik estetik açıdan ister istemez belli bir oranda düzenlenmiş olarak görülür.

Kamera keşfeder...

Çerçeve yaşamı, olguları gözlem objesi haline getirir...

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
Pr. Devlet Sanatçısı

Kuşkusuz bu ifadelerle aslında kameranın niteliği ve çerçevenin (perdenin) özellikleri anlatılmıyor. Acaba bu ifadelerin arkasında hangi değerler durmaktadır?

Yaşamın yorumlanması öncelikle onun kavranmasıyla başlar. Yeni doğmuş bir çocuk, dünyayı devrilmiş olarak görmektedir. Gelişim sürecinde edinilen deneyimler, bu yeteneği düzenler. İnsanoğlu üç boyutlu dünyayı sadece 9-10 yaşına vardığında keşfedebilir. Bu nedenle 9-10 yaşından küçük olan çocukların çizdiği resimlerde perspektif hissi bulunmamaktadır. Oysa doğduğumuz andan bu yana perspektif gözümüzün önünde durmaktadır. Fakat çocuk gördüğünü değil, şimdiki durumda bildiğini, tanıdığını çizer. Sadece, şimdilik perspektif kavramını bilinç düzeyinde algılamamış durumdadır.

Bilindiği gibi “kendi-kendine anlaşılır” üç boyutluluk kavramı. Rönesans öncesi sanatında yoktu.

Ne mutlu ki perspektif kavramının bulunuşu fotoğrafın icadın dan önceye rastlamıştır. Aksi taktirde, fotoğrafları gerçeğin betimlemesi gibi değerlendirirken onları anlamakta (kavramakta) zorluk çekebilir, gerçeğin tahrifi gibi kabul edebilirdik.

İnsanoğluna özgü olan gerçeği apaçık görüp benimseme yeteneği bilinç ve kavramın tarihi gelişmesinin bir sonucudur. Bunun yanı sıra, insanın gerçeği olduğu gibi edilgen bir durumda zihnine kazınması düşüncesi de tamamiyle yanlıştır.

Gerçeğin çok değerli olguları kulaklarımızın yanından, gözümüzün önünden geçebilir; eğer kulaklarımız, gözlerimiz söz konusu olguları benimsemek (kavramak) yeteneğinden uzaksa...

Konuşmayı öğrendiğimiz gibi, görmeyi de öğrenmek düşüncesi ilk bakışta bizlere garip gelebilir. Görme engelli doğmuş, ama ameliyat sonucu 10-14 yaşında ilk defa görme kabiliyetine erişmiş gençler için dünya (varlık) anlamsız gibi görülür. Onlar nesnelere sadece elleriyle dokunarak tanıyabilirler ve uzun süre içinde görsel tanımlama yeteneğinden yoksun kalırlar; horozu at ile karıştırabilirler; çünkü her ikisi de kuyrukludur, balığı deve diye tanımlayabilirler, çünkü her ikisinin de sırtında hurcu vardır.

Av yataklarını bulmada Afrika'nın ilkel kabilelerinin yeni yetmeleri Avrupa'daki kardeşlerine nispeten üstün bir yeteneğe sahiptirler. Buna karşılık çoğu zaman en sade geometrik figürleri tanımazlar. Bu varsayımların fizyolojik açıdan delillerini çağdaş psikolojide bulabiliriz.

Görme eylemimize başka duyguların yanı sıra düşünme faaliyetimiz de etkin bir şekilde katılır.

İnsan bakışı bir nesne üzerinde dolaşarak, modelin şeklini ağ tabakaya düşürür. Ama bu betimlemeyi tek taraflı bilgi akışı gibi değerlendirmek yanlış olur. Aslında görsel algılama seyrini iki taraflı (karşılıklı) trafik gibi değerlendirmek doğru olur. Burada hafızadan modele doğru gönderilen bilgi de önemli bir kavram gibi değerlendirilmelidir.

Bu karşılıklı bilgi akışı içinde insan hafızasında çok sayıda birikmiş olan suretler, örnekler, bir başka ifadeyle evrenin öznel modelleri yer almaktadır.

Saptanmakta olan suretlerin hafızadaki örneklerle karşılaştırması (kıyaslaması) sayesinde tanıma gerçekleştirilir. Bu karşılaştırma sonucu da görsel ifadeler ortaya çıkar.

Gerçekliğin görsel sureti, nesnel olduğu gibi, aynı zamanda öznelidir. Bu ilişki (orantı) insan hafızasında yerleşmiş olan örneklere, modellere ve öncelikle de kişinin deneyimlerine bağlıdır. Ancak benimseme seyrinde, algı mekanizmamız faal olmadığı durumda hafızamız bize zalim bir şaka yapabilir. Göz konunun üzerinde sonuna kadar dolaşmadan, onu yeterince tespit etmeden hafızamız hazır örnekleri, modelleri sokuşturabilir.

Yeter ki sunulan örneklerin bildiklerimize, tanıdıklarımıza benzerlikleri olsun. Ve bu durumda karşımızda gerçekliğin sureti değil, **suretin hayali oluşabilir.**

Başka deyişle, **görsel sistemin oluşturulması-hayallere karşı verilen ve bitmeyecek gibi görülen bir mücadeledir.**

Bunun farkına varmamızın nedeni bu mücadelenin bilinçaltı alanda cereyan etmesidir.

Dolayısıyla bu kavrayış körükörüne kopyalama değil, sanatsal (yaratıcı) bir ebidir. Tüm yaratıcılıklarda olduğu gibi burada da fantazi ve bilinçaltı öğelerinin varlığı açıktır. Bu irdelemelerin en önemli sonucu görsel kavrayışın ikili ve ihtilaflı doğasının ortaya çıkmasıdır. **Bu çelişkili doğanın özünde hem üretim hem de yeniden üretim niteliği görülebilir.**

Gözlem kavramının kullanılagelen anlamı, çoğu zaman kenardan izleme ve gözcü gibi sözcüklerle özdeşleştirilmektedir.

Bu bağlamda, gözlem için biyolojik bir eylem yada ayna gibi edilgen betimleme yaklaşımları yetersiz kalmaktadır.

Hem yapıcı hem de çelişkili olan gözlem yöntemi (seyri) ilk aşamalarından itibaren ayrı ayrı psikofiziksel fonksiyonlardan daha çok kişilik özellikleri sayesinde gerçekleşir.

Gerçekliği görmek, görebilmek kamera veya gözün özelliklerine bağlı bir olgu değil, düşüncenin doğrudan katkısıyla oluşan bir eylemdir. Görmemizde evrene bağlı olan bilgilerimiz, mizacımız, akıl yapımız, dünya görüşümüz saklıdır. Sahipsiz duyguların, düşüncelerin varoluşu imkansızdır. Her hangi bir kavrayış (algı), belli bir insana özgü olan kavrayıştır.

İşte sıralanan bu öğeler (değerler) sayesinde bir selüoit parçası sanat eserinin ayrılmaz kırıntısına dönüşür adeta.

Belgeselde, gündelik yaşam içerisinde, sokağın her bir köşesi sayısız şekilde gösterilebilir. Birisi burada tebessüm doğuran bir şeyler görecektir, diğeri üzücü olayları fark edecek, üçüncüsü acıma duygularını uyandıran olgular görecektir.

Birisinin ilgisini kaleydoskop gibi değişen bir akışta saptanmış olan sokak sahneleri çekecek, diğersini kaleydoskopun kendi şiirselliği hayran edecek.

Şüphesiz ki burada ilgisini çekecek hiç bir şey görmeyen birisi de olacak ve kötümser tahminlerde bulunacak. O, “kameramanı bırakın sokağa, senaryo olmadan, kim bilir, ne gibi çekimler yapacak” diyecek. Aslında bu ümitsiz varsayımın arkasında başlıca iki neden bulunabilir. Birincisi, gözlemin kendisinde bir yaratıcılık olduğunu kabul etmemek; ikincisi, ve daha önemlisi, savunucularına rağmen gerçeğin olduğu gibi perdede sergilenmesinin imkansızlığının farkına varılmamasıdır.

Usta-Sanatçı belgeselde gerçeği gördüğü gibi, kavradığı gibi veya belli bir tarzda kavramak istediği gibi göstermek gücündedir, çünkü o gözlemlerine kendisini koyar. Ve eğer onun gösterdiği yaşam manzarasına boşluk hakimse, burada yaşamın niteliği değil gözlemcinin yeteneği yada yeteneksizliği söz konusu olur.

Yapmak istediğiniz bir çekimin (gözlem esnasında seçim) doğru olup-olmadığından emin değilseniz ve bunun yanısıra çekimleri çoğunlukla kararsızlık altında sürdürüyorsanız-çekimleri belgeselcinin kamerayı yönlendirilmesiyle değil de, kamerayı yalnız bir kayıt aracı olarak kullanarak gerçekleştiriyorsunuz demektir.

Bilindiği gibi belgeselde konu edilen her olay yüzlerce açıdan çekilebilir. Zaman itibariyle de çekimlerin (sinema cümlelerinin, sahnelerinin, bütünlükle eserin) uzunluğu da çeşitli olabilir. Ama ünlü Fransız belgeselci Roje Lui' ye göre çekimler esnasında görülen, izlenilen olayın maksimum %10'u filme aktarılabilir. Kurgu esnasında %10 oranı daha da azalacak ve olasılıkla bu çekimlerin projeksiyon zamanı perdeye %10 olarak ulaşabilecek. Böylelikle sonuçta perdede olayın bütününe değil, onun sanatçıya ilgi çekici gelen parçalarını göreceğiz. Bundan dolayıdır ki belgeselde bilimsel nesnellik garanti altına alınamaz. Bu garanti sanatçının tutumuna ve algılama kabiliyetine bağlıdır.

“Seyirciye gösterdiklerim nesnellikten uzaktır” diyor. Roje Lui ve fikrini şöyle tamamlıyor: “Bunlar olay üzerine benim kişisel yorumumdur, bana önemli görülen şeylerdir”.

Kuşkusuz her hangi bir sanatçının yapıtı salt nesnellikten uzak olacak, çünkü burada olayların üzerine bir kişinin yorumu söz konusu.

Gerçek yaşam biçimleri ve sanatçının amacı, bunlardır gizil güçlerin kutupları. İşte bu iki kuvvet alanında (biçimler ve amaç) belgesel mucizesi vücuda gelir.

Perdede görülenin içinde sanatçı (eser sahibi, author) her zaman varlığını hissettirir. Bundan dolayıdır ki perde gerçekliği “esas kaynaktaki” orjinallikten farklı olur.

Evrenin sanatsal kavranma seyrinde bu faktör büyük önem taşır. Sanatın konu edildiği bu yaşam biçimi sadece maddi gerçekliğin öğelerinden oluşmuş değildir (ormanlar, ırmaklar, insan faaliyeti). Aynı zamanda bu kavram, manevi yaşam bilinç ile yaşam arasında zaman zaman meydana gelen ve sonradan ortadan kaldırılan çatışmaları, insan ve çevre ilişkilerini, ideal ile gerçeklik arasındaki çelişkileri, insanın toplumsal ve biyolojik eğilimlerini de içermektedir.

Gerçeği sanatçının eğilimini, fikrini, kavramını içeren sentez dışında kaydeden kamera, olayların canlı betimlemesini değil, onların harfi harfine saptanmasını sağlayacaktır.

Belgeselde üç öğenin bozulmaz bağlantısını görmekteyiz. **Bunlar, kamera karşısında cereyan eden gerçekliğin tespit edilme olanakları (nesnel), sanatçının kişisel yorumu (öznel) ve bu ikisinin teması ile oluşan gerçeğin betimlemesidir.**

Bu ihtilafli ilişkilere, yani nesnel-öznel ve perde betimlemesine önem verilmemesi durumunda, yaratıcı süreçle birlikte gerçeğin kavranışı ile ilgili

düşünceler basite indirgenmiş olur. Bu nedenle bazen belgeselciler gözlem yöntemini kullanırken, olgunlaşmış görüşlere, estetik kavrayışlara dayanmadan, safyüreklilikle sadece gelişmiş çekim teknolojisinin sağladığı imkanların katkısıyla gerçeğin ilgi çekici ayrıntılarını elde edebileceklerine inanırlar.

Gizli kamera, unutulmuş kamera ve kışkırtma (provoke) tekniği, sinemacılar arasında yaygınlaşarak, büyüleyici bir anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda, ideolojik ve estetik amaçları gözden kaçırdığımızda, çekime başladığımız zamanki görüş açısını kaybetmiş oluruz.

Belgeselin içindekilerini gerçek vakalar oluştururken, içerik anlamını sanatçı ruhu, kavrayışı oluşturmalıdır. Sanatçı tutumu ise, onun amacına uygun olarak elde edilen çekimlerde hissedilebilir yada saklı kalabilir.

Betimlemede obje ile konu anlamları birbirini bütünselde aralarında ayrımlar vardır. Konu anlamı sanatçının obje üzerine yorumunu ve ona önemli görülen şeyleri içine almaktadır.

Farzedelimki her hangi bir çekim yönteminin kullanılışı sanatçı tutumundan bağımsız olarak, belli bir sonuç verebilir, yani sanatçının görüşü değil, kameranın gördüğü perdeye aktarılabilir. Bu durumda ister-istemez perdedeki gerçeklik ile perde dışındaki gerçeklik arasında eşitliği kabul etmiş olacağız, ve böylelikle konuyla obje, içerikle içindekileri özdeşleştirmiş olacağız. Bununla belgeselin (çekimin) vücuda getirilme seyri çağdaş teknik malzemelerin katkısıyla bizi çeviren gerçekliğin basit şekilde tekrarlanması işlemine dönüşecektir. Bu durumda sanatçının yaşamı olduğu gibi göstermek isteği, kendi kavrayışına göre gerçeğin ne olduğunu sergilemekte çaba bile göstermemesi gibi değerlendirilebilir.

Bu yaklaşımlarla yapılmış belgeselleri inceleyen eleştirmen-yurttaşlık duyguları, yaratıcı tutum ve teknolojik araçların organik birliği çerçevesinde değerlendirme yapmaktan vazgeçmeye mecbur olur. Halbuki, 1920 de D. Vertovun ileri sürdüğü “Hayat olduğu gibi” sloganının arkasında devrimle hareketlenmiş bir toplum yaşamının öykünmecî taklidi değil, yaşanılanı göstermek amacı yatmakta idi. Bu bir devrimci tutumun ifadesiydi. Ne yazık ki bu görüşü ilke olarak harfi-harfine yorumlayan bazı sanatçı ve eleştirmenler, onu yanlış bir düşünceye çevirmişlerdir. Burada istemeyerek de olsa bir aldatma söz konusudur.

“Hayat olduğu gibi”, başka bir ifadeyle, “ansızın yakalanan yaşam” tezini meydana getirenler için bu tez, zamanın koşullarına bağlı olan yaratıcı tutumu ifade etme yolunda bir araç idi.

Sonraları bu slogan soyutlamaya uğrayacak ve, ne yazık ki sadece bir teknolojik düstüra dönüştürülecektir.

1934 de D. Vertov yazdı: “Sinema göz uğruna hiç bir sinema gözü yok”, ansızın yakalanan yaşam uğruna da rasgele bir yakalama olayı yok, ‘gizli kamera’ uğruna da hiç bir kameranın saklanması söz konusu değil. ‘Sinema göz’ bir program değil. Bu sadece bir araçtır. Kabul edilmiş, kullanılagelmiş ‘sinema gerçek’-‘sinema göz’ metodu ile gerçekleşir”.

“Canlı Sinema”, “Doğru (Direkt) Sinema”, “Özgür Sinema”, “Canlı Kamera”, “Doğru Göz”. Bunlar aynı olayın takma adlarıdır.

Önemli filmlerini D. Vertovun yaratıcılığı etkisi altında yapmış olan ünlü Fransız yönetmeni J. Rouche, yaratıcı (author) tutumunu açığa çıkartma yolunda “Sinema gerçeğin” bir araç değil, “ansızın yakalama” çekim usulünün bir taklidi olduğunu savunmakta idi. O, D. Vertov hakkındaki fikrini şöyle ifade eder;

“Sinemanın Jüles Vernes’yi olan bu zat yaşadığı zamanın teknik koşullarının yoksunluğundan ötürü uygulaması mümkün olmayan yöntemler icat etmiştir”.

Evet, D. Vertov yaşadığı zamanın sinema tekniğiyle biçilmiş sınırları aşılıp geçmekle beraber-önemlisi de budur- belgeselin doğası, görevi ve imkanlarıyla bağlı tasavvurları değiştirdi, alt-üst etti.

Ve.. Belgesel tarihinde ilk olarak D. Vertov filmlerinin jeneriklerinde “talimatçı” sözcüğünün yerini “yönetmen” yani, “gözlemci” değil, “yaratıcı” kavramı aldı.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Drobaşenko, S.V. (1967). **Pravda kino i “kinopravda”**. Moskova: Po stranitsam zarubejnoj pressı.

----- (1972). **Fenomen Dostovernosti**. Moskova: İzdatelstvo Nauka.

----- (1986). **Prosranstvo ekrannogo dokumenta**. Moskova: İskusstvo.

Martinenko, Yu.Ya. (1979). **Dokumentalnoye kinoiskusstvo**. Moskova: İzdatelstvo Znaniye.

Muratov, S. (1976). **Priustrastnaya kamera.** Moskova: Īskusstvo.