

-Araştırma Makalesi-

Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi

Faik Onur Acar *

Özet

Belgesel, geçtiğimiz birkaç on yılda büyük bir çeşitlilik göstermesine karşın John Grierson'un belgesele dair yaptığı "gerçekliğin yaratıcılıkla işlenmesi" tanımının geçerliliğini koruduğunu söylemek mümkündür. Belgesel ortaya çıktığı andan itibaren ne gerçeklikten ve varolanlardan kopmuştur ne de varolanlara dair bir hikâyeye ve anlam dile getirmekten ve tüm bunları belirli bir Varlık anlayışı temelinde yapmaktan geri kalmıştır. Bu bağlamda, her bir belgeselin Heideggerci anlamda bir yandan varolanlara dair içeriği dolayısıyla ontik bir temel içerdiği, diğer yandan ise bir yaratımı gerçekleştiren insanın atılımı olarak onun ontolojik varoluşuna işaret ettiği söylenebilir.

Bu çalışmada, belgesel, Heideggerci bir ifade ile oldum-olasılık ve şimdi tarafından belirlenen insanın kendini tasarlayarak, zamansallık olarak var olma biçimlerinden biri olarak ele alınacaktır. Bu yaratım, insanın Varlığa sahîh olarak açılmışlık halidir. Diğer yandan anlamın geçerliliğini tayin eden hakikati, varolanlardan çekip çıkarmak gerekir. Bu şekilde kendimizi bir kez daha varolanlar arasında yani ontik zeminde buluruz.

Bu bağlamda, bu çalışmada öncelikle (1) Grierson'un belgesel düşüncesi, Heideggerci bir ifade ile ontik-ontolojik bir belirlenime sahip olan insanın kendini Varlığa açma biçimlerinden biri olarak okunacaktır, bu temelde (2) belgesele zamansallıkta ortaya çıkan hakikati açanın tam da belgeselin ontik ve ontolojik zemin arasında süregiden salınımı olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Belgesel, Ontik, Ontolojik, Varlık, Zaman

*Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye.

E-mail: onurfaikacar@gmail.com

ORCID :0000-0002-7002-4636

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063511

Acar, O. F. (2022). Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Geliş Tarihi: 27.01.2022

Kabul Tarihi: 09.05.2022

-Research Article-

The Documentary Thought of Grierson in the Context of the Ontic and Ontological

Faik Onur Acar *

Abstract

Although the documentary has varied massively in the past decades, almost a century-old definition of "creative treatment of actuality" by John Grierson is still quite valid and explanatory. From the moment documentary has emerged, it has not detached itself from actuality and the existents as well as not avoided narrating a story and a meaning about existence on the base of a certain apprehension of Being. In this regard, the documentary contains an ontic basis due to its (document per se) content, and on the other hand, it indicates an ontological understanding as a manifestation of human being who actualizes a creation.

In this research, the documentary is considered as temporality which is a form of human existence that is defined by "has been" and "present at hand" and exists by projecting itself. This creation is the authentic state of Dasein which is openness to Being, resulting in the truth. The truth, which determines the validity of meaning, should be extracted from the existing. In this manner, we find ourselves once again on the ontic basis in other words, among existence.

Hereby, this article has two different but related objectives. Firstly, (1) Grierson's documentary thought will be considered as an authentic state of a human being that has an ontic-ontological determination to open himself/herself to Being in the Heideggerian sense. On this basis (2) it will be emphasized that the truth and the meaning emerging within the documentaries in temporality should be analyzed as an end of the documentary's own ongoing oscillation in between ontic and ontological.

Keywords: Documentary, Ontic, Ontological, Being, Time

*Independent, Researcher, İstanbul, Turkey.

E-mail: onurfaikacar@gmail.com

ORCID :0000-0002-7002-4636

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1063511

Acar, O. F. (2022). Ontik Olan ile Ontolojik Olan Bağlamında Grierson'un Belgesel Düşüncesi. Sinefilozofi Dergisi, Özel Sayı (4) 2022.

Received:27.01.2022

Accepted: 09.05.2022

Extended Abstract

John Grierson defines documentary as “creative treatment of actuality” in his article The Documentary Producer. Although the documentary has varied massively in the past decades, this almost a century-old definition is still quite valid and explanatory.

From the moment documentary has emerged, it has not detached itself from actuality and the existents as well as not avoided narrating a story and a meaning about existence on the base of a certain apprehension of Being. Thus, actuality coincides with the existence and the rest with the creative treatment. In this regard, it can be argued as the documentary contains an ontic basis due to its (document per se) content, and on the other hand, it indicates an ontological understanding as a manifestation of a human being who actualizes a creation and reaches meaning. This meaning should be evaluated as a result and sign of human beings’ openness to Being in the Heideggerian sense.

Heidegger defines the de facto state of human beings as Dasein and he interprets Dasein as openness to Being. This is the fundamental determination that distinguishes human beings from other existents. The ontic determinations (how and why) of the human being – who cannot avoid a certain attitude, actuality, and mood – form her/his apprehension of Being. From this perspective, the relation of human beings with existing is considered as a starting point to comprehend the apprehension of Being in that era. This leads us to the question of “What is the meaning of Being?”

According to Heidegger, this is the question that human beings cannot rule out whether it is answered in a way preventing the Being from opening itself to the Dasein, or in the openness of Dasein to Being. Meaning, on the other side, is considered both as a base of any activity of human being and as a relationship between human being and Being. Therefore, any meaning and consequently Being gains a temporal character which –without a doubt– has a strong connection with the existence. The human activity that actualizes in the universe of existence is regarded as a manifestation of Being. These manifestations can be qualified as an obstacle to Being or otherwise. Heidegger defines the objective of philosophy and art as means to open human beings to Being in itself, that is to say the authentic.

In this context, I argue that documentaries, utilizing the facts and the existing in their stories can be interpreted as a call to the Heideggerian universe. Further, they can be analyzed as one of the forms of temporality that manifest Being. This creation is the authentic opening state of Dasein to Being; it also reveals the possibilities of Being as a representation. It is conceivable that the story and meaning in the documentary have emerged precisely on this basis. On the other hand, as emphasized by Heidegger strongly, existence should be considered as a source for the truth which determines the validity of meaning. In this manner, we find ourselves once again on the ontic basis in other words, among existence. Hence, Being exists solely in temporality.

Hereby, this article has two different but related objectives. Firstly, (1) Grierson’s documentary thought will be considered as an authentic way of a human being that has an ontic-ontological determination to open himself/herself to Being in the Heideggerian sense. On this basis (2) it will be emphasized that the truth and the meaning emerging within the documentaries in temporality should be analyzed as an end of the documentary’s own ongoing oscillation in between ontic and ontological. Through this analysis, the concepts of actuality and creation would be approached as existing and openness to Being in the Heideggerian sense.

Giriş

Belgesel adına ilk kez kavuştuğu 1930’lu yıllardan günümüze kadar birçok değişim gerçekleştirmiş, nesnel ve güvenilir olduğu kabul edilen arşiv görüntülerinden ve ses kayıtlarından, ele aldığı konunun faileri ile yapılan röportaj görüntülerinden, animasyon kullanımına kadar farklı biçimleri kendi bünyesinde eritmeyi başarmıştır. Buna karşın, John Grierson’un 1933 yılında yazdığı *The Documentary Producer* (Grierson, 1933, p. 7) adlı

makalesinde belgesele dair yaptığı “edimselliğin yaratıcılıkla işlenmesi” tanımının geçerliliğini korumaya devam ettiğini söylemek mümkündür.

Belgesel izleyenler sunulan olguların gerçekliğinden şüphe duymak istemedikleri gibi bu olgulara dair belirli bir yorumun kendilerine iletildiğinin de farkındadırlar. Öyle ki bu ikisinin birbirlerinden görünürde dahi ayrı tutulması (canlandırma, arşiv görüntüler gibi ibarelerle) izleyicide bir tür rahatlama yaratır. Paul Ward’ın da belirttiği gibi hikâye anlatma tarzları ve kurgu biçimleri arasında bazılarının belgesele ya da kurgu filmlere ait olduklarını iddia etmek mümkün değildir. Tam da bu nedenle, kurgu ve belgesel filmler arasında ayırım yapılmasını sağlayan şey, “bir tarz ya da biçim değil, içerik ve amaçtır” (Ward, 2005, p. 79). Bu amaçların ve içeriğin aşikâr kılınması ise izleyicinin kendi konumunu ayırt etmesini sağlar. İzleyicinin bu anlamda kendi yorumunun başka yorumlar üzerinde (amaç) şekillendiği kadar olgulara (içerik) dair olduğundan da emin olma ihtiyacında olduğu söylenebilir.

First Principles of Documentary (Grierson, 1976, pp. 19-30) makalesinde dâhil olduğu eleştirileri ve doğrudan belgesel çalışmalarıyla bu türe hem teorik hem de pratik olarak katkı sunmuş olan Grier; Susan Kerrigan ve Philip McInty’nin de belirttiği gibi ne adı geçen makalesinde ne de diğer çalışmalarında edimsellik ya da yaratıcılık kavramları ile ne kastettiğini net bir şekilde açıklamıştır (Kerrigan ve McInty, 2101, p. 122). Bir başka ifade ile olgular ve yorum ya da yorumlara dair yorum arasında yaptığı ayırımın net bir şekilde belirlenmesi yoluna gitme gereği duymamıştır. Makalede var olan bu belirsizlik, belgesel karşısında olan izleyicilerde de sürmektedir.

Grierson, *The Documentary Producer* adlı makalesinde, belgesel yapımıcısının yeni teknik ve deneylere açık bir teorisyen olması gerektiğini belirtmekle yetinmiştir. Grierson’a göre belgesel yapımıcısı yeni tarzlar meydana getirmek ve bu tarzları öğretmekle mükelleftir (1933, pp. 7-8). Bu sorumluluğun nedeni ise kendisinin de belirttiği gibi makalenin yazıldığı tarihlerde belgeselin kurmaca filmlerin sahip olduğu sahneleme ve hikâye yaratma deneyimine ve tarihine sahip olmamasıdır. Yaratıcılık bu dönemde belirsiz bir talep olduğu kadar belgeselin gelişimi açısından bir ihtiyaçtır da. Yeni ortaya çıkan bu türün geleceği kadar etkisi de henüz bir merak konusudur. Her ikisinin de belirlenmesinde önemli etmenlerden birinin belgeselcinin tavrı ve eylemleri olduğu açıktır. Grierson bahsi geçen tanımda hem yaratıcılığı hem de edimselliği oldukça serbest bir tarzda bu zeminde kullanır. Nihayetinde Grierson, belgeselin “kayıtlı gerçekliği anlatıya dönüştürürken yaratıcılığımızı kullandığımız zaman” (Rabiger, 2020, p. 26) ortaya çıkacağını belirtmiş gibidir. Her ne kadar makalenin yazıldığı döneme kıyasla belgesel bir disiplin olarak varlığını ve etkisini birçok kez kanıtlamış, belgesel üzerine göz ardı edilemeyecek bir literatür oluşmuş olsa da bu tanımın belgesel çalışmalarında ve izleyicilerde örtük olarak hala süren etkisi nedeniyle netleştirilmesi gerektiği düşünülebilir. Nitekim belgesel bu tanım çevresinde genişlemiş gibidir.

Nitekim son birkaç on yılda belgesel alanında yapılan çalışmalar, özellikle sık sık güncel örnekleri ile karşılaştığımız öz-düşünümsel tarz, belgesel ve kurmaca ya da yaratıcılık ve edimsel arasındaki ayrımların üstesinden gelme çabası olduğu kadar bu ayrımların asla kesin olamayacağına dair bir anlayışın izdüşümü olarak da okunabilir. Bu gelişmelere karşın Grierson’un tanımı etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Bunun en büyük göstergelerinden biri de öz-düşünümsel tarzın birçok kaynakta Grierson’un tanımı referansı ile tartışılıyor olmasıdır.

Bill Nichols’un de belirttiği gibi öz-düşünümsel tarzda “artık film yapımıcısı yalnızca tarihsel dünya hakkında konuşmamakta, onu nasıl temsil edeceği meselesi hakkında ve bu durumun yarattığı sorunlar üzerine de konuşmaktadır.” Bir başka ifade ile bu tarz filmlerde izleyici “film yapımıcısının izleyici ile ilişkisine” adım atmaktadır. Dolayısıyla bu tarz belgesellerde dolaylı olarak izleyiciye şu soruyu sorulduğu düşünülebilir: “Belgesel nedir?”

Bir yapım mı yoksa bir temsil mi?" (Nichols, 2001 p. 125) sorunun bu sunuluş biçimi bizi bir kez daha Grierson'un tanımına götürür. Öz-düşünümsel tarzın geleneksel diyebileceğimiz belgesellerden farkı ise bu sorunun yalnızca belgeselciler tarafından tartışılmaması, izleyicilerin de bu tartışmaya davet edilmesidir. Bu durumu belgesel tarihini göz önüne alarak değerlendirirsek, belgeselin tartışmalı tanımının belgesel filmler içerisinde de yankı bulduğunu ve bir tarz haline geldiğini iddia edebiliriz. Nihayetinde Grierson'un belirleyiciliği tartışmalı olsa da referans noktası olarak tanımlayıcı gücünün kesin olduğu söylenebilir.

Tam da bu nedenle, bu çalışmada Grierson'un tanımı netleştirilmeye çalışılacaktır. Bu amacı gerçekleştirmek için ise bahsi geçen yaratıcılık ve edimsel kavramlarının tartışılması önceliklidir. Bir başka ifade ile Grierson'n tanımının geçerliliğini ne derece koruduğunu belirlemenin yolu bu kavramlara dair bir yoruma sahip olmaktan geçecektir. Bu tartışmayı gerçekleştirmenin ise üç yolu olduğunu söylenebilir.

Yöntem

Öncelikle belirtilmesi gereken bu çalışmada tercih edilen yöntemin nitel olduğu gerçeğidir. Bu durum makalede kullanılan verilerle olduğu kadar makalenin amacı ile uyumludur. Bu çalışmada daha önce belirtildiği gibi Grierson'un belgesel tanımı yorumlanmaya çalışılacaktır. Bir başka ifade ile elimizdeki ana veri metinlerdir ve bu metinlerde belgesele dair kimi yorumlar dile getirilmiştir.

"Yorum iki düzeyde çalışır. Dünya nesnel bir gerçeklik olarak değil, toplum içindeki insanların kendi konumlarından hareketle yaptığı bir dizi yorum olarak anlaşılabilir; sosyal bilimci de bu yorumları yorumlar" (Della Porta ve Keating, 2019, p. 45). Bu bağlamda bu çalışmada Grierson'un ve Heidegger'in yorumlarının yorumlanacağı söylenebilir. Bu yorumların kaynaştırılmasıdır hedeflenen. Bu kaynaştırma sırasında hem Grierson'un hem de Heidegger'in kullandığı kavramların yorum bilimsel (hermenötik) yöntemle yeniden üretileceğini söylemek mümkündür (Gadamer, 1976, p. 101).

Ancak bu durum, yorumun gizli olan yeni anlamları ortaya çıkarttığı gerçeğini de değiştirmez. Bir başka ifade ile hem üretim hem de keşiftir gerçekleştirilmek istenen. Bu iki görüşün uzlaşımı ise üretilen yeni metnin tutarlılığında aranmalıdır.

Nitekim bu tutum seçilen yönetime de kendisini dayatır. Bu bağlamda çalışmada önceliğin Grierson'un belgesel tanımını belirlemeye verildiği düşünüldüğünde, çalışmanın kapsamı Grierson'un bahsi geçen makalesi ve diğer çalışmaları ile sınırlı tutmak ve Grierson'un kavramlara verdiği anlamı belirlemek için yalnızca bu çalışmalara yoğunlaşmak denenebilir. Tutarlılık öncelikle Grierson'un kendi çalışmalarında aranabilir ve metin analizi bununla sınırlı tutulabilir. Ancak daha önce belirtildiği gibi Grierson'un kendisi çalışmalarında bu yönde bir çaba sarf etmediğinden yani bu kavramlarını detaylıca irdelemediğinden, bu yöntem bu çalışmada tercih edilmeyecektir. Yine de bu durum, yorum bilimsel yöntemden vazgeçilmesi için bir gerekçe oluşturmaz. Yorum bilimsel yöntemi başka biçimlerde uygulamak mümkündür.

İkinci olarak Grierson'un kavramları yorumlanırken bu kavramları tanımlayan ve işlevsel bir şekilde kullanan bir felsefenin ya da düşünce biçiminin yol göstericiliğini benimseyebilir ve Grierson'un çalışmalarını bu temelde yorumlanabilir. Ancak bu yöntem doğrudan ya da dolaylı bir yoldan dışarıdan bir müdahale anlamına geldiği gibi sorunun çözümünden ziyade bir başka alana taşınması anlamına da gelir. Açık bir ifade ile bu durumda sorgulanması gereken, referans alınan felsefenin ya da düşünme biçiminin geçerliliği ve Grierson'un düşünceleri ile uyumudur. Diğer yandan söz konusu düşünce içerisinden çıkarılacak bir başka belgesel anlayışını da şart koşar. Bu durumda sorun iki belgesel düşüncesini uzlaştırma problemi haline gelecektir. Herhangi bir belgeselde olgularla yorumlar arasında izleyicinin

çözmek durumunda kaldığı ilişki sorununun bir yankısı bu bağlamda, belgeseli tanımlayan terimlerin hangi yorumlarla ilişkiye sokulacağı halini almıştır. Bir başka ifade ile yorum bilimsel yöntemde kullanılacak verilerin hangi yöntemle seçileceği sorusu ortaya çıkar. Bu durum bizi üçüncü yönteme götürür.

Grierson'un çalışması ile başlayıp, çalışmanın yol göstericiliğinde ilerleyip, onun örtük bir şekilde içerdiği kabulleri ortaya sererek, bu kabullerin örtüştüğü bir başka anlayışın yardımıyla çalışmayı yorumlamayı deneyebiliriz. Bu yöntem bazı avantajlar barındırır. Grierson'un çalışmalarından ve onun kabullerinden ayrılmadan ilerlemek mümkündür. Bu anlamda tutarlılık sorunu daha baştan çözülmüş durumdadır. Dahası tutarlılık zemininde Grierson'un yeni bir okuması da mümkün hale gelir. Grierson'un anlayışı özetlenmeyecek ya da çalışmalarında tutarlılık zemininde ortaya çıkacağı düşünülen yani farz edilen bir öz bulunmaya çalışılmayacak, Grierson ile Heidegger birlikte düşünölmeye çalışılacaktır. Buna karşın hızlı hareket etmemekte fayda var; belgesel karşısında izleyicinin yaşadığı sorunun benzeri bu durumda da mevcuttur. Benimsenen anlayışın niteliğinin nasıl belirleneceği, kendi araştırmamız bağlamında dile getirecek olursak belgesele dair dile gelen tezlerin geçerliliğinin nasıl garanti altına alınacağı, ikisinin neden birbiriyle uyumlu olduğu henüz belirli değildir. Bu yöntem sorunları bu çalışmada, Heidegger'in ifadesi ile düşünceleri içine taşınarak çözülmeye çalışılacaktır. Ortaya çıkan yöntem sorununun, yorum bilimsel bir tavırla Heidegger felsefesi içerisinde ve belgesel düşüncesi üzerinden tartışıldığı söylenebilir. Bu bağlamda bu çalışmada yöntem sorununun makalenin kendisine taşındığı iddia edilebilir.

Yukarıda bahsedilen ilk iki yöntemde de örtük olarak bir anlayış (belgesel düşüncesi) ve onun ele aldığı nesnesi (belgesel) arasındaki tekabüliyet ilişkisi benimsenmiştir. Görüşlerin geçerliliği, doğruluğu, hakikati de bu çerçevede belirlenecektir. Aynı durum ilk ikisini kapsadığını söyleyebileceğimiz üçüncü yorum bilimsel yöntem için de geçerlidir. Heidegger'in bakış açısından ise sorun herhangi bir varolan ile ona dair düşüncelerimiz arasındaki uyumdan ziyade bu uyumun zeminin nasıl sağlandığıdır. Bir başka ifade ile Heidegger tam da bu ilişkinin kendisini, yöntem sorununun kendisini felsefesinde tartışmaktadır. Yöntem açısından ise bu sorunu yorumun tutarlılığı ile ifade edebiliriz.

Heidegger hem uyumu hem de uyumun ortaya çıktığı ya da çıkma olanağı bulduğu zemini hakikat olarak adlandırır. Hakikati yansıtmak ya da üretmek ise hiç kuşkusuz her türlü belgesel üretiminde ve tartışmasında kendisini hissettiren sorundur. Bu bağlamda uyum sorununun ikiye katlandığını iddia etmek mümkündür; sanat eserine dair iki yorum arasında ve sanat eseri ile ele aldığı konu arasındaki uyum olarak.

Sanat eseri bağlamında bu soruna yaklaşım öncelikle sanatsal eserinin bir yaratım mı yoksa temsil olarak mı ele alınması gerektiği sorusunu getirir. "Sanat yapıtları ayna yansılarını değil, ama ayna yansılarıyla, dönüşümün sözcüklerin kalıbına dökülmesi son derece zor olan o gizemli büyüğü paylaşırlar" (Gombrich, 1992, p. 21). Bir başka ifade ile bir yandan ele aldıklarına dair bir temsil gerçekleştirir ve bu temsil içerisinde örtük olarak söz konusu gerçekliğin kendisine dair bir tez dile getirirler, onu yorumlarlar bir yandan da ele bu yorumların bir gerçekliğe dair olduğunun altını çizerler.

Carroll'un yeni temsili sanat kuramı olarak adlandırdığı bakış açısına göre "sanat eseri olarak sayılması için adayın bir şey hakkında olması gerektiğini söylüyor ('hakkında bir yorumda bulunduğu bir konu olmalı' gibi). Dahası, sanat eserinin ifade ettiği bu konu, eserin kendisi ya da genel olarak sanat da olabiliyor (Carroll, 2016, p. 45). Bu bağlamda ampirik ya da toplumsal gerçeklikle, sanatsal gerçeklik arasında belirgin bir fark olduğu söylenebilir. Biri bir diğeri üzerine bir yorum getirdiği gibi yeni bir gerçeklikte üretir. Heidegger'in sanat eserinden beklediği hakikatin de bu bağlamda gerçekliğin özüne dair olması gerekir. Diğer yandan Kellner'in ve Ryan'ın vurguladığı gibi genelde sanat eserlerinde özelden ise "sinemada işlerlik

gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller arasındaki bağlantı” (Kellner ve Ryan, 2010, pp. 35) dikkat çekicidir. Daha açık bir ifade ile filmler, toplumsal gerçekliğin ve onun bir düzenleyicisi olarak toplumsal düzenin belirli söylemleri olarak ele alınmaları gerekir. Bu bağlamda sanat eserlerinin iki yüzlü oldukları söylenebilir. “Sanat eserleri aslında gerçek nesnelere. Bir sanatçı, amacı sanat eserlerinin gerçek nesnelere olduğunu söylemeye çalışan bir sanat eseri yapmak için gerçek nesnelere kullanamaz; çünkü bir şey söyleyerek (bir konuya parmak basarak) yapılan eser zaten sessiz, anlamsız bir şey olmaktan çıkmıştır, çünkü bir şey hakkında olmakla ilgilidir ve bir yorum gerektirir” (2016, p. 51). Gerçek ile sanatsal gerçek arasındaki fark da bu bağlamda ortaya çıkar. Gerçek ister ampirik ister toplumsal olarak ele alınsın, sanat ona dair bir iddiada bulunarak ister istemez ondan ayrılır. Özetle, gerçekliğe dahil olduğu kadar ona dair olarak bir gerçekliği de sahiptir. Heidegger’in felsefesinde tartıştığı hakikat sorunu bu durumda sanat eserine dair de bir sorun halini alır.

Heidegger uygunluk durumunu önermesel hakikat olarak adlandırırken, bunun gerçekleşme zemininin ise “açığa çıkma olarak hakikat ya da sık sık Grekçe alethia, unutulmuş ya da gizlenmiş ortaya çıkarma” olduğunu söyler (Young, 2017, p. 20). Önermesel hakikat, dolayısıyla bahsedilen ilk iki yöntem o halde daha kökensel bir şeyler ile ilişkilidir (Heidegger, 1949, pp. 321-7).

Bu durumda, belgesel tartışmasında Heidegger’in düşüncesini referans almanın ilk iki yorum bilimsel yöntemdeki kabullerin de tartışmaya açılması anlamına geldiği söylenebilir. Dolayısıyla bu yöntemler bu çalışmada reddedilmemekte aksine kapsamaktadır. Bu çalışmada üçüncü yöntemin benimsenmesinin ve Grierson’un belgesel anlayışının Heidegger’in düşünceleriyle birlikte ele alınmasının nedenlerinden ilki budur. Diğer yandan belgeselin var olanlar ile onlara dair anlatılanlar ve iddialar zemininde işlev gösteriyor olması halini, Heidegger’in düşüncelerinde referans noktası olarak beliren ontik ve ontolojik ayrımını çağırıldığını düşünebiliriz. Belgesel ortaya çıktığı andan itibaren ne varolanları kendine malzeme edinmekten (ontik olan) ne de onların kendilerini gösterme biçimlerine dair bazı görüşler ileri sürmekten (ontolojik olan) geri durmuştur. Bir başka ifade ile hem makalenin konusu hem de yöntemi dönüşlü bir şekilde birbirini beslemektedir. Bu durum da yöntemi yorum bilimsel (hermenötik) olarak belirlenmesinin yerindeliğine bir işaret olarak yorumlanabilir.

Heidegger’e göre hakikatin bu konumu insanın bir Dasein olarak varoluşu ile yakından bağlantılıdır. İnsan her zaman belirli bir tutumda, olgusalılıkta ve duygu durumunda vardır. İnsanın kaçınmayacağı bu “ontik belirlenimleri (nasıl ve nedenlikleri) kendisinin Varlık anlayışını şekillendirmektedir” (Ökten, 2021, p. 93). Nitekim hakikat ve onun üzerinde tesis olan anlam da bu zeminde, Varlığın ufkunda, ontik ve ontolojik arasındaki ilişkide, en nihayetinde zamanda ortaya çıkar.

Zaman Daseinin dünyasal varoluşunun asli belirlenimi olan ihtimam göstermeyi var kılmaktadır. Zaman daha doğrusu onun gerçekliği olan zamansallık, zamansallaştırıcı olarak “Daseinin Varlık moduslarının çokluğunu, özellikle de sahih ve gayri sahih varoluş denilen temel olanağı mümkün kılar” (Heidegger, 2019, p. 486).

Bu bağlamda, belgeselin Varlığa açıklık temelinde işlev gösteren, hakikati ortaya çıkaran ve tesis eden diğer sanat eserlerinden daha farklı bir konumda olduğu düşünülebilir. O sunduğu ya da sunmaya çalıştığı hakikati yani Varlığın açılmışlığını her zaman varolanlar zemininde dile getirir. Dahası bunu Heidegger’in de üzerine özenle eğildiği teknolojiyi kullanarak yapar. Belgeselin tam da bu nedenle, teknolojiyi reddedemeden, onu kullanarak bir anlamda içeriden kat ederek hakikate ulaşacak özgün bir konumda olduğu çalışmanın işaret edeceği bir başka durumdur.

Bu çıkarımlar çalışmada benimsenen yöntemle yakından ilişkilidir. Uyumluluk sorunu Heideggerci hakikat anlayışının kendisine taşınmış, hakikatin bir tezahürü olarak da

Grierson'un belgesel anlayışı ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmada üretici bir dönüşlülük yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Özetle, bu çalışmanın iki amacı olduğu söylenebilir. Öncelikle (1) Grierson'un etkisini sürdüren belgesel düşüncesi, Heideggerci bir ifade ile ontik-ontolojik bir belirlenime sahip olan insanın kendini Varlığa açma, ona yönelme biçimlerinden biri olarak okunacaktır ve bu temelde (2) belgeselin tekniği kullanarak zamansallıkta ortaya çıkardığı hakikati ve anlamı açanın tam da ontik ve ontolojik zemin arasında süregiden salınımı olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Heidegger'in düşüncesi incelenirken benimsenen *Varlık ve Zaman*'ı kapsayan ilk dönem Heidegger ile *Varlık ve Zaman* sonrası dönemleri arasında bir ayrıma gidilmeyeceğini, değişen düşüncelerine ve kavramlarına karşın yönelimdeki tutarlılığın ön planda tutulacaktır.

Hakikat ve Belgesel

Heidegger'e göre hakikat, varlık gösterdiğimiz zeminin kendisini açığa vurur, onun özü budur. O, uygunluk değil, uygunluğun varlık zeminidir. Hakikat bu anlamda yaşadığımız dünyanın kendisidir daha doğrusu onun kurucu ögesidir. Hakikat, "dünyanın açığa çıkardığı, varolanların toplamı olarak 'ontik' anlamdaki dünya ile karıştırılmaması gereken 'ontolojik' anlamda dünyadır" (2017, p. 22). Nitekim onun korkutuculuğu da bundan kaynaklanır.

Ontik anlamıyla dünya sonsuz olgulara ve bakış açılarına sahiptir ancak bu yalnızca hakikatin ilk anlamına ışık tutar (1949, p. 329). Hakikat aynı zamanda bu zeminin tesisidir. Tam da bu nedenle, o ontik belirlenimlerle, varolanların nitelikleriyle sınırlı değildir; onların Dasein tarafından alınma, ele alınma zeminini oluşturandır.

Hakikatin özü bu şekilde doğrudan var eden olarak Varlığın kendine bağlanır. Sanat eserinin diğer mevcut olanlardan farkı bu zeminde açığa çıkar. "Heidegger der ki, hakikatte kendini sanat eserinde serimleme arzusu veya eğilimi vardır. Hakikat kendini sanat eserinde gerçekleştirmek ister" (Direk, 2010, p. 111). Kendini gerçekleştirmek isteyen hakikat ise mantıksal ya da zamansal olarak önce Varlıkta varolan ve sonra kendisini insan Varlığına açan bir şey değildir. Hakikatin kendisi de bu anlamda oluş halindedir. Tam da bu nedenle, bizim hakikatten bahsedebilmemiz için onun hali hazırda kendini açmış olması gerekir. Hakikat bu anlamda filozofun üzerine konuşmaya başladığı Varlığın bir varış noktasıdır. Unutulmaması gereken ise bu varış noktasının zamansallık olarak daha birçoklarına gebe olduğudur.

Hakikatin bu anlamda kendi var kıldığı ontik zeminin karanlığında ortaya çıkan ve onu da aydınlatandır. Dolayısıyla bu aydınlığın beraberinde her zaman karanlığı da taşıması doğaldır. Hakikat ancak bu ikisi arasındaki ilişkide vardır. Karanlıkta ortaya çıkan aydınlığın ise karanlığı biçimlendirme gücü vardır. Bir başka ifade ile hakikatin her var olma biçimi bir başka var olmama biçimini beraberinde taşır, zamansallıkta olagelen hakikat bir tesis de gerçekleştirir. Bu kabul edilen tesis edilmişlik içerisinde işlev gösteren bilim ve teknik tam da bu nedenle, Varlığın sorusu karşısında çaresizdir. Bir başka ifade ile o karanlıkta işlev göstermekte ve aydınlığı Varlık sorusunun cevap bulmasını beklemektedir (Heidegger, 2019, pp. 82-92). Bu zamansallığın varolanları değişmeyen durağan hallerinde irdeleme olanağını beraberinde taşıması Varlığın var kıldığı karanlıktır. Bu şekilde, Varlık ve hakikat kadar sanat eseri de zamansal bir gerçeklik haline gelir. Hakikatin, ontolojik olanın ontik olanla bağı da bu zeminde ortaya çıkar.

Sanat eserinde olagelen hakikat de bir bakıma diğer varolanlar gibi bir varolandır. Bir teknik üründür. Belirli bir araç kullanımı ve ustalık gerektirir. Sanatın bu bağlamda zanaat ile yakın bağı vardır. Tekniği bir bilme tarzı olarak ele alan Heidegger, zanaat ürünlerinde de bir ortaya çıkarma olduğu kanısındadır (Heidegger, 1977, p. 11). Hammadedeki alet görülmüş ve bu zeminde zanaat ürünü olan alet ortaya çıkarılmıştır. Ancak bu görünüş ve

onun ürünü mevcut kurulu düzende gerçekleşmiştir. Bir başka ifade ile zanaat ve teknik ürünleri de hakikati dile getirir kuşkusuz ancak yeni bir hakikati değil, yalnızca uygunluk anlamıyla hakikati. Dahası zanaatın, teknik ile olan yakın bağı nedeniyle olagelme olarak hakikatin özünden de uzaklaşma, karanlığa ilerleme anlamına da gelebilir. Zanaatın çıkmazı da buradadır. O, var olduğu zemin üzerinde yükselerek onu gizler. Uygunluk olarak hakikatin yegâne hakikat olduğu izlenimini güçlendirir. Bu anlamda hakikatin her türlü yöntemin de varlık zeminini tesis ettiği söylenebilir.

Sanat eseri ise bambaşka bir konumdadır. O bir varolan olarak diğer varolanların başka türlü bir Varlığa çağırılışı anlamına gelir. Bir başka ifade ile sanat eseri, hakikat olarak Varlığın varolanları var eden olduğuna dair bir hatırlatmadır. Tam da bu nedenle, o bilimsel, ekonomik ya da politik bir hakikatle değil Heidegger'in ifadesi ile "hakikatin özü" ile ilgilenir (1949, p. 319). O, varolanların da ancak olagelme olarak zamansal olduğunun göstergesidir. Bu nedenle hakikat olarak sanat eseri iki kere korkutucudur.

Sanat eseri ve onda dile gelen hakikat, bir yandan olageldiği ontik zeminin yani var olanların olmayabilecekleri, hiçliklerini ifade eder. Diğer yandan da ise hakikat orta çıkışı ile varolanlarla her türlü ilişkimizi de değiştirir, yeniden tesis eder; ontik olanı yeniden var kılar. Tabiri caizse yeni yöntemlerin de söz konusu olabileceğini hatırlatır. Ancak olagelen hakikat halihazırda örtük olarak da olsa var olduğu için bu süreci tersten okumak, tesis edilmiş zeminde varolanları Varlığa, ontolojik zemine çağrı olarak değerlendirmek mümkündür.

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da el altında olan varolanlar irdelemesinde gösterdiği gibi, mevcut olanlar kendilerini en iyi şekilde hiçliklerinde gösterirler. "Şu veya bu havalinin el-altında-olmaklığı, el-altında-varolanın varlığına kıyasla çok daha dikkat-çekmez aşinalık karakterine sahiptir. Fakat onun görünür hale gelebilmesi için el-altında-olanların bir-şey-için bakışsal biçimde dikkat çeker hale gelmeleri gerekir - özellikle de ilgilenmenin yoksun modusları olarak" (Heidegger, 2019, p. 166). Bir başka ifade ile farkında olmadan ilgimize hitap eden, kurulu düzen içerisinde bir işaret taşıyan, bir işlev gerçekleştiren nesnelere tam da işlev göstermedikleri durumda, yokluklarında Dasein var olduklarını gösterir ve dolaylı olarak, onları var edeni yani Varlığı işaret eder.

Varolanların bu durumda başka türlü de var olabilecekleri ve yeni bir tür uygunluk düşüncesinin vuku bulabileceği ortaya çıkar. Bu çağrı ise onların hiçliklerinde dile gelir. Tam da bu nedenle, Heidegger'e göre insanın kaçınmayacağı kaygı durumunun özünde tek de olsa iki ilişkili anlamı vardır; Varlığın hiçliği ve varolanların hiçliği karşısında duyulan. Dasein kimi zaman kaygıdan "dünya dahilinde var olana, dünyaya" kaçsa da bu gerçek değişmez (Yılmaz, 2020, p. 296).

Belgeseli hem belgelerden hem de kurmaca filmlerden ayıran birincil özelliği belgeleri, varolanları kendine malzeme kılmasıdır. Bu anlamda belgeselin, Grierson'un de belirttiği gibi kurgusal olmayan nesnelere kendisine malzeme kılması bir başka ifade ile sinemanın tarihsel olarak birincil işlevi olan kayıt altına alma işlevini yerine getirmesi, söz konusu filmin belgesel sıfatını alabilmesi için bir şarttır. Diğer yandan belgeseli belgesel kılan, onu haber filmlerinden ya da eğitim filmlerinden, Grierson'un ifadesi ile kurgusal olmayan filmlerin alt türlerinden ayıran da "dramayı kendine dahil etmesi, altta yatan dramatik organize edici ilkedir." (2005, p. 9) Bir başka ifade ile belgesel, her ne kadar insana, onun her günkü duyguları üzerinde yükselen dramatik yapı ile hitap ediyor (ontik zemini asla terk etmiyor) olsa da varolanlara dair iddialar öne sürerek onları var kılan, Varlığa dair konuşmaktan kaçınmadığı da ortadadır. Hakikatin ilk anlamıyla olduğu kadar ikinci anlamı yani özüyle ilişkisi de belgeselde bu zeminde kurulur. Tam da bu nedenle bu çalışmada yöntem olarak kullanılan yorum bilimini Heidegger felsefesine bir çağrı olarak değerlendirilmiştir.

Hakikatin özü, “olduğu şeyi açığa vurucu bir şekilde olmaya bırakma, varolma anlamına gelir” (1949, p. 338). Nitekim “her günkü davranış tarzı da kendini bu olmaya bırakma ile ilişkedir, bu ya da şu edimsellik ile kendini ilişkiye sokar” (1949, p. 338). Ancak ikincisi, yani edimsellik kurulan ilişki aslında ancak hakikatin özü sayesinde mümkündür. Belgesel, belgeler üzerine konuştuğunda varolanları kendi işlevlerinden Heidegger’in ifadesi ile el altında olmaktan da çıkarmış, onları hiçlikleriyle birlikte ele almış olur. Nihayetinde “belgesel yaşanan olayları ve hikâyeleri kayıt altına alacaktır” (Grierson, 1932, p. 21).

Grierson’a göre bir sanat formu olarak onun sınırlılığın olduğu kadar potansiyeline de bu gerçek işaret eder (Grierson, 1932, pp. 21-22). Bu bir sınırdır hiç kuşkusuz, belgesel de bir işarete sahip diğer varolanlardan biridir ancak tam da bu sınırı var kılan varolanların, var olma biçimi olan hiçlikleri yeni kapılar aralar. Bu durumda sorun hakikatin özüne dairdir.

Söz konusu belgeselin tesis edilmiş zeminde mi hareket ettiği yoksa hakikati dile getirerek yeni bir ontik zeminin tesisine olanak mı sağladığıdır onun sahil bir sanat eseri olup olmadığının anlaşılmasını sağlayacak olan. Bir diğer ifade ile belgesel olumsuz anlamıyla bir teknik ürünü müdür yoksa tekniğin kendisini de bir başka zemine açmış mıdır? Teknik bu bağlamda belgeseli var eden teknolojiye işaret ettiği gibi onun deneyimlenmesini de sağlayan toplumsal ortam ve kabuller anlamına da gelir.

Herhangi bir belgeselde kullanılan tüm kayıtların beraberlerinde başka getirilerinin de olduğu açıktır. Filmin kurgu sürecinde işlenmesi gereken görüntülerin edimsel olması görüntülerin taşıyıcıları oldukları hikâyeleri de beraberinde çağırır. Grierson’a göre Flaherty’nin belgeselleri tam da bu duruma işaret etmektedir. Bu noktada Grierson’un belgeselciden belirli bir tarihsel ve toplumsal durumda var olan gerçekliğe kulak vermesini talep ettiğini söylemek mümkündür. Grierson’a göre belgeselin hikâyesi belgeselin çekildiği bölgeden alınmalı ve bu hikâyenin çekildiği bölgenin elzem, tanımlayıcı bir hikâyesi olmalıdır. (Grierson, 1932, p. 22-23) Grierson, bu tarz bir hikâyenin belgeselcinin bakış açısını içerdiğini reddetmez ancak belgeselcinin kendi hikâyesini ele aldığı malzemeye dayatmasının önüne geçmeye çalışır. Bu bağlamda Grierson’un varolanları kayıt altına alan belgeselcinin tam da varolanların sesine kulak vermeye hazır olmasını istediğini, ortaya çıkacak belgeselin hikâyesine de biçimine de bu sesin şekil vermesini talep ettiğini düşünebiliriz. Bu ses, varolanlardan gelen taleptir. Belgeselci bu anlamda yalnızca bir aracı gibi görünmektedir. Ancak bu, işaret edileceği gibi yalnızca görünürde böyledir çünkü insan aynı zamanda her zaman bir tasarımda vardır. Bu bağlamda, Heidegger’i ve onun Varlığın belirli bir tarihte ve bölgede dile gelen sesini dinlemeye çağırın düşüncelerini hatırlamakta fayda var.

Heidegger’de çağrı her zaman hiçliğin bir getirisidir. Örneğin, Varlık sorusunu yeniden hatırlatabilmesinin nedeni bu sorunun yaşadığımız modern dönemde tam olarak unutulmuş olmasıdır. Benzer şekilde tekniğin modern dünyada var olan hâkimiyeti de ondan görece azat edilmenin yollarını oluşturmaktadır (1977, pp. 25-26). İnsan bu çağrıyı duymadan ya da cevap vermeden edemez.

Bu çalışmada ele aldığımız uygunluk olarak hakikat anlayışı ise varolan toplumsal koşulları ile yakından bağlantılı bu soruya verilen yatıştırıcı bir yanıt olarak okunabilir. İlk iki yorum bilimsel duruş bu nedenle yeterli görünmemektedir. Bu zeminin sunduğu öznesne, nesne-düşünce ikilikleri çerçevesinde yapılan tartışma, Daseinin var olduğu zeminin bir getirisidir. Bu her gün karşımıza çıkan yanıtları benimseme ya da reddetme olanağı, Heideggerci bir ifade ile sahil ve gayri sahil var olma olanağı ise insanın temel belirlenimine dairdir; Dasein.

O halde, insanı belgesel yapmaya da iten hakikat arayışının ne zeminde filiz verdiğini anlamak için Daseini daha yakından incelemeliyiz.

Dasein ve Belgesel

Heidegger'in kendine Varlık sorusunu sormaktan kaçınamayan insan varoluşunu anlatmak için kullandığı Daseinin kelime anlamı tam da şurada olmaktadır. Dasein, "bir masanın, bir evin, bir ağacın, bir taşın sahip olduğu ne'liğe sahip değildir. Daseinin Varlığı "şurada" yani "açıklıkta" olmağını ifade eder. Varlık Daseinin "şu olmağında", "bu olmağında" kendini bir şekilde açıklar" (Yılmaz, 2020, p. 79). Bir başka ifade ile Dasein, tam olarak belirli bir yerde, dünyada, belirli nesnelere çevrelenmiş bir şekilde vardır. Ancak bu durum onun kendini gerçekleştireceği imkanlarla çevrili olduğu gibi bir sonuca götürmemelidir.

Bu yönde gelişen bir yorum Daseini bir özne olarak ele alacak ve onu bir kez daha kendine yabancı olan bir evrende tahayyül edecektir. Söz konusu olan Daseinin varoluş tarzı olarak imkândır. Dasein imkanlara sahip değildir. Aksine imkanlar dışında bir varoluşu yoktur onun; Dasein imkânların ta kendisidir (Levinas, 2010, p. 36).

Daseinin farkında olmaksızın etrafında nesnelere el-altında olarak kullandığından bahsetmiştik. Bu aletlerin birbirlerine göre gösterdikleri işlev onların belirli işaretlere sahip olduğuna delalettir. Onlar işlevlerine işaret ederek vardırırlar (Heidegger, 2019, p. 127). Hiçliklerinde ise bu işaretlerin kendisini ortaya çıkarır. "İşaret bir şeyin bir başka şeyle işaret edici ilişki içerisinde olması demek değildir. Bilakis bir malzeme tümlüğünü sıkça bir-şey-için bakışa yükselten ve böylelikle el-altında-olanın dünyevi niteliğinin kendini beyan etmesini sağlayan bir malzemedir. Gelecek olan belirti ve alametlerde kendini gösterir" (Heidegger, 2019, p. 131).

El-altında-olanın incelenen gerçekliği olan işaretin yapısında Daseinin kendisini tanıma fırsatı yakalarız. Diğer bir deyişle, gerecin anlaşılması yalnızca, Daseinin yapısının önceden anlaşılmasıyla ilişkili bir şekilde vuku bulur. O nihayetinde işaretleri alımlayan olarak vardır. Nitekim Heidegger incelemesine şu satırlarla devam eder; "gelecek olan kendini ona hazırladığımızdır. Geçmişin işaretleri vuku bulmuş ve cereyan etmiş şeyleri bir-şey-için bakış içinde erişime açar. Hatırlatma işaretleri şu an neyle uğraşıldığına hatırlatarak işaret eder. İşaretler daima neyin içinde yaşandığını, ilgilenmenin neyle eğleştiğini, keyfiyetin ne olduğunu birincil olarak gösterir" (Heidegger, 2019, p. 132).

Bu hakikat ile geri dönüşlü olarak Daseina ait bir özellik olan "kendini imlemesi yüzündendir; çünkü bu sayede şeylerin el-altında-olmağı, olası kullanımları, bir şeyi-göz-önüne-alan yapıları kavranmış olur" (Levinas, 2010, p. 33). O halde dünya, içerisinde insanın yer aldığı bir gereçler ya da nesnelere bütünü değildir. Aksine Daseinin kendisi bu dünyayı bu işlevleri görerek ve oraya çıkararak var eder.

Diğer yandan şeyler ya da el-altında-olanlar her zaman bir şey için olarak bir başka deyişle teknik ürünü gibi algılanırlar. Hâlbuki bu onların belirlenimi değildir. Bu Daseinin varolanlara dair olduğu kadar kendine yönelik belirlenimi daha doğrusu gayri sahih olan belirlenimlerinden biridir. Bu belirlenim mevcut olanlara değil de Daseina ait olduğuna göre farklı bir adlandırma elzemdir; kendini-göz-önünde-bulundurma. Dünya bu durumda "kendi içsel kaderimizin temel olayıyla özdeşleşen bu dünya tasavvurudur" (Levinas, 2010, p. 24). Dünya imkanlarla bezelidir çünkü Dasein sürekli kendi önünde bu imkanları var eden olarak vardır. Varolanlara dair her belirlenim ve düşünce de ancak bu zeminde hayat bulabilir. Özetle; "insan varoluşunun (ya da Da-sein) Da'sı (dünyada-olmak) üç yapı özelliği ile tanımlanabilir: kendi önünde olmak (proje), zaten-dünyada-olmak (olgusalılık), ... nin-yanında (şeylerin yakınında, dünya içinde karşılanın yakınlığında) -olmak olarak dünyada olmak" (Levinas, 2020, p. 34).

Bu bağlamda varolanları ele alan ontığın, Daseinin ontolojik belirleniminin bir getirisi olduğu açık hale gelir. İnsanın varoluşu o halde en nihayetinde yönelmiş değildir, yönelmişliğin kendisidir. Peki, Daseinin bu yönelmişliğinde kaçınamayacağı imkânları değerlendirme halinin getirileri nelerdir?

Öncelikle o her zaman geleceğe yönelik proje/tasarım olarak vardır. Bir başka ifade ile o zamanda değildir, o zamansaldır. Bu zamansallık kendini en net şekilde tasarımda gösterir. Tam da bu nedenle, Heidegger zaman irdelemesinde öncelikli belirlenimin gelecekte olduğunun altını çizer. Ancak bu tasarımlar ya gerçekleşmiştir ya da gerçekleşmemiştir. Bir başka ifade ile Dasein bu imkanlar ortasına fırlatılmışlık olarak vardır. Herhangi bir nesne referansı olmadan içerisinde var olduğu duygu durumu da bu fırlatılmışlık halinin bir getirisidir: Kaygı

Kaygının diğer duygularda olduğu gibi bir nesnesi yoktur. Aksine o nesnelere kristalleşen imkân olarak hiçliklerinin tanınmasıdır. Nesnelere doğrudan bir getirisi değildir. İlişki tersten kurulmalıdır. Şeylerin taşıyıcısı olduğu korkudan farklı olarak kaygı nesnelere hiçliğin deneyimlenmesine olanak sağlayan sürekli bir kaygı durumudur. O bu anlamda imkânın hissi olarak tanımlanabilir. “Kaygıda Dasein, kendi varlığı tarafından bunalılır ve kendi varlığı için bunalır” (Yılmaz, 2020, p. 300). Tam da bu nedenle, Heideggerci bir ifade ile sahih olarak varolma zeminini bize açan da bu duygu durumunun kendisidir. “Yalnızca kaygıda müstesna bir açıklama olanağı bulunmaktadır çünkü kaygı münferitleşmektedir. Bu münferitleşme Daseini kendi düşmüşlüğünden çekip çıkararak ona kendi Varlığının olanakları olarak sahihliği ve gayri-sahihtliği aşikâr kılar” (Heidegger, 2019, p. 291). O halde Daseinin bir duygu durumu olarak da Varlığa açık olduğunu söylemek mümkündür çünkü bu duygu durumu halihazırda bir bilme ya da anlama edimidir. “Varlığın hakikatinin insan varlığıyla bağı üzerinde duran bu ilişkiye anlama denir... Anlama, ekstatik, yani açık olanın alanı içine fırlatılmış tasarımdır (Heidegger, 2009, p. 19). Bu ilişki ise ancak kaygının hissettirdiği zamansallıkta oluşur. “Varlık olarak Varlık, zamandan açığa çıkar. Böylece zaman açıklığa, yani Varlığın hakikatine işaret eder.... Zaman, daha tecrübesi edinilecek olan Varlığın hakikatine verilmesi gereken ilk ad olacaktır” (2009, p. 19). Nihayetinde “hakikat, Heidegger’e göre baştan sona Varlıksal bir bağlama sahiptir, diğer bir deyişle hakikat dediğimiz şey, varolanların açığa çıkması ve karşılanabilir olması ile ilgilidir” (Esenyel, 2020, p. 105). Varlığı olduğu kadar Daseini de tarihe açan budur. Ancak burada da tarihte açılan olarak Varlık ya da Dasein değil, tersine tarihi var eden onu mümkün kılan, bir anlayış tesis eden olarak Varlık anlaşılmalıdır. Özetle, Daseinin kendini bir varoluş imkânı olarak tanımada kendini, kaygı zemininde imkân olarak Varlığa açtığını söyleyebiliriz.

Bu bağlamda, belgesel, olgusal (belge), Heideggerci bir ifade ile oldum-olasılık ve şimdi tarafından belirlenen insanın kendini tasarlayarak, zamansallık olarak var olma biçimlerinden biri olarak ele alınabilir hale gelir. Bu çalışmada bu bağlamda uygunluk anlayışını tesis eden hakikate yeni bir açıklık oluşturma çabası olarak yorumlanabilir. Yaratım, insanın Varlığa sahih olarak açılmışlık halidir; bir tasarım olarak imkanlarını da ortaya çıkarmaktadır. Heideggerci anlamda hakiki bir belgeselde hikâyenin ve anlamın, tam da bu zeminde ortaya çıkması gerektiği açıktır. Diğer yandan Heidegger’in altını özenle çizdiği gibi, anlamın geçerliliğini tayin eden hakikati varolanlardan çekip çıkarmak gerekir. Nitekim “dünya-dahilinde karşılaşılanların kendinde zaten hep dünyayı anlama içinde açılmış bir ilintilik vardır” (Heidegger, 2019, p. 234). Bu şekilde kendimizi bir kez daha varolanlar arasında yani ontik zeminde buluruz. Nitekim varolanlar da ancak zamansallıkta vardır.

Bu durumda sorun belgeselcinin tavrı ile belgeselin ele aldıklarının, edimlerin, olguların yol gösterdikleri arasında hakikati var eden uyumun nasıl yakalanacağı hatta belirleneceği, açık bir ifade ile hakiki bir sanat eserinin nasıl yaratılacağı haline gelir. Nitekim hem Grierson’un hem de Heidegger’in çalışmaları bu yönde ilerler.

Grierson, "Berlin Bir Şehir Senfonisi" üzerinden gerçekleştirdiği tartışmada belgeselin yalnızca belirli bir ritmin güzelliği ile yetinmemesi gerektiğinin altını çizer ve bu geleneği tehlikeli gördüğünü açıkça dile getirir (Grierson, 1932, p. 26). Bu tarz filmlerde ele alınan şehrin belirli bir tarihte ve coğrafyada çıkan özgün anlamı değil, herhangi bir modern şehirde rastlanan bir düzen ve ritim duygusudur. Grierson'a göre sinemaya dışarıdan gelen ve onu biçimlendiren akımlar da benzer bir kategoridedir. "Dadacılık, dışavurumculuk, sembolizm... Hepsi aynı kategoridedir; yeni biçimleri, yeni güzellikleri yansıtırlar, yeni kanıları değil" (Grierson, 1976, p. 26). "Sinemanın gelişiminde olası görünen ise hareketin imgeleme bütünleşmesidir" (Grierson, 1976, p. 27). Grierson belgeselde ortaya çıkacak görüntülerin kendinde hem malzemenin maddeliğinin hem de ele alınan konunun ve belgeselcinin dünya görüşünün iç içe geçmesini ister. O, belgeseli güncel tabiri ile çağdaş gidişatından döndürmeye çalışıyor gibidir. Önceliği kayıt altına alınan ister nesne ister toplum ister birey ya da bir bölge olsun şeylerin kendilerine verilmesidir. Ancak bu yeterli değildir, insanın yaratıcılığını da bu zeminde belgesele dâhil etmesi gerekmektedir. Daha önce belirtildiği gibi aranan uyum ve diyalogdur. Diyalog, Varlığın ancak insanla hatta insanda olabileceğinden bir gerekliliktir. Bu yapıyı analiz edecek olan eleştirmen ya da düşünürdür hiç kuşkusuz. Ancak bu yapının yine de orada, söz konusu belgeselde olması gerekir.

İmgelemenin, kanının, dünya görüşünün sahilliği yalnızca bu şekilde ortaya çıkabilir. Sahihlik, yaratıcı kadar malzemenin de birlikteliğidir. Grierson bu durumu hakkında yerine getirilmiş bir iş olarak karakterize eder. İşin kendisi bu şekilde Varlığın kendisi ile varolanlar aracılığıyla süren bir diyalog olarak tarif edilebilir. Bir kez daha Heidegger'in filozof ile sanatçı arasında kurduğu ilişkinin bir benzeri ile karşılaşırız. Heidegger'e göre şiir, sanat "felsefeden üretim düzeyinde öncelikli olsa da felsefe de sanattan kanıtlama düzeyinde öncelik"lidir (Young, 2020, p. 42). Düşünce, sanatın yanılısına yerine hakikati ürettiğini gösterir. Hakikat ise eserdeki birliktelikte yani kurulu yapıdadır.

Nihayetinde Heidegger'in çağrısının ve düşünce aracılığıyla yerine getirmeye çalışıldığının Varlıkla Varlık üzerine bu tarz bir diyalog olduğunu söyleyebiliriz. Böylesine bir diyalogun gerçekleşmesinin önündeki en büyük engel ise belirli bir Varlık anlayışının Heidegger'in ifadesi ile teknik ve onu temellendiren metafizik düşüncesinin Varlığa dair yegâne belirlenim olarak mevcut olmasıdır. Grierson'un dışarıdan dayatılan bir anlayış ya da sanat düşüncesine dair söylediklerini bu temelde yorumlamak mümkündür.

Tekniğin Belgeseli ve Belgeselin Tekniği

Heidegger'e göre özeldir belgeselin genelde ise sinemanın var olmasına olanak sağlayan teknik de genel anlamda teknik gibi Varlığın kendini açığa vurma ve karşılıklı olarak insanın da Varlığı anlama yollarından biridir. Ancak teknik hemen her zaman belirli bir amaç için araç olarak tarif edildiğinden (1977, p. 5) onun bahsi geçen özü gözden kaçmış dahası unutulmuştur. Unutulma ise tekniğin özü olan Varlığı açma işlevinin yerine getirilmemesiyle sonuçlanmıştır. Bir başka ifade ile uygunluğun uygunluğa olanak sağlayan zeminin gizlenmesine neden olduğu söylenebilir.

İnsan modern dünyada teknikle yalnızca evreni kendi istekleri doğrultusunda biçimlendirir hale gelmiştir. Biçimlendirme ise kuşkusuz kendi Varlık anlayışını, belgesel özelinde konuşursak belgelere kendi hikâyesini dayatmak anlamına gelmektedir. Ancak Varlığın varolma biçimlerinden birine işaret eden tekniğin tek yönlü kullanımının şart olmadığı açıktır. Bu durumda Grierson'un çağrısı ile Heidegger'inki arasında bir koşutluk olduğunu söylemek mümkündür.

Heidegger daha önce bahsedildiği gibi kendi Varlık anlayışını açıklarken ontik olan ile ontolojik olan arasında bir ayrıma gider. Heidegger'e göre ontik olan varolanları kendine konu alır. Varolanlar derken kastedilen ise her günkü varoluşumuz sırasında tecrübe ettiğimiz şeylerin ve olayların tümüdür. Tekniğin de üzerinde yükseldiği "bir tür anlamasal praksistir"

(2021, p. 93). Varolanları ele alan her türlü bilgi ve bilim ise ancak bu temelin bir işlevi olarak gerekçelendirilebilir. Hiç kuşkusuz sinemanın temel fonksiyonu olan kayıt da bu tür bilgiye dâhildir. Bir başka ifade ile her zaman belirli bir tutumda, olgusalıkta ve duygu durumunda olmaktan kaçınamayan insanın varoluşuna dair “ontik belirlenimleri (nasıl ve nedenlikleri) kendisinin Varlık anlayışını şekillendirmektedir” (2021, p. 93). Tam da bu nedenle, bu zeminde işlev gösteren bilgi, bilim ve tekniği söz konusu Varlık anlayışının bir tezahürü olarak okumak mümkündür.

Dasein varolanları incelemeye çalıştığında belirli bir Varlık anlayışından hareket etmekte ve karşılıklı olarak kendi varoluşu ise onu doğrudan Varlık sorusunu sormaya itmektedir. Dasein için Varlık sorusunun ontik-ontolojik önceliği tam da bu kaçınılmaz durumun kristalleşmesidir. Dasein hem bir anlam yani Varlığın bir tür belirlenmişliğinden, örneğin teknikten ya da özne-nesne ikiliğindeki anlayış içerisinde hareket eder hem de o belirlenmişliğin dışında olduğundan, Varlığı kendini açma imkânı olarak kendine Varlığın anlamı sorusunu sormamazlık edemez. Asıl trajedi ise tam da bu soru sorulmaktan vaz geçildiğinde ortaya çıkar. Varlık sorusunun unutulması ya da dünyayı yalnızca tekniğin açık anlamı aracılığıyla görmek bu anlama gelir. Tek bir yöntemdir kendisini gösteren. Olgusalıkta olmak değil olgusalığa düşmektir bu durumda söz konusu olan.

O halde Daseinin belirlenmişlikleri hem belgeselcinin kendisinde hem de belgeselin konu edindiği şeyde yankı bulması beklenir bir durumdur. Bu bağlamda, her bir belgeselin Heideggerci anlamda bir yandan varolanlara dair (belge niteliğinde) içeriği dolayısıyla ontik bir temel içerdiği, diğer yandan ise bir yaratımı gerçekleştiren, anlama ulaşan insanın atılımı olarak onun ontolojik varoluşuna işaret ettiği söylenebilir. Nitekim hakikatin bir biçimi olan sanatsal gerçeklik de bu zeminde ortaya çıkar.

Bu duruma bir başka açıdan bakmak da mümkündür. “Varlık nedir?” sorusu insanın ister verili, Varlığın kendini açmasına engel olan bir biçimde örneğin tekniğin açık dayatması ile, isterse Varlığa açıklıkta, eş deyişle zamansallıkta beliren bir anlam içerisinde yanıtlanmış, insanı karakterize eder. Anlam ise belirtildiği gibi Heideggerci evrende zamansallıkta hayat bulur. Belgesellerin hem olguları kendine malzeme edinmesinde hem de hikayesinde, nihayetinde zamansallıkta ortaya çıkan anlamın bu bağlamda Heideggerci evrende doğrudan bir karşılığı vardır.

Nitekim Heidegger’in metafizik ve teknik eleştirisi de bu temelde şekillenir. Heidegger’e göre Metafizik varolanı onun Varlığı içinde tasarımlar ve varolanın Varlığını bu şekilde düşünür. Fakat Varlığı Varlık olarak düşünmez, varolan ile Varlık arasındaki farkı düşünmez (2009, p. 8). O, Varlığın kendi hakikati hakkında soru sormaz, bu nedenle insanın özünün hangi biçimde Varlığın hakikatine ait olduğu sorusunu da hiçbir zaman soramaz. Bir başka ifade ile metafizikte insan Varlıktan arındırılmış gibidir. “Varlık insanoğlu ile bağımlı bir Varlık olarak bu ayırık görünümünden azade hale gelmek durumundadır” (Heidegger, 1998, p. 310).

Günter Anders’in de belirttiği gibi modern dünyada tekniğin Varlığı, onun dışındaki bir var oluşu iptal eder. Tekniğin ürünlerini de bu bağlamda araç olarak adlandırmak oldukça yanıltıcıdır. Onlar aygıtlar, Anders’in ifadesiyle “hükmü okunmuş kararlardır... Artık bu insanlık, bizim, hesaba katmamız gereken somut dünyamızdır, buna ayak diremek de olanaksızdır” (Anders, 2018, p. 14). Bu sorunun ortaya çıkış koşullarına dair bir ifadedir. Sorun ise insanın bu durumdan kaçışının olmamasından ziyade bu koşulların daha açık bir ifade ile metafizik temelinde yeşeren teknik anlayışının yeni bir insan anlayışını beraberinde getirmesi ve onu dayatmasıdır.

İnsan, belirli bir amaç için insan tarafından yaratılmış nesnelere karşısında kendini yargılar ve kendini onlardan ontolojik anlamda düşük bir seviyeye yerleştirir. Anders bu durumu Prometheusçu utanç olarak adlandırır (2018, pp. 36-39).

Bu utancın gerçekleşmesi için genel anlamda metaların üretilmesi ve kullanılması yeterli değildir aynı zamanda onlara atfedilen bakış açısıyla insanın konumlandırılması ve yargılanması da şarttır. Bir başka ifade ile Marx'ın Kapital'in ünlü meta fetişizmi bölümünde dile getirdiği gibi sorun metalar konuşabilseydi onlara atfedilebilecekler değildir. Marx'ın metalara yakıştırdığı sözler şu şekildedir; "insanları bizim kullanım değerimiz ilgilendiriyor olabilir. Şeyler olarak biz bunu içermeyiz. Ama şeyler olarak bizim içerdığımız, değerimizdir. Meta cisimleri olarak kendi ilişkilerimiz bunu kanıtlar. Birbirimizle yalnızca mübadele değeri olarak ilişki kurarız" (Marx, 2019, p. 91).

Sorun metalara atfedilebilecek bu sözlerle tutarlı ve benzer sözlerin insanlar tarafından dile getiriliyor olması ya da insanın aygıtlarla olan ilişkisini yanlış anlamış ya da ters çevirmiş olması da değildir. Marx alıntılanan paragrafın devamında bir iktisatçının sözlerini alıntılar; "değer (mübadele değeri) "şeylerin özelliğidir, zenginlik "kullanım değeri) insanın özelliğidir. Bu anlamıyla değer mübadeleyi zorunlu olarak içerir, zenginlik içermez. "Zenginlik" (kullanım değeri) "insanın bir özelliği, değer ise metaların bir özelliğidir. Bir insan ya da topluluk zengindir, bir inci ya da elmas değerlidir" (Aktaran Marx, 2019, pp. 91-92).

Sorun bu durumla bağlantılı olsa da daha derindir. Sorun, net bir ifade ile insanın artık nesne olmadan insan olmayacağına dair bir anlayışı farkında olmadan benimsemiş olmasıdır. Ancak "aygıtlarla gerçek anlamda entegre olma olasılık dışıdır, keza eşitler arası ciddi bir rekabet de düşünülemez, çünkü ne de olsa aygıtların doğmuş olana daima bir ontolojik üstünlüğü söz konusudur" (2018, p. 54). İnsan artık kendini bir teknik ürünü gibi konumlandırmakla kalmamakta, tam olarak öyle olmadığı ve olamayacağı için utanmaktadır da.

Bu satırlarda kullanıldığı haliyle ontolojideki, Heidegger'in ifadesi ile metafizikteki sorunun özü de bu bakış açısında saklıdır. Bu bakış açısı insanın temel var olma belirlenimi göz ardı ettiği için, onu diğer nesnelere, şeylerle aynı konumda tartışır. Buna karşın Varlık sorusunu göz ardı etmesi mümkün olmadığından ona da anca bu bağlamda varolanlardan, nesnelere biri olarak ulaşmaya çalışır ancak bu mümkün değildir. Bir başka ifade ile Varlık sorusunun unutulmuşu dahi örtük bir Varlık anlayışının baskınlığı ile olanaklıdır. O halde sorunun birbirini besleyen iki tarafı olduğunu söyleyebiliriz.

Modern insanın içine doğduğu, tekniğin egemenliğinde mevcut olan dünya, insanın kendisini de diğer varolanlardan biri olarak kabul etmeye hatta buna dahi yeterli olmamanın utancını yaşamaya itmektedir. Bu utanc içerisindeki insan çözümü elinden geldiğince nesne olmakta bulur, Heideggerci bir ifade ile metafiziğe ve tekniğe sürekli yeniden sürüklenir.

Aygıtlardan ya da yetersiz aygıtlardan yani insandan başka bir şeyin olmadığı metafiziğin bu dünyasında Varlığın kendisinin de var olanlardan biri haline gelmesi de beklenen bir sonuçtur. Bu açıdan o da yeterli olmaz ve belki de bu yüzden Varlığın asli belirleyen olduğu gerçeğiyle birlikte, insanın da özgün, sahih varoluşunda Varlığa işaret ettiği gerçeği de unutulmuş olur. Bir başka ifade ile metafizikte sorunlu olan "şey varolanların Varlığı değil, Varlık değil bizim için kategorik statüye sahip olan bu evrensel niteliklerin gerçekliğin kendisinin sahip olduğu nitelik çeşitliğinden, dilsel pratikler ile yaşadığımız hareket ettiğimiz ve kendi varoluşumuzun sahip olduğumuz yaşam biçimleri ile yapılan seçime bağlı olduğu gerçeğidir" (Young, 2020, p. 54).

Metafizik ile tekniğin bağı da bu şekilde ortaya çıkar. Metafiziğin yol göstericiliğinde teknik varolanların arkasında bir giz kendini açan bir Varlık, varolanları var eden bir Varlık düşünmez, Varlığı yalnızca varolanları niteleyen bir kategori olarak kabul eder. "Varlığın unutulması olarak metafizik tarihi, zamansız, değiştirilemez öz fikrinden ve saf 'doğal' mefhumundan yoksun teknolojinin yeryüzüne yönelik tavrında zirve noktasına erişir" (Lewis ve Staehler, 2020, p. 155). Peki, tam da bir teknik ürünü olan genelde sinemanın özelde ise

belgeselin bu tek yanlı bakış açısından kurtulması nasıl mümkün olabilir. Nitekim hem Grierson'un ele aldığımız makalesinde hem de Heidegger'in düşüncelerinde uyum adı altında bu amacın peşinde olduklarını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, belgeselin tam da tekniğin bir ürünü olarak teknikle hesaplaşabilmek için ayrıcalıklı bir konumda olduğu düşünülebilir.

Tekniğin özünü tartışma konusu yapmak bu durumda kaçınılmazdır. Heidegger'in de kullanmaktan imtina ettiği özne-nesne ikiliğine düşmeden tekniği Varlığın kendini insana açma yani Varlığın var olma biçimlerinden yalnızca biri olarak kabul ettiğimizde sorun da kendiliğinden çözülmüş olur. Teknik, bu bakış açısından artık bizi doğayı kendi amaçlarımız için kullanmaya iten bir şey olmakla kalmaz, kendi sınırlılıklarına referans vererek Varlığın kendini farklı biçimlerde var etmesine olanak sağlayan bir şey haline de gelir. O artık bir Varlık görüşünden ziyade bir varolan olarak yani Varlığın kendini insana gösterme biçimlerinden yani hakikatlerden biri olur. "Yani teknolojinin özü, kendini şu anki tarihsel açığa çıkarma şekli içindeki Varlıktır" (Lewis ve Staehler, 2020, p. 155). Tekniğin Heidegger'in ifadesi ile çerçeveleme işlevi bu şekilde kısmen geçersiz kılınır. "Çerçeveleme, neyi, ne şekilde göreceğimizi, onlar hakkında ne düşüneceğimizi ve onları nasıl tasavvur edeceğimizi belirleyen bir çerçeve yerleştirir" (Bolt, 2020, p. 91). Halbuki bahsedilen şekliyle ele alındığında çerçeveleme ediminin kendisi hiçlenmiş olur ve tabiri caizse içi boş yeni bir çerçeveye davet haline gelir.

Sonuç

Yukarıda irdelenen anlayışın Grierson'un belgesel düşüncesinde doğrudan iz düşümleri vardır. Belgeseli de var eden teknik artık bizi nesnelere uzaklaştırmaktan ziyade kendi özüne de işaret ederek, Varlığın var olma hali olan nesnelere yaklaştırabilir hale gelir. Bu tavır tekniği ve onun evrenselliğini reddetmez, alınan kayıtlar hala daha nesnelere ancak evrenselliğin zamansallığını hatırlatırlar.

Bu durumda, belgesel dili içerisinde konuşursak, şeyleri (ontik olanı) belgeselin ele aldığı Varlığın kendini açma hali olarak ele almak gerekmektedir. Belgeselcinin Grierson'un ifadesi ile imgelemi ya da yaratıcılığı ile kattığı ise Varlığın kendini açmasına izin vermek anlamına gelecektir. Yaratıcılık ancak burada devreye girer. Artık "yapmanın şiddetinin yerini gelen şeye izin verme nazikliği alacaktır" (2017, p. 72). Dahası bu nesnellik reddetmeden, nesnellik bir anlamda Varlığın öznelliğinin kendisini insanda var etmesinin bir sonucu olduğunu göstermek demektir. Belgesel yapımcısı kendi duygularını reddetmeyecek ancak her türlü duygu durumunun üzerinde yükseldiği temel kaygı durumunu da göz ardı etmeyecektir. Bir başka ifade ile varolanların hissettirdiklerinin Varlık temelinde yeşerdiğini hatırlayacaktır.

Belgesel bu şekilde kendini de var eden tekniğin özüne ulaşarak bizi nesnelere araçlar olarak görmekten uzaklaştırabilir ve yeniden kendiliklerinde var olanlarla tanıştırabilir. Tam da bu bağlamda belgeselin, şeyleri kendi şeyliklerinde göstererek, kelimenin asli anlamıyla modern bir sanat haline geldiği gibi yeni bir Varlık anlayışı öne sürebileceği düşünülebilir.

Belgeseli özne nesne ikiliği içerisinde düşünmenin dışında alternatifler de belgesele bu bakış açısından yaklaşmanın doğal bir getirisi. Bill Nichols'un yaptığı ve belgesel düşüncesinde genel olarak hâkim olduğunu söyleyebileceğimiz, şiirsel, anlatıcı, gözlemci, katılımcı, öz-düşünümsel vb. (2001, pp. 99-109) kategorilerin tümü örtük olarak belgeseli çeken ile belgeselin nesnesi yani özne ile nesne arasındaki bu ayrıma dayanır. Nitekim katılımcı ve öz-düşünümsel tarzlar tam da özne ile nesne arasındaki bu ayrımın kendini sorgular nitelikleri nedeniyle diğerlerinden ayrılırlar. Ancak bu iki tarzın farklı terimlerle ya da kabullerle düşünüldüğü anlamına gelmez. Bir başka ifade ile Heideggerci anlamda hakiki anlamında düşünülmediği gerçeğini değiştirmez. Aksine gerçekleştirilen ikisi arasındaki sınırı belirsizleştirmekten ibarettir. Bu belirsizlik ise yeni bir terminoloji yokluğunda yalnızca bir dönüşlülüğe ve döngüsellik götürebilir. Kategorilerin kendisi sorgulansa da kategorilerin

üzerinde yükseldiği zemin sorgulanmadan kalmıştır. O halde yaşanan dönüşlülük bir tıkanıklığın ifadesi olarak okunabilir. Varlık yeni bir biçimde var etmeye hazır durumdadır. Sorun bir kez daha ona kulak verme meselesidir.

Belgeseli Heideggerci ve yorumlandığı haliyle Griersoncu anlamda düşündüğümüzde ya da Varlığın sesine belgesel aracılığıyla bize ulaştırmasına izin verdiğimizde ise öncelikle şeylere, el-altında olanlarla yeni bir tür iletişimin zeminini açmış oluruz. Hiçliklerinde deneyimlediğimiz varolanların hiçliklerini ortaya çıkarma biçimi olarak belgesel bu anlayış içinde ortaya çıkar. “Dünya dediğimiz ilişki bütünü, el-altında-olanların toplamından oluşuyor değildir.” (2021, p. 109). İm düşüncesinin yetersizliğinde daha doğru bir ifade ile terk edilmesinde tam da bu gerçek açığa çıkar.

İm ya da işaret, yani nesnenin adı, onun ontik somutlaşmasıdır, dolayısıyla nesnelere bu bağlamda, ancak bir ilişki temelinde var olurlar. Halbuki bu onların gayri sahih varoluşudur. Onlar sahih olarak işaret edilmeden de orada oldukları gibi insanla da ilişki içerisindedirler. Daseinin varoluş belirlenimi bu durumu garanti altına alır. Bu durumda belgeselin özgün gücü açığa çıkar.

Belgesel, ilişkinin dolayısıyla bu ilişkide zamansallıkta beliren Varlığın hakikatinin, imler olmadan da var olduğunu gösterecek özel bir konumdadır. Şeylerle işaretler dolayısıyla el-altında olmaları temelinde kurduğumuz ilişkiyi sarsıp bizi onlarla yeniden birlikte kılabilir. Bunu gerçekleştirebilmenin yegâne yolu ise tekniği kullanarak ama kendini bir teknik olarak düşünmeden ilerlemektir. Tam da bu şekilde belgeseller “düşüncelerimizi değiştirebilecek ve pek çok konuya yeni yaklaşımlarla bakmamızı sağlayabilecek ürünler olarak karşımıza” (Rotha, 2000, p. 95) çıkabilirler. Heideggerci anlamda sahih olarak düşünmek ancak Varlık ile varolanlar üzerinden yeni bir diyalog kurmakla mümkündür. El-altında-olanlar bu biçimde yaklaşan belgesel, sinemanın belki de birincil işlevi olan gösterme edimine yeniden geri dönebilir. Kracauer’ın belirttiği gibi sinema “fiziksel gerçekliği somutluğunda” kavrayabilir. “Bir tesadüfi olaylar, oraya buraya dağılmış nesnelere ve isimsiz şekiller akışını deneyimler.” Belgeselin olmazsa olmazı olan dramatik yapı içine yedirilen bu görüntüler “özgül hikâye içeriklerinin üstyapısının altına doğru uzanır; herkesin erişimindeki anlar”a doğru uzanır (Kracauer, 2015, p. 520).

Özetle, belgesel tam da bizi nesnelere çerçeve dışında, hiçlikleriyle birlikte deneyimleme imkânı sağladığından, dünya ile birlikteliğimize kendiliğinden işaret etme olanağına sahiptir. Belgesel, bu kendiliğindenlikte “gösterdiği gerçek hayat olayları ile bu olaylar hakkındaki yaygın fikirlerimizi karşı karşıya” getirerek bizi yeni Varlık anlayışları ile tanıştıracaktır (2015, p. 524). Ontik olanla bu yeni karşılaşmanın ise yeni bir ontoloji ile yani Varlığın yeni bir var olma biçimi ile sonuçlanmasını bekleyebiliriz.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Anders, G. (2018). *İnsanın Eskimişliği 1. Cilt*. H. Herdem ve H. Ertürk (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bolt, B. (2020). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. M. Özbek (Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları
- Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. G.K. Tirkeş (Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Della Porta, D. ve Keating, M. (2019). *Sosyal Bilimlerde Yaklaşımlar ve Metodolojiler*. S. Gürses (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

- Direk, Z. (2010). *Heidegger'in Sanat Anlayışı*. Şeyma Öztürk (Ed.), Cogito Sayı:64/Güz 2010. pp. 106-124
- Esenyel, A. (2020). *Heidegger: Varlığın Patikaları*. Ankara: Foll Kitap.
- Gadamer, H. G. (1976). *Philosophical Hermeneutics*. David E. Linge (Çev. ve Der.). Berkeley: University of California Press.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Remzi Yayınları.
- Grierson, J., (1933). *The Documentary Producer*. Cinema Quarterly, 2:1 içinde pp. 7-9.
- Grierson, J. (1976), *First Disciplines of Documentary*. R.M. Barsam (Ed.), Nonfiction Film: Theory and Criticism içinde (pp. 19-30). New York: Dutton Paperback.
- Heidegger, M. (1949). *On The Essence of Truth*. R.F.C. Hull ve A. Crick (Çev.), Existence and Being içinde (pp.317-353). Chicago: HenriRegneyr Company.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology*. W. Lovit (Çev.), The Question Concerning Technology, and Other Essays. pp. 3-36. New York: Harper & Row Publishers.
- Heidegger, M. (1998). *On the Question of Being*. W. McNeill (Ed.), Pathmarks içinde. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir? Y. Örnek* (Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, M. (2019). *Varlık ve Zaman*. K. Ökten (Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. Ö. Çelik (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kerrigan S. ve McIntyre P. (2010). *The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice*. Journal of Media Practice Volume 11 Number 2. pp. 111-129.
- Levinas, E. (2010). *Martin Heidegger ve Ontoloji*. E. Simson (Çev.) Şeyma Öztürk (Ed.), Cogito Sayı:64/Güz 2010. pp. 19-50
- Levinas, E. (2020). *Tanrı, Ölüm ve Zaman*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Lewis, M. ve Staehler, T. (2020). *Fenomenoloji*. M. Demirhan (Çev.). Ankara: Foll Kitap
- Marx, K. (2019). *Kapital 1. Cilt*. M. Selik ve N. Satlıgan (Çev.). İstanbul: Yordam Yayınları.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Ökten, K. H. (2021). *Varlık ve Zaman: Bir Okuma Rehberi*. İstanbul: Alfa Basım.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. İ. Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşün Yayınları.
- Ward, P. (2005). *Documentary - The Margins of Reality*. London: A Wallflower Press.
- Yılmaz, E. (2020). *Varlık ve Zaman'ı Anlamak*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Young, J. (2017). *Heidegger'in Geç Dönem Felsefesi*. E. Korkut (Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.