

BELGESEL İLE KURMACANIN İÇ İÇELİĞİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: *THE COVE (KOY)* FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

Önder Özdem

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Görsel İşıtsel Sistemler Araştırma Merkezi

Öz

Dijital sinema teknolojisinin gelişmesi, film üretiminin görece ucuzlaması ve kolaylaşmasında etkili olmuştur. Ancak günümüzde hangi öykünün nasıl filmleştirileceği, başka bir deyişle izleyicilerin ilgilerini çekecek konu ve hikâyelerin bulunması ve bunların sinemasal olarak anlatılması daha zor görünmektedir. Bu bağlamda konusunu gerçek tarihsel ve toplumsal dünyadan alan belgesel filmlerin, geniş bir izleyici kitlesi çekmek için kurmaca sinemayla özdeşleşmiş film yapım yöntemlerine daha sık başvurdukları dikkat çekmektedir. Bu durum belgesel ile kurmaca sinema arasında yapılan ayrıma işaret etmektedir. Aslında sinema tarihi boyunca hep muğlak olan bu ayrımın geçerliliği, farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanımı ile daha da azalmaktadır. Ancak istisnai bir şekilde, öyküsünü gerçek hayattan alan ve kültürel, politik ve ekonomik açıdan duyarlı konuları işleyen filmlerin biçim ve türlerinin ön plana çıkarılarak tartışıldığına tanık olunabilmektedir. *The Cove (Koy, 2009)* filmi, izleyicileri ortaya konan iddialara belgesel film yapım yöntemlerini kullanarak ikna etmeye çalışırken, gerçek hayattan alınan öyküsünü, tıpkı bir “kurmaca film gibi” kurarak anlatmaktadır. Ayrıca filmin türü, ele aldığı konunun ekonomik, kültürel ve politik öneminden dolayı tartışma yaratmıştır. Dolayısıyla bu filmin kapsamlı bir çözümlemesi, günümüzde belgesel ve kurmaca ayrımının yeniden sorgulanmasına ve belgesel sinemadaki farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanımının neden ve sonuçlarının daha detaylı incelenmesine olanak taniyacaktır.

Anahtar Sözcükler: Belgesel sinema, kurmaca sinema, dijital sinema teknolojisi, gerçeklik, melezlik.

An Evaluation of Intertwined Fiction and Documentary: An Analysis of *The Cove* (2009)

Abstract

Recent developments in digital film technology have made film production cheaper and easier compared to the past. However, it seems more difficult to decide how and what to shoot in a film, to find and narrate intriguing subjects and stories suitable for today's film making strategies. In this respect, to get the attention of a large audience, documentary films based on actual historical and social events tend to adopt fictional film making strategies, a practice that questions the distinction between documentary and fictional cinema. Indeed, the validity of this distinction, which has been vague throughout the history of cinema, is increasingly blurred through the use of similar film making methods. Nowadays one witnesses true-life films that deal with cultural, political, and economic subjects paying more attention to form and genre. While trying to tell a true story convincingly, so that an audience believes the arguments it presents, *The Cove* (2009) adopts a narrative style like the style of a fictional film. Furthermore, the film has aroused discussion because of the economical, cultural, and political severity of its subject. Hence, in an analysis of this film, the causes and effects of combining film making methods can be examined in detail by revisiting the distinction between documentary and fictional films.

Keywords: Documentary cinema, fiction cinema, digital cinema technology, the reality, hybridity.

Giriş

İnsanların ilgisini çekerek, konuşulup tartışılan, her geçen gün yüzlerce yeni film dağıtıma girmesine rağmen, ne zaman gösterileceği merak edilen bir film yapmak, bir taraftan daha kolay gözükmek diğer taraftan daha da zorlaşmıştır. Sinema teknolojilerindeki gelişmeler dolayısıyla, endüstri standartlarını karşılayabilecek yüksek kalitede görüntü işleyebilen kamera, bilgisayar vb. film üretim araçlarına görece daha az bir maliyetle sahip olunması artık mümkündür. Ancak geniş kitlelerin ilgisini çekebilecek konu ve hikâyelerin bulunarak sinemasal olarak “başarılı” bir biçimde anlatımı günümüzde oldukça zorlaşmıştır. Sinema izleyicilerinin dikkatini çekecek özgün bir hikâye anlatımının giderek imkânsız hale gelmesini, izleyicilerin değişik olay örgülerine ve bunların farklı versiyonlarına aşına olmalarıyla ilişkilendiren yönetmen ve senaryo yazarı Paul Schrader, günümüzde geleneksel hikâye anlatımının izleyicinin ilgisini çekmekte yetersiz kaldığının altını çizmektedir (aktaran Gürata, 2009).

Bu bağlamda film üretiminin teknik olarak görece ucuzlamasına ve kolaylaşmasına karşın konu ve hikâyelerin izleyicilerin ilgilerini çekecek biçimde sinemasal anlatımının zorlaşması, özellikle günümüz belgesel sinemasında sıkça gözlemlenebilen farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanılmasının nedenlerini açıklamada ön plana çıkmaktadır. Bu makalede konusunu gerçek hayattan alan popüler filmlerin çoğunda, bir taraftan izleyicileri anlatılanların gerçekliğine inandırabilmek için belgesel film yapım yöntemleri kullanılarak belgesel sinemanın gerçeklik iddiasından yararlandığı, diğer taraftan kurmaca film yapım yöntemleri kullanılarak bu hikâyelerin anlatımlarının eğlenceli ve ilgi çekici hale getirilmesinin amaçlandığı önerilmektedir. Farklı film yapım yöntemlerinin sinema tarihi boyunca sıkça bir arada kullanımı, belgesel ve kurmaca sinema kategorileştirmesindeki soruna ve muğlaklığa işaret etmektedir. Ancak bu makalede, belgesel ile kurmaca sinema ayırımının zaten hep muğlak olmasına ve günümüzde bu muğlaklığı gösteren örneklerin sayısının gitgide artmasına rağmen, istisnai bir şekilde, öyküsünü gerçek hayattan alan kültürel, politik ve ekonomik açıdan duyarlı konuları işleyen filmlerin biçimlerinin ve türlerinin ön plana çıkarılarak tartışılabildiği önerilmektedir.

Bu noktada ilk olarak, belgesel ile kurmaca sinemanın nasıl iç içe olabildiği, bu iki türün neden birbirinin kutupsal karşıtı olarak düşünülmemesi gerektiği üzerinde durulacaktır. Bir sonraki aşamada *Koy* (*The Cove*, Louie Psihoyos, 2009) filmi hem bir belgesel hem de bir kurmaca olarak çözümlenerek, farklı film yapım yöntemlerinin bir aradalığı daha görünür kılınacaktır. *Koy* filmi, gerçek hayattan alınan bir öyküyü, izleyicileri ortaya konan iddialara ikna etmeye çalışarak anlatırken, bu anlatıyı tıpkı bir “kurmaca film gibi” kurmuştur. Ayrıca filmin türü, ele aldığı konunun ekonomik, kültürel

ve politik öneminden dolayı tartışma yaratmıştır. Dolayısıyla bu filmin çözümlenmesiyle, hem günümüzdeki belgesel-kurmaca ayrımı yeniden sorgulanabilecek hem de farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanımının neden ve sonuçları daha detaylı olarak incelenebilecektir.

Belgesel ile Kurmacanın İç İçeliği Üzerine

Filmler, her şeyden önce bir öykü anlatmaya ve izleyicileri anlattıkları öykülere inandırmaya çalışır. Bazen en fantastik öyküler, bilgisayar temelli imge üretimi ve dijital efektlerle gerçekçi kılınmaya bazen de tarihte yaşanmış bir olayın gerçekliğine veya ortaya konan bir iddianın doğruluğuna, bulunan belge ve fotoğraflar gösterilerek, görgü tanıklarıyla röportajlar yapılarak izleyiciler ikna edilmeye çalışılır. Her iki durumda da ister daimi isterse filmin izlenme süresi boyunca olsun izleyicilerin anlatılanlara inandırılması temel amaçtır. Anlatılan öyküler, hayal gücünden veya gerçek-aktüel olay ve mekânlardan türetilmektedir. Çoğunlukla da öyküler, hayal gücünün ve gerçekliğin birlikte kullanımıyla oluşturulmaktadır. Hayali bir öyküyü anlatmayı seçen film yapımcısı, genellikle profesyonel aktörler, set ve stüdyo gibi yapım masraflarıyla karşılaşır. Diğer taraftan gerçek-aktüel hayat öykülerle doludur ve bu öyküler, gerçek mekânlar ve öykülerin gerçek faileri olan kişiler kullanılarak, görece daha düşük bir bütçeyle filme alınabilir.

Ne var ki bu noktada önemli olan, gerçek hayattan alınan bir öyküyü anlatacağı filmi için geniş bir izleyici kitlesini hedefleyen film yapımcısının, genellikle öykü anlatımının ve film yapımının izleyicilerce daha çok tercih edilen kod ve konvansiyonlarını, yani kurmaca film yapım stratejilerini takip etmek zorunda kalmasıdır. Zira anlatılan öykü ne denli güçlü ve ilgi çekici olursa olsun tek başına kullanılacak klasik belgesel film yapım yöntemleri, filmi, Brian Winston'un belirttiği üzere belgeselin "tarihsel daimi iticiliği"nden (1995, s. 254) kurtarmaya yetmeyebilir. Benzer şekilde, kurmaca film yapım yöntemleriyle hayali öyküsünü anlatmaya ve bu öyküye izleyicileri inandırmaya çalışan bir sinemacı da amaçları doğrultusunda gerçekliği (gerçek kişi, gerçek mekânlar vb.) ve gerçekliğin kayıtlarındaki yaygın kod ve konvansiyonları (sallantılı ve netlik kaymalarının olduğu çekimler, röportajlar vb.) etkili bir şekilde kullanabilir.

Dolayısıyla bütçe, konu, film ve/veya film yapımcısının amacına bağlı olarak, farklı film yapım tarzları arasında her zaman bir etkileşimin olabileceği görülmektedir. Film yapım sürecindeki ekonomik koşullar ile izleyici talep ve tercihleri, bu etkileşimi biçimleyen önemli faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Dai Vaughan'ın yakın zamanda belgesel ve kurmaca filmsel anlatılar arasındaki boşluğun giderek daraldığı iddiasını (1999, s. 64) doğrular niteliktedir.

Günümüzde amatör film üretim araçlarıyla bile, endüstrinin ihtiyaçlarını karşılayacak görüntü kalitesinde yapımlar ortaya çıkarılabilmektedir. Ancak

günümüz film üretimi bağlamında asıl farklılık yaratan durumun, teknik olarak film yapmanın ötesinde neyin filminin yapılacağına daha önemli hale gelmesi olduğu söylenebilir. İşte bu koşullar göz önünde bulundurulursa özellikle gerçek hayatta karşılaştığı veya araştırıp bulduğu bir öyküyü anlatmayı amaçlayan bir film yapımcısının işinin kolay olmadığı açıktır. Belgesel sinemayla özdeşleşmiş röportaj ve üst ses kullanımı gibi klasik film yapım yöntemlerini kullanarak üreteceği filminin, izleyicilerin ilgisini çekebilmesi için yönetmenin ele aldığı konunun gerçekten ilginç, sıra dışı ve aynı zamanda herkesi ilgilendirecek kadar evrensel olması gerekmektedir.

Günümüzde izleyiciler, yüzlerce televizyon kanalında her saat konuşan, tartışan, öyküler anlatan, haberler okuyan, bilgi veren veya eğlendirmeye çalışan konuşan kafa ve röportaj çekimlerine maruz kalmaktadır. Bu durumda üretilecek olan bir belgesel film için hangi ilgi çekici konunun bulunacağı, izleyicilerin bu konu hakkında konuşan kafaları dikkatle dinlemelerinin ve ortaya konan fikir veya iddialarla ilgili konuşup tartışmalarının nasıl başarılacağı bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Anlaşılacağı üzere, olağanüstü bir durum olmadığı sürece filmlerde ele alınan gerçek hayata dair konular, genellikle farklı biçimlerde işlenerek izleyicilerin ilgisini daha fazla çekecek hale getirilebilmektedir. Dolayısıyla gerçek hayattan bir konuyu işleyecek belgesel film yapımcısı için, olayların yeniden canlandırılması, senaryo, dramatik müzik, profesyonel oyuncu, dijital efekt ve animasyon gibi anlatıyı daha anlaşılır ve ilgi çekici hale getirebilecek, daha çok kurmaca filmlerde kullanılagelmiş yöntemlerin tercih edilmesi kaçınılmaz hale gelebilmektedir.

Bu noktada yani belgesel sinemada kurmaca film yapım yöntemlerinin ağırlıklı kullanımı söz konusu olduğunda, belgesel ile kurmaca sinema arasında yapılan ayırımın yeniden irdelenmesi gerekmektedir. Bu ayırımın yeniden bir tahlili, belgesel sinemadaki farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanımının neden ve sonuçlarının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Belgesel ile Kurmaca Ayrımı Üzerine

1990 sonrası belgesel filmlerin ana akım ticari sinemanın alanında daha fazla yer alması ve dünyanın birçok ülkesinde üretilen bağımsız ya da yarı bağımsız belgesellerin sayısındaki önemli artış, belgesel sinemada bir Rönesans yaşandığı şeklinde yorumlanmıştır (McClung, 2005). Bu durumun ortaya çıkmasında, belgesel sinemanın iç arayış ve dönüşümleri sonucu yaygınlaşmış olan eğlenceli, öznel ve performansa dayalı anlatı yapılarının yeri yadsınamaz; ancak senaryo yazımı, sahne tasarımı, dramatik müzik ve dijital efekt kullanımı ile olayların yeniden canlandırılması gibi kurmaca filmlerle özdeşleştirilmiş film yapım yöntemlerinin, farklı anlatı yapılarıyla bir arada kullanımı, belgesel sinemadaki yükselişin asıl tetikleyicisi olarak görünmektedir. Ne var ki filmlerdeki öznel ve manipülatif tarafları da açığa çıkarabilen bu kurmaca yöntemler, en azından izleyicilerin gözünde halen belgesel sinema ile ilişkilendirilebilen nesnellik ve gerçeklik iddiaları ile çelişebilmektedir. Bu

noktada ilkin belgesel sinemaya atfedilen bu iddiaların temeline bakılabilir.

Winston, sinematograf ile filmlerin ilk gösterimlerinin, genellikle bilimsel kurumlara optik ve kimyasal teknolojilerdeki bir ilerleme olarak sunulduğunu belirtmektedir (1993, s. 31). Bunun yanı sıra, sinematografinin diğer bilimsel araştırmalara etkisi de oldukça hızlı gerçekleşmiştir. Johnson'ın 1896 yılındaki yazılarına bakıldığında kamera aygıtının, suçluların tanınmasından, tıbbi operasyonlara kadar birçok farklı alanda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle sinematografi, eğlencenin yanı sıra bilim ve eğitim alanlarında da önemli bir yere sahip olmuştur (aktaran Popple & Kembe, 2004, s. 53). Doğal dünyanın doğru ve titiz bir şekilde kaydedilip belgelenmesi için gerekli özelliklere sahip olduğu düşünülen kamera aygıtının termometre, barometre gibi diğer bilimsel araçlarla bağlantılandırılması; kameranın gerçekliği olduğu gibi kaydettiği konusundaki kabulü pekiştirmiştir. Buna ek olarak, bilimsel araçlarla ilişkilendirilmesiyle kameraya artan güven, bu aygıtın insan yargısının ötesinde, nesnel bir araç olarak algılanmasını da sağlamıştır (Winston, 1995, s. 127). Kameraya güven ve beraberindeki nesnellik algısı, belgesel olarak tanımlanacak sinema türünün gerçeklik iddiasına da temel oluşturmuştur.

Sinemadaki “gerçeklik izlenimi”, izleyicilerin duygusal ve algısal katılımının sağlanarak filmlerin daha inandırıcı ve ikna edici kılınmasında etkindir. Bu konuda Metz, sinemanın hareketi içermesi dolayısıyla fotoğrafa nazaran çok daha fazla gerçeklik izlenimi yarattığını, hareketin izleyicilere nesnel gerçeklik algısı verdiğini söylemektedir (1974, s. 5–8). Başka bir deyişle hareket, her zaman için gerçeklikle bağlantılandırılmakta ve sabit imgeler izleyicide şüphe uyandırır da, hareket gerçek olarak algılanmaktadır. Bu noktada Bazin'in vurguladığı “fotoğrafsal gerçeklik” nosyonunun zamanla “gerçeklik izlenimi” kavramı ile değiştiği görülmektedir.

Metz, sinemada “gerçeklik izlenimi”nin aynı zamanda “izlenimin gerçekliği” olduğunu söylemektedir (1974, s. 9). Harrington da filmlerin değerlendirilmesinde bakış açısının önemini vurgulayarak, filmlerin “gerçeklik illüzyonu” ile “illüzyonun gerçekliği” arasındaki farkta (çelişkide) dolandığını belirtmektedir (1973, s. 93). Fotoğrafsal gerçekliğin sinema ile bağlantısı ve gerçekliğe yaklaşımlardaki dönüşümler genel olarak değerlendirildiğinde, varılan noktayı Godard'ın sinema tanımı net bir şekilde açıklamaktadır. Godard sinemayı “gerçekliğin kurmacası ve kurmacanın gerçekliği” olarak tanımlamıştır (Loshitsky, 1999, s. 361). Bu tanım biçimci ve gerçekçi kuramlarla başlayan, belgesel-kurmaca sinema ayrımını ve aynı zamanda belgesel sinemaya atfedilen gerçeklik ve nesnellik değerlerini sorgulamaktadır.

Sonradan yapılan kategorileştirmeler ile genelde Lumière Kardeşler'in filmleri, aygıtın bilimsel potansiyelini vurgulayarak, gerçekçi olarak anılmış ve belgesel sinema ile özdeşleştirilmiştir. Méliès'in filmleri ise aygıtın büyüselsel yönü ile bağlantılandırılarak kurmaca sinemanın atası kabul edilmiştir. Oysa ki belgesel sinema, birçok farklı şekilde tanımlanmaya çalışılsa da belgesel

kavramının sorunlu bir kavram olduğu, hiçbir film yapım tarzı veya yaklaşımıyla tanımlanamadığı, tanımlanmaya çalışıldığında ise kategorileştirmelere direndiği bilinmektedir. Belgesel sinema ile kurmaca sinema arasında net ve keskin sınırların çizilmesi olanaklı görünmemektedir. Bununla birlikte kurmaca ve belgesel arasındaki etkileşim, belirli dönemlerde daha görünür olsa da aslında sinemanın ilk yıllarından bu yana var olagelmıştır. 1930'lu yıllarda John Grierson'un başını çektiği Britanya belgesel hareketi, belgesel sinemanın kurumsallaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı döneminde hükümetlerin siyasi amaçları doğrultusunda sinemayı önemsemeleri ve maddi olarak desteklemeleri, kendini ana akım kurmaca sinemaya karşı tanımlayarak var olmaya çalışmış belgesel sinema için bir yükseliş fırsatı olmuştur. Ancak, belgesel sinemanın kurumsallaşma çabaları öncesi ve sonrasındaki film yapım uygulamaları genel olarak değerlendirildiğinde, belgesel ve kurmaca film yapım yöntemlerinin sıklıkla bir arada kullanıldığı gözlemlenebilir (Özdem, 2012). Dolayısıyla belgesel sinemanın, kurmaca sinemanın kutupsal karşıtı olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir.

Belgesel ile kurmaca sinema arasında yapılan keskin ve hatalı ayırımın temel dayanağı, genellikle belgeselin gerçeklik iddiası ve en azından kültürel olarak belgesele yüklenen gerçeklik algısı olmuştur. Belgeselin gerçeklikle ilişkilendirilmesinin bir anda değil bir süreç içerisinde olduğunun altı çizilmelidir. Örneğin Brian Winston'ın belirttiği gibi sinema teknolojilerindeki her gelişme (16mm. kamera, video ve dijital videonun gelişi gibi), gerçeği yakalamak ve temsil etmek için yeni bir fırsat olarak görülmüştür (1993, s. 37–57). Öte yandan belgesel sinemanın gerçeklik iddiasının sıkça sorgulandığı da görülmektedir. Özellikle modernizmin büyük anlatılarına ve pozitivist düşünceye karşı postmodern meydan okuma sonucu, belgesel sinemanın sert eleştirilere hedef olduğu görülmekte, bunun yanı sıra, dijital iletişim çağındaki sinema teknolojilerinin sunduğu imgenin oluşturulması ve manipülasyonundaki sayısız olasılıklar sonucunda, imgenin güvenilirliğini kaybettiği de tartışılmaktadır (Williams, 1993, s. 10). Ancak belgesel sinemanın gerek estetik, gerek kurumsal gerekse söylemsel bağlamda güçlü tarihsel çağrışım ve eğilimleri dolayısıyla halen gerçekliği kaydetme ve onu temsil etme iddiasına sahip olduğu görülebilmektedir. *Koy* filmi, gerçeklik iddiasına sahip bir belgeselin, kurmaca sinema ile nasıl iç içe olabildiğini örneklendirmesi bakımından önemlidir.

***Koy*'un Çekim Öyküsü**

Koy, eski bir yunus eğitmeni olan Richard O'Barry önderliğinde Japonya'nın Taiji kasabasındaki bir koyda gerçekleştirilen yıllık yunus avının gizlice görsel ve işitsel kayıtlarının yapılmasını ve yunus etinin insan sağlığına olası zararlarının anlatılmasını konu almaktadır. *Koy*'un öyküsü, aslında eski bir filmle ve bu filmin televizyona uyarlanmasıyla ilişkilidir. Yönetmenliğini

Herbert Holba'nın yaptığı *Flipper* (1963) dizisi, ABD'nin NBC televizyonunda çocuk programı serisi olarak 1964 ve 1968 yılları arasında gösterilmiştir. Dizideki yunusların eğitmeni Richard O'Barry, daha sonra yunusların avlanmalarını ve oluşmasında kendisinin payı bulunduğunu düşündüğü *Sea World* gibi eğlence yerlerinde yunus ve balinaların kullanılmalarını engellemeye çalışan bir aktivist olmuştur.

Okyanusları Koruma Derneği'nin (*Oceans Preservation Society*) kurucularından sualtı fotoğrafçısı Louie Psihoyos, filmde Richard O'Barry'nin gerçek yaşam öyküsünü anlatarak çeşitli iddiaları kanıtlamayı hedeflemiştir. O'Barry, Taiji'deki girişin yasak olduğu küçük koyda yıllık yunus avının yapıldığını Psihoyos'a anlatır. Psihoyos, gizlice yapılan bu avlamanın görüntülerini kaydedebilmek için, her biri alanlarında uzman olan kişilerden oluşan bir ekip kurar. Filmde bu ekibin neden ve nasıl oluşturulduğu, tüm zorluk ve tehlikelere rağmen avlanma görüntülerinin ne şekilde kaydedilebildiği, *Ocean's Eleven* (2001) veya *Mission Impossible (Görevimiz Tehlike)* gibi Hollywood aksiyon filmlerine oldukça benzer bir biçimde anlatılmaktadır. Aynı zamanda Psihoyos, yunus etinin içerdiği yüksek civa oranı dolayısıyla insan sağlığına zararlı olmasına rağmen Japonya'da tüketime sunulduğu iddiasını, röportaj gibi klasik belgesel film yapım yöntemleri kullanarak da kanıtlamaya çalışmaktadır. Film ekibindeki kişiler ve Japon görevlilerle yapılan röportajların yanı sıra, arşiv görüntüleri, gizli çekimler, hızlandırılmış (*timelaps*) çekimler ve etkileyici su altı görüntüleri, filmde yoğun olarak kullanılmaktadır.

Koy Filminin Çözümlemesi

2010 yılında en iyi belgesel film dalında Oscar dâhil olmak üzere birçok festivalde ödül kazanmış olan *Koy*, belgesel film yapım yöntemlerinin yanı sıra kurmaca film yapım yöntemlerini de başarılı bir şekilde değerlendirmesi nedeniyle gişe başarısı elde ederek, belgesel sinemada yaşandığı söylenen Rönesans, daha da görünür bir hale getirmiştir. Toplam 1.264.619 ABD doları gişe gelirinin yanı sıra (<http://boxofficemojo.com>), kazandığı *Oscar* ödülü ile filmin popülerliği daha da artmış ve özellikle Japonya'da sinemalardaki gösterim süresi, yoğun ilgi nedeniyle uzatılmıştır (Nakai, 2011). Kurmaca stratejilerinin etkin olarak kullanıldığı *Koy*, eğlenceli ve popüler özelliklere sahip bir film olup belgesel sinemanın ana akım ticari sinemanın alanında dolaşabildiğini göstermiştir.

Belgesel sinemanın ticari sinemaya hükmeden fantezi dünyalara karşı bir tepki olarak ortaya çıkabildiğini ileri süren Channan'ın aksine (2007, s. 7) *Koy*, fantezi dünyaların ele alındığı filmlerdeki anlatım stratejilerinden beslenerek, gerçeklik iddiasını ve argümanlarını daha eğlenceli sunmakta ve böylelikle popülerlik kazanmaktadır. Filmde gösterilmesi amaçlanan "gerçekliğin" video kayıtlarının ne şekilde yapıldığı, tıpkı bir kurmaca Hollywood aksiyon filmi gibi izlenebilmektedir. Ayrıca, özellikle postmodern eleştiriler doğrultusunda, gerçeklik ve nesnellik iddialarını bir kenara bırakan belgesellerden farklı olarak

Koy, birçok farklı belgesel yapım yöntemine aynı anda başvurmakla birlikte görünür bir gerçeklik iddiası da taşımaktadır. Bu iddiasını, öncelikli olarak dijital video teknolojisinin “anındalık” ve “yakınlık” özellikleri ile dijital video kameralarla kaydedilen görüntüleri toplumsal ve kültürel olarak yüklenebilen “gerçeklik” değerini kullanarak desteklemektedir. Bu noktada filmin, ilk olarak bir belgesel sonra da bir kurmaca olarak çözümlemesinin yapılması, farklı film yapım yöntemlerinin bir arada kullanılmasının neden ve sonuçlarının daha kapsamlı olarak anlaşılmasında önem taşımaktadır.

Belgesel Film Olarak *Koy*

Koy, gerçeklik iddiası olan bir belgesel filmidir ve filmdeki gerçeklik iddiasının temellendirilmesinde, dijital sinema teknolojilerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Dijital video teknolojilerindeki gelişmeler, fantezi dünyaların yaratımı ve inandırıcı kılınmasında kullanılabilmesi gibi gerçekliği daha gösterişsiz ve basit bir şekilde sunmak amacıyla da kullanılabilir (Rombes, 2005). *Koy*'da, dijital sinema teknolojisinin bu alternatif kullanımı gözlemlenebilir. Örneğin, av sırasında acı çeken yunusların çıkardığı sesler ve suyun kana bulanmasının video görüntüleri, filmin sonunda duygusal etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Dijital kurgu sistemleri ile herhangi bir su altı görüntüsünü kızıl renge dönüştürmek ve yunus balıklarının çıkardığı sesleri üretmek mümkündür. Fakat, Louie Psihoyos ve ekibi, zor olmasına rağmen koya su altı kamerası ile ses kayıt cihazı yerleştirmiş ve bu çekimlerde özel efekt kullanımından kaçınmıştır. Bu kayıtları yapabilmek için gösterdikleri çaba, bir taraftan filmin aksiyon kısmını oluştururken diğer taraftan da filmin hakikat iddiasını güçlendirmektedir.

DV teknolojisinin özel efekt uygulamalarının sıkça yer aldığı filmlerin dışında, alternatif olarak gerçekliğe vurgu yapmak için kullanılmasıyla ön plana çıkan “DV Gerçekliği” (Manovich, 2000), öncelikli olarak hafif, kullanımı kolay, görece ucuz, anındalık ve yakınlık imkânları sağlayan dijital video kameralar ile sağlanmaktadır. *Koy*'da birçok dijital video kamerasının çeşitli amaçlarla kullanımı gözlemlenmektedir. Isıya duyarlı kameralardan gece görüşü kameralarına, gizli kameralardan su altı kameralarına dek birçok dijital ekipman, sadece görüntü yönetmeni Brooke Aitken tarafından değil Aitken'in kamera kullanmayı öğrettiği tüm ekip tarafından kullanılmıştır (Thomson, 2009). Böylelikle, kaydedilen olayların çoklu kamera görüntülerinin alınabilmesi, önemli atraksiyon görüntülerinin yakalanabilmesi ve izleyicilerin görece daha çok gerçeklik değeri yükledikleri amatör video görüntülerinin elde edilmesi mümkün olmuştur.

Gece görüşü ve termal kameraların, ışığın yeterli olmadığı ve aydınlatmanın yapılamadığı gece çekimlerinde yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Ekibin dikenli tellerle çevrili yasak bölgeye gece gizlice girişinin kaydedilebilmesi, dijital kameraların taşınabilirlikleri, amatör kullanıma açık olmaları ve anındalık ile yakınlık avantajları sayesinde mümkün olmuştur.

Ayrıca, askeri operasyon görüntülerinden, aksiyon filmlerinden ve hatta bireylerin kendi kullanımlarından görmeye zaten alışık oldukları gece görüşü ve termal kamera görüntüleri, filmin “gerçekliği”ne dolayısıyla inandırıcılığına katkıda bulunmaktadır. Dahası filmde dijital video kamera kullanımıyla, uzaktan kumanda edilen bir helikoptere, yunus şekli verilmiş bir hava balonuna, su altına, ağaçlara ve giysilere kamufle edilerek yerleştirilmiş kameralar vasıtasıyla, koyun havadan görüntüsünün kaydı, su altında yunus ve balinaların yakın ve hareketli kayıtları, polis sorgulamalarının gizli çekimleri mümkün olmuştur. Bu otantik görüntülerin kullanımı, filmin hakikat iddiasını da pekiştirmiştir.

Louie Psihoyos, filmdeki kamera kullanımına ilişkin, amaçlarına uygun kameraları seçtiklerini belirterek, farklı kameralarla kaydettikleri görüntüleri birbirine uydurmaya çalışmadıklarını, bunun bir belgesel için temel bir gereklilik olmadığını söylemektedir (Maragos, 2010). Filmde, özellikle gece görüşü ve termal kameraların farklı renk tonlarındaki, sallantılı ve net olmayan görüntülerinin hızlı kesmelerle bir araya getirilmesi, aynı zamanda aksiyon çekimlerinde amatörlüğü daha görünür kılmaktadır. Stella Bruzi’in önerdiği üzere bir film ne kadar az cilalanmışsa o kadar çok güvenilirliğe sahip olmaktadır (2000, s. 6). Video kamera kullanımındaki amatörlik, görüntülerin manipüle edilmeden kaydedildiğinin düşünülmesini, dolayısıyla gerçekliğin garantisimiş gibi algılanmasını sağlamaktadır (Dovey, 2000, s. 563). *Koy*’daki aksiyon sahnelerinde karşımıza çıkan amatörlikler de, genel anlamda, yukarıda söz ettiğimiz DV gerçekliğini ve buna paralel olarak filmin gerçeklik iddiasını ve inandırıcılığını güçlendirmektedir.

Corner, belgesel filmlerin *gözleme dayalı* veya *serimleyici* gerçeklik tarzlarına sahip olabildiğini vurgulamaktadır (aktaran Beattie, 2004, s. 15). *Koy*’da, bu iki gerçeklik tarzının da yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, film boyunca kişilerin sözel olarak belirttikleri ve iddia ettikleri çoğu şey, ilgili görüntülerle desteklenerek verilmektedir. Diğer bir deyişle iddia edilenlerin doğruluğu, aynı zamanda görsel bilgi ile desteklenmektedir. Serimleyici belgesellerde film yapımcısı, hipotezlerini test etmek için veri toplayan bir bilim insanı gibi ele aldığı konu veya iddialarıyla ilgili kanıt toplayarak anlatısını kurmaktadır (aktaran Roscoe & Hight, 2001, s. 11). Örneğin *Koy*’da yunus eti yemenin Japon kültürüne özgü olduğu savını çürütmek amacıyla yunus etinin yendiğini dahi bilmediklerini ifade eden altı Japon ile yapılan röportaj, birbiri ardına aktarılmaktadır. Filmde yer verilen altı kişinin, tüm Japon toplumunu temsil edemeyeceği düşünülürse, serimleyici belgesel tarzının nesnellüğün sağlanması için değil, filmde iddia edilenlerin doğru olduğu izleniminin yaratılması için kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.

Bahsettiğimiz serimleyici gerçeklik tarzının yanı sıra film ekibinin gösterilenlere bir müdahalesi yokmuş izlenimi veren gözleme dayalı gerçeklik tarzı da *Koy* filminde kullanılmıştır. Özellikle, koya yerleştirilmiş farklı

kameraların hareketsiz sabit çerçeveye kaydettikleri, balıkçıların kendi aralarındaki konuşmalarının gizli kayıtları ve yunusların avlanma görüntüleri, gözleme dayalı gerçeklik tarzını örneklemektedir. *Koy*'daki bu gerçeklik tarzı, DV estetiği ve gerçekliği ile “dolaysız sinema” bağlantısının da altını çizmektedir.

1960'lı yıllardaki “dolaysız sinema” örneklerinde görülebileceği üzere orada olma durumunun altı çizilmiş ve çekim esnasında olaylar akışına bırakılmaya çalışılarak senaryodan uzak durulmuştur. Manovich'in de belirttiği gibi dijital video ekipmanları ile uzun süreli çekim, doğaçlama mümkün olabilmekte ve senaryonun sıkı takibine gerek kalmamaktadır (Manovich, 2000). *Koy*'da kaydedilen görüntülerin uzun bir zaman dilimi içerisinde, gözleme dayalı bir tarzda biriktirildiği görülmektedir. Filmdeki gözleme dayalı tarzın, filmin nesnellik iddiasının altını çizdiği ileri sürülebilir. “Dolaysız sinemacı”ların nesnellik iddialarına bir temel oluşturmak için kameranın bilim ve bilimsellikle bağlantısını ön plana çıkarmaları gibi (Winston, 1993, s. 41), *Koy* filminde de dijital video kamera ve ses kayıt cihazları, tıpkı bilimsel aletler gibi bilinmeyen, görünmeyen, saklanan “gerçekleri” açığa çıkarmak için kullanılmaktadır. Dijital kameralar, gece gözle görülemeyenleri gösterebilmekte, karanlığı aydınlatılabilmekte, ısı farkını temel alarak uzaktan yaklaşan görevlileri fark edebilmekte, balık pazarında üç gün boyunca gözlemlenen yoğun hareketliliği çok kısa bir sürede izleyiciye aktarabilmektedir.

Koy'da gösterilen imgelerin dijital olmalarına rağmen güvenilirlikleri sorgulanmamaktadır. Bunda filmin özdüşünümsel (*self-reflexive*) tarzının etkisi oldukça fazladır. Genellikle özdüşünümsel belgesel tarzı ile film yapım süreci gösterilerek, anlatılanların nesnel olmadığına, belirli bir bakış açısıyla anlatıldığına ve filmin oluşturulmuş (*constructed*) doğasına vurgu yapılmaktadır (Ruby, 2005). Fakat *Koy* filminde özdüşünümsel yöntemin, serimleyici ve gözleme dayalı film yapım tarzlarıyla birlikte kullanılması, izleyicilerin dijital video görüntülerine aşinalıkları ve bu görüntülere yükledikleri gerçeklik dolayısıyla filmin gerçeklik ve nesnellik iddiasını daha da pekiştirmektedir. Bill Nichols'un da savunduğu gibi temsilin gerçekliği, gerçekliğin temsilinden çok temsilin gerçekçiliğine dayanmaktadır (1991, s. 185). Bu bağlamda *Koy*'da kullanılan özdüşünümsel tarz, filmdeki temsillerin gerçekliğinin arttırılmasında oldukça etkili olmuştur. John Corner, özdüşünümsel tarzı, belgeselin teknolojik ve toplumsal gelişmelere tepkisi olarak düşünmekte ve bununla belgesellerin “ellerini izleyiciye gösterdiklerini”, yapım süreçleri konusunda daha açık olduklarını vurgulamaktadır (1996, s. 25). Bu bağlamda *Koy*, film ekibinin izinsiz şekilde yasak bölgelere girmesini, yetkililere söylenen yalanları, balıkçıları ne şekilde oyuna getirdiklerini ve bu zorlu çekim operasyonlarının ne şekilde mümkün olduğunu anlatmaktadır. Başka bir deyişle, özdüşünümsel yöntemin uygulanması, filmin ele aldığı konu ve iddiaların açık olarak işlenmesi için değil, filme eğlenceli, sürükleyici ve heyecan verici bir Hollywood aksiyon filmi anlatısı kazandırmak içindir.

Koy, aynı zamanda belgesel temsilleri açısından da incelenebilir. Nichols'un belirttiği gibi, belgesel temsili, film yapımcısının “onlar” (başkaları) hakkında, “kendi” hakkında veya kamera önünde veya arkasındaki bir karakter olarak konuşması yoluyla yapılabilmektedir (2001, s. 13–18). *Koy*'da, film ekibinden Ric O'Barry'nin, Japon balıkçılarının ve hükümet görevlilerinin temsilleri söz konusudur, yani olası temsil stratejilerinin hepsinin kullanıldığını görmekteyiz. Burada önemli olan nokta, filmde gözlemlenen temsillerle, çeşitli karşıtlık ve bu karşıtlıklar üzerinden çatışmaların yaratılmış olmasıdır. Örneğin iyi-kötü, kurtaran-öldüren, vicdanlı-vicdansız gibi karşıtlıklar, hem filmin iddialarının kanıtlanmasında hem de klasik kurmaca film anlatısı oluşturulmasında etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Filmde gerçeklik vurgusunun arttırılması amacıyla, *Flipper* dizisinden ve yunus ve balina avına karşı yapılan eylemlerden alınmış arşiv görüntülerinin yanı sıra, bilirkişiden yararlanılması da söz konusudur. Roscoe ve Hight'in da belirttikleri gibi bilirkişilerin güvenilirlikleri, resmi makamlara ve bu makamlara eşlik eden hukuki, siyasi ve bilimsel söylemlerden kaynaklanmaktadır (2001, s. 16). Bu bağlamda, *Koy*'da dikkat çeken bir başka nokta, filmin iddiaları doğrultusunda konuşurulan bilim insanları ve yetkililerin, gerek çekim açıları gerekse kurgulanışları bakımından nesnel, bilgili ve güvenilir kişiler olarak sergilenmelerine karşın, Japon Balıkçılar Derneği Başkanı Hideki Moronuki gibi bilirkişilerin, İngilizce konuşurken yaptıkları gramer hatalarının, tereddütlü ve çelişkili açıklamalarının ön plana çıkarılmasıdır. Böylelikle, Japon bilirkişilerin güvenilirliği sarsılmaya, filmin iddialarını savunan bilirkişilerin güvenilirlikleri ise bu kişilerin genellikle bilimsel deneyler yaparken gösterilmeleri yoluyla arttırılmaya çalışılmıştır.

Koy filmi, çeşitli argümanları olan ve izleyicileri bu argümanlara ikna etmeye çalışan bir belgesel olarak değerlendirildiğinde, girişin yasaklı olduğu koyda yapılan yunus avının otantik görüntülerinin, filme hakikat iddiası kazandırdığı ve dolayısıyla izleyicinin ikna edilmesinin kolaylaştırıldığı gözlemlenebilir. Bu noktada bir belgesel olarak çözümlediğimiz *Koy*'u, kurmaca bir film olarak değerlendirerek çözümlemeye devam edersek filmdeki farklı film yapım yöntemlerinin bir aradalığını daha iyi görme imkânımız olacaktır.

Kurmaca Film Olarak *Koy*

Öncelikle film boyunca görüntülenmeye çalışılan ve bu amaçla büyük çabalar harcanan koyun, 2003 yılında aktivist bir fotoğrafçı olan Brooke McDonald tarafından fotoğraflarının çekilebildiği ve bu fotoğraflarla birlikte yunus avının medyada yer aldığı belirtilmelidir (Casimiro, 2010). Dolayısıyla daha önceden bilinen ve fotoğrafları çekilebilmiş yunus avının, *Koy* ile bu derece ilgi görüp tartışma yaratabilmesinin temel nedeni, zor ve görece tehlikeli olmasına rağmen, yunus avının hareketli görüntülerinin kaydedilebilmesi değildir. Film boyunca ortaya konan iddialar çeşitli belgesel film yapım yöntemleriyle ikna edici şekilde desteklenirken, filmdeki kişilerin

motivasyonları, eylemleri, karşılırlarına çıkan sorunlar, bu sorunlarla baş etme çabaları, izleyicilere kurmaca film stratejileri ve anlatısı ile başarılı bir biçimde sunulabilmiştir. Filmdeki bu melez yapının, yani belgesel ve kurmaca stratejilerinin biraradalığının, filmin gördüğü ilginin temel nedeni olduğu önerilebilir.

Belgesel sinemada kurmaca stratejilerin kullanılarak, filmlerin daha ilgi çekici hale getirilme çabası çok eskiye dayanmaktadır. Hatta ilk belgesel olarak da bilinen *Kuzeyli Nanook (Nanook of The North, 1922)*, bu uygulamanın ilk örneklerinden biridir. Flaherty, Eskimoların yaşamlarına ilişkin ilk çekimleriyle oluşturduğu filmini incelediğinde, filmin sıkıcı olduğunu, bir başkarakter yaratılmasının ve bir öykü üzerinden olayların gösterilmesinin gerektiğini düşünmüştü. Bu nedenle ikinci kez Eskimoları çekmeye başladığında, Alakariallak'a Nanook takma adını vermiş ve ona gerçekte olmayan bir aile oluşturmuştu (aktaran Marcus, 2006, s. 203). Flaherty'nin, Nanook'u bazen tıpkı bir profesyonel oyuncu gibi yönlendirmesi, bazı sahneleri tekrar ettirmesi gibi kurmaca yöntemlere başvurmasının *Kuzeyli Nanook*'un popülerliğini arttırdığı açıktır. Benzer bir şekilde, *Koy*'da da başkarakter olan Ric O'Barry'nin öyküsü, filmin yönetmeni Louie Psihoyos tarafından anlatılmakta ve kurulan ekip ile hedeflenen amaca ulaşılmaya çalışılmaktadır. *Koy* filminde, *Kuzeyli Nanook*'ta olduğu gibi, başkarakterin isminin değişmesi veya aile oluşturulması gibi, gerçekte olmayan durumların yaratıldığı kurmaca film stratejilerine yer verilmemektedir. Ancak, özellikle kurgu ve senaryo yazımı ile ele alınan konunun kurmaca film anlatı stratejilerine uydurulduğu görülmektedir. Film hakkında yazılanlara ve film ekibinin düşüncelerine bakıldığında, *Koy*'un kurmaca anlatı yapısı daha net anlaşılabilir.

Psihoyos, çocukluğunun çok sayıda Jacques Cousteau belgeseli ve James Bond filmi izleyerek geçtiğini belirterek (O'Heir, 2009), film için özel yetenekleri olan kişileri bir araya getirip, gizli görüntüleri elde ettiklerini ve sonunda neredeyse *Ocean's Eleven (2001)* filminin gerçek hayattaki bir versiyonunun ortaya çıktığını söylemektedir. Filmin yapımcılarından Fisher Stevens da, Psihoyos'un 700 saatlik çekimden sonra neye sahip olduğunu bilmediğini, kendisinin filmi oluşturması için davet edildiğini söylemektedir. Bu amaçla, görüntüleri izledikten sonra ilkin Psihoyos'u filmin öykü anlatıcısı olmaya ikna ettiklerini, sonra filmi olabildiğince eğlenceli kılabilmek için tıpkı bir kurmacadaki gibi hikâyeyi yeniden düzenleyip parçalara böldüklerini belirtmektedir (Rohter, 2009). Wesley Morris (2009) *Koy*'u, istatistikler ve konuşan kafalarla izleyenleri korkutan bir korku belgeseli, klasik anlamda bir korku filmi olarak tanımlarken, Rohter, *Koy*'un konvansiyonel olmayan bir belgesel olduğunu, bir James Bond veya Hollywood aksiyon filminden beklenebilecek bir dramatik yapıya ve belirsizliklere sahip bir kurmaca filme benzediğini savunmaktadır (Rohter, 2009). Konusunu gerçek hayattan alan ve öyküsünü kurmaca stratejileriyle anlatan başka birçok film olmasına rağmen, *Koy*'un bu bağlamda ön plana çıkmasının sebebi, filmde kurmaca stratejilerin

olabildiğince başarılı uygulanması ve *Ocean's Eleven* veya *Görevimiz Tehlike* gibi popüler kurmaca anlatı yapılarını birebir taklit etmesidir.

2001 yapımı *Ocean's Eleven*, acımasız olarak bilinen Terry Benedict isimli kişiye ait üç kumarhanenin aynı gecede soyulması için, her biri işinde uzman 11 kişiden oluşan bir ekibin kurularak, soygunun gerçekleştirilmesini konu almaktadır. Filmde başkarakter Danny Ocean'ın eski ortağı ile beraber ekibini kurması gösterilirken, ekipteki kişilerin işinde ne kadar uzman oldukları ve karakter özellikleri eğlenceli ve sürükleyici bir şekilde anlatılmaktadır. Filmde, ekibin amaçlarına ulaşma çabaları, ekibin yakalanıp yakalanmayacağı belirsizliği nedeniyle, heyecan ve merakla izlenmektedir. *Ocean's Eleven*'a benzer biçimde *Koy*'da da, "acımasız" balıkçıların gizlice yaptıkları yunus avının görüntülenebilmesi için Psihoyos'un, Ric O'Barry ile uzmanlardan oluşan bir ekip kurması anlatılmaktadır. Su altına gizlice kamera ve mikrofonları yerleştirmeleri için dünya serbest dalış rekorlarına sahip dalgıçların, içlerine kameraların gizleneceği kaya maketlerinin yapılması için Hollywood fantezi filmlerine maketler yapmış tasarımcının, ekip ve ekipmanları Japonya'ya müzik grubu olarak sokmayı başarabilecek organizasyon sorumlusunun, zor koşullarda çekim yapabilmek için doğa belgesellerinde ve sıra dışı sporlarda çekim yapan adrenalin bağımlısı kameramanın vb. bir araya gelmeleri, dramatik müzik eşliğinde izlenmektedir. Kurulan ekibin, yakalanmadan kameraları koya yerleştirip yerleştiremeyeceği ve yunus avının görüntülerinin kaydedilip kaydedilemeyeceğinin belirsizliği ise, *Koy*'un tıpkı bir aksiyon filmi gibi heyecanla izlenmesini sağlayabilmektedir.

Bordwell, klasik Hollywood anlatısında psikolojik olarak tanımlanmış karakterlerin olduğunu ve en detaylı işlenen karakterin, filmdeki temel nedensel fail olduğunu söylemektedir (1986, s. 18). *Ocean's Eleven*'da en detaylı işlenmiş başkarakter Danny Ocean, ekip kurarak soygunu gerçekleştiren temel nedensel faildir ve kurduğu ekipte görev alan her bir karakter, filmde psikolojik olarak tanımlanmaktadır. *Koy*'da ise Ric O'Barry, Bordwell'in klasik Hollywood anlatısında belirtilen formüle uygun biçimde en detaylı işlenen karakterdir. Film yapımcısı Psihoyos'u harekete geçiren ve yunuslar için mücadele veren kahraman, O'Barry'dir.

Klasik Hollywood anlatısında öykü, "aşk" ve "misyon" olarak ayrılabilir iki nedensel yapıya sahiptir ve başkarakterin bunlara ulaşmasında çeşitli zorluklar bulunmaktadır (Bordwell, 1986, s. 19). *Ocean's Eleven*'da Danny Ocean, hem soygunu gerçekleştirmeyi hem de soymayı planladığı kumarhanelerin sahibiyile ilişkisi olan eski karısına tekrar kavuşmayı istemektedir. *Koy*'da da benzer biçimde, Ric O'Barry'nin, çok sevdiği ve hapsedilmelerinden dolayı kendisini sorumlu hissettiği yunusların tekrar özgür kalabilmeleri için yaptığı eylemler, filmin romantik izleğini oluştururken; bir ekibin kurularak gizli koydan görüntülerin, balıkçıların engellemelerine rağmen kaydedilmeye çalışılması da filmin macera izleğini oluşturmaktadır.

Elsaesser ve Buckland'a göre Hollywood anlatısında bütünsellik ve tutarlılık, "eylemler mantığı" (*logic of actions*) ile yaratılmaktadır. Bir başka deyişle karakterlerin ne yaptığı, neden yaptığı, neler amaçladığı ve hangi engellerle uğraştığı gibi sorular yanıtlanmaktadır (2002, s. 37-38). *Koy* filminde ekibi oluşturan her bir karakterin, farklı uzmanlık alanları ve hatta karakter özellikleri ile tanıtılması bu bağlamda düşünülebilir. *Ocean's Eleven* filminde olduğu gibi *Koy*'da da her bir karakterin ekibe katılma nedeninin anlatılmasının, "eylemler mantığı"nın oluşmasını mümkün kıldığı ileri sürülebilir.

Koy'daki anlatı yapısının önemi, kurmaca stratejilere başvurulmadığı takdirde filmin etkisinin ne olacağı düşünüldüğünde daha iyi anlaşılabilir. Önceden de belirtildiği üzere, bu koyda yapılan yunus avının fotoğrafları zaten mevcuttu. Eğer film ekibinin koyu görüntüleme nedenleri, motivasyonları, karşılaştıkları zorluklar ve sonunda amaçlarına ulaşmaları etkili müzikler eşliğinde, belirli bir öykü çizgisinde ve devamlılık kurgusu gözetilerek verilmeseydi, yunus avının görüntüleri, tıpkı video paylaşım sitesi *Youtube*'da izlenebilen Danimarka'da Caldeon yunuslarının veya Kanada'da fokların avlanma görüntüleri gibi verilseydi, *Koy* filmi muhtemelen bu kadar ilgi görmeyecekti. Siegfried Kracauer'in de belirttiği gibi, fiziksel gerçekliği açığa çıkarmada belgesel film, gerçekliğe çok fazla bağlı olduğu için izleyicilerin merak duymalarını ve metni takip etmelerini sağlayamamaktadır. Bu yüzden gerçeği görünür kılan ve bir arada tutan bir öykü gerekmektedir (Kracauer, 1997, s. 194). Bu bağlamda *Koy*, zaten güçlü ve ilgi çekici olan öyküsünü, izleyicilerin en alışık olduğu anlatı biçiminde vererek amacına ulaşmaktadır. İlk bakışta *Koy*'da özellikle dijital videonun getirdiği "orada olma" ve "yakınlık" dolayısıyla, senaryodan uzak durulduğu ve uzun bir süreç boyunca çeşitli görüntülerin, gözleme dayalı bir tarzda biriktirildiği görülmektedir. Fakat daha sonra yapılan senaryolaştırma ve kurgu ile bu çekimler, klasik Hollywood anlatı yapısına uygun bir çerçeve içinde değerlendirilmiş ve böylelikle farklı belgesel yapımlarından örnekler içeren bir kurmaca anlatısı yaratılmıştır. Psihoyos'un dile getirdiği üzere filmin öyküsü kurguda oluşturulmuş ve bu süreçte Hollywood film yönetmenlerinden kurgucu ve senaryo yazarlarına değin birçok profesyonel görev almıştır (Maragos, 2010).

Koy'un anlatı yapısı ile klasik Hollywood filmlerinin anlatı yapıları arasındaki bir diğer benzerlik de Tzvetan Todorov'un "anlatı dizilimi" kavramı üzerinden açıklanabilir. Todorov'a göre, anlatılar temel olarak sabit bir denge durumunda başlayan yapılarıdır. Bir müdahale ile bu denge durumu bozulur ve sona gelindiğinde önemli farklarla, tekrar bir denge durumu sağlanır (aktaran Elsaesser & Buckland, 2002, s. 51). *Koy*'un anlatısının ilk denge durumunda Ric O'Barry, ünlü ve zengin bir yunus eğitmenidir. Eğittiği yunus, kendi deyimiyle intihar ettiğinde, bu denge durumu bozulur. O'Barry, yunuslar için birçok eylem yapar ve Taiji koyundaki yunus avının gizli görüntülerini Uluslararası Balina Avcılığı Komisyonu toplantısında delegelere ve medyaya göstererek yunusların avlanmasını önlemeye çalışır. Filmin sonunda kahraman amacına ulaşır ve film,

izleyicilerin okyanusta yunuslarla birlikte özgürce yüzüyormuş izlenimine kapıldıkları görüntülerle sonlanır.

Killborn ve Izod, belgesellerdeki anlatının bir argümanı iletirmek için, kurmaca anlatılardaki gibi sebep-sonuç ilişkileri yerine, basit problem çözme yapısı üstüne kurulduğunu söylemektedir (1997, s. 119). Fakat *Koy*'daki anlatının, aynı zamanda sebep-sonuç ilişkilerine dayandığını görmekteyiz. Başka bir deyişle izleyiciler, film ekibindeki kişilerin bu eylemleri neden yaptıklarını anlayabilmektedirler. Aynı zamanda yunusların avlanmasının neden bir sorun olduğu (yunusların yüksek bilinç seviyesine sahip olmaları ve etlerindeki cıvanın insan sağlığına zararlı olması gibi), bu problemin tarihsel arka planı (*Flipper* dizisiyle *Sea World* gibi eğlence sektörlerinin oluşması) ve bu problemlere çözüm önerileri izleyicilere aktarılmaktadır.

Gece görüşü ve termal kameralar ile operasyondan, balık pazarından ve araba takiplerinden görüntülerin, ritmik bir müzik ve siren sesleriyle birlikte verildiği jenerik, başlangıçta izleyicinin filme ilişkin merakını tetiklemekte ve jenerik sonrasında çoğu klasik Hollywood filminde izlediğimiz gibi film, kurucu çekim (*establishing shot*) ile başlamaktadır. Kurucu çekimle olayların geçtiği Taiji kasabası, izleyiciye geniş planda uzamsal bütünlüğün sağlanması amacıyla gösterilmektedir. Bunun yanında, özneliğin vurgulanması için öznel çekimlere ve içsel monologlara da sıkça başvurulmaktadır. Özellikle filmin yapımcısı Psihoyos'un, O'Barry ile arabadaki çekimlerinde bu uygulama daha da göze çarpmaktadır.

Genellikle belgesel filmlerin kurmaca filmlere nazaran devamlılık kurgusundan çok kanıtsal kurguya önem verdikleri savunulmaktadır (Nichols, 2001, s. 29–30). *Koy*'un kurgusuna odaklandığımızda kanıtsal kurguya ek olarak hem filmin yönetmeni hem de filmin kahramanının (bazen de film ekibinden kişilerin) üst ses olarak yönlendirmeleri ile genel anlamda zamansal ve uzamsal devamlılığın sağlandığı görülmektedir. Ancak özellikle operasyon sekanslarında farklı ölçek ve açılardan çekilmiş genellikle sallantılı olan görüntüler arasındaki geçişlere odaklanıldığında, kurguda devamlılığın kırıldığı gözlemlenmektedir. Ancak bu noktada, çoğu Hollywood aksiyon filminde de, özellikle askeri operasyon sekanslarının kurgusunda, benzer bir yöntemin kullanıldığının vurgulanması gerekmektedir. *Ölümcül Tuzak (The Hurt Locker, 2008)* filminde gerilimin yüksek olduğu operasyon sekanslarındaki benzer çekim ve kurgu tarzı, bu durumu örneklendirmektedir. *Ölümcül Tuzak* gibi birçok kurmaca filmde görülebilen, sallantılı ve netliği gidip gelen görüntülerin devamlılık gözetilmeden bir araya getirilmesi; belgesel film yapım yöntemlerinin kurmaca filmleri daha inandırıcı ve gerçekçi kılmak amacıyla kullanılmasının altını çizmektedir. Bu bağlamda *Koy* filminde devamlılık kurgusundaki kırılmalar her ne kadar belgesel sinemaya özgü olsa da özellikle operasyon sekansları kurmaca filmlerde de benzer biçimde kurgulanabildiğinden, izleyicilerin bu tarz kurguya

Hollywood kurmacalarından aşına oldukları söylenebilir. Sonuçta bu durum, yine *Koy* ile kurmaca sinema arasındaki benzerliğe işaret etmektedir.

Buna ek olarak, *Koy*'un çekimlerinde kullanılan çok sayıda dijital video kamera ile sağlanan çoklu kamera açıları, filmin hızlı kurgusuna olanak vermektedir. Bordwell, günümüzde halen klasik film yapımının söz konusu olduğunu, tek farkın kurgu hızındaki artışta görülebileceğini belirtmektedir. Buna sebep olarak, çoklu kamera açılarının arttırılabilmesini, televizyonu, müzik videolarını ve genel olarak ekran boyutlarının küçülmesini göstermektedir (2002, s. 24). *Koy*'un, özellikle operasyon sahnelerinde kurgusunun daha da hızlandığını ve bu sahnelerin daha çok fragmanlara benzediğini görmekteyiz. Ancak yunus ve balinaların gösterildiği su altı sahnelerinde daha düşük tempolu bir kurgu söz konusudur. Bu kısımlar, Gunning'in "atraksiyonlar sineması" kavramında olduğu gibi, sergileme ve gösterme amaçlı görüntüler olup, bir taraftan sürekli bilgi akışına maruz kalan izleyiciyi dinlendirmek, diğer taraftan da izleyicileri yunus ve balinaların avlanmaması gereken yüksek bilinç düzeyine sahip hayvanlar olduğu konusunda ikna etmek amacıyla gösterilmektedir.

Okyanusta yüzen yunus ve balinaların etkileyici görüntüleri göz önünde bulundurulduğunda; *Koy* filminde Bill Nichols'ın bahsettiği, kurmaca gerçekliği ile uyumlu "bakma kaynaklı hazzın" (*scopophilia*), belgesel gerçekliği ile uyumlu "bilme kaynaklı haz" ile (*epistephilia*) (1991, s. 178) beraber sunulduğu önerilebilir. Özellikle, film ekibine Japon görevlilerce verilen bölge haritasının, animasyon tekniği ile hareketlendirilmesiyle izleyicilere koyun görüntülerinin etkileyici ve enformatik bir şekilde verilmesi sağlanmıştır. Bu ve benzeri uygulamalar, bir taraftan dijital sinema teknolojilerinin alternatif kullanımını, diğer taraftan da bu kullanım ile hem bakma hem de bilme kaynaklı bir hazzın bir arada verilebilmesini örneklemektedir.

Sonuç

Dai Vaughan, yakın zamanda belgesel ve kurmaca sinema dilleri arasındaki boşluğun daraldığının altını çizmektedir (1999, s. 64). Böyle bir boşluğun varlığı ve bu boşluğun yakın zamanda daralabilmesi için aslında hem belgesel sinemanın hem de kurmaca sinemanın çok daha keskin çizgilerle tanımlanıp birbirlerinden ayrılmış olmaları gerekmektedir. Oysaki sadece dijital sinema teknolojilerinin giderek geliştiği dijital iletişim çağında değil, birçok farklı sinema yapım tekniğinin uygulandığı sinema tarihi boyunca, belgesel ile kurmaca film yapım yöntemleri hep bir arada olmuştur. Belgesel sinema net bir şekilde tanımlanıp, herhangi bir kategoriye sokulamamıştır. Bundan dolayı da kurmaca sinema ile arasında, net bir sınır çizilememiştir. Bu makale, *Koy*'un hem bir belgesel hem de bir kurmaca film olarak çözümlenmesiyle, bizlere filmlerin sadece film olduğunu; hayali veya gerçek hayattan aldıkları konuları öyküleştiren, izleyicileri bu öykülere inandırmayı amaçladıklarını göstermeye çalışmıştır.

Yunusların avlanma ve O'Barry'nin bunu önleme çabası, kurmaca yapım stratejileri ile çekilip, kurmaca bir film olarak sunulabilirdi. Fakat konusunu gerçek hayattan alan bu öykünün güçlü ve ilgi çekici olması, belgesel stratejileri ile öykünün anlatılmasının yapım masraflarını önemli ölçüde azaltması ve filmin yaratmak istediği etki bağlamında gerçeklikle ilişkisinin daha işlevsel olması açısından bu öykü, izleyicilerin filme yükleyecekleri “belgesel gerçekliği”ne zarar vermeden, kurmaca film stratejileriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Bu makalede önerildiği gibi günümüzde belgesel ve kurmaca film yapım stratejilerinin bir arada kullanılmasına izleyicilerin çok daha aşına olmalarına rağmen, belgeselin gerçeklik iddiası ve belgesel sinemaya atfedilen gerçeklik değeri halen güçlüdür. Buna ek olarak, belgesel ve kurmaca ayrımının ön plana çıkarılması, özellikle öyküsünü gerçek hayattan, toplumsal ve politik olarak duyarlı konulardan alan filmler için geçerlidir. Çünkü bu filmlerin ele aldıkları konular, gerçeklik ve doğrulukları bağlamında tartışılabilen ve böylece kamusal ilgi yaratılabilmektedir. Bu bağlamda *Koy*, ön plana çıkardığı politik ve kültürel duyarlılıklardan dolayı, yoğun kamusal tartışmalar yaratarak medyanın yeterince ilgisini çekmiştir. *Koy*'a ilişkin tartışmalar, iddia ettiğimiz gibi, belgesel gerçekliğini ve kurmaca-belgesel ayrımını da kapsamaktadır.

Filmin kısa dönem etkilerine bakacak olursak, *Koy*'un kazandığı ödüller dolayısıyla ele aldığı konuya ilgiyi arttırdığını söyleyebiliriz. Hatta yoğun baskı sonucu Taiji'de yunusların avlanması geçici olarak yasaklanmıştır. Film, Tokyo Film Festivali'nde gösterilmemesine karşın yarattığı tartışmalar sonucu Tokyo sinemalarında gösterime girmiştir. Japon medyası ilk defa konuyla yakından ilgilenmeye başlamış, hatta Taiji'de yaşayan insanlar cıva zehirlenmesine karşı sağlık kontrollerinden geçirilmişlerdir (“The Secret Is”, 2012). Taiji kasabasının belediye başkanı Kazutaka Sangen, kasabada başka endüstri bulunmadığını, tatlı suyun azlığından dolayı tarımla uğraşmadıklarını ve 3500 kişilik kasabanın varlığının, temel olarak yunus ve balina avcılığına bağlı olduğunu söylemiştir. Sangen, *Koy* filmine, *gerçeklere* dayanmadığı için “sıfır puan” verdiğini, filmin bazı bölümlerinin sahnelenmiş olduğunu ve de kasıtlı ve açık bir şekilde eğlenceli görüntüler yaratmak için balıkçıların kışkırtıldığını, tahrik edildiğini belirtmiştir (Rohter, 2009). Belediye Başkanı, aynı zamanda Taiji'deki yunus avının yasal olduğunu ve filmin bilime dayanmayan ifadeler içerdiğini iddia etmiştir. *Koy*'u izleyen kasabanın yerlileri de filmin “gerçeği” çarpıtıldığını belirterek, filmde nefret ettiklerini söylemişlerdir. *Koy*'da görüşlerine başvuru olan bir Japon bilim insanı ile bir belediye meclisi üyesi, filmde gösteriliş biçimlerine dair hayal kırıklıklarını ifade ederek, sahte bahanelerle kendileriyle görüşmeler yapıldığını belirtmişler ve film yönetmenlerinden, röportajlarını filmde çıkarmalarını istemişlerdir (“Japan defends”, 2010).

Anlaşılabileceği üzere, bu açıklamalar, aslında belgesel ile kurmaca arasındaki ayrımın ve bu bağlamda belgesel sinemanın gerçeklik iddiasının altını çizmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi belgesel sinema, herhangi bir kategorileştirmeye ve tanımlamaya karşı direnmektedir. Toplumsal-kültürel

gerçekliğe dayalı öyküler, film yönetmenlerinin amaç ve imkânları paralelinde, belirli film yapım stratejileriyle anlatılmaktadır. Sorunlu olmasına rağmen belgesel ile kurmaca arasındaki ayrım, birçok kişinin gözünde dijital iletişim çağında da halen geçerliliğini korumaktadır. Belgesel kategorisinde değerlendirilen *Koy filmi*, içerdiği birçok kurmaca unsura rağmen, izleyiciler tarafından atfedilen bir gerçeklik değerine sahiptir. Bu gerçeklik değerinin tartışılması ve eleştirilmesi de, filmin ele aldığı konunun politik ve kültürel hassasiyeti dolayısıyla daha da ön plana çıkmaktadır. Eğer *Koy*, filme ismini veren koyda değil, herhangi bir koyda profesyonel oyuncular kullanılarak anlatılmış olsaydı, konuya yine medyanın ilgisini çekilebilirdi, ancak belgesel - kurmaca ayrımı ve dolayısıyla gerçeklik iddialarının tetiklenerek yoğun kamusal tartışmaların gerçekleşmesi, özellikle otantik görüntülerin kullanımından kaynaklanan hakikat iddiası ile izleyicilerin filmdeki argümanlara ikna edilmesi muhtemelen daha zor olurdu.

Kaynakça

Beattie, K. (2004). *Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan.

Bordwell, D. (1986). Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. P. Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader* (s. 17-34). New York: Columbia University.

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Casimiro, S. (2010, 20 Ekim). The Girl Who Broke ‘*The Cove*’ Story. [Louie Psihoyos’un filmi *Koy*’un Eleştirisi]. *Adventure Journal*. <http://www.adventure-journal.com/2010/10/the-girl-who-broke-the-cove-story/>

Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. London: BFI.

Corner, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: Manchester.

Dovey, J. (2000). *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. London: Pluto.

Elsaesser, T. (1998). Digital Cinema: Delivery, Event, Time. T. Elsaesser & K. Hoffmann (Ed.), *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital*. (s. 201-222). Amsterdam: Amsterdam University.

Elsaesser, T. & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film, A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.

Gürata, A. (2009, 16 Temmuz). Yeni Anlatılar. *Taraf*. <http://www.taraf.com.tr/ahmet-gurata/makale-yeni-anlatilar.htm>

Harrington, J. (1973). *The Rhetoric of Film*. New York: Holt, Rinehart & Winston Inc.

<http://boxofficemojo.com>

Japan defends dolphin hunt in Oscar-winning ‘*Cove*’ (2010, 8 Mart). http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20100308/cover_defense_100308/20100308?s_name=oscars2010

Kilborn, R. & Izod, J. (1997). *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality*. Manchester: Manchester University.

Kracauer, S. (1997). *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton & New York: Princeton University.

Loshitsky, Y. (1999). Fantastic Realism: *Schindler's List* as Docudrama A. Rosenthal (Ed.) *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV* (s. 357-369). New York: Manchester University.

Manovich, L. (2000). From DV Realism to a Universal Recording Machine. http://michaelis.uct.ac.za/download/UniversalRecordingMachine_LevManovich.pdf.

Maragos, A. (2010, Temmuz). Technical Interview. Louie Psihoyos ile söyleşi. <http://www.alexandrosmaragos.com/2010/07/louie-psihoyos-interview.html>

Marcus, A. (2006). Nanook of the North as Primal Drama. *Visual Antropology*, 19(3), 201-222.

Metz, C. (1974). *Film Language: A semiotics of the Cinema* (M. Taylor, Çev.). Chicago: The Univetsity of Chicago.

McCling, C. (2005). The Political Documetary in America Today. *Cineaste*, 30(3), 29-36.

Morris, W. (2009, 7 Ağustos). *The Cove*. [Louie Psihoyos filmi *Koy*'un Eleştirisi]. *The Boston Globe*. http://articles.boston.com/2009-08-07/ae/29264657_1_dolphin-trainer-fishermen-flipper

Nakai, M. (2010, 29 Haziran). "The Cove" Surprises With Box Office Success. [Louie Psihoyos filmi *Koy*'un Eleştirisi]. *The Daily Yomiuri*. <http://www.yomiuri.co.jp/dy/national/T100728004103.htm>

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Blooming & Indianapolis: Indiana University.

O'Hehir, A. (2009, 30 Temmuz). Bond and Cousteau Track The Dolphin Killers. Louie Psihoyos ve Ric O'Barry ile söyleşi. *Salon*. http://www.salon.com/entertainment/movies/beyond_the_multiplex/feature/2009/07/30/cove/index.html

Özdem, Ö. M. (2012). *Dijital İletişim Çağında Belgesel Sinema: Gerçekliğin Yeniden İnşası*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Popple, S. & Kember, J. (2004). *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*. London: Wallflower.

Rohter, L. (2009, 16 Temmuz). In a Killing Cove, Siding With Dolphins. [Louie Psihoyos filmi *Koy*'un Eleştirisi]. *The NewYork Times*. <http://www.nytimes.com/2009/07/19/movies/19roht.html>

Rombes, N. (2005, 19 Ocak). Avant-Garde Realism. *Ctheory*. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=442>

Roscoe, J. & Hight, C. (2001). *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University.

Ruby, J. (2005). The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. A. Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary* (s. 64-77). New York: Manchester University.

The Secret is Out Spread the Word (2012, Ocak). <http://www.takepart.com/thecove>

Thomson, P. (2009, Agustos). Exploding a Secret Slaughter: The COVE [Louie Psihoyos filmi *Koy*'un Eleştirisi]. *American Cinematographer* http://www.patriciathomson.net/AC-The_Cove.html

Vaughan, D. (1999). *For Documentary: Twelve Essays*. Berkeley: University of California.

Williams, L. (1993). Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly*, 46(3): 9-21.

Winston, B. (1993). The Documentary Film As Scientific Inscription. M. Renov (Ed.), *Theorising Documentary* (s. 37-57). London: Routledge.

Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: BFI Publishing.