

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı**

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YENİ BİR EĞİLİM:
BELGESEL-KURMACA ETKİLEŞİMİ**

Elif Merve ERTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YENİ BİR EĞİLİM:
BELGESEL-KURMACA ETKİLEŞİMİ

Elif Merve ERTÜRK

Danışman
Doç. Senem A. DURUEL ERKİLİÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2012

Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Elif Merve ERTÜRK tarafından hazırlanan 2000 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Bir Eğilim: Belgesel-Kurmaca Etkileşimi başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı



Başarısız



Başkan

Doç. Senem A. DURUEL ERKİLİÇ
(Danışman)



Üye

Doç. Dr. Mesut BULUT



Üye

Yrd. Doç. Hakan ALTUN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.



ÖNSÖZ

Bu çalışma, özellikle son dönemde Türk sinemasında dikkat çeken melez anlatı yapılarını inceleyerek, nasıl bir yapının ortaya çıktığını belirlemek amacıyla yapılmıştır. Belgesel ve kurmacanın üretim tarzı, anlatı yapıları ve dili arasında daha belirgin bir geçişkenlik görülmeye başlamıştır. Bu melez yapının somut olarak görülebildiği *İki Dil Bir Bavul* (Doğan, Eskiköy, 2009), *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009), *Köprüdekiler* (Özge, 2009) ve *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan, 2011) gibi film örneklerinin artması, bu alanda belgesel ve kurmaca arasında gidip gelen bir yapıya yönelen yeni bir sinema ortamı yaratmıştır.

Dijital teknolojinin gelişmesi, sinemada anlatı yapısı ve üretim tarzında önemli değişikliklerin görülmesine yol açmıştır. Bu bağlamda, teknolojiyle birlikte belgesel ve kurmacada “gerçeklik” algısı da farklı bir yönde ilerlemiştir. Melez yapıların doğmasında etkili olan önemli faktörlerden biri de teknoloji alanında yaşanan gelişmeler ve değişimlerdir.

Öncelikle danışmanım Doç. Senem A. DURUEL ERKİLİÇ’a tez boyunca yapmış olduğu katkılardan dolayı teşekkür ederim.

Ayrıca tez jürimde yer alarak çalışmamı değerlendiren ve katkılarını sunan Doç. Dr. Mesut BULUT ve Yrd. Doç. Hakan ALTUN’a da teşekkür ederim.

Başta Yrd. Doç. Hakan ERKİLİÇ olmak üzere, Mersin Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü’nde görev yapan ve tez sürecinde desteklerini esirgemeyen değerli akademisyenlere de teşekkür borçluyum.

Son olarak, hayatımın her anında olduğu gibi yüksek lisans çalışmalarım boyunca da her zaman yanımda olarak bana destek veren aileme ve eşime teşekkür ederim.

Elif Merve ERTÜRK

Not: Bu çalışma, Mersin Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından desteklenmiştir. (Proje No: BAP- SOBE RTSB (EMO) 2010-6 YL)

ÖZET

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA YENİ BİR EĞİLİM: BELGESEL-KURMACA ETKİLEŞİMİ

Sinemanın ilk yıllarında birbirinden farklı iki yapı olarak sınıflandırılan belgesel ve kurmaca filmler, özellikle 2000 sonrası dönemde Türk sinemasında iç içe geçmeye başlamıştır. Belgesel filmler, kurmacanın sahip olduğu anlatım özelliklerine yönelirken, kurmaca da belgesel sinemanın sahip olduğu özelliklerden faydalanmaya başlamıştır. Belgesel ve kurmacanın birbirine yönelmeye başlamasıyla birlikte, karşılıklı etkileşim sonucunda, melez yapılar ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, belgesel-kurmaca etkileşimi sonucunda ortaya çıkan “melez” yapıların üretim tarzı ve anlatı yapılarını incelemeye yöneliktir. Çalışma kapsamında, Türk sinemasından örnek filmler değerlendirilmiş ve *İki Dil Bir Bavul* filminin sahip olduğu melez yapı analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 2000 sonrası Türk sineması, melez anlatı yapısı, kurmaca ve belgeselde gerçeklik, *İki Dil Bir Bavul*.

ABSTRACT

A NEW TREND IN TURKISH CINEMA AFTER 2000: INTERACTION BETWEEN DOCUMENTARY-FICTION

Documentary and fiction, that have been classified as a two different structure since the first days of cinema, start to integrate with each other especially during the period after 2000. Documentary starts to tend towards the narrative characteristics of fiction and at the same time fiction also starts to use documentary's features. Along with the tendency between documentary and fiction, as a result of the interplay between them, hybrid structures come up. This study deals with the mode of production and narrative structures of "hybrid" films that come up as a result of documentary-fiction interaction. Within the frame of this study, sample films from Turkish cinema are evaluated and *İki Dil Bir Bavul* is analyzed in terms of its hybrid structure.

Key words: Turkish cinema after 2000, hybrid narrative structure, reality in fiction and documentary, *İki Dil Bir Bavul*.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLO LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA, KURMACA VE GERÇEKLİK	3
I.1. Belgesel Sinema	3
I.2. Yapım Aşamaları Açısından Belgesel ve Kurmaca	17
I.3.Sinemada Gerçeklik	31
I.3.1. Gerçeklik Bağlamında Sinemasal Zaman-Mekan	43
I.3.2 Yapım Sürecinde Gerçeklik.....	47
II. BÖLÜM: ANLATI YAPILARI AÇISINDAN BELGESEL VE KURMACA	53
II.1. Kurmaca Filmlerin Anlatı Yapısı.....	53
II.2. Belgesel Sinemada Anlatı Yapısı.....	62
II.3. Belgesel ve Kurmaca Anlatı Yapılarının Karşılaştırılması.....	68
II.4. Belgesel- Kurmaca Etkileşimi	72
II.4.1. Sahte Belgesel (Mockumentary) ve Yarı Belgesel (Docudrama).....	82
II.5. Melez Yapıyı Ortaya Çıkaran Dinamikler	83
III. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA ANLATI YAPISININ DÖNÜŞÜMÜ	97
III.1. Türkiye’de Belgesel Sinema ve Anlatı Yapısındaki Dönüşüm	97

III.2. 90 Sonrası Türk Sineması ve Anlatı Yapısındaki Dönüşüm	103
III.3. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Melez Yapının Etkileri	111
IV. BÖLÜM: FİLM ANALİZİ.....	120
IV.1. Film Analizi: <i>İki Dil Bir Bavul</i>	121
IV.1.2. Filmin Konusu	121
IV.1.3. Belgesel-Kurmaca Etkileşimi Bağlamında Filmin Analizi	121
IV.1.4. Belgesel-Kurmaca Tartışmaları	128
V. BÖLÜM: YÖNTEM.....	136
V.1. Araştırma Problemi.....	136
V.2. Araştırmanın Amacı.....	136
V.3. Araştırmanın Önemi	137
V.4. Araştırma Soruları.....	138
V.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	138
V.6. Araştırmanın Yöntemi	139
V.7. Verilerin Toplanması	139
SONUÇ	140
KAYNAKÇA.....	146

TABLO LİSTESİ

Tablo.1. Yapım Aşaması Bağlamında Belgesel ve kurmaca arasındaki farklılıklar.....18

Tablo.2. Anlatı Yapısı Bağlamında Belgesel ve kurmaca arasındaki farklılıklar.....69

GİRİŞ

2000 sonrasında dijital teknolojinin yoğun bir biçimde kullanılmasıyla, film üretim biçimleri de değişmeye başlamıştır. Bu üretim biçimindeki değişimler doğrudan anlatı yapılarını da etkilemiş ve anlatı yapılarında yeni arayışların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Anlatı yapısındaki gözlemlenebilir farklılaşmalardan biri belgesel ve kurmaca yapılar arasında geçişkenliğin artmasıdır.

Belgesel ve kurmacanın üretim tarzı, anlatı yapıları ve dili arasında daha belirgin bir geçişkenlik olması ve bunun son dönem Türk sineması örneklerinde de gözlemlenebilir olması bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Dünya sinemasında da melez anlatı yapısına dair belirgin bir eğilimin varlığından söz edilebilir. Güney Kore, Latin ve Çin gibi farklı ülkelerin sinemalarında bu tarz örneklere rastlanmaktadır. Bu eğilime, Avustralya yapımı *Ghosts Of The Civil Dead* (Hillcoat, 1989), *Brincando el charco Portrait of a Puerto Rican* (Negron Muntaner, 1994), Godard'ın *Notre Musique (Müziğimiz)* (2004) filmi, Çin yapımı *24 City* (Zhangke, 2008), Fransız yapımı *Océans* (Perrin, Cluzaud, 2009), Küba yapımı *Suite Habana* (Pérez, 2003) ve *Si me comprendieras (If You Only Understood)* (Díaz, 1998) ve Fransız yapımı *Entre Les Murs (The Class)* (Cantet, 2008) filmleri örnek olarak gösterilebilir.

Bu tez çalışmasında temel olarak belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği melez anlatı yapısının ne tür bir arayış ve yönelim sonucunda ortaya çıktığı melezlik tanımı yapılarak ve son dönem Türk sineması üzerindeki etkileri ortaya koyularak değerlendirilecektir. Ortaya çıkan melez¹ anlatı yapısının seyircinin ve anlatıcının gerçeklik arzusundan kaynaklanan bir temel motivasyon olup olmadığı düşüncesi ve

¹ Dünya sinemasında “melez” anlatı yapısı için “hybridization” ve “blending” terimleri kullanılmaktadır. Bu anlatı yapısını tanımlayan belirli bir terim bulunmamaktadır. “Melez” kavramı bu tez çalışmasında ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

bunun yanı sıra anlatı yorgunluğu ve teknolojik gelişmelerin, anlatı yapılarında meydana getirdiği değişiklikler tartışılacaktır. Bu amaçla belgesel ve kurmaca sinema tanımları yapılmaya çalışılacak ve belgesel ve kurmacanın anlatı özellikleri, yapım aşamaları incelenecektir. Gerek belgesel gerekse kurmacanın özündeki gerçeklik sorunsalı ile sinemada gerçeklik olgusu tartışılarak *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009), *İki Dil Bir Bavul* (Eskiköy, Doğan, 2009) ve *Köprüdekiler* (Özge, 2009) gibi son dönem Türk sinemasına² ait örnek filmler değerlendirilecektir. Türkiye'de belgeselin gelişim serüveni ve 90 sonrasında Türk sinemasında yaşanan değişimler, anlatı yapısındaki dönüşüm bağlamında incelenecek, kurmaca film oranında üretim şansı bulamamış “belgesel sinemaya” yönelim nedenleri araştırılacaktır. Paul Schrader'in (2009) deyiimiyle ‘anlatı yorgunluğunun’ (the exhaustion of narrative) melez yapıları doğurma potansiyeli tartışılacaktır.

Bu tez çalışmasında ele alınacak belgesel-kurmaca etkileşimi belirgin olarak 2000’li yıllarda çekilen filmlerde görülmektedir. Ancak bu melez anlatı yapısının köklerini, “Yeni Türk Sineması”, “Yeni Türkiye Sineması”, “Yeni Dalga Türk Sineması” vb. adlar altında dönemselleştirilen 90’lı yılların ortalarına kadar götürmek mümkündür. 2000 sonrası Türk sinemasındaki temel eğilimlerde etkili ve belirleyici olan etkenler ve melez yapıyı ortaya çıkaran dinamikler incelenecektir. Belgesel sinemanın tasarım aşamasından itibaren gözleme dayandığı düşünüldüğünde, belgesel-kurmaca melez yapısının oluşmasında temel unsurlardan birinin “gözlem” olduğu da ileri sürülebilir.

² Tez boyunca, yeni anlatı yapısının etkileri değerlendirilirken, “Türk Sineması” ifadesi kullanılmaktadır. 2000 sonrasında kullanılan “Türkiye Sineması” ifadesi ile öncelikle akla kurmaca yapımlar gelmektedir. Bu nedenle, genel bir ifade olarak kullanılan “Türk sineması”, belgesel ve 1990 öncesi Türk sinemasını da kapsamaktadır ve “Türkiye sineması” ifadesini dışlayıcı bir tecih değildir.

Bu tez çalışmasında, yukarıda belirtilen kavramsal çerçeve içinde, günümüz Türk sinemasındaki temel bir eğilime ışık tutularak bu melez formun analizi *İki Dil Bir Bavul* (Doğan, Eskiköy, 2009) filmi üzerinden yapılacaktır.

I. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMA, KURMACA VE GERÇEKLİK

Belgesel ve kurmaca gerek anlatı yapıları bağlamında, gerekse yapım koşulları ve aşamaları açısından pek çok benzerlik ve farklılıklara sahiptir. Bu benzerlikler ve farklılıklar incelendiğinde karşımıza çıkan en temel kavramlardan biri ise gerçekliktir. Her ne kadar belgesel ve kurmaca, gerçek/gerçeklik kavramlarını birbirlerinden ayrı, hatta kimi zaman zıt kutuplarda irdeliyor olsalar da, gerçeği taklit etme, gerçeği yakalama, kaydetme, gösterme, gerçekliğin kurgulanması, gerçeklik inşası doğrudan belgeselin ve kurmacanın ortak paydaları ve sorunsallarıdır. Öncelikle belgesel ve kurmaca ele alınacak, yapım aşamaları karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir. Bu bağlamda tezin ana meselesi olan melez anlatının yapı taşlarından olan gerçeklik olgusu/kavramı öncelikle belgesel sinema ve kurmaca açısından irdelenecektir.

I.1. Belgesel Sinema

Belgesel film, sinema ile eş zamanlı olarak ortaya çıkmış ve belge niteliği taşıyan ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Dünya Belgesel Sinemacılar Birliği'nin 1948 yılında yaptığı belgesel tanımı şöyledir: “Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak yoluyla yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara seslenecek biçimde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir” (Cankaya, 1997: 66-67). Belgesel sinema, olayların aslına sadık kalan ve yorum yapan bir tür olmasının yanı sıra, yaratıcı sinemanın doğuşuna öncülük eden bir tür olarak da nitelendirilmiştir (Rotha, 2000: 48). Sinemanın ilk örneklerini belgesel filmler oluşturmaktadır. Bu nedenle belgesel sinemanın doğuşunun sinemanın doğuşu ile eş zamanlı olduğu söylenebilir. John Grierson, belgesel terimini ilk kez 1926 yılında Robert J. Flaherty'nin “*Moana*” (1926) adlı filmi için kullanmıştır. Grierson, insanların

günlük hayatlarını görselleştiren bu filmin ‘belgesel’ değerine dikkat çekmiştir. Grierson, belgeseli “gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi” şeklinde tanımlamıştır (aktaran, Adalı, 1986: 13). Bu tanımdan da anlaşıldığı gibi gerçek, yaratıcı bir biçimde ele alınmaktadır, yani gerçek ve yaratıcı tasarım iç içe geçmektedir. *Moana*’nın (Flaherty, 1926) belgesel olarak nitelendirilmesinin ardından bu tarzda yapılan filmler belgesel olarak tanımlanmıştır, ancak ilerleyen zamanlarda belgeselin tanımı farklı özellikler kazanarak değişmeye ve çeşitlenmeye başlamıştır. Yönetmen, tanık olduğu veya gözlemlediği olayları -her ne kadar tarafsız olmaya çalışsa da- kendi bakış açısıyla yorumlamaktadır. Belgesel sinemanın içinde barındırdığı yaratıcılık ve gerçekliğe sadık olma özelliği, farklı ve çok çeşitli tanımların yapılmasına yol açmaktadır. Belgesel, bazı tanımlarda kurmacaya daha yakın dururken bazı tanımlarda da kesin hatlarla kurmaca filmlerden ayrılmaktadır.

Nichols (2001: 1), tüm filmlerin belgesel olduğunu iddia eder, kurmacaların en farklı olanı bile onu üreten kültür hakkında bir fikir verir. Aslında iki türlü film olduğu söylenebilir: 1) isterleri yerine getiren belgeseller (documentaries of wish-fulfillment) 2) sosyal temsil belgeselleri (documentaries of social representation). İsterleri yerine getiren belgeseller, kurmaca olarak adlandırdığımız yapıdadır. Bu filmler isteklerimizi, rüyalarımızı, kâbuslarımızı ve korkularımızı somut bir şekilde ifade eder. Hayal dünyasının ürünlerini görsel ve işitsel bir biçimde somutlaştırır. “Sosyal temsil belgeselleri ise genellikle kurmaca olmayan diye adlandırdığımız yapıya sahiptir. İçinde bulunduğumuz dünyanın somut bir temsilini sunar. Sosyal gerçekliği, yönetmen tarafından yapılan seçim ve düzenlemelere göre, farklı bir biçimde görülebilir ve duyulabilir hale getirir” (Nichols, 2001:1).

Chanan (2007: 22), belgeselin, sosyal ve tarihsel gerçeklerin savaş alanı olduğunu ve bunun, belgesel film yapmanın temel nedenlerinden biri olduğunu belirtir. Louis Menand (2004: 90) da Michael Moore'un *Fahrenheit 9\11* (2004) filmi hakkında değerlendirme yaparken, belgesel film yapımcılarının ele aldıkları konuya; pahalı ekipmanları elde etme, zor ve tehlikeli koşullar altında film çekme ve bunları gerçekleştirirken uzun bir süreçten geçme gibi durumlara katlanacak kadar bağlı olduklarını ifade eder. Menand (2004: 90) belgesel film yapımcılarının konularına tutkuyla bağlı olduklarını ve diğer insanlarda da bu duyguyu harekete geçirmek istediklerini belirtir. Belgesel, taşıdığı tüm zorluklara karşın bir yönetmen için düşüncelerini ifade etmek ve toplumun bakışlarını belli bir konu üzerine odaklamak için en güçlü araçlardan biridir.

Sheila Curran Bernard'a göre, "Belgeseller, izleyicileri gerçek insanlar, mekânlar ve genellikle gerçek görüntü ve belgelerin kullanıldığı olaylar hakkında gerçek bilgilerin sunulması yoluyla yeni dünyalar ve deneyimlerle buluşturur" (2007: 2). Belgeselin gerçeği yansıttığı konusunda bir öngörü vardır ve izleyici belgeselin gerçek olduğunu düşünür. Gerçeği yaratan iki unsur zaman ve mekândır ve belgesel de gerçek mekânları, kişileri veya olayları kullanarak var olan gerçekliği yeniden izleyiciye sunmaktadır. Bordwell ve Thompson (2008: 339) belgesellerin kendilerini gerçeğe dayanan, güvenilir filmler olarak sunduklarını belirtmektedir. Dunne ise belgeselin deneysel ve yaratıcı nitelik içerdiğini ve düş ya da gerçekle ilgilenen bir tür olduğunu ileri sürmüştür (aktaran, Gündeş, 1998: 20). Belgeselin çeşitli tanımlarının yapılabileceğini belirten Patricia Aufderheide (2007: 2), belgeselin ne olduğu sorusuna, "gerçek hayat hakkında bir film" yanıtının verilebileceğini ancak esas problemin burada başladığını ifade eder. "Belgeseller gerçek hayat hakkındadır; onlar gerçek hayat

değildir. Hatta gerçek hayata açılan bir pencere bile değildir. Sadece gerçek hayatı ham madde olarak kullanarak gerçek hayatın portrelerini sunarlar” (Aufderheide, 2007: 2).³

Belgesel sinemada farklı tarz, teknik ve alt türler bulunmaktadır, bu nedenle belgesel sinemaya ait özelliklerin net bir şekilde sıralanması zor hale gelmektedir. Belgesel sinemayı belli bir kalıp içerisinde sunmanın olanaklı olmadığını belirten Rotha (2000: 175), kuram alanında bazı sınırlamalar getirilmesine karşın pratik yaşamda bu sınırlamanın bir kenara bırakılabileceğini belirtmektedir.

Belgesel sinema alanında tarihsel süreç içerisinde farklı alt türler ve eğilimler görülmüştür. Adalı (1986: 24-32) eğilimleri doğalcılar, gerçekçiler, haber filmciler ve propagandacılar olarak sınıflandırmaktadır. Toplumlar farklı amaçlar için kullanmak üzere belgesel sinemadan yararlanmışlardır. Doğalcılar, temel olarak doğal çevre üzerinde durmuştur. Doğalcı akımın ilk ustası olarak nitelendirilen Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filmi de bu kategoriye örnek olarak gösterilebilir. Eskimo'ların yaşam tarzları doğal çevrede, doğal koşullar altında gözler önüne serilmektedir. Doğal çevreden yararlanan çalışmalar belgelendirmeye sınırlı kalmış ve dramatik bir yapı oluşturamamıştır. Gerçekçiler, “Fransız yaşamının çeşitli yönlerini görüntülemek” amacıyla kısa filmler çekmiştir ve Alberto Cavalcanti, Joris Ivens bu eğilimin önemli isimleri olarak bilinmektedir. Haber filmciler güncel olayları seyirciye aktarmaktadır. Belgesel sinema ve haber filmlerinin, doğal ve gerçek malzeme kullanmalarından ötürü, birbirleriyle benzerlik taşıdığı düşünülür. Ancak belgesel sinema ve haber filmlerinin malzemeyi ele alış tarzı ve işleme biçimi farklıdır. Rotha (2000: 65) belgesellerin gerçekliği dramatikleştirmediğini ve buna karşın haber filmlerinin kendi içinde dramatik bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Son olarak propagandacılar ise “birey ya da

³ Çalışmada, gerçeklik olgusuna ilişkin olarak, Bazin, Arnheim ve Kracauer gibi sinema kuramcılarının düşüncelerine ve bakışlarına da yer verilecektir.

toplulukların belli bir görüş ya da amaç doğrultusunda etkilenecek biçimde bilgilendirilmelerini amaçlamaktadır” (Adalı, 1986: 32). Belgesel sinema, başlangıç yıllarından itibaren bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. “Sinema, politik propagandanın özel bir aracı olarak, Sovyet Okulunun karakterini yansıtmaktadır” (Rotha, 2000: 68).

Belgeseller içerik açısından da alt türlere ayrılmaktadır. İçerik bakımından, haber belgeseli, gezi belgeseli, toplumsal belgesel, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, tarihi ve propaganda belgeseli gibi türler görülmektedir (Gündeş, 1998: 23). Bill Nichols (2001: 99-138) ise belgesel sinema türünün alt türleri olarak işlev gören altı temsil biçiminden söz etmektedir. Bunlar; şiirsel (poetic), açıklayıcı (expository), katılımcı (participatory), gözlemci (observational), yansıtmacı (reflexive) ve edimsel (performative) olarak sınıflandırılmaktadır. Nichols (2001: 99-138) bu türleri kısaca şöyle açıklamaktadır: Şiirsel tarz, dünyaya ait parçaları şiirsel olarak bir araya getirmektedir, açıklayıcı tarz ise tarihsel konuları ele alan eğitici bir türdür. Katılımcı tarz, kişilerle yapılan röportaj ve etkileşimlere dayanırken, gözlemci tarz yorum ve yeniden canlandırmadan uzak durur ve olayları gözlemler. Yansıtmacı tarz, belgesel yapısını sorgular ve diğer yapıları yabancılaştırır ve edimsel tarz nesnel bir söylemin öznel taraflarını ifade eder.

Belgesel sinemayla ilgili çalışmalar, Lumière ile birlikte başlamıştır. “Başlangıcından itibaren belgesel, ülke çapında hareket eden sanatçılar tarafından temsil edilmişti: Lumière sinematografı; ardından Flaherty, Grierson, Cavalcanti, Karmen ve diğerleri geldi” (Barnouw, 1993: 131). Lumière, *Tren'in Gar'a Girişi* (1896) ve *Fabrikadan Çıkış* (1895) gibi belge görüntüler aracılığıyla günlük yaşamdan sahneler sunarak belgesel alanında çalışmıştır. Lumière kardeşler, 28 Aralık 1895'te Paris,

Boulevard des Capucines, Grand Caf 'de ilk ücretli gösterimlerini yaptılar. Bu örneklerde günlük olaylar olduğu gibi aktarılmıştır. Andre Bazin'e (aktaran, Bonitzer, 2006: 114) göre iki çeşit sinemacı vardır: gerçekliğe inananlar ve görüntüye inananlar. Lumiere de gerçekliğe inanmıştır ve filmlerinde de gerçekliği sunmaya çabalayarak 'ham gerçekliği' kaydetmiştir. Bunu yaparken sabit konumdaki kamerayla gözlemeleme yöntemini uygulamıştır (Gündeş, 1998: 15, 16).

Sinema tarihinde ilk belgesel film olarak nitelendirilen *Kuzeyli Nanook* (Flaherty, 1922) filminin başlangıç sahnesinde yönetmen Flaherty tarafından yazılmış bir önsöz yer alır. Flaherty bu filmin çekimi için uzun süre araştırma yaptığını, aylarca sadece birkaç Eskimo ile birlikte yolculuk yaptığını ve yaşadığı bu deneyim sonucunda onların yaşamları hakkında bilgi sahibi olduğunu belirtir. Film yapım sürecinde karşılaştığı zorlukları anlatır. Filmin, yönetmen tarafından yazılan bu yazılar ile başlaması, izleyiciye film yapım süreci hakkında bilgi verir ve gerçekliğin içine çeker.

Flaherty uzun süre Eskimolarla birlikte yaşayarak, onların yaşam tarzlarına uyum sağlar. Gerçek kişileri kendi mekânlarında gösterir ve böylece var olan gerçekliği kendi ortamında sunarak izleyicinin gerçeklik algısına da katkıda bulunur. Chanan (2007: 72), filmdeki eylemler ve hareketlerin kamera için gerçekleştirildiğini ancak bunun bir senaryoya göre değil de, aile rolünü üstlenen yerel oyuncular tarafından yapıldığını ifade eder. Flaherty Eskimolara ne yapmaları gerektiğini söyleyerek onlarla etkileşimli bir ilişki içerisinde çekimlerini tamamlamıştır. Flaherty, Eskimolarla kurduğu yakınlık sayesinde onların hayatlarını daha yakından gözlemeleme fırsatına sahip olur ve onların kamera karşısında nerede ne yapmaları gerektiği konusunda müdahalede bulunarak Eskimoların günlük yaşamlarını gözler önüne serer. Rothman, Flaherty'nin konusunu ele alış tarzının kurmacadan çok farklı olmadığını belirtir ve

Kuzeyli Nanook (1922) filmini belgesel ve kurmaca arasında kalmış bir film olarak tanımlar (aktaran, Chanan 2007: 74). Bunun nedeni Flaherty'nin filmlerinde oyuncularını yönlendirmesi olarak gösterilebilir. Flaherty müdahalede bulunarak bir anlamda var olan gerçekliği kendisinin görmek istediği hale getirerek izleyiciye sunar. Bu durum Flaherty'nin belgesel sinema anlayışı hakkında Rothman'ın söz ettiği yapıyı ortaya çıkarır. Flaherty gerçek kişileri gerçek mekânlarında görüntüler ve çekim öncesinde belli bir süre boyunca filme alınan kişilerle bir arada bulunarak bu kişileri veya mekânları yakından tanımaya çalışır. Böylece konu ve olay ile ilgili önceden kapsamlı bir araştırma ve gözlem yapar. Çekim sırasında da oyuncuları yönlendirir. Rothman'ın Flaherty'nin filmi üzerine ortaya koyduğu bu görüş, tez boyunca tartışacağımız etkileşimli yapının ilk örneklerinden birini oluşturmaktadır. Arnes (2011: 37), Flaherty'nin film yapma biçiminin en ilginç yönünün, onun kameraya yönelik tutumu olduğunu ifade eder. Arnes, "Flaherty kamerayı 'biz onları çekemeyiz, kamera bunu yapmayı istemez' diyen bir canlı gibi kullandı", diyerek onun film yapım tekniklerine yaklaşımının altını çizer (2011: 37).

Sinemanın ilk yıllarından itibaren belgesel sinema, Sovyetler Birliği, Almanya, İngiltere gibi birçok ülkede gelişmeye başlamış ve bu alanda çalışmalar yapılmıştır. Belgesel sinema, dünyada yaşanan gelişmeler çerçevesinde farklı amaçlar için kullanılmıştır. Sovyetler Birliği'nde 1917 Ekim devrimi ve ardından yaşanan olaylar hakkında halkı bilgilendirmek, Almanya'da Nazi propagandası yapmak ve İngiltere'de daha çok toplumsal meseleleri ele almak amacıyla belgesel sinemadan yararlanılmıştır (Adalı, 1986: 33-36). Tarihsel bağlamda incelendiğinde, toplumsal olayların, belgeselin amaç ve işlevlerinde belirleyici bir role sahip olduğu

görülmektedir. Geçmişte yaşanmış olayları hatırlatmak veya günümüzde yaşanan olaylara dikkat çekmek için belgesel sinemadan yararlanılmaktadır.

İngiltere, 1930'lu yıllarda belgesel sinema alanında örnek bir okula sahip olmuştur. Belgesel sinema alanındaki çalışmalar İngiliz Belge Okulu'nun da katkılarıyla gelişmeye devam etmiştir. John Grierson'ın kurucusu olduğu İngiliz Belge Okulu, Paul Rotha, Basil Wright, Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton ve Alberto Cavalcanti gibi isimlerle yola çıkmıştır (Adalı, 1986: 39). İngiliz Belge Okulu'nun önemli figürlerinden biri olan Paul Rotha, belgeselin toplumsal amacı olması ve içinde bulunduğu zamanın keskin bir eleştirisini yapması gerektiğini savunarak eğlence sineması olarak nitelendirdiği öykülü filmlerden uzak durmuştur. İngiliz Belge Okulu, toplumsal gerçeklerin ele alınması gerektiğini savunmuştur ve bunu sinema estetiğinin özelliklerinden yararlanarak gerçekleştirmişlerdir.

1930'lu yıllarda belgesel sinema hareketinin mimarı olarak kabul edilen Grierson, 1932 yılında Sinema Quarterly'de yayınlanan Küçük Manifesto'sunda "Belgesel, edebiyattan ödünç alınan öykü ya da tiyatrodan ödünç alınan oyundan kurtuluşudur sinema sanatının... Sinema perdesi gerçekliğe açılan bir penceredir..." (aktaran, Adalı, 1986: 55) ifadesini kullanarak öykülü filmden farklı olarak belgesel sinemanın gerçeğe olan yakınlığını vurgulamaktadır. Grierson belgeselin sosyolojik hedefleri üzerinde yoğunlaşarak belgeselin sosyal rolünün Devlet tarafından desteklenebileceğini iddia etmiştir (aktaran, Chanan, 2007). Grierson'ın kurucusu olduğu belgesel okulu, örnek olmuş ve görüşleri yaygınlık kazanmış ayrıca yeni nesildeki bağımsız yapımcılar için yol gösterici olmuştur. Grierson, belgeselin eğitim ve sosyal bütünleşme alanındaki potansiyelinin farkına varır ve toplumsal karmaşaların çözümünde ve insanların eğitiminde belgeselin önemli olduğunun altını çizer.

Aufderheide (2007: 35), Grierson'ın belgeselin hayatı gözleme gücünden faydalanarak gerçek hayatların anlatılmasını sağladığını belirtir. Grierson, belgesel sinemanın halka ulaşmak için olanak sağladığını ve ayrıca dolaysız betimleme gücü, yalın çözümler yapma ve bağlayıcı sonuçlara ulaşma olanağına sahip olduğunu savunur (aktaran, Adalı, 1986: 61).

Belgeselin sahip olduğu belirli amaçlar vardır. “Modern topluma yönelik daha derin ve daha akıllıca toplumsal çözümler yapılması gerekmektedir; toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi, olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi ve toplumun önde gelen sınıfına yönelik uyarılarda bulunulması belgeselin amaçlarından bazılarıdır” (Rotha, 2000: 88). Bu amaçlar daha yakından incelendiğinde, belgeselin toplum ile olan yakın ilişkisi net bir şekilde görünür hale gelmektedir. Grierson'ın öncüsü olduğu akımda, “temel düşünce estetik değil toplumsaldır” (Adalı, 1986: 38). Belgesel, malzemesini toplumdan, günlük hayattan, tarihsel olaylardan alır ve mantıklı bir bütün içerisinde bu malzemeyi şekillendirerek ortaya koyar. Bunun sonucunda da izleyiciye gerçekleri aktarırken kimi zaman direk kimi zaman da dolaylı yollardan izleyiciye bir mesaj iletir. Belgesel sinema toplumsal meseleleri ele alarak, insanlara toplumun farklı kesimlerinde yaşanan olaylara tanık olma olanağı sağlar ve böylece hayatın gerçekliğini sunma özelliğine sahip olur. Toplumun görmezden geldiği olay ve durumları görünür kılabilir, farklı gerçekliklerin farklı kesimler tarafından anlaşılmasını sağlayabilir.

Sovyet sinemasının önemli isimlerinden biri olan Vertov, belgesel sinemayı gerçeklerin kaydedilmesi olarak tanımlamaktadır. Vertov ilk zamanlarda belgesellerinde gazete formatından yararlanmıştı. İzleyici sanki bir gazetenin sayfalarını çeviriyormuş gibi bölümler halinde farklı olaylara tanık olmaktadır. Ancak Vertov zamanla basit bir

şekilde birbiriyle bağlantısız olayları kaydetmek yerine birbirine bağlı bir dizi görüntü sunmaya başlamıştır (Hicks, 2007: 10). Mantıksal bağ, devamlılık, şiirsellik ve paralellik Vertov'un belgesellerinde görülen özellikler olarak sıralanabilir⁴ (Hicks, 2007: 15). İlerleyen zamanlarda Vertov'un özelliklerine gözlemcilik ve deneysellik de eklenmiştir. Vertov kamerayı gizli tutarak ve kaydedilen görüntülere müdahalede bulunmayarak olayların değiştirilmemesi gerektiğini savunmuştur (Hicks, 2007: 20-23). Vertov (2007) bu düşüncesini, hayatın olduğu gibi deşifre edilmesi gerektiğini savunduğu sine-göz kuramında şöyle açıklamaktadır: “Hayatı ‘habersiz’ olması için değil, insanları maskesiz, makyajsız göstermek, onları rol yapmadıkları bir anda kameranın gözüyle yakalamak, kameranın gözler önüne serdiği düşüncelerini okumak için habersiz çekmek”. Buna karşılık Warwick Üniversitesi’nde akademisyen olan Stella Bruzzi (2000: 74), belgeselin kaçınılmaz bir şekilde film yapıcısının müdahaleleri sonucunda oluştuğunu ve bir belgeselin yakaladığı önemli olan gerçekliğin, kameranın önünde gerçekleştiğini iddia etmektedir.

Hicks (2007: 15), 1920’li yılların Sovyetler Birliği’nde, dergiler ve Vertov’un çalışmalarından estetik öğelerin kullanımı ve gerçeklerin kullanımı arasında bir denge olduğu sonucuna varmıştır. Vertov’a (2007) göre oyuncu, senaryo, sahneleme ve müdahale etme, belgesel sinemada uzak durulması gereken unsurlardır. *Kameralı Adam* (1929), Vertov’a göre, “dolambaçsız ve yaratıcı bir film”dir (2007: 98). *Kameralı Adam*, Vertov’un başyapıtı olarak kabul edilmektedir ve film hakkında çok sayıda inceleme ve analiz yapılmıştır. “Malzeme bakımından belgesel, öz bakımından ütöpik olan Kameralı Adam ‘kinoki’ hareketinin tematik evrenini özetlemekteydi. (Smith, 2003: 121). Vertov’a (2007: 313) göre belgesel, sinemanın en saf ve en az teatral olan

⁴ Benzer özellikler, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov gibi isimlerin çalışmalarında da görülmüştür.

formudur. Vertov, teatral filmlerin tehlikeli olduğunu ve onlardan uzak durulması gerektiğini savunur ve kendini şöyle tarif eder: “Bir kamerayla donanmış küçük bir adam, sinema fabrikasının küçük sahte dünyasını terk ediyor ve hayatın içine karışıyor” (2007: 313).

Hicks’e göre (2007: 63), *Kameralı Adam* belgesel sinemanın savunucusudur. Film, gündelik gerçekliğin basit aktarımının ötesinde özelliklere sahiptir. Vertov’a (2007: 19) göre kamera, insan gözünden daha iyi görmekte ve “normal gözün erişemeyeceği uzun zaman zarflarını şematize etmektedir”. *Kameralı Adam* (1929), Vertov’un film yapım sürecini ve tekniklerini gösterdiği, senaryo ve sahnelemeden uzak durduğu deneysel bir filmidir. Vertov, bu düşünceden yola çıkarak deneysel tekniklerin yardımıyla kameranın sınırlarını zorlamıştır.

1920’li yıllarda Sovyet sineması dünya çapında ilgi görmekteydi. Pudovkin ve Eisenstein gibi kurgunun potansiyelini keşfetmeye çalışan üretken Sovyet sinemacılar, farklı tarzlarda filmler üretirken aynı zamanda sinema kuramlarının gelişmesine de katkıda bulundular. Adalı, Eisenstein’ı “belgesel sinemayı propaganda amacıyla kullanırken sanatsal kaygılardan ödün vermeyen bir sinemacı” olarak tarif eder (1986, 35). Eisenstein, çekimler arasındaki ilişkiyi bir çarpışma olarak görür ve “çarpıcı kurgu” adını verdiği bir kuram geliştirir (Monaco, 2001: 211). *Potemkin Zirhlisi* (Eisenstein, 1925) bir propaganda filmi olmanın ötesinde, Eisenstein’ın kurgu teknikleri ve estetik anlatı özelliklerini kullandığı bir filmidir. Ferro (1995: 86) ‘Efsane ve Tarih’ başlığı altında *Potemkin Zirhlisi* filmi değerlendirirken, “efsanenin, doğruya uygunluğun çizgilerini alabildiği görülür” diyerek filmde bazı bölümlerin gerçeğe uygun bazı bölümlerinse kurmaca olduğunu ifade eder. Aslında tarihsel bir gerçekliğe

sahip olmayan olaylar, bu filmde başarılı bir şekilde kurgulanmıştır ve film, gerçekleri birebir yansıtmaya da tarihi kurgulamıştır (Ferro, 1995: 86).

Jean Rouch'un öncülüğünde başlayan cinéma-vérité akımı, Vertov'un kuramlarından esinlenmiştir. 1960'lı yıllarda belgesel sinema alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Teknolojik alanda gerçekleşen yenilikler bu gelişmelerin ve cinéma-vérité akımının başlangıç noktası olmuştur. Fransa, Kanada ve Amerika gibi birçok ülkede yaygın hale gelen bu akım farklı şekillerde tanımlanmıştır: canlı kamera (living camera), hareketli kamera (mobile camera), gerçekçi sinema (realistic cinema), eş zamanlı sinema (synchronous cinema), kişisel belgesel (personal documentary), direk çekim (direct shooting) vb. (aktaran Chanan, 2007: 167). Yönetmenler, farklı adlandırmalara koşut olarak farklı özelliklere sahip olmalarına rağmen ortak bir paydada buluşurlar, çünkü hepsi cinéma-vérité akımından etkilenmektedir. Yapımdaki bu çeşitlenmenin temel gerekçesi kameranın hafiflemesi ve çekim malzemesinin değişmesiyle ilişkilidir. Hafif, taşınabilir kameralar ve ses kaydediciler sayesinde görüntü ve sesler daha hızlı, kolay ve az maliyetli bir şekilde kaydedilmeye başlar. Kameranın taşınabilir olması, yönetmene rahatlıkla istediği ortamda çekim yapabilme özgürlüğünü sağlamıştır. Bu yeniliklerin bir sonucu olarak, daha az kişiyle film çekimi gerçekleştirilebilir hale gelmiştir. Teknolojik gelişmeler sayesinde elde edilen kolaylık, esneklik ve hareketlilik, film yapımcılarına çektikleri filmin özüne inebilme olanağını sağlamıştır. Cinéma-vérité akımında, taşınabilir alıcılar kullanılarak gerçek kişiler, olayın geçtiği mekânlarda görüntülenir ve film yapımcısı çekim sırasında gözlemci bir rol üstlenir. Hayatın gerçekleriyle ilgilenerek hayatı olduğu gibi gösterme çabası ön planda olmuştur. Yönetmen bunu yaparken, oyuncular yerine gerçek insanlara yer verir ve sinemayı yaşam ve gerçekliği yansıtan bir araç olarak kullanır. Teksoy'un da (2005:

415) belirttiği gibi, Jean Rouch, belgeselin görüntüleri yorumlamaya dayanan anlayışını yetersiz bularak kendi belgesellerinde ön düzenleme yapmadan, kurguya yer vermeden gerçeğe yakın sonuçlar elde etmeye çalışmıştır. France Observateur'un Ocak 1960 sayısında yayımlanan bir makalede Edgar Morin⁵, “yeni bir cinéma-vérité ile ‘belgeselde olduğu gibi’ yaşamın gerçekliğini yakalamanın mümkün olduğunu” belirtmiştir (aktaran, Musser, 2003: 598). “Bu durumda sinemacı, aktif bir katılımcı olur ve kamera için bir sosyodrama yaratmaya yardım eder. Özneye, sinemacının önünde kendi yaşamını oynama şansı verilir” (Musser, 2003: 598). Cinéma-vérité akımında yönetmen daha etkileşimli bir konuma geçer ve aynı şekilde oyuncu da daha aktif hale gelerek kendini ifade etme şansı bulur.

Bazı sahnelerde bir ayna veya camda boom mikrofon veya kameranın görünmesi, kazayla bile olsa izleyiciye filmin çekildiği ortamı gösterir ve filmin hazırlanışı hakkında fikir verir. Chanan (2007: 176) sinemadaki bu durumu Brecht'in tiyatrodaki ‘yabancılaşma’ (alienation) etkisine benzetir ve bunun öz dönüşümselliğin (self-reflexivity) kaynağı olduğunu ifade eder. Bir belgeselde çekim sürecine ait görüntülerin yer alması, izleyicinin filmi anlamlandırma sürecinde etkili olmaktadır. Fransa’da olduğu kadar Amerika ve Kanada’da cinéma-vérité örnekleri görülmüştür. Cinéma-vérité, yeni yönelimler de edinerek Frederick Wiseman’ın çalışmalarıyla Amerika’da gelişimini sürdürmüştür (Smith, 2003: 605).

1960 sonrasında cinéma-vérité farklı eğilimlerle birlikte etkili olmaya devam etmiştir. Nichols (1991: 38), bazı eleştirmenlerin dolaysız sinema (direct cinema) ve cinéma-vérité terimlerinin birbirinin yerine geçebileceğini iddia ederken diğerlerinin bu iki akımı farklı özelliklere sahip olarak değerlendirdiğini belirtir. Dolaysız sinema

⁵ Cinéma-vérité terimini ortaya atan sosyolog.

gözlemci tarzı benimser ve yönetmen müdahalede bulunmaz. Dolaysız sinema akımında yönetmenler senaryo olmadan, stüdyoda çekim yapmadan ve profesyonel oyuncu kullanmadan, gerçek yaşam öykülerini anlatan gerçek kişilerle, gerçek mekânlarda film yapım tekniğini benimserler. Dolaysız sinema (direct cinema) olarak adlandırılan akım olayın anında kaydedilmesi gerektiğini savunmuştur. “Dolaysız Sinema’nın kuramı esas olarak sinemacının aksiyona karışmamasına dayanıyordu. Kamera her şeyi görüyordu” (Monaco, 2001: 303). Dolaysız sinemanın gerçekliği, ‘müdahalede bulunmadan gözlem yapma’ özelliğinden kaynaklanmaktadır. Çalışmanın büyük bir kısmı doğaçlama tekniği kullanıldığından önceden tasarlanıp düzenlenmiş bir öykü, yani senaryosu bulunmamaktadır.

Barnouw (1974: 254), cinéma-vérité ve dolaysız sinema arasındaki farklılıkları şöyle sıralamaktadır: Dolaysız sinema, kameranın görünmez olmasını amaçlarken, cinéma-vérité akımında kamera bir katılımcı olarak görülür; Dolaysız sinemada film yapımcısı, dahil olmayan seyirci rolündedir, cinéma-vérité akımında ise provokatör rolündedir. Dolaysız sinema, gerçeğini kamera için mevcut olan olaylarda bulur. Cinéma-vérité ise bir çelişki içerisindedir: yapay durumlar gizli gerçekleri ortaya çıkarabilir. Sinema gerçek (cinema verite) ve dolaysız sinema (direct cinema) akımları farklı tarzlar kullanarak sinemaya yenilikler getirirken aynı zamanda sınırları da genişletmişlerdir. Chanan (2007: 182), cinéma-vérité ve dolaysız sinemanın, postmodern zamanı karakterize eden araştırmacı tarzındaki, deneme tarzındaki veya otobiyografi tarzındaki birinci ağızdan anlatılan belgesel sinema moduna dahil edildiğini belirtmektedir.

I.2. Yapım Aşamaları Açısından Belgesel ve Kurmaca

Kimi zaman belgesel ve kurmaca arasında benzerlikler görülse de, yapım aşamasından itibaren iki yapı birbirlerinden farklılaşmaya başlar. Yapım aşamasındaki farklılıklar, aynı zamanda temel konumuz olan anlatı yapılarındaki farklılıkları da oluşturmaktadır.

Yapım aşaması bağlamında belgesel ve kurmaca arasındaki farklılıklar şöyle ifade edilebilir:

BELGESEL

KURMACA

Yapımın her aşamasında bir seçim ve tasarım vardır.	Yapımın her aşamasında bir seçim ve tasarım vardır.
Konuyla ilgili ön araştırma yapılır ve elde edilen bilgiler kullanılarak senaryo oluşturulur. (Chion, 2003).	Sinopsis ve tretman yazılarak taslak ve özet çıkarılır. Filmin detayları sahnelere göre ayrıntılı bir şekilde senaryoda belirtilir. (Chion, 2003).
Gerçek ve doğal ortamda çekim yapılır ve ortamın gerçekliğini zedeleyebilecek değişiklikler yapılmaz. Filmde dekoru, gerçek ortamlarda var olan düzen oluşturmaktadır. Ortamda bazı değişiklikler yapılabilir ancak var olan ortam olduğundan farklı bir yere dönüştürülmez. (Bordwell, Thompson, 2008)	Film stüdyo ortamında çekilebileceği gibi mekân seçimi yapılarak dış mekânda da çekim yapılabilir. Dış mekân kullanılırsa, çevre düzenlemesi yapılır. Stüdyo çekimlerinde ise yapay bir ortam, doğal bir ortama çevrilebilir. Dekor, ortamın inandırıcılığını sağlamaya katkıda bulunur. Hikâyeye uygun olarak stüdyo ortamında veya dış ortamda dekor tasarlanır. (Bordwell, Thompson, 2008).
Belgesel kamerası tarafsız bir göz olarak düşünülür. Durağan planların ve hareketsiz kamera kullanımının yanı sıra takip ve gözlem sahnelerinde sarsıntılı kamera kullanımına sıklıkla rastlanabilir. Kamera, olayı takip eder ve böylece gerçeklik bölünmeden aktarılmaya çalışılır. Kamera kullanımına dair önceden belirlemiş bir plan yoktur, amaç gerçekliği yakalamaktır. (Foss, 2009).	Kamera hareketleri atmosfer yaratımında etkilidir. Klasik anlatıda kamera hareketlerinin izleyici tarafından hissedilmemesi önem taşır. Kamera kullanımı önceden belirlenir. Farklı kamera hareketleri kullanılır (pan, tilt, dolly, zoom gibi). (Foss, 2009).
Gerçek ses kullanılır. Hikâye anlatımına katkı sağlamak amacıyla 'dış ses'	Gerçek ses kaydı yapılır ve ses stüdyo ortamında yaratılır ve tasarlanır.

kullanılabilir.	
Mizansen, gerçeklik izleniminin yaratımında kullanılabilir.	Mizansen ile yapılan düzenlemeler filmin anlatım gücüne katkıda bulunur ve anlatıyı şekillendirir.
Filmde dekoru, gerçek ortamlarda var olan düzen oluşturmaktadır. Ortamda bazı değişiklikler yapılabilir ancak var olan ortam olduğundan farklı bir yere dönüştürülmez. (Bordwell, Thompson, 2008).	Dekor, ortamın inandırıcılığını sağlamaya katkıda bulunur. Hikâyeye uygun olarak stüdyo ortamında veya dış ortamda dekor tasarlanır. (Bordwell Thompson, 2008).
Kişiler kendi günlük kıyafetlerini kullanır, sahne için kostüm tasarlanmaz.	Tasarıma uygun olarak kostüm belirlenir. Kostüm sembolik anlamlar taşıyabilir.
Ortamın doğal aydınlatma koşullarından faydalanılır. Gerekirse belgesel tasarımına uygun olarak ek aydınlatmadan yararlanılabilir. (Foss, 2009).	Filmin tasarımına uygun aydınlatma düzeneği kurulur. Aydınlatma, tasarıma uygun anlam yaratılmasına katkıda bulunur. Farklı açılardan aydınlatma yapılarak filmin yapısına uygun anlamlar üretilebilir. (Foss, 2009).
Oyuncu yerine gerçek kişilere yer verilir. Kişi kendi hayatına ait gerçekliği aktarır, yönetmenin müdahalesi sınırlıdır.	Oyuncu seçimi yapılır. Profesyonel oyuncularla çekim yapılır, yönetmen oyuncuya müdahalede bulunur ve yönlendirir. (Dmytryk, 2007).
Kurgu aşamasında film yapılır. Kurmacaya göre genellikle daha uzun bir iş kopyası ile kurguya başlanır. Kurgu aşamasında amaç, gerçeklere bağlı kalarak olayları bir bütün içerisinde sunmaktır. Bu açıdan gerçekliğe ilişkin etik kaygılar kurgu aşamasında daha belirgin biçimde ortaya çıkar. (Asiltürk, 2008).	Kurgu aşamasında film tasarlanır. Ancak bu tasarım çekim öncesi hazırlanmış olan dekupaj ve storyboard'a dayanır. Kurgu bir başka yaratım aşaması olmakla birlikte kâğıt üstündeki planlamaya daha fazla yaslanır. Buna karşın kurgu yaratıcı bir aşama olduğu için öngörülen tasarımın dışına her durumda çıkılabilir. (Asiltürk, 2008).

Tablo 1. Yapım aşaması bağlamında belgesel ve kurmaca arasındaki farklılıklar

Tabloda da görüldüğü gibi, bu farklılıklar senaryo aşamasından başlayarak, kurgu aşamasına kadar devam etmektedir.

- Senaryo/Proje Tasarımı:

Kurmaca filmlerin çekim öncesi aşamasında yapılan çalışmalar filmin genel akışında belirleyici olmaktadır. Eğer çekim öncesinde hazırlıklar yeterli ölçüde yapılmışsa, çekim düzenli bir şekilde ilerleyecektir. Öncelikle senaryo hazırlanır. Field senaryoyu şöyle tanımlamaktadır: “Dramatik bir sonuca giden, birbirlerine bağlı olayların çizgisel gelişimi” (aktaran Chion, 2003: 85). Senaryoda, çekilecek filmin detayları sahnelere göre ayrıntılı bir şekilde belirtilir. Senaryo yazımından önce sinopsis ve tretman yazılır, böylece senaryoda ayrıntılı olarak gösterilecek olan olayların özeti ve taslağı çıkarılmış olur. Sinopsis, film konusunun kısa bir özetidir, tretman ise film akışının içeriğinin belirtildiği bir metindir (Özalp, 2008: 23). Senaryo, çekim sırasında belli bir düzene göre ilerleyebilme olanağı sağlamaktadır. Çekim öncesinde belirlenen senaryoya uygun bir şekilde çekimler yapılır ancak beklenmedik durumlar senaryoda değişikliklerin yapılmasına da yol açabilir. Bordwell ve Thompson senaryoda karşılaşılabilecek durumlar ve değişikliklerle ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır: “Çekim senaryoları sürekli olarak değiştirilir. Bazı yönetmenler oyuncuların diyalogu değiştirmesine izin verir ve mekândaki ya da setteki sorunlar sahnedeki değişimleri gerektirebilir. Çekim sonrası aşamada, çekilmiş olan senaryo sahneleri çoğu kez kısaltılır, yeniden düzenlenir ya da tamamen atılır” (2008: 16). Chion (2003: 80), bir senaryo için kişiler, mekânlar, diyaloglar ve zaman akışının gerekli olduğunu ifade eder. Bu gereklilikler sağlandıktan sonra bir bütünlük oluşturmak amacıyla filmin akışı belirlenir ancak yukarıda da belirtildiği gibi akışta değişiklikler görülebilir. Aslında senaryo, film yapım aşamaları boyunca devam eden bir süreçte şekillenir.

Çekim öncesi aşamada ayrıca çekim senaryosu, dekopaj ve resimli taslak (storyboard) hazırlanmaktadır. Çekim senaryosunda her sahne ayrı ayrı yazılır ve kişiler, hareketler ve diyaloglar yer alır. Dekupaj ise çekim ölçekleri, çekim açıları ve hareketlerini gösteren bir çekim senaryosudur. Resimli taslak, hem sözcükle betimleme hem de şematik olarak görselleştirme yapar (Chion, 2003: 245- 247). Bu teknikler kullanılarak hangi sahnede kaç plan olacağı ve bölümlerin hangi sırada ilerleyeceği önceden belirlenir.

Dönem dönem belgesel sinema alanında yeni arayışlar ve yeni yönelimler görülmüştür ancak belgeselin yapım aşamaları temel özelliklerini korumuştur. Belgesel öncelikle bir olaya tanıklık eder ve izleyiciye bu tanıklığı farklı yollardan sunar. Belgeselde çekim öncesi aşama incelendiğinde, genellikle belli bir senaryoya bağlı kalınmadığı görülmektedir. Senaryo, filmin çekim aşamasında ortaya çıkmaktadır. Önceden yazılmış belli bir senaryo bulunmadığı için yapım sırasında bu süreç devam etmektedir. Belgeselin çekim aşaması başlayıp biten değil de devam eden bir süreç haline gelmektedir. Belgeselin ele aldığı konuyu anlamlandırma süreci geniş bir zamana yayılmaktadır. “Belgesellerin peşinen senaryoya bağlı kalmaları zordur. Ancak para bulmak için projeler, normal olarak bir özete ya da taslağa gereksinim duyarlar ve bazı belgeselciler filmin, film çekimi sırasında gelişeceğini kabul etseler bile yazılı bir planı tercih ederler” (Bordwell ve Thompson, 2008: 16). Her ne kadar belgesellerin önceden yazılmış bir senaryoya göre ilerlemediği belirtilse de, Bordwell ve Thompson’ın da ifade ettiği gibi, hem film yapımı için maddi kaynak bulmak hem de çekim aşamasında hangi sırada ilerleneceğini belirlemek için özet veya taslak kullanılabilir. Ayrıca, yapılan ön araştırma sırasında elde edilen bilgilerden yararlanarak bir senaryo hazırlanabilir. Belgeselin ön hazırlık aşamasında, konu ile ilgili araştırma yapılarak,

belge niteliği taşıyan fotoğraf ve arşiv görüntüleri bir araya getirilir, görüşülmesi gereken kişilere ulaşılır ve belirli dönemlerde çekimler yapılarak belgeselin hangi yönde ilerleyeceği belirlenir. Ele alınacak konu hakkında detaylı gözlem ve araştırma yapılmaktadır. Daha sonra bu gözlem ve araştırma sırasında elde edilen bulgular değerlendirilerek belirli bir bütünlük içinde düzenlenir. Belgesel her ne kadar gerçekleri yansıtıyor olsa bile bunu yaparken doğal olarak yönetmenin kendi süzgecinden geçirdiği gerçekleri sunar. Ele alınan konu ne kadar gerçek olursa olsun, belgeselde sunulan şey, o gerçekliğin sadece filmin yönetmeninin dikkatini çeken kısmıdır. Burada en etkili faktör, belgesel film yapımının her aşamasında gerçekleştirilen ‘seçim’dir. Öncelikle belgeselci izleyiciye aktaracağı konuyu seçer, daha sonra yaptığı gözlemler sonucunda bu konuyu hangi açılardan ele alacağına karar vererek önemli gördüğü kısımları seçer. Belgesel ve kurmaca filmlerin yapımında her aşamada bir seçim ve tasarım vardır. Çekim aşamaları önceden planlanarak düzenli bir ilerleme sağlanabilir. Daha sonra kurmaca film için oyuncu ve mekân seçimi yapılır, yapım grubu oluşturulur. Tüm bu düzenlemeler yapılırken bütçe, her aşamada göz önünde bulundurulur.

- Mekan seçimi veya oluşturulması/Mekan kullanımı:

Kurmaca filmlerin çekim aşamasında, mekân ve teknik ortam, çekim için gerekli olan her şey sistemli bir şekilde hazırlanır. Filmin çekileceği mekân belirlenir ve mekânda gerekli atmosferin sağlanması için görüntüleme, aydınlatma, kamera kullanımı ve dekor düzenlenir. Çekimler dış mekânda veya stüdyoda gerçekleştirilebilir. Bu mekânlarda bütün detaylar özel olarak tasarlanmaktadır. Belgeselde ise gerçek ve doğal mekânlarda çekim yapılır. Kurmacada yapılan mekân düzenlemesi belgesel için uygun değildir. Belgeselin amacı tanıklık ve gözlem yaparak bunu izleyiciye sunmaktır bu nedenle filmin çekileceği mekânda gerçekliği zedeleyebilecek değişikliklere yer

verilmez. Ortamın doğallığını bozacak değişiklikler yapmak yerine, filmin çekileceği mekân, çekim için uygun hale getirilir.

- Kamera:

Çekim sırasında önemli olan bir başka öge ise kamera kullanımınıdır. “Kamera açısının seçimi, hikâyeyi anlatan kişinin perspektifi ile yakından ilişkilidir, yani anlatımın görüş açısıdır” (Foss, 2009: 29). Kullanılan kamera açısı, anlatımın anlamlandırılmasında etkili olmaktadır. Foss (2009: 31), kamera hareketlerinin ‘olayın içinde olma’ duygusu ve atmosfer yaratımında büyük ölçüde etkili olduğunu vurgulamaktadır. Foss, kameranın fiziksel olarak hareket halinde olmasının, izleyicinin dikkatini çektiğini ve izleyicinin kendisini filmin gerçekliğine kaptırmasını sağladığını ifade eder. Farklı kamera hareketleri (pan, tilt, dolly, zoom gibi) kullanılarak izleyicinin ilgisi çekilir ve bu kamera hareketleri anlatıma katkıda bulunur. Ayrıca kameranın fiziksel olarak hareket halinde olmadığı durağan sahneler de gerçeklik izlenimi yaratmada etkili olabilmektedir.

13 Mart 1995 tarihinde Kopenhag’da bir araya gelen yönetmenlerin yayınladığı Dogma 95 manifestosunda yer alan maddeler arasında kameranın elde taşınması şart olarak gösterilmektedir. “Film kameranın durduğu yerde çekilmemelidir, kamera filmin çekildiği yere gitmelidir” (Philips, 2002: 333). Kameranın elde kullanılmasıyla gerçek ve saf sinemaya ulaşma çabasında olduklarını ifade etmişlerdir. Ana akım sinema Hollywood içinde üretilmiş olan *Er Ryan’ı Kurtarmak* (Spielberg, 1998) filminde kameranın hareket kazanması ile amaçlanan yine gerçeklik etkisini oluşturabilmektir. Savaş sahnelerinde kullanılan sarsıntılı kamera çekimleri, izleyiciyi savaş ortamının gerçekliğine inandırmayı amaçlar. Bu teknik daha çok savaş filmlerinde kullanılmıştır. Spielberg film sırasında farklı kamera tekniklerinden faydalanmıştır.

Kamera hareketleri arasındaki geçiş, tıpkı ileride göreceğimiz gibi, belgesel-kurmaca anlatılar arasındaki melezleşmede olduğu gibi farklı bir yapı ortaya koymaktadır.

Bresson ve Ozu gibi yönetmenler, sade sinema dilleri ve kamera kullanımlarıyla gerçekliği yeniden kurgularlar. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde olduğu gibi, hareketsiz kamera kullanımıyla gerçeklik yakalanmaya çalışılır. Belgesel etkisi ve gözlemci teknik kullanılarak kurmaca filmlerde gerçeklik etkisi yaratılır. Bunu gerçekleştirmek için kurmaca, belgeselin doğasında bulunan özellikleri taklit edebilir. Sarsıntılı görüntüler ve gözlemci teknik, belgesel sinemaya ait özelliklerdir. Belgesel kamerası tarafsız bir göz olarak düşünülür ve durağan planların ve hareketsiz kamera kullanımının yanı sıra takip ve gözlem sahnelerinde sarsıntılı kamera kullanımına sıklıkla rastlanabilir. Ancak her belgeselde mutlaka sarsıntılı kamera kullanımı vardır, demek doğru değildir. Sarsıntılı kamera kullanımı, takip amaçlı yapılan çekim sırasında ortaya çıkmaktadır ancak belgeselde olduğu gibi bu durum bir anlatı tarzına dönüşebilmektedir. Kurmaca filmlerde ise, kamera hareketleri seyircinin bakışını ve algısını yönlendirerek onu filmin sunduğu dünyanın içine almada önemli bir araçtır ve atmosfer yaratımında etkilidir. Klasik anlatıda kamera hareketlerinin izleyici tarafından hissedilmemesi önem taşır. Buna karşın, kurmacada gerçeklik hissini oluşturmada belgesel dilini taklit eden sarsıntılı kamera kullanımına da rastlanabilir.

- Ses:

Görüntünün yanı sıra, gerçeklik etkisi oluşturmada ses de önemli bir unsurdur. Bordwell ve Thompson, filmsel sesin boyutları olduğunu belirtir: “Birincisi, ses, bir süreyi kapsadığından, bir ritmi vardır. İkincisi, ses, algılanan kaynağıyla, ona az ya da çok sadık kalarak, ilişki kurar. Üçüncüsü, ses, meydana geldiği koşullara ait mekânsal bir duygu sunar. (...) dördüncüsü, ses, belirli bir zamanda meydana gelen

görsel olaylarla ilişkilendirilir ve bu ilişki, sese, zamansal bir boyut kazandırır” (2008: 275). Gerçek ses kaydına ek olarak stüdyo ortamında yaratılan ve tasarlanan sesler ve ses efektleriyle gerçeklik izlenimi oluşturulmaya çalışılır. Örneğin, *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) filminde helikopterler görüntülerinin olduğu sahnede, stüdyo ortamında üretilen helikopter sesi kullanılmaktadır. Helikopter, izleyici için kendisinden uzakta bulunan bir araçtır ancak stüdyo ortamında yaratılan ses, izleyicinin normalde duyacağı sestən daha kuvvetli olduğu için, izleyiciyi o sahnenin gerçekliğine çekme konusunda başarılı olur ve o sahnenin gerçeklik etkisini arttırmış olur. Yeniden yaratılan veya tasarlanan sesler ve ses efektleri, izleyiciyi sahnenin gerçekliğine inandırarak, o gerçekliğe daha çok yaklaşmasını sağlar (Coppola, 1979). Kaydedilen görüntü ve sesler bilgisayar ortamına aktarılarak bir araya getirilir. Belgesel sinemada gerçek ses kullanılır ayrıca hikâye anlatımına katkı sağlamak amacıyla ‘dış ses’ kullanılabilir. Kurmacada ise gerçek ses kaydı yapılır ve ses stüdyo ortamında yaratılır ve tasarlanır.

- Mizansen:

Mizansen başlığı altında dekor, kostüm, aydınlatma, oyuncu yönetimi gibi aşamalar sıralanabilir. Film çekiminde görsel öğelerin özel olarak tasarlanması mizansen oluşturur. Kameranın kayıt yaptığı sırada mekânda bulunan tüm öğeler mizansenin bir parçasıdır. Sahnenin tasarım aşamasında yer alan her öğe öykü ile doğrudan ilişkilidir ve öykünün gelişimine katkıda bulunur. Anlatının güçlendirilmesi için sahne uygun bir şekilde tasarlanır. Mizansen kullanımının tarihsel süreç içerisindeki konumuna bakıldığında, Méliés’den Renoir’a, Welles’den Spielberg’e kadar, öykü anlatımında mizansenin her alanda kullandığı görülmektedir. Kurmaca filmlerde, öykünün ve anlatının geliştirilmesinde önemli görsel öğelerden biri olan mizansen

(sahneleme) aşaması, yönetmenin kontrolü altındadır. Film sırasında neyi, ne zaman ve ne kadar süre boyunca göreceğimiz yönetmenin kontrol alanını kapsamaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008: 149). Dekor ve kostümlerdeki tarzdan, renk seçimine kadar tüm öğeler, dekora ait nesnelere sahne içinde konumlandırılması, kamera objektifi karşısındaki büyüklükleri, ön plan veya arka planda konumlanmaları, aydınlatma, sahneleme kendi başlarına birer anlatım öğesidir ve anlatıyı kuvvetlendirecek mizansenin birer parçasıdır. Belgeselde mizansen her ne kadar müdahale edilemez gibi olsa da, kimi zaman anlatıya belirginlik kazandırmak için kullanılabilir.

- Dekor:

Renk seçimi, kostüm ve dekor kullanımı anlatıyı şekillendirmede başvurulan önemli mizansen öğeleridir. Dekor, olayın geçtiği mekânın sahip olduğu özelliklerdir. “Dekorun temel işlevi, aksiyon için inandırıcı bir ortam sağlamasıdır” (Perkins, 1972: 94). Dekor düzenlemesi, sahne gerekliliklerine göre kontrol altında tutulmaktadır. Dekor, izleyicinin öyküyle kurduğu ilişkiyi önemli ölçüde etkilemektedir. Film, stüdyoda veya gerçek bir mekânda çekilebilir. Dekor, anlatıyı kuvvetlendirecek biçimde düzenlenir. “Bir dekorun bütün tasarımı öykü aksiyonunu nasıl anlayacağımızı şekillendirebilir” (Bordwell ve Thompson, 2008: 117). Belgesellerde dekoru, filmin çekildiği gerçek ortamdaki düzen oluşturmaktadır. Ortamda bazı değişiklikler yapılabilir ancak var olan ortam olduğundan farklı bir yere dönüştürülmez. Kurmacada ise, ortamın inandırıcılığının sağlanmasında dekor önemli bir role sahiptir. Hikâyeye uygun olarak stüdyo ortamında veya dış ortamda dekor tasarlanır.

- Kostüm:

Filmde kullanılan kostümler de karakter hakkında fikir verirken aynı zamanda sembolik anlamlar da taşıyabilir. Renk seçimi ve tasarımı, kostümlerde önemli öğelerdir. Renklerin canlı veya soluk olması anlatıya katkıda bulunur. Öykü, yönetmenin kontrolü altında gerekli düzenlemeler yapılarak sahnelenir. Belgeselde, kişiler günlük kıyafetlerini kullanırken kurmacada öyküye uygun olarak kostümler tasarlanır.

- Aydınlatma:

Mizansenin önemli bir ögesi olan aydınlatma, sahnelerin görünür hale gelmesini sağlar. Aynı zamanda ışık kullanımı, sahnelerin anlamlandırılması sürecinde önemli bir mizansen aracıdır. Aydınlatılan nesnelere, aydınlatması az olanlara göre daha fazla dikkat çekmektedir. Foss (2009: 23), doğal aydınlatma kaynaklarının bozuk görüntülere yol açabileceğini ve belgesellerde böyle durumların kabul edilebilir olduğunu ancak kurmaca filmlerde ışığa müdahale edilerek istenen düzeyde kullanımının sağlanması gerektiğini belirtir. Yüksek aydınlatma (high key) yapay bir görüntü sunarken, düşük aydınlatma (low key) doğala yakın görüntüler verir. Bordwell ve Thompson (2008: 125), aydınlatmanın bir sahnenin mekânına dair duygumuzu yaratmada etkili olduğunu belirtir. Aydınlatma, farklı açılardan yapılarak, farklı anlamlar yaratılabilir. *The Sixth Sense* (Shyamalan, 1999) filminde olduğu gibi, alttan aydınlatma “etkili korku efektleri” yaratmak için kullanılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2008: 126). Filmde, hayaletlerle bağlantı kurduğunun farkına varan Cole, esrarengiz durumlarla karşı karşıya kalır. Alttan aydınlatmanın yapıldığı sahnede de böyle bir karşılaşma yaşamıştır. Cole’ün hissettiği korku, bu aydınlatma biçimiyle izleyiciye de aktarılmış olur. Belgeselde doğal aydınlatmanın yanı sıra eğer gerekli

görülürse, tasarıma uygun bir biçimde ek aydınlatmadan yararlanılabilir. Kurmacada ise farklı açılardan yapılan aydınlatma anlam yaratma konusunda etkili olmaktadır.

- Oyuncu Yönetimi:

Mizansende önemli olan bir diğer öge oyuncuların performanslarıdır. Oyuncuların görsel özellikleri ve sesler performansı oluşturmaktadır. Oyuncu performanslarının, izleyici açısından inandırıcı olması için, filmin anlatı biçimine uygun olması gerekmektedir. Kurmaca filmlerde profesyonel oyuncular, yönetmenin kontrolü ve müdahaleleri ile birlikte rollerini gerçekleştirirken, önceden yazılmış diyalogları kullanırlar veya gereken yerde doğaçlama yapabilirler. Belgeselde ise yönetmen müdahalesi kurmacaya göre sınırlıdır ve oyuncu yerine gerçek kişiler yer almaktadır. Önceden yazılmış diyalog bulunmamaktadır, bunun yerine röportaj, görüşme gibi teknikler veya dış ses aracılığıyla konu anlatılmaktadır.

- Kurgu:

Çekim sonrasında kurgu işlemi yapılarak kaydedilen görüntüler bir araya getirilir. “Film kurgusu en basit tanımla, görüntü göstergelerinin (çekim parçalarının) öyküsel bir düzlemin aktarılması amacıyla başka görüntü göstergelerine eklenmesidir. Bu da filmin biçimsel düzleminin en önemli ögesidir” (Asiltürk, 2008: 5). Kurgu aşamasında elde edilen görüntüler ve sesler düzenlenerek öykü oluşturulur. Kurgu aşamasının bir filmin yapım sürecinde ne kadar önemli olduğu Dmytryk’in şu sözlerinden anlaşılabilir: “Bir filmin senaryosunun yazılmasında, hazırlığında ve çekiminde harcanan zaman, yetenek ve çaba ne olursa olsun, yüzlerce, hatta binlerce parçası birleştirilmeden önce bir film hiçbir biçime ya da öze sahip değildir” (2007: 271). Kurguda zaman, mekân ve hareket parçalara bölünerek yeniden mantıklı bir bütün oluşturmak üzere bir araya getirilir. Yapılan seçimler sonucunda görüntüler peş

peşe sıralanarak filmin yapısı ortaya çıkmaya başlar. Dijital teknolojinin sağladığı olanaklar sayesinde kurgu aşamasında birçok uygulama aynı anda yapılabilmektedir. Asiltürk, sinemada kurgu denildiği zaman iki şey anlaşıldığını belirtir: “1) Görüntü kaydedilen film parçalarının eklenmesi, 2) Film parçalarının, şiirde sözcüklerin imgesel olarak kullanılması gibi, amaçlanmış bir bütünün oluşturulması için eklenmesi” (2008: 33). Elde edilen film parçaları bir bütün oluşturmak üzere bir araya getirilir ancak bu süreçte Özalp’ın (2008: 139) da belirttiği gibi, “çekilenlerden sonsuz sayıda farklı kurgu ve film yapma olasılığının” bulunması kurgu aşamasının en büyük tehlikesidir. “Kurgu sinemanın temel öğelerinden biri olduğu için yapıtlar daha çevirim başlamadan kurgusal bütünlükte tasarlanır” (Asiltürk, 2008: 34). Filmlerin senaryo yazma aşamasında kurgusal bütünlük göz önünde bulundurulur. Asiltürk bu bağlamda, “film, kurgu masasında doğar”, düşüncesini savunan yönetmenlerin, filmin düşünölmeye başladığı andan itibaren kurgunun da başlamış olduğunu belirttiğini öne sürer. Yani film yapım sürecinde kurgunun, sadece son aşamada değil, senaryo aşamasından itibaren her bölümde devam eden bir süreç olduğu anlaşılmaktadır.

Kurmaca anlatılar her ne kadar seyirciyi kontrol altında tutsa da, bunu seyirciye hissettirmeden, doğal bir görünüm içinde gerçekleştirir. Belgesel sinemanın kurgu aşamasında amaç, gerçeklere bağlı kalarak olayları bir bütünlük içerisinde sunmak iken kurmaca filmlerin kurgu aşamasında seyircinin duygu ve düşünceleri kontrol altına alınarak olaylar sunulur. “İşimiz bazen seyircinin düşüncelerini yönlendirmek bazen de kontrol etmektir. Onlar istemeden ihtiyaçları olanı veya istediklerini hem şaşırtıcı şekilde hem de kendiliğinden olmuşçasına vermelisiniz. Seyircinin çok önünde veya çok arkasında kalırsanız sorun çıkar. Ama onlarla birlikte

hareket eder ve hafifçe öncülük ederseniz olayların akışı doğal ve heyecan verici görünecektir” (Murch, 2007: 59).

Murch (2007: 53), insanların göz kırpması sonucunda yapılan “görsel kesme”lerin kurguyla olan ilişkisi üzerinde durmaktadır. İnsanların konuşma anında, karşısındaki kişinin söylediklerini anladığı anda göz kırptığını savunur ve “bu göz kırpmayı filme çekiyor olsaydık tam olarak bir kesmenin olacağı anda olacaktır: Ne bir kare önce ne bir kare sonra”, diyerek göz kırpmasının kurgu sırasında yapılan kesme işlemiyle benzer bir yapıya sahip olduğunu belirtir.

Bir düşünce veya bir düşünceler dizisi geliştiririz ve bunları birbirlerinden ayırmak ve noktalama yapmak için göz kırparız. Benzer şekilde filmlerde de bir çekim bize bir düşünce veya düşünceler dizisi verir ve kesme bu düşünceleri birbirinden ayıran ve noktalayan şeydir. Kesmeye karar verdiğiniz anda aslında şunu söylersiniz: Bu düşünceyi sonuçlandırıp yeni bir düşünceye geçeceğim (Murch: 2007: 53).

Kurguda kesme işlemi yapılarak, var olan görüntüler birbirinden ayrılır ve tekrar farklı bir düzen içerisinde bir araya getirilir. Göz kırptığımız anda da karşımızdaki gerçekliği kesintiye uğratmış oluruz. Ancak Murch’un da belirttiği gibi bu kesinti, kurgu işleminde olduğu gibi algıladığımız gerçekliğin anlaşılır hale gelmesini sağlamaktadır.

Barnouw (1993: 22), kurgulama sanatının, belgeselde değil de kurmacada farklılaşmaya ve ‘film iletişiminin doğasını’ tamamen değiştirmeye başladığını ileri sürer. Bunun nedeni kurmaca filmlerin, hayali, düşsel ve tasarımsal olan öyküler anlatmak için kurgu tekniklerinden daha fazla faydalanmaya ihtiyaç duymasından kaynaklanmaktadır. Kurgu aşamasında sahneler arasından yapılan seçme ve seçilen sahneleri birleştirme işlemi bir anlam yaratır. Kurgu bir anlamda, zaman ve mekânın parçalanıp yeniden birleştirilmesidir. Oluk (2008: 123) bu aşamada, “somut nesnelere aracılığıyla soyut olan duygu ve kavramların” anlatımının mümkün olduğunu ve

sinemanın bir dil yetisi olma vasfı kazandığını belirtir ve kurgunun sinemada “söylemi üreten ve onu biçimlendiren” en önemli araç olduğunu ileri sürer. “Bir filmi, onun sistemine dair bir bilgimiz olduğu için anlamayız, aksine filmi anladığımız için onun sisteminin bilgisini elde ederiz. Başka türlü söylersek, böylesi iyi öyküler anlatması, sinemanın bir dil olması nedeniyle değildir, böylesi iyi öyküler anlattığı için bir dil olmuştur” (Metz, aktaran, Monaco 2001: 154). Burada, sinemanın iyi öyküler anlatması sonucunda bir dil olduğu belirtilmektedir. Filmler birçok aşamadan geçerek bir öykü anlatır ve en son aşama kurgu aşamasıdır. Bu aşamada anlam bütünlüğü ne kadar iyi sağlanırsa öykü de o kadar iyi olur ve Metz’in belirttiği gibi, iyi öyküler anlattığı için bir dil haline gelir.

Görüntülerin düzenlenmesinin ardından görüntülerle uyumlu olarak ses kurgusu yapılır. Diyaloglar, özgün müzik ve ses efektleri bu aşamada kurgulanarak filmin bütünlüğü oluşturulur.

Belgeselde kurmacaya göre genellikle daha uzun bir iş kopyası ile kurguya başlanır. Kurgu aşamasında amaç, gerçeklere bağlı kalarak olayları bir bütün içerisinde sunmaktır. Bu açıdan gerçekliğe ilişkin etik kaygılar kurgu aşamasında daha belirgin biçimde ortaya çıkar. Kurmacanın kurgu aşamasında film tasarlanır. Ancak bu tasarım çekim öncesi hazırlanmış olan dekopaj ve storyboard’a dayanır. Kurgu bir başka yaratım aşaması olmakla birlikte kâğıt üstündeki planlamaya daha fazla yaslanır. Buna karşın kurgu yaratıcı bir aşama olduğu için öngörülen tasarımın dışına her durumda çıkılabilir.

Gerçekliğin bir parçasını yakalamak için sayısız çekim yapılmakta ve gerçeklik eldeki malzemedan seçim yapılarak oluşturulmaktadır. Eldeki görüntüler “kaba kurgu” yapılarak birleştirilir daha sonra “ince kurgu” ve “son kurgu” yapılarak

film tamamlanır (Bordwell ve Thompson, 2008: 21-22). Belgeselde film, kurgu masasında oluşur. Kurmaca ise planlanmış görüntüleri arka arkaya getirir. Her ikisinde de bir farklılık ve yenilik arayışı söz konusudur.

Yapım aşamasında başlayan farklılıklar, gerçeklik ile olan ilişkinin yeniden kurulmasını sağlamaktadır. Gerçeklik, sinemada temel kavramlardan biridir ve belgeselde olduğu kadar kurmacada da gerçeği taklit etme, gerçeği yakalama, kaydetme, gösterme, gerçekliğin kurgulanması, gerçeklik inşası gibi bağlamlarda önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda, gerçeklik belgesel sinema ve kurmaca için olduğu kadar ikisinin etkileşimiyle ortaya çıkan yeni anlatı biçimleri için de en temel kavramlardan biridir.

I.3. Sinemada Gerçeklik

Sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişkide öncelikli olarak belirleyici olan yapı, belgesel sinema olarak gösterilmektedir. Bunun nedeni, daha önce de vurgulandığı gibi, belgeselin sahip olduğu gerçekliği yansıtma iddiasıdır. Belgesel sinemanın gerçeklikle kurduğu bağ sonucunda, filmler insanların düşünceleri üzerinde etkili olabilmektedir. Benzer bir şekilde, kurmaca filmler de izleyicinin gerçeği haline dönüşebilmektedir. Yani, hem kurmaca hem de belgesel film, gerçeklikten etkilendiği kadar, aynı zamanda gerçekliği de etkilemektedir.

Gerçeklik, insanlık tarihi boyunca felsefe ve sanat alanındaki temel tartışma konularından biri olmuştur. Gerçek, genel olarak somut bir biçimde var olan, anlamı taşımaktadır. Ancak bunun yanı sıra, somut olarak var olmayan şeylerin gerçekliğinden de söz edilmektedir. Platon, gerçekliğin dış dünyada yer alan şeylerin idealarında olduğunu belirtirken Aristoteles'e göre gerçeklik, duyularımız aracılığıyla algıladığımız bir şeydir. Georg Lukasc'ın gerçeklikle ilgili görüşleri ise gerçeğin insan bilincinde olduğu kadar, nesnel dünyaya da bağlı olduğu yönündedir. Derman'a (1991: 34–35) göre,

gerçek söz konusu olduğunda nesnelerin kendi varlıklarından çok, onların oluşturduğu algıların varlığı gündeme gelmektedir.

İnsanoğlunun en temel güdülerinden biri, çevresinde gördüğü gerçekliği saptama ve taklit etme isteğidir. Mağara resimlerinden günümüze insanoğlu farklı araçlarla çevresindeki nesnel gerçeği kaydetmiştir. Fakat bu kaydetme işlemi, yorumlama işleminden ayrıştıkça gerçeklik sorunsalı belirginlik kazanmaya başlamıştır. Mağara resimlerinden başlayarak, ilerleyen zaman içerisinde farklı yollardan gerçeklik taklit edilmeye devam etmiştir. Baudry'nin Platon'un mağara eğretilemesinden yola çıkarak yaptığı benzetme sinemada gerçeklik sorunsalını net bir biçimde ortaya koyar. Tıpkı Platon'un mağarasında olduğu gibi, izleyici de nesnelere perdede olduğu gibi görmenin ötesinde bir yansıma üzerinden görür. Esirler gördükleri gölgelerin gerçek olduğunu düşünüyordu, benzer bir şekilde izleyici de ortada fiziksel bir gerçeklik olmamasına rağmen gördüklerinin gerçek olduğu hissine kapılır.

Görüntü hareket etmediği halde, izleyicinin algısı ve yansıma sonucunda perdedeki görüntünün gerçek olduğu sanılır. Munsterberg (aktaran, Andrew, 2010: 66) bu durumu "Görsel uyarının bu uyarı ortadan kalktıktan sonra da zihinde saklanması" olarak tanımlamaktadır. Andrew (2010: 66) bu tanımlamanın "hareket eden görüntülerin yansıması" anlamına geldiğini belirtir. Munsterberg'in "phi fenomeni" olarak adlandırdığı bu durum hakkında Andrew şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır: "Phi fenomeni, harfi harfine ayrı uyarıları zihin tarafından bir anlama (harekete) dönüştürecek aktif güçlere karşılık gelmektedir" (2010: 67). Durağan görüntüler, böylece insan zihninde hareketli görüntü haline gelmektedir. Ayrıca fiziksel olarak orada olmayan bir şey gerçek gibi algılanmaktadır.

Nijat Özön sinemada gerçekliği şöyle tanımlamaktadır: “Dışımızdaki dünyayı nesnel bir tutumla yansıtmayı amaçlayan sinema ve televizyon akımıdır” (1981: 156). Filmin izleyiciye verdiği gerçeklik duygusu, belgeselde de kurmacada da belirgin bir şekilde hissedilmektedir. “Sinema kuramında birçok sorun arasında en önemlilerinden biri ‘gerçeklik izlenimidir’. Film bize gerçek bir seyirlik izliyormuş duygusunu verir” (Büker, 1985: 141). Seyirci filmi izlemeden önce belli bir gerçeklik öngörüsüne sahiptir. İzleyeceği filmin kurmaca bir film olduğunu bilmesine rağmen, bir süre sonra kendini filmin akışına kaptırarak izlediklerinin gerçek olduğuna inanır. Filmlerin gerçekliğine ve doğruluğuna güvenmek, belgesel ve kurmaca arasındaki ayrımı belirsiz hale getirir ve gösterilen kurmaca bir öykü bile olsa izleyici, özdeşleşme kurarak kendini beyazperdede gördüğü görüntünün gerçek olduğuna inandırabilir. Belgesel de gerçekliği objektif bir şekilde sunuyor gibi görünebilir ancak bunu her zaman gerçekleştiremeyebilir. Hem gerçekçi hem de hayali öğeleri içinde barındıran sinema bu özelliği bakımından gerçeklik ile ilgili birçok tartışmaya yol açmıştır. Sinema, toplumsal olayları, insanların hayatlarını veya kurmaca hayat hikâyelerini izleyiciye sunar, izleyici de perdede gördüğü olaylarla özdeşleşerek kendini perdede gördüğü görüntünün dünyasında bulur ve perdede kurgulanan gerçekliğe katılır. “Sinema insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeğe dönüşmesine olanak sağlar” (Diken ve Laustsen, 2010: 19). Yani izleyici sinemada fiziksel olarak herhangi bir eylemde bulunmadan kendini farklı dünyalarda veya farklı kişiliklerde bulabilir. “Sinema, insanı varoluşun sıradan gerçekliğinden koparıp başka bir şiirsel dünyaya götürebilir” (Andrew, aktaran, Daldal, 2003: 257). Görüldüğü gibi, sinema varolan gerçekliği de yansıtıyor olsa yeni bir gerçeklik de kursa seyirciyi farklı bir dünyaya çekmektedir.

Sinema, diğer sanat dallarında olduğu gibi, gerçeklik ile yakın bir ilişkiye sahiptir. “Gerçekçilik sinemaya uygundur, çünkü kamera, hile ve sahtekârlıkları açığa vurmada acımasızdır” (Armes, 2011: 21).

Sinema sanatının temel öğelerinden biri gözün yanılmasıysa, öteki de çekici aygıtın gerçekçiliğidir. Gösterim sırasında gözün yanılmasıyla ulaşılan hareket, çekim sırasında çekicinin hile tanımaz gerçekçiliğiyle elde edilir. Çekici, görülen gerçeği görüldüğü gibi yansıtan bir aygıttır. Çekici bir hareketin evrelerini, hareketin çözümlemesini yaparcasına film üzerine kaydeder (Armes, aktaran, Adalı, 1986: 7, 8).

Lotman’a göre, “Seyircideki, beyazperdede gösterilenin doğruluğuna olan duygusal güven, sinematografiyi kültür tarihinin temel sorunlarından biriyle karşı karşıya bırakır” (1999: 26). Bu temel sorun da gerçeklik sorunudur.

Sinemada gerçeklik incelenirken, sinemanın sunduğu fotografik gerçeklik de önemlidir. Fotoğraf aracılığıyla bir anın görüntüsü kaydedilirken, sinemada görüntüler bir süreç içerisinde peş peşe sunulur. Godard, fotoğraf gerçektir, sinema ise saniyede 24 kere gerçektir, der. Kolker, fotografik görüntülerde gerçeklik arayışının fotoğrafın, sinemanın icadıyla birleştiği 19. yüzyılda hızlandığını belirtir. “Hareketli resim, yalnızca hareketlerin kaydedilmesi değildir, zihnin yarattığı anlamlı bir gerçekliği belli bir düzen içinde kaydetme yoludur” (Andrew, 2010: 68). Hareketli görüntü, fotografik gerçekliğin dışında bir şey sunmaktadır. Fotoğraf, nesneyi her şeyiyle olduğu gibi aktarırken sinema yeniden ortaya koyma yetisini kullanır; var olan nesne ve gerçekliği yeniden üretilir. “Sinema gerçekliği yansıtmaz, onu yeniden icat eder” (Bonitzer, 2007: 88). Nesne ve gerçeklik yeniden üretilirken ortaya yeniden icat edilmiş bir gerçeklik çıkar. Arnheim (2009: 16, 17), fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu görüşüne karşı çıkararak fotografik üretimin aynı zamanda nesnenin doğasına ilişkin şeyler de sunduğunu savunur. Kracauer (1976: 219), gerçek sinema sanatının, fotoğrafın metotlarına ve düşüncelerine dayanan bir uzantısı

olduğunu ileri sürer ve fotoğrafın sinemanın temeli olduğunu belirtir. Kracauer sinemanın fotoğraf sanatına benzer bir şekilde ham gerçekliği aktardığını ve amacının da bu ham gerçekliği olduğu gibi yansıtmak olduğunu belirtir. Kracauer'e göre, "Sinema fotoğraftan gelmektedir ve bu yüzden de fotoğraf sanatının genel estetik prensipleri sinema için de geçerlidir. Ses ve kurgu dışında sinema da, fotoğraf gibi, 'ham gerçekliği' olduğu gibi aktarır. Sinemanın asıl 'amacı' (yine fotoğraf gibi) bizden bağımsız varolan gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktır" (aktaran Daldal, 2003: 259). Kolker (2009: 22) görüntülerin gerçekliğe sahip olmasının güçlü bir yanılsamasını yarattığı için izleyiciyi büyülediğini ve eğer gerçekliği görüntüler, resmeder ya da onu kopyalarsak, önemli bir büyü gücün kullanılmış olduğunu ifade eder. Ayrıca Kolker (2009: 34), sinemadaki görüntünün iddia edilen gerçekliğinin aslında mekanik bir olay olduğunu ve "filmin bir gerçeklik makinesi" olduğunu ileri sürer. Sinema, fotografik gerçeklik ile olan bu yakın ilişkisinden dolayı gerçeklik ile sıkı bir bağ kurmuştur ve bu durumun bir sonucu olarak gerçeklik, sinemada tartışılan konulardan biri haline gelmiştir. "Birçok kuramcı filmin temelde gerçekçi bir sanat formu olduğunu savunmuştur" (Kania, 2009: 240). Bu görüşlerin tersine, Bonitzer (2006: 87), sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisini 'sağlıksız' olarak nitelendirir ve bu görüşünü şöyle açıklar: "Sinema izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakamaz. Müdahale etmek zorundadır, hem de çoğu zaman yıkıcı bir biçimde" (2006: 87). Yapılan müdahaleler sonucunda da sinemada gerçeklik sorunlu hale gelebilir.

Görüntü, fiziksel gerçeklikte var olan şeyin bir taklidi, temsilidir. "Görülen şeyler bize dolaylı olarak değil de doğrudan aktarılıyorlarmış gibi görünürler. Ama aslında ister fotoğraflansın, ister resmedilsin, isterse sayısal hale getirilsin, görüntü o şeyin kendisi değildir. Bir şeyin görüntüsü o şey değildir" (Kolker, 2009: 20, 21).

Görüntü, fiziksel gerçeklikte var olan şeyin bir taklidi, temsilidir. Sinemada da görüntünün gerçeğe benzerliği sağlanarak, izleyiciye ‘şeylerin’ o anda orada olduğu izlenimi verilir. Ancak yine de izleyici gördüklerinin ‘şey’in kendisi olmadığını farkındadır. Daldal’a göre, “Sinema, diğer hiçbir sanat dalının olmadığı kadar, fiziksel ‘gerçekliğe’ dayanan bir sanattır” (2005: 38).

Belgesel sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren ‘gerçeklik’ tartışmalı bir konu olarak yer almıştır. Bunun temel nedeni, belgeselin gerçeği yansıtma iddiası olarak gösterilebilir. Grierson belgesel filmin kurmaca filme göre daha üstün olduğunu savunur ve belgeselin hayali değil gerçek dünyayı sunduğunu düşünür. Belgeselin bir gerçeklik iddiası vardır ancak belgeseller aslında çerçevelenmiş bir gerçeklik sunarlar. Belgeselde, seçilen bir parça gösterilmektedir yani bir seçim ve kurgu vardır. Belgeseller anlattıkları olayı olduğu gibi göstermeye çalışırken kurmaca filmler, yönetmenin yaratıcılığıyla ortaya koyduğu dünyayı izleyiciye sunar. Nichols (1991: 165), belgesel gerçekliğinin kurmaca gerçekliğinden farklı olduğunu ve belgesel gerçekliğinin kendine ait özelliklere sahip olduğunu, ihtiyaçlara karşılık verdiğini ifade eder. Kurmaca ve gerçeklik arasında belgeselde olduğu gibi sıkı bir bağ vardır. Ancak bu bağ, belgeselde görünür olmasına rağmen kurmaca filmler için daha arka planda durmaktadır.

Yaşamı mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde tanımlamaya çalışan kurmaca filmleri düşünürsek, sinemanın evrensel bir sanat olduğu hemen açıklık kazanır. Yaşamı olduğu haliyle gösterme dürtüsü sinemanın kendisi kadar eskidir, fakat bu, sahneleri çekimlere bölen, kameraya yaşamı inceleme ve yaşamın layığıyla karmaşık bir resmi çıkarma olanağını sağlayan bir kamera stilini geliştirmiş D. W. Griffith’e kadar mümkün olmamıştır (Armes, 2011: 53).

Kurmaca filmler de kendi kurdukları dünyayı olabildiğince gerçek göstermeye çalışmaktadır. Kurmaca filmler yaratılan gerçekliği izleyiciye sunarak

izleyicinin bunu kendi gerçekliğine dönüştürmesini sağlarken belgeseller tanıklık eder ve izleyiciye bu tanıklığı sunar. Belgesel ve kurmacanın farklı yollardan gerçeklik oluşturduğu söylenebilir. Belgesel ve kurmaca farklı tekniklerden faydalanarak ellerindeki malzemeyi olabildiğince gerçek göstermek için çabalar. “Kurmacada gerçeklik olası bir dünyanın gerçek görünmesini sağlar; belgeselde ise, gerçeklik tarihsel dünya hakkındaki bir görüşün inandırıcı olmasını sağlar” (Nichols, 1991: 165).

Nichols (1991: 166), film türlerinde gerçeklik bağlamında görülen farklılıkları sınıflandırarak; Klasik Hollywood sinemasının, hayali, bütün bir dünyayı realizm aracılığıyla izleyiciye sunarak, tek bir ahlaki mesajın iletilmesini sağladığını, Avrupa Sanat Sineması'nın hayali ve parçalı bir dünyayı modernizm aracılığıyla sunarak, izleyiciye yaygın bir belirsizlik hissi verdiğini ve son olarak belgeselin tarihsel dünyayı retorik aracılığıyla sunarak, izleyiciye bir argüman sunduğunu ifade eder.

Belgesel, toplumsal meselelerle yakından ilgilendiği için her zaman gerçek ve nesnel olması beklenir. Benzer bir şekilde, toplumsal gerçekçilik akımı çerçevesinde, toplumsal sorumluluk kurmaca sinema için de önemli hale gelmektedir. “Toplumsallık açısından ele alındığında, gerçekçi sinemadan daha da etkin bir yaklaşım biçimi olarak karşımıza belgesel sinema çıkmaktadır” (Adalı, 1986: 8). “Sanatın (ve sinemanın) amacı toplumu dönüştürmek, varolan sistemi sorgulamak olduğuna göre, aslında gerçek olmayan, ‘sahte’ bir gerçekliği yansıtmamanın hiçbir faydası yoktur” (Daldal, 2003: 258). Belgesel sinemanın amaçları arasında toplumsal konuların ele alınması ve yukarıda da belirtildiği gibi varolan sistemin sorgulanması yer almaktadır. Belgesel ve kurmaca, gerçeklikten beslenerek anlatı yapılarını oluşturmaktadır.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren belgesel nesnel gerçeklik, kurmaca ise düş gücüyle ilişkilendirilmiştir. Sinema, gerçek görüntülerin kaydedilmesiyle yola

çıkıştır ancak zamanla hayali, kurmaca evrenler de kullanılarak seyircinin film ile özdeşlik kurması sağlanmıştır. Belgeselin konusunu ve malzemesini doğrudan nesnel dünyadan alması, ele aldığı konuyu yorumlamasında nesnel olacağı algısını oluşturmuştur. Kurmaca ise ister gerçek, isterse yaşanmış ya da yaşanabilir olayların, yaratıcının düş gücüyle öykülenmesine dayandırılmıştır.

Belgesel ve kurmaca filmler, hikâyelerini bir gerçeklik zemini üzerinde oluştururken gerçeklikten faydalanmaktadır. “Kurmaca filmin, belgeselden farklı olarak hayali varlıkları, mekânları ve olayları anlattığını varsayalım (...) Eğer bir film kurmacaysa, bu durum onun gerçekle bağlarını tamamen kopardığı anlamına gelmez. Öncelikle şu hatırlanmalıdır ki kurmaca bir filmde gösterilen ya da ima yoluyla anlatılan her şeyin ille de hayal ürünü olması gerekmez” (Bordwell ve Thompson, 2008: 341). Bordwell ve Thompson, bu durumu *The Godfather* (Coppola, 1972) filminden örnek vererek açıklamaktadır. Filmde İkinci Dünya Savaşı ve Las Vegas’ın kuruluşu anlatılmaktadır, bu iki olay da tarihsel bir gerçektir. Filmde anlatılanlar ve kullanılan mekânlar gerçek olabilir ancak ‘karakterler ve onların etkinlikleri’ kurmaca öğelerdir. Bu, kurmaca filmlerin tamamen hayal ürünü olmadığını bir göstergesidir. “Kurmaca filmler gerçeğe başka bir yolla daha bağlı kalır: sıklıkla gerçek dünya hakkında yorumda bulunurlar” (Bordwell ve Thompson, 2008: 341). Kurmaca filmlerin gerçeklik ile kurduğu bu bağ çerçevesinde kurmaca hikâyeler belli bir gerçeklik zemini üzerine oturtulur. Bordwell ve Thompson’ın verdiği örnek filmde de tarihsel olay ve olguların kurmaca evrenler içerisinde anlatıldığı görülmektedir. Sonuç olarak belgeselin kesin ve tartışmasız bir şekilde gerçek olduğunu ve kurmacanın da gerçeklikten tamamen uzak olduğunu söylemek mümkün değildir.

Arnheim'a göre,

Dünya yalnızca nesnel olarak görüldüğü gibi değil, ayrıca öznel olarak da gösterilebilir. İçinde nesnelere çoğaltılabileceği yeni gerçeklikler yaratır, hareketlerini ve eylemlerini geriye çevirir, biçimlerini bozar, hızlandırır ve yavaşlatır (...) Gerçeklikte hiçbir bağlantısı olmayan nesnelere ve olayların arasına sembolik anlamı olan köprüler kurar. Somut bedenlerden ve uzamlardan titreşim ve parçalanmış hayaletler yaparak doğal yapıyı değiştirir. Nesnelere ve dünyanın hareketini dondurur ve onları taşınışa dönüştürür. Taşınışa hayat verir ve onu hareket ettirir. Kaotik ve sınırsız alanlardan biçimsel olarak güzel ve derin anlamlı, resim kadar öznel ve karmaşık görüntüler yaratır. (2010: 110)

Belgeselin nesnel ve tarafsız bir şekilde varolan gerçekleri aktarması beklenir ancak buna alternatif olarak Arnheim'in de belirttiği gibi dünya öznel olarak da gösterilebilir. Arnheim'in tarif ettiği gibi yeni gerçekliklerin yaratılması, kurmaca film yönetmenlerinin çoğunlukla kullandığı yöntemlerden biridir. Kracauer'in 'sahte gerçeklik' olarak tanımladığı şey, Arnheim'a göre 'öznellik' ve yeni gerçekliklerin yaratılması olarak tanımlanabilir.

Her iki anlatı yapısının da gerçekliğe yakın durduğu ve gerçeklikten uzaklaştığı durumlar vardır. Belgesel filmlerde, gerçeği temsil eden görüntüler sıralanır ve böylece bir bütünlük içerisinde gerçekliğin sunulması amaçlanır. Kurmaca filmlerde ise birebir gerçekliği temsil etmeyen parçalar bir araya getirildiğinde, bütün olarak kendi içinde bir gerçeklik yansıtabilir. Kurmaca görüntüler karşısında izleyici, bu görüntülerden kendi gerçekliğini oluşturabilir. Belgesel filmlerle kıyaslandığı zaman, kurmaca filmlerde gerçeklik beklentisinin düşük olmasına rağmen, insanları içinde buldukları hayattan farklı hayatlara götürebilme yetisine sahip olması ve izleyiciye kendi içinde bir gerçeklik sunmasından dolayı kurmacanın izleyiciler tarafından gerçek gibi düşünüldüğü görülmektedir. Kurmaca filmler yönetmenin göstermek istediği ve seyircinin inanmak istediği gerçeğin görüntüsüdür. Bu nedenle kamera, ışık, ses ve karakter kullanımında da özgürce davranılarak istenen duygu izleyiciye aktarılmaya

çalışılır. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki mesafe anlatı yapısı bakımından ne kadar uzak olursa olsun, izleyici için birbirine çok yakın görünmektedir. Kurmaca öykü, malzemesini yaşamdan alır ve zaman içinde yaşananı yansıtır. Aslında kurmaca da belli bir gerçeklik zemini üzerine kurulmuş hayali bir dünya olarak düşünülmelidir. Filmdeki karakterler profesyonel oyuncular olabilir, senaryo gerçekte hiç yaşanmamış hayali bir olaya dayanabilir ancak yine de kurmaca filmde gösterilen olayların yaşanma ihtimali bulunmaktadır. “Gerçekler vardır ancak bu gerçekler yeniden çerçevelenir ve filmde yeniden temsil edilir böylece kurmacaya yer açılır (...) Kurmaca olmadan gerçek olmaz ve belirli bir gerçeklik zemini olmadan kurmaca olmaz” (Rodriguez Mangual, 2008: 298, 299).

Film, gerçeğe uygun bir evren kurar ve izleyiciyi bu evrende yaşananlara inandırmayı amaçlar.

Bir sanat eseri olarak bir filmin hakikati, olgusal gerçekliği yansıtmak değildir. Çünkü olgusal gerçeklik farklıdır; filmdeki sanatsal kurgulamanın, bir gerçeğe uygunluk sistemi içinde biçimlendirdiği ve inandırıcılık etkisi taşıyan kurgusal evren farklıdır. Film, sadece belli bir nedensellik ardışıklığı içindeki bir ilişkilendirme operasyonunun organik bütünlüğünde geçerli olan bir “kurgusal hakikat” yaratır. Bu anlamda bir film, kendi kurgusal evreninin dışındaki gerçekliğin doğrudan yansıması ya da resimlenmesi değildir. Tersine, film, kendi sanatsal-kurgusal operasyonlarıyla bir hakikat yaratır ve bu şekilde olgusal gerçeklik üzerine sanatsal olarak düşünür, fikir belirtir (Gönen, 2008).

Film, gerçeğe uygun bir evren kurar ve izleyiciyi bu evrende yaşananlara inandırmayı amaçlar. Gönen’in de belirttiği gibi film olgusal gerçekliğin ta kendisi olmak yerine, kendi hakikatini yaratır ve olgusal gerçeklik hakkında yorumda bulunur. İzleyicinin filmde görüp inandığı, olgusal gerçeklik değildir, filmin kendi kurduğu evrenin gerçeğidir. Burada önemli olan, filmin izleyici açısından inandırıcı olmasıdır. Arnes, kendi görüşüne göre bu duruma şöyle bakmaktadır: “Hollywood’da yaşam gözlemlenmez, fakat temel malzeme olarak talan edilir. Yönetmen gerçekliğin

duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz, ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır; izleyiciyi bağlamanın temel kurallarına uyarak hakikilik yanılsaması sunan bağımsız bir varlık haline getirir” (2011: 93).

Sinemasal gerçekliği oluştururken, belgesel ve kurmaca elde ettikleri görüntüleri belli bir düzen içerisinde kurgulayarak filmi meydana getirirler. Gönen, belgesel ve drama türlerinin temelinde “çekim ve montaj sentezinden” oluşan “Aristotelesçi kurmaca operasyonunun” olduğunu belirtir (Gönen, 2008). Benzer bir şekilde, belgesel ve kurmaca da çekim sonucu elde ettikleri görüntüleri montajla kurgular. Gönen, bu düşünceden hareketle şöyle bir sonuca varmaktadır: “Bu anlamda belgesel; gerçekliği düşünmek, kavramak, anlamak için çekim ve montajla onu kurmaca haline getiren bir drama operasyonudur. Drama ise, kurgusal mizansene çekim ve montajla gerçeklik duygusu ve izlenimi kazandıran bir tür belgesellik kurmacasıdır” (Gönen, 2008).

Belgesel ve kurmacanın aslında özünde birbirine benzediğinin altını çizen Gönen şöyle belirtmiştir: “Gerçekliğin hakikatini dolaysız bir biçimde pelikülün üzerine ışıkla yazdığını varsayan belgeseller özünde nasıl bir kurmaca sinemaysa; drama da oluşturduğu iç mantık ve gerçeğe uygunluk operasyonu ile gerçekliği düşünmek, kavramak yolunda o oranda bir belgeseldir” (Gönen, 2008).

Kracauer gerçeğin yeniden üretilebileceğini ve sinemanın gerçekle çok yakın ilişkileri olduğunu ileri sürmektedir ancak bu iddiasının yanı sıra gerçeğin olduğu gibi kaydedilmesinden çok onun şekillendirilmesi ve biçimlendirilmesi gerektiğini de savunmaktadır (aktaran, Monaco, 2001: 307). “Sinemanın sahip olduğu karakteristikler ve potansiyel kullanılarak ‘gerçeklik’ istenilen doğrultuda izleyiciye aktarılmaktadır, gerçeklik değiştirilmektedir ve film aracının donanımlarının doğayı değiştirmek ve

biçimlendirmek için ne kadar sınırsız olanaklar içerdiği görülmektedir” (Arnheim, 2010: 110). Sinemanın sahip olduğu bu olanaklar sayesinde gerçeklik yönetmenin istediği yönde biçimlendirilir. Arnheim sinemanın sahip olduğu sınırsız olanakların altını çizerek bu olanakların gerçekliği değiştirme gücünü ortaya koymaktadır.

Bilindiği gibi sinema uzayı bütünüyle hileli bir uzaydır; ‘özel etkiler’ katıştırılmadığı, gerçek anlamda sinema hilesi yapılmadığı durumlarda bile, sahneye koyma her zaman perspektifle az ya da çok oynamak, dekorun bazı öğelerini, hatta sözgelişi çerçevenin sınırlarındaki film kişilerini yakınlaştırmak ya da yükseltmek, belgesellerde bile belli öğeleri görmezden gelmek ya da gizlemek zorunda kalır. Film yapmak her zaman, ayrıntılarda hile yapmaktır. Bu hile gereklidir çünkü ekranın ufukları yoktur (Bonitzer, 2006: 87).

Sinemada birçok teknik olanak mevcuttur ve yönetmen bu olanaklardan faydalanarak filmi meydana getirmektedir. Gerçeklik bağlamında, bu teknik olanakların izleyiciye hissettirilmeden, filmin dramatik ihtiyaçları doğrultusunda kullanımıyla, filmde aktarılan hikâye zedelenmemiş olur. Belgeselde tanıklık etme ve gözlem söz konusudur.

İzleyici, sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü sadece belirsiz olay parçalarıdır. Bu yüzdendir ki sinema ikinci ve farklı bir algı gerektirir; asıl sinema ‘sahneye koyma araçları’nın göz önüne alınmasıyla başlar. Her zaman görüntünün ötesine geçmek ve olayın edilgin gibi görünen kaydındaki düzenleme, yani edim üstüne düşünmek gerekir- özellikle görüntü gerçekliğin kendisi olarak sunuluyorsa. Her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alanındaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır (Bonitzer, 2006: 88).

Belgeselde teknik olanaklar görünür olduğu zaman, görüntülerin arkasında biri olduğu hatırlatılmış olur. Yapım sürecinin görünür olması belgesel sinemanın doğasında bulunan bir özelliktir. Kurmaca filmlerde ise teknik olanakların görünür olmaması önemlidir. Çünkü izleyici gördüğü görüntülerin arkasında birinin olduğunu

hatırlamak istemez. Bu durumun farkında olmak, izleyicinin inanmak istediği gerçeğin görüntüsüne inanmasını engeller.

Öz dönüşümsel (self-reflexive) sinema olarak tanımlanan yapıda, filmin konusu, film yapım sürecini kapsamaktadır. Nichols, bu yapı için ‘self-reflexive documentary’ (öz dönüşümsel) tanımını yapar çünkü bu filmler film yapım sürecini anlatır ve gerçekliğin oluşturulma tarzını ortaya koyar. Film yapım sürecini izleyiciyle paylaşan self reflexive (öz dönüşümsel) sinema, teknik olanakların görünür olmasına karşı film yapım süreci ve bu süreçte gerçekliğin nasıl oluşturulduğunu bilinçli olarak gösteren başka bir yapı sergilemektedir. “Öz-dönüşümsellik belgeseli özgün kılar ve gerçek ve kurmaca arasındaki sınırı ciddi bir şekilde zorlar” (Rodriguez Mangual, 2008: 298).

I.3.1. Gerçeklik Bağlamında Sinemasal Zaman-Mekan

Belgesel ve kurmacayı ilgilendiren temel şey, sinemasal gerçeklikle bağlantılı olan sinemasal zaman ve sinemasal mekân kavramlarıdır. “Gerçeklikte olaylar kesintisiz bir biçimde birbirlerini izlemekte ama perdedeki olaylar, montaja başvurulmasa da, deyim yerindeyse aralarında geçiş olaylarıyla doldurulması gereken boşlukların bulunduğu birikimler oluşturmaktadır. Sinemasal gerçeklik daha bu düzeydeyken bile gerçek yaşamdan farklı olarak ‘yan yana duran parçalar’ (Eisenstein) dizisi meydana getirmektedir” (Lotman, 1999: 47). Sinemada, zaman ve mekân kullanımıyla “sinemasal gerçeklik” yaratılmaktadır. Bu gerçeklik, “gerçek zaman” ve “gerçek mekân”dan farklıdır. “Zaman kavramı mekân olmaksızın tam olarak ifade edilemez. Çünkü zaman ve mekân birlikte bir evren yaratırlar ve her şey bu evren içinde anlamını bulur. Zamanın geçtiği her yerde mekân, mekânın geçtiği her yerde de zaman değişen oranlarda yer alır” (Topçu, 2004: 50). Zaman ve mekân birbirine bağlı iki

kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman ve mekândaki değişimler birbirleriyle bağlantılı olarak gerçekleşmektedir. Zaman ve mekân kavramları birbirleriyle ilişkili olarak gerçekliğin oluşturulmasında etkili olmaktadır. Demir, sinemasal zaman ve mekân kavramlarının anlatımı etkileyen önemli faktörler olmalarını Pudovkin'in görüşlerinden yola çıkarak şöyle açıklamaktadır: "Pudovkin'in dediği gibi, film gerçeğin öğelerini kurgulayarak onlardan kendine uygun yeni bir gerçek oluşturur. Zamanın ve mekânın yasaları filmde tümüyle değişir" (Demir, 1994: 6).

Sinemasal zaman, gerçek zamandan farklıdır. "Sinemada zaman gerçek yaşamdan ve diğer sanat dallarından farklıdır. Sinemada zamanın akışı, sürekli ve geri dönülmez değildir, zaman dondurulabilir veya geleceğe ait görüntülerle ileriye doğru hareket ettirilebilir. Aynı anda çekilen görüntüler birbiri ardından gösterilebilir; önce olan biri sonra, sonra olan biriye önce gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen öznedir" (Topçu, 2004: 54). Sinemada zaman, gerçek zamana göre daha esnek bir biçimde kullanılabilir. "Fiziksel zamanın bir tek boyutu; lineer (doğru çizgi üzerinde); bir tek doğrultusu ve bir tek yürüyüşü vardır. Çabuklaştırılmaz ve bu düzeni bozulamaz. Zamanın gidişi tekdüzedir ve geriye dönüşü yoktur. Ama sinemada zaman farklıdır. Değişken bir zamandır bu, yönetmenin ve senaryocunun elinde gerçek bir oyuncaktır" (Onaran, 1986: 26). Film süresi içerisinde uzun bir öykü, belirli bir zaman içerisinde aktarılmaya çalışılabilir. Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (Welles, 1941) filminde, Charles Foster Kane'in yaşamı, film süresi içinde aktarılmaktadır. "Filmsel zaman, öyküdeki olaylara göre, gerçek zamanda kaydedilen film parçalarının (çekimlerin), filmin dramatik yapısının gerektirdiği biçimde, kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada bir araya getirilmesiyle oluşur" (Topçu, 2004: 55). Kurmaca anlatılarda neden-sonuç ilişkisinin oluşturulmasında zaman önemli bir faktördür. Olayların rastgele

değil de belirli bir zaman dilimi içerisinde verilmesi, öykünün inandırıcılığına katkıda bulunmaktadır. Kurmaca filmler, zamanı kronolojik düzende kullanmak yerine, öykünün bütünlüğünü göz önünde bulundurarak kullanırlar. Farklı zaman dilimlerine ait olaylar düzenli bir biçimde peş peşe dizilerek zamanda bütünlük sağlanabilmektedir. Bu süreçte, zamanda atlama (flashforward) veya geri dönüş (flashback) gibi teknikler kullanılarak sinemasal zaman oluşturulur. “Geleneksel sinema, işleyişi ve anlatı özelliklerinden dolayı filmsel zamanı oluştururken izleyicinin algılayamayacağı zaman değişimlerine çok fazla yer vermez. Çağdaş anlatı filmlerinde ise zamanın doğrusal gelişimine önem verilmez. Bu filmlerde geleneksel anlatı filmlerinin aksine yoğun bir biçimde zaman içinde ileri ve geri atlamalar gerçekleştirilir” (Topçu, 2004: 62).

Sinemasal mekân ise, gerçeklik etkisinin oluşturulmasında önemli öğelerden biridir. “Filmde mekân statik niteliğini kaybeder ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanır. Mekân parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olur. Zaman da bu yapı içinde mekânsallaşır” (Demir, 1994: 15). Belgesel filmler genellikle gerçek mekânlarda çekilir ve ortamda büyük değişiklikler yapılmaz. Kurmaca filmler ise stüdyo ortamında çekilebilir veya gerekli düzenlemeler yapılarak doğal ortamlarda çekilebilir. Gerçek mekân boyutları, filmsel mekân içerisinde değişir. Mekân, çekime uygun hale getirilir. Bazın, gerçek mekân yerine yapay bir dünya yaratmayı tercih eden filmlerin başarısız olduğunu düşünmektedir (aktaran, Daldal, 2005: 41). Kuleshov, farklı zaman ve mekânlarda yapılmış olan çekimleri birleştirerek, “filmsel anlatının birleştirilmiş bir parçası”nı ortaya çıkarmıştır ve bunu “yaratıcı coğrafya” olarak adlandırmıştır (Monaco, 2001: 380). Kuleshov’un “yaratıcı coğrafya” olarak tanımladığı yapıda, ayrı çekimlerin birleştirilmesi sonucunda farklı zamanlarda farklı yerlerde bulunan iki insan, sanki tek bir zamanda aynı yerdeymiş gibi

gösterilebilmektedir. Böylece gerçekte o mekânda bulunmayan kişiler oradaymış gibi gösterilebilir böylece gerçeklik kavramı sorgulanabilir hale gelir. Zaman-mekân, gerçeğe uygun bir görüntü oluşturmak amacıyla düzenlenir. Belgesel ve kurmaca filmler belli bir gerçeklik zemini üzerine kurulmuştur ve gerçekliğin aktarımında mekân kullanımının her ikisinde de farklı etkileri bulunmaktadır. Belgeselde kişiler genellikle kendi yaşam alanlarında görüntülenmektedir. Eğer öyküsü anlatılan kişi veya karakter gerçek mekânından koparılırsa, izleyici üzerindeki gerçeklik etkisi farklılaşacaktır. Gerçek mekân kullanıldığı zaman, kişinin kendini yabancılaşmış hissetmemesiyle beraber kendisini tüm içtenliğiyle ifade edebilme olanağı da sağlanmış olur. Böylece filmdeki gerçeklik boyutu zedelenmemiş olur. Kurmaca filmlerde ise durum farklıdır. Kullanılan mekân gerçek bile olsa sahnenin gereklilikleri doğrultusunda değiştirilebilmektedir. Yeniden düzenlenen ortam oyuncular için kendi ortamlarından farklıdır. Belgeselde görülen gerçek mekânlar yerine kurmaca filmlerde stüdyo veya yapay ortamlar dikkat çekmektedir. Kurmacada önceden yazılmış bir senaryo vardır ve hangi sahnenin nerede çekileceği önceden belirlenmiştir. Bu mekânlar senaryoya uygun bir biçimde düzenlenir ve çekim gerçekleştirilir. Yapay bir stüdyo ortamı, yapılan düzenlemelerle doğal bir ortama çevrilebilir. Belgesel filmlerde gerçek mekân kullanımı filmin gerçekliğini önemli ölçüde etkilerken, kurmaca filmlerde mekân kullanımında böyle bir gereklilik bulunmamaktadır çünkü mizansen kullanımı, kurmacaya, istediği ortamı kendi gerçekliği içerisinde düzenleme imkânı vermektedir. Bu konu, yapım aşamasında gerçeklikten söz ederken tekrar incelenecektir.

Gerçek mekân ve nesne kullanımı mutlaka gerçeklik etkisi yaratılacağı anlamına gelmemektedir. Örneğin, kurmaca bir film, köy ortamında çekildiği zaman gereken düzenlemeler yapılarak ortamda gerçek bir köy atmosferi yaratılmadığı sürece

köy her ne kadar gerçekten köy olsa da film için gerçek bir mekân olmaz. Gerçeklik zemini kurulmuş olsa bile gerçeklik etkisini sarsan unsurların bulunması bu etkiyi azaltabilmektedir. Ortamın doğallığını bozacak herhangi bir nesne veya küçük bir detay bile etkili olmaktadır. “Film gerçekliği basitçe kaydetmez, onu yeniden kurar. Olayların uygun açıdan çekilebilmesi için birkaç kez canlandırılması zorunludur ve tek bir olay yanılışmasını sağlamak adına, belki de günlerce çekilmiş parçaların yeniden birleştirilmesi gerekir” (Armes, 2011: 54).

Bir hikâye gerçek diye, anlatının gerçeklik etkisi yaratma potansiyeli vardır diyemeyiz. Gerçekliğin sinemasal olarak tekrar oluşturulması gerekmektedir. Kamera hareketleri, renk kullanımı, karakterlerin kameraya bakması gibi çeşitli özellikler gerçekliğin izleyici tarafından algılanmasında belirleyici role sahiptir. Kurmaca filmlerde senaryodan kostüm ve mekâna kadar her aşamada düzenleme yapılarak, anlatı oluşturulmaktadır.

I.3.2. Yapım Sürecinde Gerçeklik

Yapım aşamaları açısından belgesel ve kurmacanın karşılaştırmalı olarak incelendiği bölümde görüldüğü gibi, farklılıklar çekim öncesi aşamada başlamaktadır. Bu farklılıklar, gerçeklik bağlamında yapım aşamalarını da etkilemektedir. Belgesel filmlerin çekim aşaması öncesinde, konu belirlenir ve konuya dair ön araştırma yapılır. Yapılan araştırmanın içermediği bilgilerin nesnelliği bütün çekim sürecini etkilemektedir, bu nedenle çekim öncesinde yapılan ön araştırma belgeselin gerçeklikle ilişkisinde temel belirleyicidir. Çekim sırasında ise mekân, karakter, aydınlatma ve anlatım tekniklerinin kullanımı gerçekliği etkileyen faktörlerdir. Bunların aşırı veya eksik kullanımı da yine gerçeklik bağlamında tartışmalı durumlar yaratabilir. Örneğin belgeselde aydınlatma öğesinin doğal ortam aydınlatmasından farklı olması gerçekliği

zedeler. Belgeselde aydınlatma, doğal ortam ile uyumlu olmalıdır. Ancak, böyle bir kanı olmasına karşın yapay aydınlatma ile belgeselde gerçeklik izlenimi oluşturulabilmektedir. Bunun ilk örneklerinden biri *Kuzeyli Nanook*'tur. Işık, ihtiyaçlar doğrultusunda yönlendirilmiştir. Kurmaca filmlerde ise aydınlatma mizansenin önemli bir parçasıdır ve anlatımı etkileyen önemli bir araçtır.

Belgesel denildiğinde insanların zihinlerinde oluşan gerçeklik algısı ve esas olarak belgeselin gerçeklik ile olan ilişkisi farklıdır. Belgesel filmlerde, çekim sırasında elde edilen malzeme gerçekliğe ve sinema sanatının kurallarına göre şekillendirilir. Bu süreç de filmin yapısını ve filmin gerçekliğe olan yakınlığını belirler. Yönetmen ne kadar nesnel olursa film de gerçeğe o kadar yakın olur. Film yapım sürecindeki seçimler izleyicinin elde edeceği sonuçlarda da etkili olmaktadır. Belgesel, konusunu gerçek yaşamdan alır ve gerçek karakterler ve mekânlar kullanarak gerçek öyküler anlatır. Kullanılan gerçek karakter ve ortamlar, sinemayı hayat ve izleyici ile daha çok yakınlaştırarak daha yoğun bir ilişkinin kurulmasına katkıda bulunur. Nesrin Tan Akbulut, belgesel filmlerin gerçekliği hakkında, “Doğal seslerin, görüntülerin arasına serpiştirilen, yapay diyalog ve mizansenlerden kurulu bir belgesel bile bugün birçok belgesel yapımcısı ve tarihçisi tarafından salt gerçeklerin ve doğallığın bozulduğu gerekçesiyle eleştirilmektedir” (2005: 84), diyerek belgeselin nesnelliğini bozacak her türlü yapaylık ve mizansenin eleştirildiğini vurgulamaktadır. Belgeselin tamamen nesnel olduğu söylenemez çünkü film, yönetmenin öznelliğini de içermektedir. Film yapımcısı ve kuramcı Trinh T. Minh-ha (aktaran, Rodriguez Mangual, 2008: 301) nesnellik estetiğinde yer alan özellikleri şöyle sıralamaktadır: yöneltilemeyen mikrofon (belirli sesleri seçmek için), film zamanı yerine gerçek zaman, az veya hiç kurgu olmadan uzun çekim; geniş açılı objektif; hem taşınabilir hem de görünmez olduğu için

el kamerası ve buna bağlı olarak kişinin kameraya bakmaması. Bu özelliklerin kullanılması nesnelliği arttırmaktadır. İleride değinileceği gibi, bu özellikler son dönem Türkiye sinemasında kurmaca filmlerde, örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmlerinde ortaya çıkmaktadır.

Belgesel sinemada gerçek malzemeler kullanılmaktadır. “Bana neden belgesel film çekiyorsunuz, diye sordular. Ben de onlara ‘belgesel gerçek hayattır, konuşanlar gerçek insanlardır ve gerçek hikâyeleri vardır’, dedim” (Bravo, 2003: 47). Bir belgesel film yönetmeni olan Estela Bravo'nun belgesel filme bakış açısı bu yöndedir. Belgeselde kullanılan malzemenin gerçek olduğu konusunda çok fazla tartışma yoktur ancak bu malzemenin kurgu aşamasında geçirdiği değişim belgeselin gerçekliğini etkileyebilir. Belgeselin yapım sürecinde yapılan değişiklikler ise bu durumun başka bir boyutunu oluşturmaktadır.

Yapımcı ve yönetmenin görüş ve bakış açılarına göre eldeki görüntüler biçimlendirilir ve anlatı yapısı bu doğrultuda belirlenir. “Belgesel film, aslında konuya yaklaşımı belirler, ancak, konunun doğrudan doğruya kendisi olmayabilir. Bu yaklaşım, yapımcının taşıdığı amaçla, yönetmenin eğilimi ve tavrıyla, çalışmanın başarısıyla belirginleşir ve ortaya çıkar. Bu yüzden belgesel film daha çok amaçların ve eğilimlerin şekillendirdiği bir yapıya sahiptir” (Bluem, aktaran, Tan Akbulut, 2005: 84). Yapımcı ve yönetmenin görüş ve bakış açılarına göre eldeki görüntüler biçimlendirilir ve anlatı yapısı bu doğrultuda belirlenir.

Belgesel sinemanın yapım aşamasından itibaren gerçeklik ile kurduğu bağ hem seyirci açısından hem de belgeselin kendi yapısı içerisinde oldukça sağlam temeller üzerinde görünmektedir. Belgesel sinemada gerçekliğin temsil edilişi ve belgesel sinemanın gerçeklik ile olan ilişkisine bakıldığında, Adalı'nın şu sözleri belgeselin

işlevlerini ve gerçekliği ele alış tarzını özetlemektedir: “Gerçeği bir öykünün yörüngesinde değil, gerçekliğinin kendi dramatik gerilimi içinde aktararak seyircisinin gerçek dünyaya yeni bir gözle bakmasını sağlamaya çalışan belgesel sinemanın en önemli niteliği, seyirciden olaylar ve kişilerle kendini özdeşleştirmek yerine bunları tartıp yorumlamasını beklemesidir” (1986: 8).

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte belgeselin de gerçekliği daha fazla sorgulanır hale gelmiştir. “Belgesel film gerçeklere dayanırken, teknolojik film yapım sürecinde bir takım kurmaca unsurları olmalıdır: dış dünyada yer alan ya da almayan şeyler filme alınır ya da filmin dışında tutulur” (Rodriguez-Mangual, 2008: 298). Teknolojik olanaklar sayesinde gerçek olmayan öğeler de belgesel filmlerde kullanılmaya başlamıştır ve belgeselin gerçekliği sorunlu hale gelmiştir. Teknoloji sayesinde sinema olası olanı görünür hale getirmektedir ve bunun yanı sıra izleyici de izlediği filmin gerçekliğine inanmaktadır. Ancak perdeye yansıyan görüntü, kullanılan tekniklerle birlikte gerçeklikten uzaklaşmaya başlamıştır. Belgesel filmlerde kurmaca öğelere rastlanması ve aynı şekilde kurmaca filmlerde belgesel öğelerin görünmesi bu tez çalışmasında tartışılan melez yapının oluşumunda etkilidir.

Çekim sırasında kamera önünde gerçekleşen tüm olaylar olduğu gibi, kendi gerçekliği içerisinde kaydedilir. Bu gerçekliğin değiştirilmesi veya yeniden bir gerçeklik kurulması ise daha sonra kurgu aşamasında gerçekleştirilir. Arnes (2011: 18), kamerayla elde edilen görüntülerin, bir hareketin gerçek yaşamda olduğu haliyle kaydedildiği görüntü olduğunu belirtir. Ancak gerçek yaşamda olduğu haliyle kaydedilen bu görüntü daha sonra kurgu aşamasında farklı bağlamlarda değerlendirilebilmektedir. “Gerçeğin basit aktarımı gerçek hakkında en az şeyi söyler” (Brecht, aktaran Balkenhol, 2003: 42). Gerçeğin basit aktarımında hiçbir müdahalede

bulunmadan, kaydedilen görüntüler seyirciye sunulur ancak Brecht'in de ifade ettiği gibi, gerçeğin bu şekilde aktarılması aslında gerçek hakkında çok fazla bilgi vermemektedir. Kaydedilen görüntülerin düzenlenmesi ve belirli bir mantık çerçevesinde, açıklayıcı bir biçimde bir araya getirilmesi, gerçeğin daha detaylı bir şekilde gösterilerek basit aktarıma göre daha fazla şey söylemesine katkıda bulunmaktadır. "Sahnede gerçeklik parçalarını, ayrı gerçeklik çerçevelerini göstermek yeterli değildir. Bu çerçevelerin tematik olarak organize edilmesi gerekir, böylece bütünü de bir gerçeklik oluşturur" (Barnouw, 1993: 58).

Belgesel sinemada kurgu aşamasında, görüntüler bir bütün oluşturmak amacıyla bir araya getirilirken var olan gerçekler çarpıtılmamalıdır. "Film malzemesinin kurgu sırasında geçirdiği türlü değişim aşamalarını öğrenmek, bazı okurların belgesel filmin gerçekçiliğine olan güvenini sarsabilir." (Balkenhol, 2003: 42). Genellikle kurgudaki müdahalenin az veya çok olması, filmin gerçekliğini etkilemektedir. Balkenhol, kurgucunun en büyük tehlikesinin "kendini tamamen dürtülerinin akışına bırakmak, biçimlendirmek ile yönetmek arasındaki sınırı aşmak ve böylece insanları, söylemleri, duyguları ve kurmaca gerçekliği yalnızca sanatsal bir biçimi veya belli bir düşünceyi ifade etmek için malzeme olarak kullanması" olduğunu belirtir. (Balkenhol, 2003: 42). Belgesel film, izleyici açısından bakıldığında yaşanmış olaylara ne kadar yakınsa o kadar gerçekçidir ancak yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı gibi kurgu aşamasında film üzerinde yapılan değişikliklerin farkında olmak izleyicinin filme bakış açısını değiştirmektedir. "Titreyen bir pan sonradan tripotla çekilmiş temiz bir pandan daha inandırıcı değildir (...) Belgesel film sadece gerçeğin basit aktarımı değil gözlemleyerek ya da mizansenle elde edilen materyalin sinema sanatının tüm kurallarına göre şekillendirilmesidir" (Balkenhol, 2003: 42). Belgeselde ve kurmacada

elde edilen görüntüler, düzenlenerek bir bütün haline getirilmektedir. Eğer belgeselde düzenleme yapılmazsa belgesel değil belge olur. Belgeselde de kurmacada olduğu gibi, estetik öğelere dikkat edilmektedir.

II. BÖLÜM: ANLATI YAPILARI AÇISINDAN BELGESEL VE KURMACA

Anlatı, farklı şekillerde tanımlanmıştır. Chatman'a göre "Anlatı açıkça bir bütündür, çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir" (2008: 19). Bu bölümde, belgesel ve kurmacanın anlatı yapıları incelenecek, iki yapının sahip olduğu anlatı özellikleri karşılaştırılacaktır. Ayrıca bu tezin temel meselesi olan "melez" yapı ve bu yapıyı ortaya çıkaran dinamikler ortaya koyulacaktır.

II.1. Kurmaca Filmlerin Anlatı Yapısı

Kurmaca filmlerin anlatı yapısının ortaya konması için, anlatının sahip olduğu özellikler ve anlatıyı oluşturan öğelerin incelenmesi gerekmektedir. Bordwell ve Thompson anlatıyı, "zaman ve mekân içinde olan, neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri" (2008: 75) olarak tanımlar ve bir anlatının, bir durumla başlayıp bir neden-sonuç modeline uygun olarak bir dizi değişim geçirdikten sonra, anlatıyı bitiren yeni bir durum ortaya çıkardığını ifade eder. Bu tanımdan da anlaşıldığı gibi, zaman, mekân ve nedensellik ilişkisi anlatı yapısını oluşturan önemli öğelerdir ve anlatı, belirli bir düzende ilerlemektedir. Anlatı, birçok aşamadan oluşur. Mutlu anlatıyı şöyle tanımlamaktadır: "Anlatı, mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesidir" (1998: 41). Lothe (2000: 8) de anlatının, zaman ve mekânda gerçekleşen bir olaylar zinciri sunduğunu ve anlatının, hem filmin işlevselliği hem de izleyici üzerindeki etkisi açısından önemli olduğunu belirtir. Berger'a göre anlatı, 'belirli bir zamanda ve yerde geçen olaylar dizisinden

oluşan öykü' dür (1997: 4). Zaman, mekân, nedensellik gibi ortak özellikler çerçevesinde şekillenen anlatı tanımları yapılmaktadır.

Anlatı, geçmişten günümüze kadar tüm toplumlarda var olmuş bir yapıdır. Kuşaklar boyunca deneyimler, hikâyeler, söylenceler, masallar, vs. sözlü anlatı geleneğinin ilk formları olarak varlığını sürdürmüştür. Türkiye'de de ağırlıklı olarak sözlü anlatı geleneği devam etmiştir. Bu nedenle, her toplumda anlatının izlerini görmek mümkündür. Barthes (1993: 86) anlatının tıpkı yaşam gibi her zaman var olduğunu ifade eder. Abisel (1989: 26) anlatının, günlük yaşamın yanı sıra, sinemada da önemli bir unsur haline gelmesini, sinema sanatının kurtuluşu olarak nitelendirmektedir. Lumière Kardeşlerin belge görüntüleriyle başlayan sinema gösterimleri, Méliés'nin öykülü filmleriyle devam etmiştir. Lumiere, olayları olduğu gibi kayda alırken, Méliés düş gücünden yararlanarak bir öykü anlatır.

Kurmaca filmlerin, seçim ve sıralama sonucunda düzenlenmiş olayları sunan bir yapısı vardır. Kurmaca, düşsel ve gerçeğe ilişkin öğeleri içinde barındırır ve bir kurgu ve tasarım sonucunda ortaya çıkar. Kurmaca filmlerin her aşamasında bir seçim ve tasarım süreci bulunmaktadır. Ancak belgeselin tersine, kurmaca filmlerin bu aşamalarında gerçekliğe bağlı olmak belgeseldeki kadar ön planda değildir. Kurmaca anlatılar, izleyiciyi farklı bir dünya ve yeni deneyimlerle karşı karşıya bırakır.

İzleyici, kurmaca filmlerin sunduğu dünyanın hayal ürünü olduğunu bilmesine rağmen, bu kurmaca dünyanın gerçek olduğuna inanır çünkü film, izleyiciyi kendi yarattığı gerçekliğe inandırır. "Sinema başkalarının yaşamlarına katılmayı ve onlarla özdeşleşmeyi mümkün kılar" (Diken ve Laustsen, 2011: 28). Özdeşleşme yoluyla kendini karakterlerin yerine koyarak kendini, kurmacanın kurduğu 'gerçekliğe' kaptırır. "Kurmaca ve fantezi daima gerçekliğin' içinden geçer. Fantezi gerçeklikten

kaçmaya yarayan hayali bir yanılsama değildir, toplumsal yaşamın asıl temelidir” (Zizek, aktaran Diken ve Laustsen, 2011: 27). Kurmaca için çoğunlukla gerçekliği kurmaca içinde yeniden yarattığı belirtilir. Fakat Zizek bu düşüncenin bir adım daha ötesine geçer ve şöyle söyler: “Film sanatının en büyük başarısı gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır” (Zizek, aktaran Diken ve Laustsen, 2011: 28).

Kurmaca, izleyiciyi kendi kurduğu gerçekliğin içine çeker; bir diğer deyişle kurmaca gerçeklik ile zıt bir kavram değildir. Morin’in (aktaran, Diken ve Laustsen, 2011: 27) de belirttiği gibi, “İnsan uyanırken bile etrafı bir imgeler bulutuyla çevrilidir”. Ünal’a göre, “Dramatik aksiyon doğrudan doğruya bir ‘realite’ olarak anlaşılacak, gerçekmiş gibi algılanmak istediği için, seyirciyi kendi ‘evren’ine dâhil etmek zorunluluğuyla karşı karşıyadır” (2008: 200). Yönetmenin hayal gücüne dayanarak kurduğu kurmaca evren içerisinde, izleyici de kendi hayatından izler bularak o evren içerisinde kendine bir yer bulur. “Sinema, seyirciyi ‘oturduğu yerden’ kaldırır; artık onun ‘perde’ye olan ‘gerçek’ uzaklığının hiçbir önemi kalmaz. Bir sahneyi meydana getiren tüm ayrıntıları, birbirinden çok farklı ‘açı’lardan ve ‘uzaklık’lardan görme imkânına kavuşur” (Ünal, 2008: 200). Her ne kadar hayal ürünü kurmaca evrenler olsa da, bu kurmaca hayatlarda izleyici kendine gerçek bir dünya kurabilir. Kurmacanın gerçeklik iddiası olmadığı ve kurmaca evrenler yarattığı bu nedenle de gerçeklikten uzak olduğuna dair görüşler vardır ancak kurmaca, belgeselden farklı bile olsa aslında gerçeklikle iç içedir. “Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal

gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar” (Zizek, aktaran, Diken ve Laustsen 2011: 15).

Kurmaca filmlerin anlatı yapısını oluşturan birçok öge bulunmaktadır. Bu ögeler incelenerek, kurmaca anlatısının oluşum evreleri ortaya koyulabilir. Anlatıların insan yaşamında önemli olması, öykülerin anlatı yapısının çözümlenmesini gerekli kılar. Bordwell ve Thompson (1980: 53) anlatının öykü ve olay örgüsünden oluşan iki yönü olduğunu belirtir. Öykünün sunulmuş biçimi, bir filmin anlatı yapısının nasıl oluşturulacağını da belirler. Öykü ve olay örgüsü bir olayın anlatılmasıdır ancak öyküde zamansal ilişki önemliken olay örgüsünde olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisi önemlidir. Bu iki öge (öykü ve olay örgüsü) anlatıyı şekillendirmektedir. Olay örgüsü olayları sunarken, öykü de bunların zihnimize kronolojik olarak yeniden oluşmasını sağlar (Bordwell ve Thompson, 1980: 53). “Tüm öyküler birer anlatıdır ancak her anlatı öykü değildir. Bir olay örgüsüne sahip olma, bir öyküyü diğer anlatı türlerinden ayıran en önemli farktır” (Oluk, 2008: 18). Birçok çalışmada öykü, iki düzeyde incelenmektedir: öykü ve söylem düzeyi. Öykü, hikâyenin ne anlattığını, söylem ise nasıl anlattığını ortaya koyar. Chatman (2008: 19) öykünün, olaylar zinciri, karakterler ve olayın geçtiği çevreden oluştuğunu, söylemin ise içeriğin iletiildiği araçlardan oluştuğunu ifade eder. Öykülerin bir başlangıcı ve sonucu vardır. Öykü içerisindeki olaylar belirli bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmektedir ve öykü düzenlenmiş bir olay örgüsüne sahiptir. “Olay örgüsü, öykünün tehlikeli bölgesinin içinde gidip gelmek ve doğru yolu seçmek için bir düzine olasılıkla yüz yüze gelmek anlamındadır. Olay örgüsü yazarın olayları seçmesi ve onları zaman içinde düzenlemesidir” (Mc Kee, 2007:

37). Olay örgüsü, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Farklı yapılarla sahip çeşitli olay örgüleri kullanılmaktadır. En sık kullanılan ise, klasik anlatı yapısıdır.

Klasik dramatik yapı, serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşmaktadır (Mc Kee, 2007; Thompson ve Bordwell, 2008; Chion, 2003, Oluk, 2008).

1) Serim: Filmin başlangıç aşamasında karakterler tanıtılır ve film boyunca izleyici için görünür olan veya olmayan durumların izleyiciye gösterilmesi sağlanır. Bordwell ve Thompson (2008: 86), başlangıcı, önemli öykü olayları ve karakterlere ait özellikleri ve anlatı içinde neler yaşanacağını gösteren temel bir bölüm olarak ele alır.

2) Düğüm: Filmin ilerleyişinde bir durum değişikliğinin görüldüğü aşamadır. “Düğüm noktaları duygusal gerilimin yoğunlaştığı, çıkarların çatıştığı, merakın, heyecanın arttığı noktalardır. Eylemi ateşleyen durum genellikle kahraman ve karşısında yer alan karşıt kahraman arasındaki ilişkiden doğar” (Vogler, 2009, Oluk, 2008: 41). Düğüm, izleyicide bir gerginlik yaratır ve daha sonra düğümün çözülmesiyle birlikte izleyici rahatlar. Düğüm, çatışmaya yol açan faktördür.

3) Çatışma: Her öyküde mutlaka bir çatışma vardır. Karakterler bu aşamada, istekleri ve eylemleri doğrultusunda çeşitli çatışmalara girer. “Hedefe ulaşmak için dürtü ne denli güçlü ve hedefe ulaşılması ne kadar güç olursa, dramatik çatışma da o kadar büyüktür. Çatışma ilerlemeye yol açar” (Foss, 2009: 165).

4) Doruk Noktası: Bu aşamada, düğüm ve çatışmada yükselen gerilim en üst seviyeye ulaşır. Swain (aktaran, Chion 2003: 165) doruk noktasını, “oyun kişinin istekleriyle içinde bulunduğu tehlikeli durumun çatıştığı en ileri nokta” olarak tanımlar.

5) Çözüm: Film boyunca dikkat çeken, merak uyandıran tüm sorular çözüme kavuşmaktadır. Öykülerin bir başlangıcı ve bir sonucu vardır. Serim ile başlayan film çözüm aşamasında bir sona ulaşır ve böylece hedeflenen bütünlük sağlanmış olur.

Geleneksel anlatı, dramatik eğriden yararlanarak öyküyü çatışmayla başlatır ve nedensellik ilişkisi içerisinde gelişen olaylar, çatışmanın çözümü ve anlatının sona ermesiyle tamamlanır. Geleneksel anlatı filmleri giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümler, neden- sonuç ilişkisi içerisinde ilerler ve olay örgüsü, seyirciyi meraklandıracak bir düzen içerisinde kurulur. “Bir öykünün başlaması için ilginç bir durum, güçlü bir başlangıç noktası ve zorlu bir çekişme gerekir” (Cooper ve Dancyger, 2005: 133). Giriş bölümünde, kişiler tanıtılır ve izleyicide merak uyandıracak bir durum ortaya konur. Gelişme bölümünde ise bir çatışma, düğüm söz konusudur. “Bir öyküde hiçbir şey, çatışma olmadan ileriye hareket etmez. Müzikte ses neyse öykü anlatımında da çatışma odur” (McKee, 2007: 169). Filmin başlangıç bölümündeki durum karmaşık hale gelir ve doruk noktasına ulaşır. Chion, doruk noktasını şöyle tanımlamaktadır: “Bir senaryonun doruk noktası, dramındaki heyecanın ve şiddetin, dramatik gerilimin ulaştığı en son noktadır” (1992: 170). Doruk noktasında artan heyecan ve gerilim, sonuç bölümünde sona erer ve öyküdeki durum çözüme ulaşır.

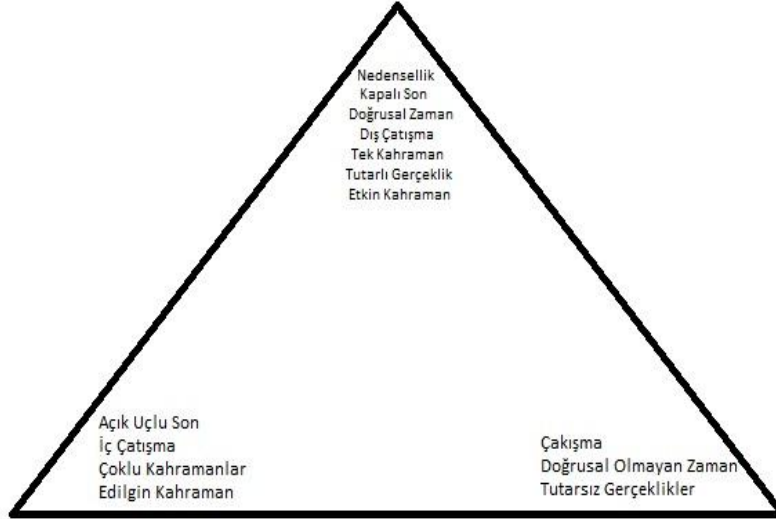


(Miller, 1993: 38)

Mc Kee'nin, "Kendi arzusunu yerine getirmek için her şeyden önce dışsal çatışma güçlerine karşı süregiden bir zaman boyunca mücadele veren etkin bir kahramanın etrafında, kurmaca gerçeklikle ilişkili tutarlılık ve nedensellik içinde mutlak, geri dönülmez bir değişimle sonlandırmak üzere oluşturulmuş bir öykü" (2007: 38, 39) olarak tanımladığı klasik tasarım: klasik olay örgüsü, minimalizm ve anti- yapı üçgeni içerisinde gösterilmektedir.

KLASİK TASARIM

Klasik Olay Örgüsü



Minimalizm
Mini Olay Örgüsü
örgüsü

Anti- Yapı
Anti- olay

(Mc Kee, 2007: 39)

Minimalizm, yalnlık ve ekonomi için çalışırken, anti-olay örgüsünde aşırılık ve bilinçli bir abartı eğilimi vardır (Mc Kee, 2007: 39). Hollywood sinemasında filmler, klasik olay örgüsündedir, Avrupa sinemasında ise filmler anti-yapıda üretilmektedir. Kurmacanın gelişimine bakıldığında, en çok kullanılan anlatı biçiminin “klasik Hollywood sineması” olarak adlandırılan yapı olduğu görülmektedir. Bordwell ve Thompson (2008: 94), bu tarzın “süresi, istikrarı ve etkili tarihi” sonucunda ‘klasik’, “en gelişkin tarzını Amerikan stüdyo filmlerinde edindiği” için ‘klasik Hollywood’ tanımlamasının yapıldığını ifade eder. Mc Kee’nin klasik tasarımındaki farklı özelliklere sahip olan bu üç yapı, zamanla kendi içerisinde geçişler yaşamaya başlamıştır. Örneğin, klasik olay örgüsüne ait bir özellik, mini olay örgüsüne sahip bir filmde karşımıza çıkabilir. Kurmaca filmlerin de kendi içinde melez bir yapı ya da farklı kategorilerde değerlendirilen özellikleri bir arada barındıran yapılar sergilediğini söylemek mümkündür. Bu durum, ileride değinilecek olan belgesel-kurmaca etkileşiminin olduğu yapılarla bağlantılıdır.

Tarihsel açıdan, kurmaca film yapımında kullanılan anlatım biçimi, ‘klasik anlatı’dır. Anlatının oluşumunda karakter, mekân ve zaman önemli öğelerdir. Filmde anlatılmak istenenler, genellikle karakterler veya kahraman aracılığıyla aktarılmaktadır. Foss’a göre, “Bir kişiliğin önemli yönlerini öyle bir biçimde sunmalıyız ki, izleyici bu kişiliğin tüm ve gerçek görünebilmesi için gerekli öteki yönleri de kendiliğinden bir araya getirebilsin” (2009: 127). Klasik anlatıda, kişilere ait tüm özellikler, öykü oluşturulurken tutarlı bir biçimde belirlenmektedir. Foss (2009: 130), klasik dramada kişilikler ve tiplerin kendileri için belirlenmiş olan kişilik özelliklerini sergilediğini, bu nedenle de bunlara “kapalı kişilikler/tipler” diyebileceğimizi belirtir.

Mc Kee (2007: 309) kahramanın belirleyici bir role sahip olduğunu anlatmak için kahramanı “güneş”e benzetir ve tıpkı gezegenlerin konumunda belirleyici olan güneş gibi, kahramanın da diğer karakter rollerinde belirleyici olduğunu belirtir, “hepsi merkezdekinin çekimsel gücü tarafından yörüngede tutulur, her biri diğerlerinin doğasındaki gelgitleri çekiştirir”. Kahramanın bu belirleyici rolünü şöyle özetlemektedir: “Özde, kahraman rolü geri kalan rolleri belirler. Hikayedeki diğer tüm karakterler kahramanla kurdukları ilişkiye göre önem arz ederler ve hepsi kahramanın kompleks doğasının boyutlarını betimlemeye yardım eder” (Mc Kee, 2007: 309). Öykü, esas olarak kahraman (ana karakter) etrafında kurulur ve kahraman aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Ancak kahramanın yanı sıra diğer karakterler de anlatının geliştirilmesine katkıda bulunmaktadır. Oluk (2008: 49), bir kahramanın yapısını “istem, karar ve eylem” öğelerinin oluşturduğunu belirtir. Yani kahraman, istekleri doğrultusunda bir karar verir ve bu kararı gerçekleştirmek için mücadele eder. Bu mücadele sırasında karşısına çeşitli zorluklar çıkar ve öykü olumlu ya da olumsuz bir sonuca bağlanır. Ünal karakterin, özellikle de ana karakterin temel özelliklerini şöyle sıralamaktadır: “1. Karakter, çelişkin bir varoluşa sahiptir (kusursuz değildir). 2. Karakterin, güçlü bir ‘istemi’ vardır. 3. İstem, edime dönüşür. 4. Karakterin edimi, ‘iç’ ve ‘dış’ çelişkileri açığa çıkarır ve çatışmaya dönüştürür. 5. Bu çatışmalar, doğrudan doğruya karakter (edimin başlatıcısı) için geçerli olan sonuçlar üretir” (2008: 99, 100). Ayrıca kahramanın bir başka işlevi de, izleyicinin özdeşleşme kurmasını sağlamasıdır. Bir kahramanın en önemli özelliği, inandırıcı olmasıdır. Kahramanla özdeşleşen izleyici, Aristoteles’in ‘katarsis’ (catharsis) adını verdiği rahatlama evresinden geçer (Poetika). İzleyicinin katarsis yaşayabilmesi için kendini filme kaptırması ve kahramanı benimseyerek onunla özdeşleşmesi gerekir. Kurmaca filmlerde ana karakter, bir amaç

doğrultusunda hareket eder ve amacını gerçekleştirmek isterken bazı engellerle karşılaşır. Filmin sonuna doğru bu engeller çözüme ulaşır.

II.2. Belgesel Sinemada Anlatı Yapısı

Tarihsel süreç içerisinde belgesel sinemanın anlatı yapısı da farklılıklar göstermiştir. Teknolojik ilerlemeler, dünyadaki toplumsal ve ekonomik gelişmeler, yönetmenlerin eğilim ve istekleri çeşitli anlatı tarzlarının oluşmasına yol açmıştır. Kurmacada olduğu gibi, belgeselde de farklı teknik ve stiller kullanılmıştır. Nichols (1983: 17) bu durumu baskın olan söylem türlerinin ve ideolojik tartışmaların değişmesine bağlamaktadır. Nichols, belgesel sinema tarihinde en az dört önemli stilden bahsedebileceğinin altını çizmektedir. Bu stillerin her birinin farklı yapısal ve ideolojik özellikleri vardır (Nichols, 1983: 17-18).

- Grierson geleneğinin doğrudan seslenme (direct address) (ya da Tanrının sesi) özelliği, belgesel sinemada derinlemesine kullanılan bir stildir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra bu özellik kullanılmamaya başlamıştır.
- Tanrı sesinin ardından cinema-verite, doğruluk, dolaysızlık ve insanların gündelik hayatlarındaki olayları yakalama özelliği sayesinde gerçeklik etkisinin artmasına neden oldu. Taşınabilir kamera ve ses kaydedicilerin sunduğu teknik olanaklar film yapımını kolaylaştırdı.
- Bir diğer stil ise doğrudan adresleme (direct- address) özelliğine sahiptir. Karakterler ya da anlatıcı direk izleyiciyle konuşur, film röportaj şeklinde ilerler. (Nichols,1983: 17).
- Dördüncü stil ise epistemolojik ve estetik varsayımların daha görünür olduğu daha kompleks formlara doğru ilerleyen filmlerdir. Bu öz dönüşümsel belgeseller gözlemsel bölümleri röportajlarla, film yapımcısının

dış sesini ara başlıklarla birleştirir. Film yapımcısı her zaman katılımcı ve tanıktır. Bu tip belgeseller yeniden temsil özelliğini kullanırlar ve gerçekliği birebir sunmazlar (Nichols, 1983: 17).

Zaman içerisinde yeni gereklilikler, yeni yapısal özellikler ortaya çıkarmıştır ve farklı anlatı yapıları görülmüştür. Nichols ortaya çıkan bu yeni yapıları inceleyerek belgeselin alt türleri olarak işlev görebilecek farklı anlatı tarzlarını sınıflandırmıştır. Nichols, 1991 yılında yayınlanan kitabında bu türleri: açıklayıcı (expository), gözlemci (observational), etkileşimli (interactive) ve yansıtmacı (reflexive) olarak ayırmaktaydı. Daha sonra 2001 yılında yayınlanan kitabında bu türleri genişleterek şiirsel (poetic) ve edimsel (performative) tarzları da eklemiştir. Belgesel sinemada kullanılan bu tarzların özellikleri ve zaman içerisinde gösterdikleri farklılıklar, bir anlamda belgesel sinemanın anlatı yapısında görülen dönüşümü de ortaya koymaktadır. Bu tarzların özellikleri aşağıdaki gibi sıralanmaktadır: (Nichols, 1991: 32-34, Nichols, 2001: 99-138)

- **Açıklayıcı tarz** (Grierson Flaherty ve diğerleri): bir perspektif öneren, bir görüşü geliştiren veya tarihi hatırlatan sesler ile izleyiciye doğrudan seslenmektedir. Kurmaca filmin dikkat dağıtan, eğlendirici özellikleriyle yetinmemesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Tanrı sesi ve şiirsel perspektifler, tarihsel dünyaya dair bilgileri araştırmanın ve dünyayı daha net görmenin yollarını aradı. Didaktik anlatım ve üst ses kullanımı mevcuttur. Açıklayıcı tarz, sesli bir şekilde bilgilendirme mantığına dayalıdır.

- **Gözlemci tarz** (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman): Daha hareketli, senkronize kayıt ekipmanlarının kullanımıyla birlikte başlamıştır. Açıklayıcı tarzdaki ahlaki özelliklerden hoşnutsuzluk sonucunda geliştirilmiştir. Gözlemci tarz film yapımcısını şimdiki zamanla

sınırlandırmıştır. Film yapımcısının müdahalesi yoktur. Üst ses anlatımı, stüdyo ortamından uzak durarak daha gerçekçi ve sade görüntülere odaklanır.

- **Etkileşimli tarz** (Rouch, de Antonio ve Connie Field): Taşınabilir ekipmanların varlığı ve film yapımcısının bakış açısını daha belirgin hale getirme isteğiyle ortaya çıkmıştır. Etkileşimli tarzdan yararlanan belgeselciler bireylerle doğrudan iletişim kurmak isterler. Röportaj stilleri ve müdahale taktikleri, film yapımcısının mevcut olaylara daha aktif bir şekilde katılmasına olanak sağlar. Film yapımcısı ayrıca geçmişteki olayları, tanıklar ve uzmanlar aracılığıyla hatırlatabilir. Doğrudan anlatıma yer verilmektedir.

- **Yansıtmacı (reflexive) Tarz** (Dziga Vertov, Jill Godmilow ve Raul Ruiz): Temsil biçimlerini daha görünür hale getirme isteği ve diğer üç tarzın problemsiz bir şekilde iletildiği gerçeklik etkisine meydan okuma isteği ile ortaya çıkmıştır. Diğer belgesel türlerinde kullanılan ekipmanları kullanır ancak araçları köşeye yerleştirerek izleyicinin dikkatini hem araca hem de yarattığı etkiye çekmeyi hedefler. Bu tarzda, film yapımcısı ve izleyici arasındaki karşılaşma üzerine vurgu yapılmaktadır. Farkındalık bilinci yaratmaya çalışan bir tarzdır.

- **Şiirsel (poetic) Tarz**: Bilgi veya bir görüş sunmak yerine bir şeyin nasıl olduğuna dair duygu ve izlenimleri iletir. Şiirsel tarz, kaynak olarak tarihsel dünyadan faydalanırlar. Parçalanma ve belirsizlik üzerine vurgu yapılmaktadır.

- **Edimsel (performative) Tarz:** Bu tarzdan yararlanan belgeseller, bilginin ne olduğuna dair sorular sorarlar. İnsanların sahip olduğu bilgi ve bu bilginin öznel olduğu varsayımı üzerinde duran bir tarzdır.

Her bir tarzın baskın olduğu bir dönem vardır ancak bu tarzlara ait özellikler bir arada da kullanılabilir, ayrıca bireysel filmlerde değiştirilebilir. Eski yaklaşımlar tamamen ortadan kalkmaz, var olan yapıların birer parçası olarak var olmaya devam eder. Bu tarzlar, anlatı ve gerçekliğin kaynaklarını farklı biçimlerde kullanmaktadır. Nichols, bu türleri tablo haline getirerek sahip oldukları özellikler ve eksik taraflarının daha net görünmesini sağlamıştır.

Belgesel Türleri

Temel Özellikler

—Eksiklikler

Hollywood kurmacası [1910'lar]: hayali dünyaların kurmaca anlatıları

—“gerçeklik” yoktur

Şiirsel Belgesel [1920'ler]: dünyaya ait parçaları şiirsel olarak bir araya getirir

—belirginlik eksik ve soyuttur

Açıklayıcı belgesel [1920'ler]: tarihsel dünyadaki konuları doğrudan ele alır

—aşırı didaktik

Gözlemci belgesel [1960'lar]: yorum ve yeniden canlandırmadan uzak durur; olayları

olduğu gibi gözlemler

—tarih ve bağlam eksikliği vardır

Katılımcı belgesel [1960'lar]: röportaj veya konularla etkileşim; tarih, arşiv filmleri

kullanılarak ele alınır

—tanıklara aşırı güven vardır, saf tarih, çok müdahaleci.

-*Yansıtmacı belgesel* [1980'ler]: belgesel yapısını sorgular, diğer türleri yabancılaştırır

—çok soyut, gerçek durumlar fazla göz önünde tutulmaz,

Edimsel belgesel [1980'ler]: klasik olarak objektif bir söylemin öznel yanlarını vurgular

—objektiflik üzerindeki vurgunun kaybolması bu tarz filmleri avant-garde olarak

yerinden edebilir; aşırı derecede stil kullanımı vardır.

(Nichols, 2001: 138)

Kurmaca ve belgeselin anlatı yapısı ve gerçeklik ile kurduğu yakın ilişkiler bağlamında, iki yapının bir araya gelmesiyle oluşan melez yapılarda gerçekliğin temsil edilme biçimine bakıldığında, gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği bir anlatı biçimi görülür. Farklılık gösteren ve değişken biçimlere sahip olan gerçeklik temsili, özellikle melez yapılarda çeşitlilik göstermektedir. Kurmaca ve gerçeklik bu kadar iç içe geçtiği için temsil konusunda problemler olabilmektedir. Film içerisinde kurmaca ve gerçek öğeler bir arada bulunabilir ve bu durumda hangi öğelerin gerçek hangilerinin kurmaca olduğuna karar vermek izleyici için zorlayıcı olabilir. Filmlerde kurmacaya dayanan gerçekler sunulabileceği gibi gerçeklere dayanan kurmacalara da yer verilebilir. Gerçek karakterler veya olaylardan yola çıkan ancak aynı zamanda hem gerçek hem kurmaca olan yapılar ne kadar gerçek görünmektedir? Bu sorunun cevabı belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği melez yapılarda bulunabilir.

Belgesel ve kurmaca arasında yapılan bu yöndeki ayrımların yanı sıra anlatı yapıları arasındaki farklılıklar vurgulanmıştır. Ancak bu iki ayrı yapının birbirine yaklaştığı ve ortak özellikler sergilediği durumlar da vardır. Her ne kadar belgesel ve kurmaca arasında bir sınır çizilerek ayırım yapılmaya çalışılsa da kimi zaman belgeselin

kurmaca özelliği taşıdığı iddia edilmiş, kimi zaman da kurmacanın belgesel tavra sahip olduğuna vurgu yapılmıştır.

I.3. Belgesel ve Kurmaca Anlatı Yapılarının Karşılaştırılması

Belgeselin bir kurmaca olduğu iddia edildiğinde temel farkın anlatı yapısı olduğu ileri sürülebilir (Plantinga, 2009). Belgesel ve kurmaca arasında anlatı yapısı bakımından görülen farklılıklar şöyle sıralanabilir (Nichols, 1991; Philips, 2002; Bordwell, Thompson, 2008; Karren, 2010):

BELGESEL	KURMACA
Nesnel gerçeklik ile ilişkilendirilmiştir ve gerçeği yansıttığı konusunda bir öngörü vardır. (Nichols, 2001).	Düş gücüyle ilişkilendirilmiştir ve içinde bulunduğumuz dünyaya benzeyen bir dünyanın taklidini yapar. (Nichols, 2001).
İçinde yaşadığımız dünyanın temsilini sunar. (Nichols, 2001).	Hayali bir dünyanın temsilini sunar. (Nichols, 2001).
Bir görüş sunar.	Ahlaki bir mesaj verir (Klasik dramatik yapıda).
Malzemesini toplumdan, gündelik hayattan, nesnel dünyadan veya tarihsel olaylardan alır. Malzemesi gerçek olaylar, gerçek insanlar ve gerçek belgelerdir.	Malzemesini gündelik hayattan veya gerçeklerden esinlenerek belirleyebilir veya tamamen hayali, kurmaca evrenler yaratabilir.
Olay örgüsü bir nedensellik çerçevesi etrafında oluşturulabilir. ‘Gündelik gerçekliğin basit aktarımı’ giriş, gelişme ve sonuç yapısı içerisinde verilir. Bir olaya tanıklık edilir ve bu tanıklık izleyiciye sunulur. Kronolojik ve nedensel bir düzen vardır. Bunun yanı sıra, klasik anlatı yapısı dışında, farklı yapılar da görülmektedir. Docu-drama, docu-fiction gibi farklı anlatı özelliklerine sahip yapılar da görülebilir.	Anlatı, öykü ve olay örgüsünden oluşur. Geleneksel anlatı filmleri giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini kapsar. Klasik dramatik yapı, serim-düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm aşamalarından oluşur. Bunun dışında, anti olay örgüsü, minimal anlatı gibi farklı yapı yapılar da görülmektedir. (Mc Kee, 2007)
Mizansen, gerçeklik izleniminin yaratımında kullanılabilir. (Bordwell, Thompson, 2008).	Mizansen ile yapılan düzenlemeler filmin anlatım gücüne katkıda bulunur ve anlatıyı şekillendirir. (Bordwell, Thompson, 2008).
Önceden yazılmış bir diyalog bulunmamaktadır. Kimi zaman dış ses kullanımıyla, kimi zaman ise röportaj	Oyuncuların diyalogları senaryo yazım aşamasında belirlenir. Ana akış korunmak kaydıyla kimi kez oyuncular

teknîği, derin görüşme gibi yöntemlerle konu, izleyiciye aktarılabilir. (Chion, 2003).	doğaçlama yapabilir ve diyalogları değiştirebilir. (Chion, 2003).
Gerçek ses kullanılır. Hikâye anlatımına katkı sağlamak amacıyla ‘dış ses’ kullanılabilir.	Gerçek ses kaydı yapılır ve ses stüdyo ortamında yaratılır ve tasarlanır.
Ortamın doğal aydınlatma koşullarından faydalanılır. Gerekirse belgesel tasarımına uygun olarak ek aydınlatmadan yararlanılabilir. (Foss, 2009). Aydınlatma, anlatım ve onun yaratacağı etkiyi değiştirmeden kullanılmalıdır.	Filmin tasarımına uygun aydınlatma düzeneği kurulur. Aydınlatma, tasarıma uygun anlam yaratılmasına katkıda bulunur. Farklı açılardan aydınlatma yapılarak filmin yapısına uygun anlamlar üretilebilir (Foss, 2009). Aydınlatma anlatıyı etkileyen önemli bir faktördür.
Oyuncu yerine gerçek kişilere yer verilir. Kişi kendi hayatına ait gerçekliği aktarır, yönetmenin müdahalesi olmamalıdır.	Oyuncu seçimi yapılır. Profesyonel oyuncularla çekim yapılır, yönetmen oyuncuya müdahalede bulunur ve yönlendirir. “Bir başka kişiyi canlandırdığı anda oyuncu artık neredeyse kendisi değildir. O dramın bir kişisidir” (Adanır, 1994: 157). Oyuncu anlatım aracıdır, hikâye oyuncu üzerinden anlatılmaktadır.
Belgesel kamerası tarafsız bir göz olarak düşünülür. Durağan planların ve hareketsiz kamera kullanımının yanı sıra takip ve gözlem sahnelerinde sarsıntılı kamera kullanımına sıklıkla rastlanabilir.	Kamera hareketleri seyircinin bakışını ve algısını yönlendirerek onu filmin sunduğu dünyanın içine almada önemli bir araçtır ve atmosfer yaratımında etkilidir. Klasik anlatıda kamera hareketlerinin izleyici tarafından hissedilmemesi önem taşır. Buna karşın gerçeklik hissini oluşturmada belgesel dilini taklit eden sarsıntılı kamera kullanımına da rastlanabilir.
Ağırlıklı olarak gerçek zaman (reel zaman) kullanılır. Belgeselde de kendi içerisinde geri dönüşler olabilir. Ancak bu geri dönüşler gerçekliği bölmeden belirli ölçüler içerisinde gerçekleştirilir.	Zaman kavramı öznel ve esnektir. Sinemasal zaman kullanımıyla gerçek zaman parçalanır. Hikâyenin zaman aktarımında geri dönüş (flashback) ve ileri atlama (flashforward) gibi teknikler kullanılabilir. (Bordwell, Thompson, 2008).
Film bir bakıma kurgu aşamasında tasarlanır. Kurgu aşamasında amaç, gerçeklere bağlı kalarak olayları bir bütün içerisinde sunmaktır. Bu açıdan gerçekliğe ilişkin etik kaygılar kurgu aşamasında daha belirgin biçimde ortaya çıkar.(Asiltürk, 2008).	Kurgu aşamasında film yapılır. Kurgu bir başka yaratım aşaması olmakla birlikte kâğıt üstündeki planlamaya daha fazla yaslanır. Buna karşın kurgu yaratıcı bir aşama olduğu için öngörülen tasarımın dışına her durumda çıkılabilir. (Asiltürk, 2008).

Tablo.2. Anlatı yapısı bağlamında belgesel ve kurmaca arasında görülen farklılıklar

Belgeselin, nesnel gerçekleri ele alarak bunları yansıttığına dair bir öngörü vardır buna karşılık kurmaca ise genellikle düş gücüyle ilişkilendirilmektedir ancak kurmaca da içinde bulunduğumuz dünyaya benzeyen bir dünyayı izleyiciye sunmaktadır. Belgeselin malzemesi gündelik hayattan, toplumdaki esinlenerek oluşturulurken, kurmaca, hayali öğelerden oluşturulabileceği gibi gündelik hayattan da esinlenebilir. Anlatıyı oluşturan önemli öğelerden biri mizansendir. Mizansen kullanımı, kurmacada önemli bir role sahiptir ve anlatının oluşturulmasında mizansenden faydalanılır. Belgesel sinemada ise bir gerçeklik aktarılmaya çalışılır ve bunu yaparken gerçeklik izlenimi oluşturmak amacıyla mizansene başvurulabilir. Belgesel sinemada kişiler kendi hayatlarını aktarırlar ve önceden yazılmış bir diyalogdan yararlanmazlar. Kurmaca filmlerde ise senaryo yazımı aşamasında diyaloglar da önceden belirlenir ve oyuncular film sırasında bu diyalogları kullanırlar, kimi zaman da doğaçlama yaparak akışı bozmadan anlatıma katkıda bulunabilirler. Belgeselde kişiler kurmacada ise oyuncular vardır; kişiler kendi hayatlarına ait gerçekliği aktarır, oyuncular ise hikâye anlatımının önemli bir aracıdır, hikâye, oyuncular üzerinden anlatılmaktadır. Belgeselde yönetmenin müdahalesi sınırlıdır, kurmacada ise yönetmen oyuncuları yönlendirir ve müdahalede bulunur.

Nichols (2001: 107), belgesellerin olay örgüsü, karakter, durum ve olayları içinde barındıran kurmaca anlatılar olduğunu ifade eder. Belgesel de kendi yapısı içerisinde çatışma, gelişme gibi öğelere sahiptir. Tüm filmlerin bir kurmaca olduğunu iddia eden Metz'e (Aumont, 1992: 77) karşı Nichols (1991: 1), "Tüm filmler belgeseldir" düşüncesini vurgulamaktadır. Carl Plantinga (2009: 495), belgesel filmin hem belgesel hem de yaratıcı biçimlendirme rolünün, bazıları tarafından çelişkili görüldüğünü ve bu durumun tüm filmlerin aslında kurmaca film olduğu görüşünü

desteklediğini ileri sürmüştür. Ayrıca Wiseman (aktaran Plantinga, 2009: 495) bu filmler için “gerçek kurmacalar” teriminin “belgesel”den daha uygun olduğunu çünkü seçim ve düzenlemenin kendi içlerinde belge olarak nitelendirilen fotografik materyallerin “kurmaca haline getirilmesi” olduğunu belirtmiştir. Julia Lesage (1989: 34), belgesel film yapımcılarının görüntü ve ses kullanımı, konu seçimi gibi aşamalarda kurmaca ve belgeselin iç içe geçtiğini belirtir. Bu görüşlerin tersine bazı araştırmacılar da tüm filmlerin aslında belgesel olduğu ve belgeselin kendi gerçekliğini koruması gerektiği konusunda ısrar etmektedir. Booth (1991: 235), belgeselde gösterilenlerin gerçek yaşama ait olması gerektiğine inandığını, ifade etmektedir. Bir belgesel film yapımcısı olan Marlene Booth, belgeselin kurmacadan farklı olarak gerçek yaşamı sunduğunun altını çizer.

Belgesel film, sinemada gerçeğe en yakın türdür. Malzemesi, gerçek olaylar, gerçek insanlar ve gerçek belgelerdir. Belgesel kamerası, seyirci için materyal toplayan ve bunları seyirciye sunan tarafsız bir göz olarak düşünülmektedir. Fakat belgeselin tanımında da onu sanat yapıtına yaklaştıracak yeniden yorumlama ögesi bulunmaktadır. Belgeselin nereye kadar gerçek olabileceği bu öge nedeniyle belirsizdir, kurmacaya da göz kırpmaktadır (Demoğlu, 2011: 34, 35).

Belgesel “yeniden yorumlama” özelliğine sahip olmasından dolayı, kurmaca için açık bir kapı bırakmaktadır. Gerçek yaşamı sunarken aynı zamanda kurmaca öğeleri de içinde barındırabilmektedir. Belgeselin her ne kadar gerçekleri olduğu gibi yansıtma iddiası olsa da aslında yapısında yoruma yer vermektedir. Yorum söz konusu olduğunda, belgesel ve kurmaca birbirine benzemeye başlar.

Sinema alanında yaşanan gelişmeler, dönem koşulları ve teknolojik gelişmeler gibi faktörler sonucunda belgesel ve kurmacanın iç içe geçmesi kaçınılmaz hale gelmiştir. Karren (2010: 148) günümüzde belgesel ve kurmacanın bir arada görüldüğü yapıların kaçınılmaz hale geldiğini belirtir. Ayrıca belgesel tarzının

neredeysi tüm film yapım süreçlerinde baskın hale geldiğini savunur. Kurmaca ve belgesele ait net örnekler bulunmasına rağmen kurmaca ve kurmaca olmayan yapıların bir aradalığı kaçınılmaz hale gelmiştir. Salles (aktaran, Genç ve Güven, 2007: 71), Godard'a ait şu sözlerin altını çizmektedir: "Bütün iyi kurmaca filmler belgesele yaklaşıp, bütün iyi belgesel filmler de kurmacaya yaklaşıp".

I.4. Belgesel-Kurmaca Etkileşimi

Belgesel ve kurmacanın üretim tarzı, anlatı yapıları ve dili arasında daha belirgin bir geçişkenlik görülmeye başlamıştır. Belgesel ve kurmaca birbirinden beslenerek gelişmiş ve ortaya melez bir yapı çıkmıştır. Bu melez yapı da birçok soru ve tartışmayı beraberinde getirmiştir. Sinema alanında "melez" kavramının net bir tanımlaması bulunmamaktadır. Ancak son dönemdeki film örneklerinin anlatı yapılarında görülen farklılık ve geçişkenlik, melezleşme alanında çalışma yapılmasını gerektirmektedir. Melezlik genel olarak, "iki arada bir deredelik" (in betweenness), karışım (mixing), bir araya getirme (combination)⁶ gibi kavramlarla tanımlanmaktadır. Bhabha'ya göre melezleşme, belirli unsurların karşılaşp birbirlerini değiştirdiği "üçüncü alan"a yer açar (aktaran, Wang, Yeh, 2005: 2).

Melezleşme kavramı, biyolojiden sanat ve kültür alanına kadar çeşitli bağlamlarda kullanılmaktadır. Biyolojide melezleşme, "iki tür arasındaki doğal veya yapay geçiş" olarak tanımlanmaktadır (Couchot, 2005: 1). Sanat alanında melezleşme ise heterojen, semiotik ve estetik unsurlar arasındaki geçiştir (Couchot, 2005:1). Melezleşme ayrıca kültür endüstrisinin küreselleşmesi ve yerelleşmesiyle kültürel üretim alanında devam etmekte olan bir eğilimin parçası haline gelmiştir. "Hem kültürün kendi içerisinde hem de dış dünyada devam etmekte olan etkileşim ve

⁶ Melezlik (hybridity) kavramını Arif Dirlik (2009), "in betweenness", melezlik teorisyenleri Homi Bhabha (1994), "in between", "third place" ve John Hutnyk (2005), "mixing", "combination" kavramlarıyla tanımlamaktadır.

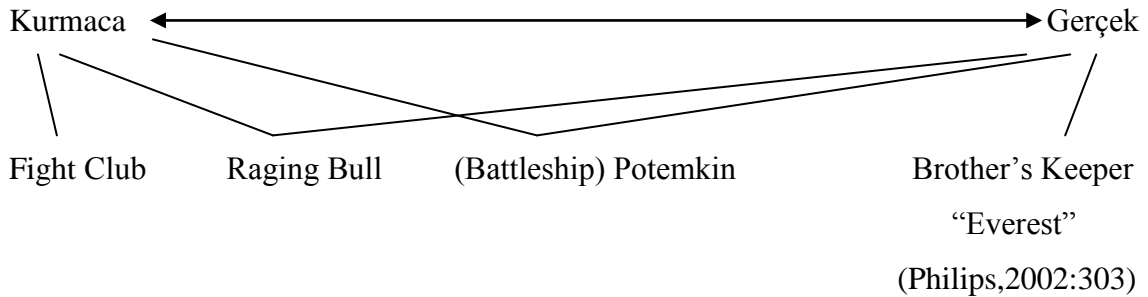
söylemin sonucu olarak, kültür, doğası gereği, akışkan ve hareket halindedir. Bu bağlamda kültür, sadece melezleştirmez aynı zamanda melezleşme sürecinde yeni karakteristikler ve farklılıklar yaratır, yeni bağlantılar kurar” (Hannerz, aktaran, Wang, Yeh, 2005: 1). Melezleşme terimi Turow tarafından “karışık kültürler veya bir kültür içerisindeki türlerin karışım süreci” (aktaran, Wang, Yeh 2005: 7) olarak tanımlanmaktadır.

Caneloro (1999: 7), melezleşme kavramının yaygın bir terminolojik yapıya sahip olmamasının ardında kültürler arası geniş bir tartışmanın olmaması ve akademisyenler arasında bilgi alış verişi eksikliğinin olması gibi nedenler olduğunu belirtir. Melezleşme, son dönemde farklı alanlarda artan bir şekilde tartışılan konulardan biri olmuştur. Couchot (2005: 2), teknik olanakların gelişmesinin bu artışta etkili olduğunu ve sanatçıların gittikçe saf materyaller yerine daha akışkan veya parçalanabilir materyaller tercih etmeye başladığını ifade eder. Akışkan hale gelen yapılar da, belirli sınırlarla ayrılmış unsurları birbirine yaklaştırarak daha geçişli bir yapının ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Dirlik, “melez” kavramını açıklarken şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Görünüşte şeffaf olan melezlik, aslında oldukça kaygan bir kavramdır. Yani uygulandığı durumları aydınlatmaz, aksine onları, gizleyerek değil, hayli farklı durumlar arasındaki ayrımları bulanıklaştırarak görünmez kılar” (2009: 247). Bu tanımı sinemaya uyarlıysak, belgesel ve kurmaca iki farklı yapıda iken melezlik, bu iki yapı arasındaki ayrımı bulanıklaştırır ve ortaya ikisinin de özelliklerini taşıyan farklı bir anlatı çıkarır. “Melez anlatı” olarak tanımladığımız yapılarda belgesel de kurmaca da kendine ait özellikleri taşısa bile artık tamamen kurmaca veya tamamen belgesel olarak nitelendirilemez. “Melez nektarin, şeftali ve elmadan yapılmıştır, saflık düzeyleri ne

olursa olsun, her ikisinin de belirgin kimlikleri vardır (ve melez nektarinin de açık bir kimliği olduğu üzerinde düşünmek öğretici olabilir!)” (Dirlik, 2009: 252). Benzer bir şekilde, “melez anlatı” da belgesel ve kurmacadan meydana gelmektedir, her ikisinin de kendine ait özellikleri vardır ancak tıpkı melez nektarinde olduğu gibi melez anlatının da açık bir kimliği vardır. Her ne kadar melezlik, farklılıkları bulanıklaştıran bir kavram olsa da, sonuç olarak kendine ait açık bir kimliği de vardır. “Melez anlatı” kimliği, son dönemde yapılan film örneklerinin incelenmesiyle netleştirilebilir. Gerek dünya sinemasında gerekse Türk Sinemasında docu-fiction, factual-fiction, blending structures, hybridization gibi farklı adlar altında kavramsallaştırılmaya çalışılan anlatı yapısına ait örneklerde önemli bir artış görülmektedir.

Belgesel olarak nitelendirilen bir filmin yapısı, belgesel özellikler sergilerken içeriği kurmaca bir hikâyeden oluşabilir. Benzer bir şekilde, kurmaca anlatı yapısına sahip bir filmin içeriği belgesel niteliğine sahip olabilir. Örnek filmler üzerinden kurmaca ve gerçek öğelerin kullanımı aşağıdaki gibi gösterilebilir:



Fight Club (Dövüş Kulübü) (Fincher, 1999), kurmaca bir hikâye anlatmaktadır ve filmde kurmaca öğeler kullanılarak hayali durumlar yaratılmıştır. *Raging Bull* (Kızgın Boğa) (Scorsese, 1980) filmi ise bazı bölümlerinde gerçek öğeler kullanılan kurmaca bir filmidir. Philips’in tablosundaki kurmaca ve gerçek arasındaki mesafede *Battleship Potemkin* (Potemkin Zırhlısı) (Eisenstein, 1925) filmi ikisi arasında

kalmış bir yapı sergilemektedir. Yani filmi tamamen kurmaca veya tamamen gerçek olarak nitelendirmek kolay değildir. Film, bazıları tarafından belgesel olarak adlandırılırken bazıları tarafından da kurmaca olarak tanımlanmaktadır. Marc Ferro (1995: 86), *Potemkin Zirhlisi*'ni, “efsaneinin, doğruya uygunluğun çizgilerini alabildiği görülür” ifadesiyle tarif etmektedir. Anlatının kimi zaman gerçek (mürettabat için ayrılmış olan etin üstünde kaynaşan kurtlardan büyük ayaklanmaya, Odesa halkının kurbanlarla dayanışmasına, bastırma eylemine cereyan ettiği yer aslında Richelieu merdivenleri olmayan katliama, Konstanza’ ya doğru harekete, vb.) kimi zamanda bu gerçeklerin efsaneyle karıştırılmış görüntülerinden oluştuğunu da vurgulamaktadır (Ferro, 1995: 86). Filmde verilen bilgiler Eisenstein tarafından ‘uydurulmuş’ olarak değerlendirilmektedir, Ferro ise böyle bir durumda bu filmin bir devrimi tarihsel bir yapıttan daha etkileyici bir biçimde nasıl yansıtabildiğini sorgulamaktadır (Ferro, 1995: 181). Eisenstein, hayali öğeleri gerçeklerle bir arada kullanarak yeni bir gerçeklik yaratmaktadır.

“Kurmaca mı yoksa belgesel mi” sorusu, iki yapının iç içe geçtiği melez formlar için sıkça sorulan sorulardan biridir ve birçok tartışmanın da çıkış noktasıdır. Bir filmin kurmaca mı yoksa belgesel mi olduğuna karar vermek her zaman kolay olmayabilir çünkü bu ayrımı yapmanın belirli kuralları ve kriterleri bulunmamaktadır. Her iki yapının da kendine ait, birbirinden farklı özellikleri vardır, ancak bazı filmlerde bu özellikler o kadar iç içe geçer ki ayrım yapmak gittikçe zorlaşır. Bordwell ve Thompson belgesel ve kurmacanın birbirinden kesin hatlarla ayrılmadığı durumlar olduğunu belirtir.

Belgeseller önceden düzenlenmiş ya da sahnelenmiş olayların görüntülerini içerebilirken, kurmacalar da sahnelenmeden elde edilmiş çekimlere sahip olabilirler. Bazı kurmaca filmlerde, öyküyü güçlendirmek adına haber görüntüleri kullanılır... Bazı yönetmenler kurmaca filmleri neredeyse tamamen belgesel görüntüleriyle oluştururlar... Tıpkı

belgeselde olduğu gibi, kurmaca filmin bütün amacı- hayali aksiyonları ve olayları göstermek için- film içindeki belgesel görüntüleri nasıl değerlendireceğimizi yönlendirmektir (Bordwell ve Thompson. 2008: 341).

Belgesel, kurmacaya göre mevcut sistem ve topluma dair konulara daha fazla yer verir. İzleyiciyi eğlendiren ve keyif veren konular yerine toplumsal gerçekler ve belli bir amaca hizmet eden durumlar sunulmaktadır. Rotha öykülü filmlerin tehlikeli bir toplumsal yaklaşım sergilediğini belirtir ancak bu tehlikeli yaklaşım da malzemesini yine toplumdan almaktadır. Kurmaca filmler her ne kadar toplumsal olaylardan uzak gibi görünse de aslında yaşanmış veya yaşanma ihtimali olan olaylardan yola çıkarak şekillenmektedir. Kurmaca öyküler, malzemesini yaşamdan alır. Bu da kurmacayı belgesele yaklaştıran özelliklerden biri olarak gösterilebilir.

İnsanlar film izledikleri zaman gördüklerine inanmak isterler. “Sahne bir yanılsama ile karşılaştıklarında her zaman bir şüphe vardır: izleyiciler, bilinçli veya bilinçsiz olarak izledikleri kurmacayı, kabul edebilecekleri bir gerçeğe dönüştürmek isterler. Bu süreç Karren (2010: 148) tarafından ‘kuşkuya ara verme’ süreci olarak adlandırılmaktadır. İzleyici bir anlamda gördüklerinin gerçek olup olmadığını sorgulamadan gördüklerine inanır. Bunun sonucunda da korku, heyecan, mutluluk, utanç gibi duygular içersine girer. Ayrıca, Karren (2010: 148), Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filminden Michael Moore’un *Fahrenheit 9/11* (2004) filmine kadar belgesellerin güvenilir bir biçimde gerçekliği yakalamadığını savunur. Bu noktada belgeselin gerçekliği de sorgulanmaya başlar. *Kuzeyli Nanook* (1922) filminin birçok sahnesinde Flaherty’nin müdahalelerinin izleri görülmektedir. Karren (2010: 148) de belgesel olarak nitelendirilen bu tarz filmlerin güvenilir bir biçimde gerçeği olduğu gibi yansıtmadığını iddia eder. McIlroy (aktaran, Jordan, 2003), belgesel ve kurmaca filmin, inşa edilmiş gerçeklikler olarak birbirinden ayırt edilemez olduğunu belirtir Yani

belgeselde de kurmacada olduğu gibi inşa edilmiş bir gerçeklik olduğu iddia edilmektedir. Sinemanın ilk yıllarında düşsel olanı temsil eden Méliés ve gerçek olanı temsil eden Lumiere Kardeşler ile başlayan belgesel- kurmaca ayrımı, günümüze kadar farklılaşmış ve iki yapının birbirinin yerine geçebildiği melez bir forma dönüşmüştür. Bu iki türün melezleşmesi son dönemde sıkça tartışılrsa da, 1934 yılında Alberto Cavalcanti tarafından çekilen *Pett and Pott* filmi o dönem için melez bir örnek oluşturmaktaydı. Teksoy Cavalcanti'nin filmini şöyle tanımlar: “Kurmaca ile belgeseli iç içe geçiren, ilk çalışması *Pett and Pott*'un (Pett ile Pott, 1934) ilkin seslerini kaydetti, sonra bu seslere uygun görüntüler çekti” (2005: 261). İki farklı aileyi ele alan film, geleneksel, mutlu ve çocukları olan Pett ailesi ve geleneksel aile yapısının dışında, mutsuz ve çocukları olmayan Pott ailesinin hikâyesini anlatmaktadır.

Belgesel ve kurmacanın geçişken bir yapı sergilemesi, dünya sinemasında Sinema-gerçek, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Yeni Dalga ve Dolaysız Sinema gibi akımlar sayesinde aşına olunan bir durumdur. Belgesel sinemada sıkça kullanılan el kameraları 60'lı yılların başlarında kurmaca film yapımının bir parçası haline gelmiştir (Karren, 2010: 148). Belgeselde takip, gözlem amacıyla kullanılan el kameraları, teknolojinin de gelişmesiyle ve ortaya çıkan akımların da etkisiyle kurmaca filmlerde de kullanılmaya başlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, “günün gerçeklerine bağlılığı” ile nitelenmektedir (Coşkun, 2003: 147). Bu akımın örnekleri, günün gerçeklerini belgesel tarzda yeniden kurarak, kurmaca anlatıları belgesele yaklaştırmaktadır. Profesyonel olmayan oyuncular ve gerçek mekânlar kullanılarak, gerçeklik etkisi arttırılmaya çalışılmıştır. “Senaryonun temeli gündelik gerçekten ağını kopardığı zaman bile İtalyan filmleri her şeyden önce yeniden kurulmuş

röportajlardır” (Coşkun, 2003: 147). Yani filmlerde her ne kadar gerçeklikten uzaklaşan sahneler olsa bile, sonuçta yine gerçekliğe yakın durmaktadır. Rossellini, Vittoria De Sica, Visconti gibi bu akımın önemli yönetmenlerinin çalışmalarında, belgesel ve kurmaca öğelerin birbiriyle etkileşimi sonucunda gerçeklik etkisi fazla olan yapılar karşımıza çıkmaktadır.

Karren (2010: 150), belgeselin kurmacaya ve kurmacanın da belgesele yönelik nedeninin, kurmaca filmin umutsuz bir biçimde yapaylığının üzerini örtmeye ve belgesel gibi görünmeye çalışması olduğunu savunur. Ayrıca izleyicilerin de dikkatli bir şekilde inşa edilmiş filmler yerine “yakalanmış” hissi veren filmlerden etkilendiğini ileri sürer. Film, sanki tesadüfen yakalanmış görüntülerden oluşturulmuş gibi gösterilerek izleyicinin ilgisi çekilir. Kurmaca ve belgesel karşılıklı olarak birbirleriyle etkileşim içerisine girer. “Belgesel film yapımı, her zaman olduğu gibi, geniş ve ilgili bir izleyici kitlesine ulaşmak için kurmaca hikâye anlatım metotlarına döner. Benzer bir şekilde, kurmaca hikâye anlatımındaki aynı gerçeklik, film yapımcılarının belgeselcilerin metotlarını her zamankinden daha fazla kullanmasına yol açmıştır” (Karren, 2010: 151).

Belgesel ve kurmaca anlatı özelliklerini bir arada barındıran birçok film örneği vardır. Son yıllarda, belgesel ve kurmaca film arasında ayırım yapmak gittikçe zorlaşmaktadır ayrıca, ikisi arasındaki sınırların ortadan kaldırıldığı filmlerin popülerliği de artmaktadır (Jordan, 2003). Gerçeklik hissi yaratmak adına röportajlarla başlayan ve yaşanmış bir olayın anlatıldığı hissini veren ancak ilerleyen bölümlerinde kurmaca özellikler sergileyen ve filmin sonunda aslında filmin kurmaca olduğunun anlaşılmasını sağlayan ipuçları veren *Noviembre* (Manas, 2003) filmi belgesel-kurmaca etkileşiminin fazlasıyla görüldüğü filmlerden biridir.

İyi belgesellerin çoğunluğu, katıksız bir gerçeklik ile dikkatlice düzenlenmiş bir kurmacanın karışımı olan ikili bir yaklaşımdan yararlanır. Bu ifade bizi asıl film formuna götürür: Tam bir kurmaca (total fiction). Buradaki olaylar da gerçektir. Ancak istendiği ve gerekli olduğu ölçüde tekrarlanabilir. Bu işlem, bir davranışın ya da eylemin özelliği tam anlamıyla film üzerine aktarılan dek çeşitli açılardan yapılabilir. Her durum kamera için dikkatlice planlanır ve uygulanır. Elde edilen sonuç gerçeğin bir taklididir. Gerçekten de gördüğümüz şey gerçeğin zenginleştirilmiş bir yeniden üretimidir (Arijon, 2005: 30).

Belgesel ve kurmaca filmler, melez bir yapı sergileyebilmelerinin yanı sıra, iki farklı dünyanın temsilini yapmaktadır. “Kurmaca filmlerin dünyası hayali bir dünyadır. Aynı zamanda bizim gerçek dünyamıza da benzemektedir, özellikle de gerçekçi stilde yapıldıysa. Film tanınan insanlar, objeler, yerler ve duygularla çevrelenmiş olabilir ancak aralarındaki benzerlik temel olarak metaforiktir” (Nichols, 1991: 109). Kurmaca filmlerin sunduğu bu hayali dünyanın aksine belgeseller içinde yaşadığımız dünyanın temsilini sunarlar. Buna karşılık olarak, kurmaca ise içinde bulunduğumuz dünyaya benzeyen bir dünyanın taklidini yapar.

Belgesel ve kurmaca arasındaki sınırın belirsiz hale geldiği bir başka alan ise tarihsel filmlerdir. “Belgesel tarihsel olarak kendini kurmaca filminden ayrı tutmuştur. Kurmaca aldatan ve oyalayan anlatıdır. Kurmaca, fantezi ve aldatma uğruna dünyayı olduğu haliyle görmez” (Nichols, 1991: 108). Belgesellerin gerçeği yansıttığına dair bir öngörü olduğu için tarihsel olayların aktarımında da gerçekçi olması beklenir. Ancak Zinn’e göre, bazıları belgesellerin doğal olarak bir olayın tarihini veya dönemini daha gerçekçi bir şekilde ele alacağını düşünebilir ancak onlar da anlatı filmleri kadar bozulmaya maruz kalmaktadır. Ayrıca durumun böyle olmasının nedenini, tarihin geniş bir temelden verilerin seçilmesi sürecine dayanıyor olmasına ve bu süreçte tarihinin (veya film yapımcısının) neyi dahil edip neyi dahil etmeyeceğine karar veriyor olmasına bağlamaktadır. Bu nedenle, “kurmaca olmayan” bir şey, kurmaca veya kurmacadan

daha fazla kurmaca haline gelebilir diyerek iki anlatı formu arasındaki geçişken yapıya da değinir. (Zinn, 2004: 68).

Görüntünün sahip olduğu biçimlendirilebilme ve değiştirilebilme özelliği, belgesel ve kurmacada farklı denemelerin görülmesine neden olmaktadır. Mevcut olanaklardan faydalanılarak, kurmaca bir film belgesel bir tavra bürünürken, belgeselde de inşa edilmiş kurmaca yapılara yer verilebilir.

Belgesel tekniklerini kullanan kurmaca filmler, titiz bir şekilde doğal ve 'yakalanmış' gibi görünmeye çalışır. Ancak hala kurmacadırlar. Hikâye gibi kurulmuş, canlandırma yapan, senaryosu olan belgesel filmler özel bir etki yaratmak için kurmaca gibi dikkatli bir şekilde inşa edilmektedir. Ancak hala belgeseldirler. Hangisi gerçeği söyler? Gerçek, film görüntüsünün mekanik doğuşuna rağmen hala gerçeklik yerine geçebilen bir yansıma olması ve sınırsız yollarla biçimlendirilebilir ve değiştirilebilir olmasıdır (Karren, 2010: 151).

Bir belgesel sinemacı, kurmaca bir film de çekebilir çünkü artık teknik gelişmelerle birlikte belgesel ve kurmaca anlatılar birbirlerinin özelliklerini taşımaya başlamıştır. Belgesel olarak adlandırılan filmlerin kurmaca filmlerle bir arada değerlendirilerek ödül aldığı örnekler, belgesel ve kurmacanın ne kadar iç içe geçtiğini gözler önüne sermektedir.⁷

Godard'ın *Notre Musique* (Müziğimiz) (2004) filminde belgesel ve kurmaca öğelerin bir aradalığını inceleyen Laure Astourian (2008), Godard'ın insanların hayali olana güvenerek gerçeklikten şüphe duyduğuna inandığını ve hayali temsillerin bazı sahnelerde gerçeklikten daha inandırıcı görüldüğünü ifade eder. Filmde insanlık, yokoluş ve yeniden varolma konuları işlenmektedir. Nasıl belgesel ve kurmaca bir arada bulunabiliyorsa, hayali ve gerçek olan da iç içe geçen bir yapı sergileyebiliyor. Ayrıca

⁷ Adana'da gerçekleştirilen Altın Koza Film Festivali'nde belgesel olarak nitelendirilen *İki Dil Bir Bavul* filmi kurmaca filmlerle birlikte yarışarak yeni bir tartışma ortamı yaratmıştır. Festivalde belgesellerin kurmaca filmler ile aynı ortamda değerlendirilmesi, belgesel ve kurmaca arasında bir ayrım yapmak yerine ikisini bir arada tutan bir yapıyı ön plana çıkarmaktadır.

kurmaca bir film belgesel tarzında üretildiğinde belgesel olarak görülebiliyor ve belgesel de kurmaca özellikler sergilediği zaman kurmaca olarak kabul edilebiliyor. Aynı şekilde hayali ve gerçek olan bir arada sunulduğu zaman, Astourian'ın araştırmasının da gösterdiği gibi, hayali olan temsiller gerçek olan temsillerden daha inandırıcı görünebiliyor.

Belgesel tekniklerinin bu kadar yaygınlaşması belgesel-kurmaca yakınlığını da beraberinde getirmiştir. “Gerçeklik ve onu üreten belgesel teknikleri çok derin bir ihtiyacı karşılar. Artan bir şekilde, film yapımcılarının çalışma biçiminde ve film sanatçılarının düşünce ve duygularını ifade etme biçiminde baskın hale gelmektedirler” (Karren, 2010: 151). Williams (aktaran Jordan, 2003), postmodern dönemde, belgesel filmlerin artan bir şekilde film aracının manipülasyon süreçlerine zemin hazırlamakta olduğunu iddia eder. Belgeselin, bu kadar yaygınlaşmasıyla birlikte, kurmaca filmler belgesele ait özellikler sergilerken, belgeselin gerçekliği de tartışmalı bir hale gelmektedir. Gerçek yaşamla ilgili belgeseller bazen yeniden canlandırılmış materyaller içerebilir. *The Civil War* (Burns, 2002) filminde olduğu gibi, gerçek hikâyelerini anlatacak kişiler mevcut olmadığı için dönemden alıntılar okunur ve izleyiciyi etkilemek için müzik kullanılır. Akademik uzmanlar yorumlarıyla katkıda bulunarak gerçek ve gerçek olmayan arasına bir başka belirsiz katman yerleştirir (Booth, 1991: 234).

Belgesel ve kurmaca özelliklerinin bir arada kullanıldığı Fransız yapımı *Sınıf* (Cantet, 2008) filmi, gerçek ve kurmaca olanın bir arada kullanıldığı melez yapıya örnek bir filmidir. *Sınıf*, gerçek bir kolejde, gerçek öğrencilerle çekilmiş, eğitim sürecini anlatan belgesel bir filmidir. Ancak filmde Booth'un da belirttiği gibi “gerçek ve gerçek olmayan arasında belirsiz bir katman” yer almaktadır. Belgesele ait gerçeklik unsuru,

filimde kurmaca bir hikâye için zemin oluşturmaktadır. Gerçek mekân ve kişiler üzerine kurulmuş kurmaca bir hikâye anlatılmaktadır.

Scorsese, “kurmaca ile kurmaca olmayan arasında” kendisi için “hiçbir zaman bir ayırım” olmadığını belirtir ve “belgeselin içinde her zaman bir kurmaca payı olduğunu” ve “kurmacanın da her zaman gerçekle ilişkili olduğunu”, bu nedenle de kurmaca ve belgesel arasında bir ayırım yapmanın anlamsız olduğunu ifade etmektedir (aktaran Donato, 2007: 199). Sinemanın ilk yıllarından itibaren belgesel ve kurmaca arasında bir ayırım yapma çabasının görülmesine rağmen, Scorsese, bu iki yapının kendi içlerinde birbirlerine yer ayırdıklarını belirtir ve bir aradalıklarının altını çizer. “Dramatik bir filmin kalbinde belgesel dürtüsü”nün yer alabileceğini belirten Scorsese (aktaran Donato, 2007: 202), son dönemde sıkça tartışılan melez yapı içerisinde belgesel ve kurmacanın ne kadar iç içe geçmiş olduğunu ifade eder. Scorsese belgesel tekniği ve gücüne kurmacada sıkça yer vermektedir.

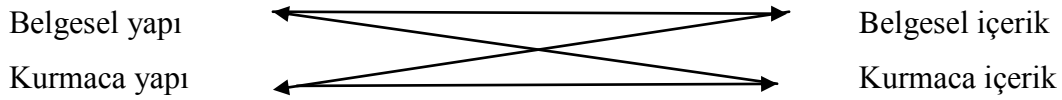
I.4.1. Sahte Belgesel (Mockumentary) - Yarı Belgesel (Docudrama)

Belgesel yapıya sahip kurmaca içerikli filmler, sahte belgesel (mockumentary), kurmaca yapıya sahip belgesel içerikli filmler ise yarı belgesel (docudrama) olarak adlandırılmaktadır (Rhodes ve Springer, 2006: 4). Bu iki yapı, doğası gereği sınırları yıktıkları için geçmişten beri tartışma konusu olmuştur. İki yapının da belgesel sınırlarını karmaşık yollarla yıktığı ileri sürülmektedir. Ayrıca sahte belgesel ve yarı belgesel olarak kavramsallaştırılan yapıların, öncelikli olarak belgeselden yola çıkarak geliştiği belirtilmektedir (Lipkin, Paget, Roscoe, 2006: 11, 12). Yani her ikisinin temelinde de belgesel belirleyici bir role sahiptir. Philips ise bu noktaya şöyle değinmektedir:

Bazı durumlarda, bir film fake documentary veya mock documentary olarak adlandırılabilir. Her iki tür de belgesel teknikleri (röportaj, el kamerası ile çekim, altyazı)

ile yapılmaktadır ancak bunlar belgesel değildir. İzleyiciler sahte belgesel izlerken, izlediklerini gerçek olarak görürler. Sahte belgesel, mutlaka kurmaca bir hikâye anlatılacağı anlamına gelmez (2002, 339).

Belgesel tekniklerinden faydalanan bu türler farklı terimlerle adlandırılmıştır. Rhodes ve Springer (2006: 4), belgesel ve kurmaca film arasındaki ilişkinin 4 temel kategori arasında bir etkileşim sergilediğini belirtir: belgesel yapı, belgesel içerik, kurmaca yapı ve kurmaca içerik. Bu kategoriler arasındaki ilişkiler şöyle gösterilmektedir:



(Rhodes ve Springer, 2006: 4)

Bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan türler şöyle adlandırılmaktadır (Rhodes ve Springer, 2006: 4):

Belgesel yapı + belgesel içerik = Belgesel

Belgesel yapı + kurmaca içerik = Sahte Belgesel (Mockumentary)

Kurmaca yapı + belgesel içerik = Yarı belgesel (Docudrama)

Kurmaca yapı + kurmaca içerik = Kurmaca

Görüldüğü gibi, belgesel ve kurmaca arasındaki etkileşimli yapı mockumentary, docudrama, hybridization, factual fiction gibi farklı terimlerle adlandırılan türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Candeloro da “docufiction” (belge-kurmaca) terimini kullanmayı tercih etmiştir (1999: 37).

II.5. Melez Yapıyı Ortaya Çıkaran Dinamikler

Özellikle son dönemde belgesel ve kurmaca özelliklerini bir arada taşıyan filmlerin ortaya çıkmasının ardında farklı dinamikler bulunmaktadır. Bunlar,

Schrader'in "anlatı yorgunluğu" (the exhaustion of narrative) olarak tanımladığı durum, gerçeklik arayışı ve teknolojik alanda yaşanan değişimler olarak sıralanabilir. Her birinin bu yeni anlatı yapısının oluşumunda farklı etkileri bulunmaktadır.

Sönmez (2009) belgeselin bu kadar ön plana çıkmasının sebebinin, "kurmaca filmlerin çoğunun birbirinin tekrarı olması ve bunun sonucunda insanların 'dejavu' duygusunu yaşamamasıyla artık şaşırtıcı, ilgi çekici hikâyelere yönelmesi" olduğunu ileri sürer. Bu yönelimler sonucunda şaşırtıcı, ilgi çekici hikâyelerin belgesel sinemada görüldüğü ve ayrıca görülen farklılıkların sadece hikâye değil, film estetiği bakımından da geçerli olduğu ifade edilmektedir. Kurmaca hikâyelerin birbirini tekrar eden bir yapı sergilemesi, Schrader'in "anlatı yorgunluğu" (the exhaustion of narrative) olarak ifade ettiği, farklılaştırma gerektiren anlatılarla benzer bir konuya dikkat çekmektedir. Schrader'in anlatı yorgunluğu ile kastettiği şey, anlatıların her yerde birbirinin benzeri ve tekrarı olması ve izleyici tarafından anlatının ne yönde ilerleyeceğinin önceden tahmin edilebilir hale gelmesidir. "50 yıl öncesine göre bugün orijinal olmak daha zor. Bugünün izleyicileri bir anlatı biyosferinde yaşamaktadır" (Schrader, 2009). Anlatı yorgunluğunun melez yapı doğurma potansiyelinin olduğu tartışmalıdır ancak kurmacada böyle bir anlatı yorgunluğunun olması, kurmaca film yapımcılarının belgesel film yapım tekniklerine yönelmesine neden olduğu iddia edilebilir. Ancak kurmaca filmlerde olduğu gibi, kimi zaman belgesellerde de Sönmez'in belirttiği "dejavu" duygusu yaşanmaktadır. Böyle durumlarda da belgesel, tekrardan kaçınmak amacıyla kurmaca yöntemlere başvurmaktadır. Son dönemde yapılan filmler incelendiğinde, anlatı yorgunluğundan uzaklaşmaya çalışan farklı konulara yönelen yapımlar görülmektedir.

Anlatı yorgunluğunun yanı sıra, gerçeklik tutkusunun hayal dünyasıyla keşiştiği nokta da bu anlamda etkili bir faktör olarak karşımıza çıkar. Yönetmenlerin sahip olduğu gerçeklik arayışı, onların hayal dünyasıyla birleştiği zaman ortaya farklı anlatılar çıkmakta ve iki yapı arasında belirgin bir sınırdan söz etmek gittikçe zorlaşmaktadır. Gerçeklik, filmin doğasında yer alan ve ona güç veren bir unsur olarak düşünüldüğünde, kurmacanın belgesele yönelmesinin ardında gerçekliğin sunduğu güç önemli bir etken olarak yer alır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte gerçekliğin de değiştirilebilir hale gelmesi, görüntülere olan güveni azaltmıştır. Teknik olanaklardan faydalanılarak istenen etkinin istenen biçimde sağlanabildiği bir ortamda insanlar da gördükleri görüntünün gerçekliğini daha fazla sorgular olmuştur. Bununla bağlantılı olarak, gerçeklik arayışı ön plana çıkmıştır. Kurmaca da bu arayışın bir sonucu olarak belgesele ve belgeselin gerçeklik etkisi yaratmada kullanılan özelliklerine yönelmeye başlamıştır.

Buna karşılık olarak, gerçeklik iddiası olan belgesel sinema da film yapım sürecinde teknik olanaklardan daha fazla yararlanmaya başlar ve bunun bir sonucu olarak belgesel de kurmacaya yönelmeye başlar. Teknolojinin gelişimi karşılıklı olarak farklı amaçlarla iki yapıyı birbirine yakınlaştırmıştır. Mangual (2009: 298), “Gerçekler vardır ancak bu gerçekler filmde yeniden çerçevelenir ve yeniden temsil edilir, böylece kurmacaya yer açılır”, diyerek belgeselin kurmacaya yönelik sürecini tanımlar. Bu süreç sonucunda belgeselin konumu da değişmeye başlar.

Teknolojik alanda yaşanan değişimler, hem film yapımında hem de yeni anlatıların oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir. Teknoloji ve teknik gelişmelerin hayatımıza getirdiği kolaylıklar, yenilikler düşünüldüğünde, günlük yaşam ve birçok alanda değişikliklerin yaşandığı görülmektedir. Özellikle 2000 sonrasında dijital

teknolojinin yoğun bir biçimde kullanılmasıyla birlikte film üretim biçimleri de değişmeye başlamıştır. Üretim biçimlerinde görülen bu değişiklikler, doğrudan anlatı yapılarını etkilemiş ve yeni melez yapıların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. “60’larda dijital teknolojilerin ortaya çıkmasıyla birlikte geleneksel tekniklerden uzaklaşan daha derin ve karmaşık bir melezleşme ortaya çıktı” (Couchot, 2005: 3). Bunun sonucunda, anlatı yapılarında da geleneksel anlatıdan uzaklaşan daha derin ve karmaşık bir yapıya sahip melez anlatılar ortaya çıktı. Monaco, “Teknoloji öncesi çağda, insanoğlu bir bakıma kendi fiziksel yetenekleriyle sınırlıydı” (2005: 72), diyerek teknolojiyle birlikte insanların fiziksel yeteneklerinin dışında yeni bir güç ve yeteneğin kullanılabilir hale geldiğinin altını çizer. Başlangıçta teknik koşulların sınırlı olması nedeniyle belirli sınırlar dahilinde gerçekleştirilen bir çalışma, zamanla kullanılan araçların, var olan tekniklerin gelişmesiyle birlikte sınırları çizilemeyen bir yapı içerisinde gerçekleştirilmeye başlamıştır. Örnek olarak, 60’lı yıllarda taşınabilir hale gelen kameralarla birlikte stüdyo dışında da rahatlıkla çekim yapılabilir hale gelmiştir ve mekan sınırlaması ortadan kalkmıştır. Lucas (aktaran, Ohanion, Philips, 2000: 4) dijital teknolojinin kendisi için zaman ve enerji kaybını önlediğini ve film yapımcısını daha yaratıcı hale getirdiğini ifade etmektedir.

Sinema, ortaya ilk çıktığı tarihten itibaren teknolojiye bağlı olarak gelişen bir alan olmuştur. Bordwell ve Thompson (2009: 47), film sanatının “ilk denemelerden en son bilgisayar programlarına kadar” teknolojiye bağlı olduğunu belirtmektedir. Sinema, yapısı gereği, teknolojiden beslenerek gelişimini sürdürmüştür. Film, teknik bir çalışma sonucu elde edilmiştir ve her aşamada teknik çalışmalar yapılmaktadır. İzleyici gördüğü görüntüden çok görüntünün oluşmasını sağlayan teknolojiden etkilenmiştir. Rotha (2000: 33), film gelişim sürecini değerlendirirken sinemanın teknik bir oluşum

olarak “mekanik yapısı” ile ilgilenmiştir ve bu süreci şöyle örneklendirmiştir: “projektörlerin çalışması, kameranın anlaşılması güç mekanikliği, sesin disklerle ve film üzerindeki ses şeridi ile yeniden üretilmesinin çeşitli yöntemleri...” (2000: 33). Görüldüğü gibi, her aşamada teknik bir süreç mevcuttur. Bu konu hakkında Monaco ise düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: “Endüstri çağının başlı başına büyük sanatsal katkısı olan kayıt sanatları –film, ses kaydı ve fotoğraf- karmaşık, olağanüstü ve oldukça gelişkin bir teknolojiye göbekten bağlıdır” (2005: 72). Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi teknoloji, sinemanın ayrılmaz bir parçasıdır.

Genel olarak, gelişen teknolojinin sinemaya getirmiş olduğu kolaylıklar ele alındığında şu özellikler karşımıza çıkmaktadır: Kameralar daha hafif ve taşınabilir hale gelmiştir, teknoloji daha ucuza mal olmaktadır ve yaygın bir biçimde kullanılabilir hale gelmiştir ayrıca kişisel bilgisayarlarda kullanılabilen kurgu programları ve görüntünün değiştirilebilir olması önemli faktörlerdir.

Kameraların taşınabilir hale gelmesi, film yapımcılarına istedikleri mekânda çekim yapabilme olanağını sağlamıştır. “Savaş sonrası teknolojik gelişmelerin etkisi, film yapımcılarının sahne ve stüdyonun sınırlarından çıkıp farklı alanlara gidebilmelerini olanaklı hale getirmiştir” (Karren, 2010: 149). 1960 yılında ortaya çıkan teknoloji sayesinde, daha hafif ve taşınabilir hale gelen kamera, görüntünün istenen ortamlarda daha kolay bir biçimde kaydedilebilir olmasını sağlamıştır. Kameranın yanı sıra ses kaydeden cihazların boyutları da küçülmüştür ve böylece film yapımı daha kolay bir teknolojiyle gerçekleştirilebilir hale gelmiştir. “Dijital film yapımı, belirli geleneksel film yapım tekniklerini bilgisayar, dijital görüntü manipulasyonu ve disk kaydının bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkan yeni olanaklarla birleştiren metodolojidir” (Ohanion, Philips, 2000: 3). Dijital teknolojinin gelişimi ve yaygın bir

biçimde kullanılmasıyla birlikte, belgesel ve kurmacanın anlatım dilinde, üretiminde meydana gelen gelişmelerin yanı sıra, yeni anlatım biçimleri de ortaya çıkmıştır ve kullanılan teknikler ve teknoloji baskın hale gelmiştir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga Akımı, cinema- verite (sinema-gerçek) ve direct cinema (dolaysız sinema) gibi akımlar, teknolojinin olumlu gelişmelerinden faydalanarak ilerlemiştir. “1960’ların başında Fransız Yeni Dalga Akımı, elle yapılan kamera devinimlerinin yeni vokabülerini yaratmakla dikkat çekti ve bu hafif kameralarla 1960’larda da günümüzde de yaygın olan sinema-gerçek belgesel stili ortaya çıktı” (Monaco, 2005: 364). Ortaya çıkan yeni teknoloji “sinema-gerçek” olarak adlandırılan yeni bir anlatım tarzının oluşmasını sağlamıştır. Teknolojinin, yeni anlatım tarzı oluşturma potansiyeli ve anlatı yapısı üzerindeki etkisi açıkça görülmektedir.

Teknolojinin getirdiği birçok yenilik arasında, sinema alanında dikkat çeken ve değişimlere yol açan belirgin unsurlar vardır. Ulutak, teknolojik değişimin sahip olduğu unsurları şöyle sıralamaktadır:

Büyük, hantal film kameralarından elde kullanılabilir kameralara geçiş, düşük duyarlılık filmlerden yüksek duyarlılık filmlere geçiş, sessiz filmde sesli filme geçiş, büyük ama gücü düşük ışık kaynaklarından küçük ama gücü yüksek ışık kaynaklarına geçiş, günümüz video-dijital yapım ortamları, ucuzlayan hatta toplumda, içinde belli bir gelir seviyesinde olan herkesin ürün ortaya çıkarabilmesini sağlayan araçlar (2003: 29).

Video, hem televizyon yayıncılığı hem de kişisel kullanım amaçlı geliştirilmiştir. Bozkurt videonun ortaya çıkışını kısaca şöyle özetlemektedir: “ilk elektronik görüntü kayıt cihazları 1950’li yılların başında kullanıldı; yani bu yıllardan itibaren yeni manyetik görüntü kayıt araçları olan video teknikleri devreye girdi. 1951 yılında ilk siyah beyaz kaydedici satışa sunuldu. Bu sistemle, ilk kez görüntü kaydedici bant üzerinde ses ve kontrol izleri bulunuyordu” (2005: 83). Videonun getirdiği kolaylıklar, zamanla video kullanımını yaygınlaştırmıştır. Bozkurt’un (2005: 85) da

belirttiği gibi, gittikçe “yeni ve daha uzun ömürlü, daha kaliteli ses ve görüntü kaydı yapabilen ‘dijital video kameralar’ geliştirildi” ve bu gelişen teknoloji ile birlikte ‘görüntü kurgulama yöntemleri’ de gelişmiştir. Dijital teknoloji, yapım aşamasından itibaren dağıtım ve gösterim alanlarına da yenilikler getirmiştir. Görüntü ve ses niteliğini arttırmak amacıyla detaylı bir şekilde teknolojik düzenlemeler yapılmıştır. Yapılan düzenlemelerle birlikte gösterim teknolojisi de gelişmiştir. Kilborn ve Izod’a göre, “Ucuz dijital video kameraların ve kurgu ekipmanlarının gelişimi, bazı belgesellerin yapılış biçimleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir” (1997: 191). Dijital teknolojinin yapım koşullarını katkısı oldukça fazladır. Yapım aşamasında öncelikle, sahneye göre teknik ekip ve ekipmanlar oluşturulur. Daha sonra çekim malzemeleri test edilir. Ses ve görüntünün birbirini tamamlayabilmesi için teknik çalışmalar yapılır. Gürata (2008: 160), belgesel sinemada yeni dönem ve öğrenci filmleri), dijital teknolojinin sunduğu bazı özelliklerin (sepya, siyah-beyaz görüntü, geçiş teknikleri, vb.) “yerli yersiz kullanımının görsel açıdan bütünlüğü olmayan bir anlatıma” neden olabileceğini ifade etmektedir. Başka bir deyişle, birçok alanda kolaylık sağlayan teknolojinin faydalarından gerekli olmayan yerlerde yararlanmanın anlatım açısından olumsuz sonuçlar doğurabileceğini belirtir. Gürata bu düşüncesini şöyle bir örnekle açıklamaktadır: “Dijital teknolojinin bu tarz kullanımına bir örnek olarak, iç mekânda gerekli aydınlatma koşulları sağlanamadan yapılan çekimlerin siyah-beyaz olarak sunulması verilebilir. Bu teknik, görüntünün anlatıdaki işlevi açısından sorgulanması gereken bir uygulamadır” (2008: 160). Teknolojinin olumlu ve yararlı özellikleri her ne kadar ön planda olsa da, bu tarz kullanımlar ile birlikte anlatım açısından olumsuz sonuçlar ortaya çıkabilmektedir.

Görüntü ve sesin yanı sıra kurgu aşamasında da teknik özellikler belirleyici olmaktadır. Murch (2007: 72, 73), teknolojik gelişmeleri kurgu aşaması özelinde ele almaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, “daha fazla hız, düşük maliyet, daha küçük ekip, malzemeye kolay erişim, yönetmenin malzemeyi gözden geçirme olanağı, daha uygar bir çalışma ortamı, değişik kurgu seçeneklerinin korunması, sesin gelişkin kullanımı, elektronik özel efektlerle uyum” (2007: 72, 73) gibi kolaylıkların ve yeniliklerin ortaya çıktığını belirtir. Bu özellikler sayesinde kurgu aşaması yönetmen ve kurgucu açısından kullanışlı hale gelmiştir. “Dijital kameralar ve dijital kurgu sadece montaj olasılıklarını arttırmamış, aynı zamanda düşük bütçeli film yapımını da olanaklı hale getirmiştir” (Stam, 2000: 322).

Teknolojinin her aşamada sinemanın gelişimini etkilediği görülmektedir. “80’lerin sonunda bilgisayar bellek teknolojisindeki gelişmelerle film karelerini doğrudan sabit disklere kaydetmek mümkün hale geldi. Avid ve Lightworks’un altında yatan ‘sayısal-elektronik’ diye adlandırılan temel teknolojik yenilik budur” (Murch, 2007: 75). Dijitalleşme ile birlikte kasetlerde bulunan görüntüler dijital ortama aktarılabilir ve böylece kolay erişim ve verimlilik sağlanabilir. Cay Wesgnik⁸ (2012), film dijital ortamda olduğu zaman potansiyel izleyiciye ulaşma şansının daha yüksek olduğunu ve bunun daha kolay ve hızlı bir biçimde gerçekleştirilebildiğini ifade etmiştir. Dijitalleşmenin dağıtım aşaması ve dağıtım olanakları üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Dağıtım yollarının artmasıyla birlikte insanların filmlere erişiminin kolay hale gelmesi sinemaya olan ilginin artmasına da yol açmıştır. Ayrıca dijitalleşme sayesinde daha fazla görüntü arşivlenmiştir bu da son teknolojinin arşiv alanına sağladığı faydalardan biridir. Dijital ortama aktarılan görüntülerle oluşturulan arşivler,

⁸ Dijital Belge- Bilgi Yönetimi ve Uygulamaları, Arşivist Paneli, 26 Ocak 2012, İstanbul.

hem film yapımcıları hem de izleyici için film izleme ve film gösteriminin daha kolay ve verimli bir biçimde gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur. Teknik gelişmelerin sinemanın yapım, kurgu, gösterim ve dağıtım alanlarına getirdiği yenilikler ve etkiler bu şekilde özetlenebilir. Bunların yanı sıra teknolojik gelişmeler, belgesel ve kurmaca anlatı yapılarında da değişikliklerin görülmesine yol açmıştır. Docudrama diye adlandırılan türe ait örnekler, dijitalleşme öncesi dönemde de görülmekteydi. Dijitalleşmenin ardından anlatı yapısında görülen değişimler daha belirgin hale gelmiştir. Dijitalleşmenin, düşük bütçeli film yapımına olanak sağlaması, dijital araçlar aracılığıyla dağıtım ve gösterim olanaklarını arttırması sonucunda film yapım biçimlerini de kolaylaştırmıştır. Dijitalleşmenin sağladığı bu kolaylıklar, film yapımcıları için yapım sürecinde daha yaratıcı ve özgür olmayı olanaklı hale getirmiştir. Yaratıcılık ve özgürlük alanındaki bu rahatlık, filmlerin anlatılarına da yansımıştır. Tasarladıkları görüntüyü oluştururken dijitalleşmenin olanaklarını kullanan film yapımcıları, farklı türlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte daha kolay bir hale gelen film yapımı, belgesel ve kurmaca anlatıların birbirine yaklaşmasında etkili olmuştur.

Son dönemde çekilen belgesel filmlerin ortak özelliklerini değerlendiren Hasan Akbulut (2010: 122), daha ucuza mal edilen dijital teknoloji sayesinde filmlerin çekim ve kurgusunun daha rahat yapılabildiğini, yeni teknolojinin bazı filmlerde “sallanan, titrek görüntülere, dağılan seslere karşın teknik ilgiyi sürdürebilecek” bir biçimde kullanıldığını vurgulamaktadır. Akbulut, teknik gelişimin, belgesel yapımını kolaylaştırması üzerinde durmaktadır. Dijital teknolojinin hızla gelişmesi ve film yapım maliyetlerinin ucuzlaması, belgesel sinemanın gelişiminde etkili olmuştur. Bunun bir sonucu olarak film yapımcıları, olanakların ve imkânların daha fazla olmasından

cesaretlenerek daha çok film üretimine yönelmiştir. Ucuz dijital teknoloji, film yapımcıları için üretim yollarına erişimi genişletmiştir. Özellikle 2000 sonrasında belgesel film sayısında görülen artış ve belgesele artan ilgi, bu durumla ilişkilendirilebilir. Akbulut (2010: 123), 2005 ve 2012 yılları arasında gösterime giren belgeseller, izleyici sayısı ve toplam hasılâtın yer aldığı bir tablo ile belgesel sinema alanındaki artış ve ilgiyi göstermiştir. “Teknolojik her türlü gelişme, belgeselcinin anlatım dilinin sınırlarını yeniden gözden geçirmesine neden olurken, aynı zamanda belgeselcinin kendi anlatım olanaklarının sınırlarını zorlayıcı çabaları da yeni teknolojilerin gelişmesine de ortam hazırlamıştır” (Ulutak, 2003: 29). Teknolojinin gelişmesinde belgeselcilerin çabaları da etkili olmuştur. Yeni arayışlar içinde olan film yapımcıları, yeni teknikler, yeni anlatım tarzları oluşturma çabası içinde olmuş ve gelişmeleri takip ederek yapımlarına bu doğrultuda yön vermişlerdir.

Christine Hanke⁹ (2010), dijital görsel efektlere sahip olan belgesellerin çarpıcı görüntüler yaratarak bilinen belgesel formatını çelişkili hale getirdiğini belirtir ve şöyle devam eder: “Teknolojinin bir parçası olan görsel efektler sayesinde dijital görüntü olası olanı inanılır hale getirmekte ve gerçekte görülmeyeni göstermektedir”. Bu noktada belgeselin gerçekliği sorgulanmaya başlar ve bunun yanında Hanke’nin belirttiği gibi, olası olanın inanılır hale gelmesiyle birlikte kurmaca, gerçekliğe yaklaşır. Kurmaca ve hayali öğeler, olası durumlar, kullanılan tekniklerle gerçek gibi gösterilebilmektedir. Kurmaca ve belgesel anlatılar, karşılıklı olarak birbirleriyle etkileşim içerisine girerek ortak özellikler sergilemeye başlar. Röportaj tekniği ve arşiv görüntüleri kullanılarak kurmaca bir yapıda kurulmuş ancak gerçek bir hikâyeye anlatan *Guantanamo Yolu* (Whitecross, Winterbottom 2006), bu etkileşimin bir örneği olarak

⁹ Visible Evidence Conference XVII, 2010, İstanbul.

gösterilebilir. Teknolojinin sağladığı olanaklar sayesinde kurmaca, belgesel tekniklerine yönelirken, belgesel de kurmaca tekniklerine başvurmaya başlar ve ortaya çıkan melez yapı, dijitalleşmenin de etkisiyle gerçeklik ve etik sorunlarını da beraberinde getirmiş olur.

Teknolojik gelişmeler, izleyicinin gerçeklik algısının artmasında etkili bir faktör olmuştur. Kullanılan teknikler sayesinde görüntü, gerçeğe yakın bir biçimde izleyiciye aktarılmıştır. Görüntü ve ses kalitesinin artması, görüntülerin gerçekliğe benzerliğinin artmasını da sağlamıştır. Gerçekliğin görüntüye aktarılmasıyla ortaya çıkan tartışmalar, sinemanın dijitalleşmesiyle birlikte daha da geniş kapsamlı hale gelmektedir. Dijitalleşme, görüntünün değiştirilebilir olmasını olanaklı kılar ve bunun sonucunda dijital tekniklerden faydalanarak yapılan belgesellere olan güven farklılaşmaya başlar. Dijital tekniklerin gelişimi, belgeselin gerçeklik iddiası ve görüntü-gerçek ilişkisi üzerinde etkili olmaktadır. Gelişen dijital teknoloji sayesinde, bilgisayar ortamında istenilen görüntü yaratılabilmektedir bu nedenle görüntünün gerçekliği bilgisayar ortamında yaratılan bir gerçeklik de olabilir, gerçekten var olan bir gerçeğin aktarımı da olabilir. Treske, “Teknoloji, gerçeği tekrar üretmek için mi yoksa gerçekliği keşfetmek için mi kullanılmalı?” (2003: 26) sorusunu sorarak teknolojinin gerçeklik ile olan bağlarını sorgulamaktadır. Sinemanın tekniğinin fiziksel gerçekliği etkileyecek, onu soyutlamalara dönüştürecek şekilde etkin olmaması gerektiğini savunan Güngör (2003: 94), sinemacının, gerçeği yaşamın akışı içinde tüm yönleriyle izlemekle yetinmesi gerektiğini savunmaktadır. Bazı yapımcılar, teknik özelliklerin kullanılmasını desteklerken, bazıları da bu tekniklerin gerçekliği değiştirmeden kullanılması gerektiğini savunmaktadır.

Baudrillard (1998), Simülasyon Kuramı'nda, dijitalleşmeyle birlikte gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretiminin mümkün olduğunu belirtmektedir. Sinema, kullandığı teknoloji ile gerçekliği yeniden üretirken, bu gerçeklik var olduğundan farklı bir hale gelebilir ya da olduğu gibi yeniden aktarımı yapılabilir ancak sonuçta “yeniden üretim” olmasından ötürü kendi özgünlüğünü kaybettiği ifade edilmiştir. Kutay, “Algılama düzeyinde gerçeğin gerçek olmaktan çıktığı ve bu korkutucu dönüşümün hızla devam ettiği bir ortamda, en temel malzemesi gerçeklik olan belgeselin belgeselliği kalabilir mi?” (2003: 125) sorusuyla, dijitalleşme ile birlikte belgeselin gerçekliğini kaybederek belgesel olma özelliğini kaybedebileceğini vurgulamaktadır.

Sinemanın gerçeğe yakın görüntüler oluşturmada, teknolojinin etkisi oldukça fazladır. Başlangıçta teknik koşullar nedeniyle daha sınırlı bir yapı içerisinde gerçekleştirilen yapımlar, teknolojinin gelişmesi ve dijitalleşme ile birlikte daha etkili bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Bu sayede gerçeklik de istenilen doğrultuda aktarılabilmiştir. Doğal bir ortamda çekilen orman görüntüleri daha sonra renklendirme yapılarak daha canlı ve farklı gösterilebilir. Bunun gerçekleştirilmesinde sinemanın gerçekliğini etkileyen en önemli faktörlerden biri olan renk teknolojisinin gelişmesi etkili olmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, renkler insanların algısına daha yakın ve daha gerçekçi görünmeye başlamıştır. Bükler renk faktörünün ne kadar etkili olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Doğadaki renkler perdede kullanıldığında, izleyiciyi gerçek hayatta olduğundan çok daha fazla etkileyebilmektedir” (1985: 58). İzleyicinin doğada gördüğü renkler doğal ve saf renklerdir ancak bu renkler sinemada, kullanılan teknikler ile birlikte daha canlı ve daha doygun renklere dönüştürülerek izleyicinin ilgisi çekilmeye çalışılır. “Dünya yalnızca nesnel olarak görüldüğü gibi değil, öznel olarak da gösterilebilir, yeni gerçeklikler yaratılır, gerçeklikte hiçbir bağlantısı olmayan

nesnelerin ve olayların arasına sembolik anlamı olan köprüler kurar, doğal yapı değiştirilir” (Arnheim, 2010: 110). Teknolojik gelişmeler de bu köprülerin kurulmasında etkili olmaktadır. Bükler (1985: 5) ise, teknolojik gelişmelerle birlikte öznel gerçekliğin giderek yok olduğunu, ses, renk, geniş perde gibi gelişmelerin yetkin bir gerçeklik yanılsaması yarattığını ve gerçek nesne ile kopyasını birbirine daha fazla benzer hale getirdiğini belirtir.

Görüntü ve ses alanında tekniklerin gelişmesi, gerçekliğe olan güvenin azalmasına yol açmıştır.

Film yapımının hem teknik hem de ahlaki denklemleri köklü bir biçimde değişiyor (...) Ahlaki olarak bu köklü yeni teknolojik güç, artık görüntülere ve seslere geçen yüzyıl boyunca güvendiğimiz gibi güvenemeyeceğimiz anlamına geliyor. Bir zamanlar yönetmenlerin kaydettikleri üzerinde neredeyse tam kontrolü vardı. Artık onların görüntülerin ve seslerin kaynağı olarak gerçekliğe bağımlı olmaları söz konusu değil. Gördüğümüz zorunlu olarak onların çektikleri değil, daha çok çekmeyi istedikleri ya da çekebilecek olduklarını düşündükleri ya da daha sonra çekmeye karar verdikleridir (Monaco, 2001: 142).

Monaco'nun da üzerinde durduğu nokta, yeni teknolojilerle birlikte sinemanın gerçekliğine eskisi gibi güvenemeyeceğimizdir. Yönetmenler artık gerçekliğe bağlı kalarak ellerindeki sınırlı olanaklarla film çekmek yerine, teknolojinin onlara sunduğu birçok seçenekten faydalanarak istedikleri görüntüleri oluşturabilmektedir. Bu konu hakkında Manovich (1996: 295), sinemanın dijital çağa girdikten sonra artık animasyondan ayırt edilemeyeceğini belirtir yani gerçek ve kurmaca öğeler birbirinden ayırt edilemeyecek duruma gelmektedir. Böyle bir yapı içerisinde belgesel ve kurmacayı birbirinden ayırt etmek gittikçe zor hale gelmektedir. Dijitalleşme sayesinde, görüntü ve ses alanında istenilen her şey yapılabilmektedir. Monaco (2001: 512), analog dünyada katı sınırların varlığından söz eder ve buna karşılık sayısal dünyada fiziksel sınırların bulunmadığını belirtir. “Bu yalnızca bir bellek kapasitesi, işlemci hızı ve

iletişim bant genişliği sorunu” diyerek dijital çağda film yapımı sürecinde önemli olan etkenlerin bu teknolojik unsurlar olduğunu ifade eder (Monaco, 2001: 512).

Dijital teknoloji her ne kadar sinema alanına birçok kolaylık getirmiş olsa da, gerçekte var olmayan görüntülerin sunulabilmesini olanaklı hale getirerek etik meselesini de ön plana çıkarmıştır. Dijitalleşme ile birlikte değiştirilebilir hale gelen görüntünün gerçekliği, etiksel açıdan değerlendirilmektedir. Enis Rıza (2005: 99), belgeselin etik bir tutumu ve gerçeklik ile kurduğu bağlar olduğunu belirtmektedir. Ancak burada, kendisinin de belirttiği gibi, kastedilen şey nesnellik değildir. “Öznelliğin gerçekliğe olan mesafesidir” (2005: 99). Ayrıca Enis Rıza, belgesel sinemacının gerçekliğe ulaşamayacağını farkında olduğunu söyler.

Teknolojik gelişmelerin, belgesel ve kurmaca filmlerde etik meseleler ve gerçeklik açısından olumlu ve olumsuz etkileri bulunmaktadır. Monaco, mevcut teknik gelişim ve geleceği hakkında şöyle yorum yapmaktadır: “Teknolojik olarak görsel iletişim araçları kendi güçlerini geliştirmeyi sürdürüyor ve yeni sanatçılar grubuna gizemli teknolojik ilerleme yolunu açıyor (...) Yeni dağıtım teknolojileri daha geniş ve oldukça farklılıklar gösteren bir kamuya giderek artan oranda erişim olanağı veriyor” (2001: 364).

Dijitalleşme, yapım, gösterim ve dağıtım aşamalarında rahatlık, verimlilik ve kolaylıklar sağlamıştır ve birçok yenilik getirmiştir. Bunun sonucunda, yeni anlatı tarzları görülmeye başlamıştır ve gerçeklik tartışmalı bir hale gelmiştir. Dijitalleşme, sinemanın gelişimini etkilediği kadar hızla geleceğini de etkilemeye devam etmektedir. Günümüzde tartışılan melezlik, teknik gelişmeler, anlatı yorgunluğu ve gerçeklik arayışının etkilediği anlatı yapıları olarak değerlendirilebilir.

III. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA ANLATI YAPISININ DÖNÜŞÜMÜ

Bu bölümde, Türkiye’de 90 sonrası Türk sinemasında yaşanan değişimler incelenecek, bu değişimlerin 2000 sonrası Türk sineması üzerindeki etkileri ortaya koyulacaktır. Belgesel ve kurmaca arasındaki etkileşim, Türk sinemasından örneklerle değerlendirilecektir.

III.1. Türkiye’de Belgesel Sinema ve Anlatı Yapısındaki Dönüşüm

Türkiye’de belgesel sinema, çekilen ilk belge görüntüler ile başlamıştır. Fuat Uzkınay, 1914 yılında *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*’nı çekmesinin ardından ilk Türk belgeselcisi olarak kabul edilmiştir (Scognamillo, 2003: 23). Ancak bu filmin çekilip çekilmediği tartışmalı bir konudur. Filme dair herhangi bir görüntü günümüze ulaşmamıştır. Fuat Uzkınay’ın kızları da babalarına ait herhangi bir filmi izleyemediklerini açıklamıştır (Scognamillo, 2003: 25). Tüm bunlara rağmen film, Türkiye’de sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Türkiye’de belgesel sinema, ilk yıllarda sadece belgeleme ve askeri amaçlı olarak gerçekleştirilmiştir. Buna örnek olarak, 1915 yılında kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin askeri eğitim amaçlı çektiği filmler gösterilebilir. Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin çalışmaları askeri eğitim ve savaş filmleri gibi alanlarla sınırlı kalmıştır. Adalı (1986: 100), ülkemizde belgesel niteliği taşıyan ilk filmin Ordu Foto Film Merkezinde (MOSD) Uzkınay tarafından hazırlanan *İstiklal* adlı film olduğunu ifade eder. Kurtuluş Savaşı’na ilişkin görüntüler içerdiği ve bu nedenle tarihsel bir belge olduğu iddia edilen filmin aslında sonradan yapılan çekimlerden oluştuğu, yapılan çalışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. “İstiklal adlı belgesel için, Fuat Uzkınay’ın Kemal Film adına 1922 yılı başlarında, Anadolu’da yaptığı çekimlerden yararlandığı

belirtilmektedir. (Kemal film adına çekilen jurnallerden herhangi bir görüntü günümüze ulaşmamıştır.) Aynı kaynaklara göre bu belgesel ancak 1942 yılında son halini almıştır. Fakat bugün elimizdeki belgelerden *İstiklal* filminin tamamlanamadığı anlaşılmaktadır” (Duruel Erkiş, 2002).

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çalışmaları arasında Uzkinay'ın çektiği, *Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi*, *Vahdettin'in Cülus Alayı* ve *Vahdettin'in Kılıç Alayı* gibi filmler yer alır ve bu filmler haber niteliği taşımaktadır (Adalı, 1986: 100). Görüldüğü gibi, ilk dönemlerde yapılan filmler, sadece askeri amaçlı belgeleme amaçlı çekilmekteydi. Merkez Ordu Sinema Dairesi belgeleme tarzında üretimi başlatır ve savaş konulu belge filmler çeker. Daha sonraki yıllarda belgesel film alanında bir durgunluk dönemi yaşanmıştır. Sinema, bu yıllarda ülkemizde yeni gelişmekte olan bir alandı ve bu nedenle belgesel sinemanın gelişimi de bireysel çabalarla ilerlemiştir.

Kore Savaşı ile birlikte Türkiye'de belgesel sinema alanında bir canlanma görülmüştür. Adalı (1986, 103), bu dönemde yapılan filmlerin ilkel propaganda filmlerinin ötesine geçmiş çalışmalar olduğunu belirtir. Türkiye'de ilk dönemlerde belgesel sinema alanındaki çalışmalar belgeleme ile başlamıştır ve uzun yıllar bu tarzda ilerlemiştir. Belgesel sinema öne açık bir alan olarak görülmemiş ancak 50'li yıllarda bir hareketlenme başlamıştır. Adalı (1986: 104), Türk sinema tarihinde gerçek anlamda bir belgesel olarak nitelendirilebilecek filmin ancak 1954 yılında yapıldığını belirtmektedir. Bu film, İlhan Arakon'un İstanbul'un tarihini özetlediği *Bir Şehrin Hikâyesi* adlı belgeseldir.

1956 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bir grup bilim adamı, belgesel film alanında çalışmaya başlamıştır. Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun yönettiği *Hitit Güneşi*, 1956

Berlin Film Festivali'nde belgesel film dalında ikinci olmuştur ve bir Türk filmi uluslar arası bir festivalde ilk kez ödül almıştır (Adalı, 1986: 106). Belgesel sinema, ilk yıllardan itibaren sınırlı bir alanda gelişim gösterebilmiştir. Bunun nedeni, devletin bu yapımlara destek vermeyişi ve çekilen filmlerin bireysel çabalar sonucunda ortaya çıkmasıdır. Belgesel filmlerin ticari getirisi fazla olmadığı için bu alanda yatırım yapılmamıştır.

Belgeci bir yaklaşıma sahip olan Lütfi Ömer Akad, belgesel sinema alanında yoğunlaşarak çok sayıda filmin yönetmenliğini yapan Süha Arın ve Güner Sarıoğlu, Sezer Tansuğ, Artun Yeres, Ali Habip Özgentürk, Behlül Dal ve Nesli Çölgeçen sınırlı olanaklarla belgesel sinema alanında büyük başarılarla imza atarak belgesel sinemanın gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Belgesel sinema alanında yoğun bir biçimde çalışan ve birçok belgesel film çeken Süha Arın bu alanda önemli gelişmelerin gerçekleşmesine yol açmıştır. *Hattilerden Hititlere (1974)*, *Midas'ın Dünyası (1975)*, *Safranbolu'da Zaman (1976)*, *Tahtacı Fatma (1979)* ve *Kula'da Üç Gün (1983)* yönetmenin filmlerinden bazılarıdır (Adalı, 1986). Yönetmenliğinin yanı sıra, eğitimci kimliğiyle de sinema alanına katkıda bulunmuştur.

TRT, birçok yerli ve yabancı belgesel film yayınlamıştır. Belgesel alanında geniş bir arşive sahiptir. Teknik ekipmanların yetersizliği, maddi olanakların sınırlı olması ve destek bulamama sorunu, belgesel sinemanın gelişimini olumsuz yönde etkileyen faktörler olmuştur. TRT'nin çabaları da sınırlı kalmıştır.

Başlangıçta sadece belgeleme amacı taşıyan ve Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin hazırladığı haber niteliği taşıyan belgeseller görülmekteydi. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi de, belgesel film üretimi alanında çalışmalar yapmıştır.

Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun kültürel alanda yapmış olduğu *Anadolu'da Roma Mozaikleri* (1959), *Surname* (1959), *Anadolu Yolları* (1960), Eyüboğlu ve Albek'in *Eski Antalya'nın Suları* (1969) ve *Karagöz'ün Dünyası* (1972) gibi filmler, Üniversite'nin film merkezinin bilimsel çalışma ve eğitim amaçlı film örnekleridir. Aynı zamanda Türkiye'de sanatsal anlamda belgesel film çalışmalarının ilk örnekleridir (Adalı, 1986: 108).

Tanrı'nın Bağışı: Orman (Akad, 1963), üst anlatıcının olduğu açıklayıcı tarzda bir örnektir. Akad'ın 1990 yılında çektiği *Dört Mevsim İstanbul* ise görüntülere doğal seslerin eşlik ettiği, üst anlatıcının olmadığı farklı tarzda bir filmidir. Daha sonra, Süha Arın gibi yönetmenler ve TRT döneminde, anlatıcı sesin hâkim olduğu, Nichols'ın da açıklayıcı (expository) olarak tanımladığı tarz baskın olarak görülmektedir. Bu filmlerde genel olarak bir üst anlatıcı ele alınan konuyu anlatır ve Nichols'ın açıklayıcı tarzının özelliklerini sergiler. Ayrıca Süha Arın'ın *Urartu'nun İki Mevsimi* (1977), *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* (1978), *Tahtacı Fatma* (1979) ve *Safranbolu'da Zaman* (1976) filmleri de açıklayıcı tarza uygun örnekler olarak gösterilebilir. Süha Arın'ın *Kula'da Üç Gün* (1982) gibi hem üst anlatıcının olduğu hem de gözlemci tekniğin kullanıldığı farklı örnekleri de vardır. TRT ise ağırlıklı olarak kültür, sanat ve doğa içerikli belgeseller yayınlamıştır. Özellikle 80'lerde doğa belgesellerine yönelmiştir. *Bir Kanalın Öyküsü* (1992), *Bilim ve Sanatımızdan Portreler* (1990), *Anadolu'da Tarih* (1991), *Karadeniz'in Çağrısı* (1992), *Yabancı Ressamlar Gözüyle İstanbul* (1991)¹⁰ TRT'nin hazırladığı açıklayıcı tarzdaki belgesel örneklerindedir. Bu dönemlerde yapılan belgesellerde, genel olarak, öğretici bir tarzda, dış ses kullanımının olduğu didaktik ve açıklayıcı bir anlatım görülmektedir. Televizyon, o dönemlerde belgeselin

¹⁰ Film örnekleri Füsun Balkaya'nın *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları* kitabından alınmıştır, ancak filmlerin yönetmenlerine ait bir bilgi bulunamamıştır.

tek gösterim kanalıydı ve belgeseller genellikle televizyon için yapılmaktaydı. Yönetmenler kendi tarzlarını geliştirerek genel yapının dışına çıkmaya ve anlatıma yenilikler kazandırmaya başlamıştır. Zaman içerisinde farklı denemeler yapılmıştır ve röportaj tekniği, sözlü tarih çalışması, tanıklar ve arşiv görüntüleri kullanılarak anlatım tarzları çeşitlenmiştir. 80'lerin sonunda, Prof. Sami Şekeroğlu TRT için 20 bölümlük *Türk Sinema Tarihi* adlı belgeseli hazırlamıştır. Bu belgesel, sözlü tarih çalışması çerçevesinde görüşme ve röportajlar yapılarak gerçekleştirilmiştir. Anlatım tarzlarında görülen çeşitliliğe bir örnek de Enis Rıza'nın çalışmalarıdır. *Ayrılığın Yurdu... Hüzün* (Rıza, 2001), mübadele ile Kayaköy'den ayrılmak zorunda olan insanların hikâyesini anlatmaktadır. Tarihsel bir olay anlatan filmde, üst anlatıcı yönetmenin kendisidir. Gözlemci tavra sahip, sözlü tarih çalışmaları ve arşiv araştırmaları sonucunda yapılmış bir belgeseldir. Aynı dönemlerde bu tarzda yapılmış birçok belgesel örneği bulunmaktadır.

Son dönemin belirleyici özelliklerinden biri, belgeselin tüm dünyada gözlemlendiğimiz gibi, Türkiye'de de televizyon ekranlarının dışına taşmış ve sinemada izlenmeye başlamış olmasıdır. Bu durum farklı etkenlere bağlanabilmektedir. Belgeselin daha geniş seyirci kitleleri ile karşılaşmaya başlaması, hikâye anlatıcılığına ağırlık verilmesini sağlamış olabilir. Popüler film izlemeye alışan izleyici ile karşılaşan belgesel sinema alanında farklı tarzlar ortaya çıkmıştır veya belgeselin anlatı yapısında bir değişim olması, belgeselin televizyon dışında sinemada da gösterim şansı bulmasını sağlamıştır denebilir. 2000'li yıllara gelindiğinde, kimi zaman gözlemci kimi zaman da daha etkileşimli bir tarzın benimsendiği görülmektedir. Ayrıca, doğal sesin kendisi de bir anlatım unsuru olarak anlatıma katkıda bulunmaktadır. Açıklayıcı tarzda yer alan dış ses yerine, yönetmen kimi zaman kendi sesiyle kimi zaman da karakterler aracılığıyla

hikâyeyi izleyiciye aktarmaktadır. Bu eğilimin etkisiyle, geçmişte dış sesin aktardığı hikâye, artık anlatılan konu ve kişiler tarafından anlatılabilmektedir. İnsanların hikâyeleri, güncel meseleler ön planda tutulmaktadır. *5 No'lu Cezaevi* (Demirel, 2009), *Nahide'nin Türküsü* (Baş, 2009), *Devrimci Gençlik Köprüsü* (Kabadayı, 2007), *Mustafa* (Dündar, 2008), *İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları* (Gündoğan, 2010) arşiv görüntüleri, o dönemlerde yaşamış kişilerin anlatıcılığı, yönetmenin anlatıcılığı, sözlü tarih gibi çeşitli teknikler kullanan örnek filmlerdir. İlk dönemlerde bir dış sesin anlatıcılığı varken, son zamanlarda kişiler kendi hikâyelerini anlatarak anlatıcı konumuna geçmiştir.

Anlatım tarzlarının ve tekniklerinin her birinin baskın olduğu farklı dönemler vardır. Kimi zaman tek bir tarzdan faydalanılarak yapılan belgeseller kimi zaman da birçok farklı tarzın bir arada kullanılmasıyla yapılmıştır. Bunun bir sonucu olarak, 2000'lerde belgesel, tüm farklı anlatı tarzlarını içeren daha geçişken bir yapı sergilemiştir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte belgesel film sayısında artış görülmüştür ve üretimin artmasının bir sonucu olarak ulusal ve uluslar arası festivallere katılım artmıştır. Bu festivallerde gösterim şansı bulan belgeseller yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Özellikle 2000'li yıllardan sonra Türkiye'de üretilen belgeseller farklı anlatı yapıları ve üretim tarzlarıyla dikkat çekmiştir. Sınırlı kaynaklarla ilerleyen belgesel sinema, teknolojinin gelişmesi ve ekonomik kaynakların artmasıyla birlikte yeni bir döneme girer ve konu ve anlatı yapılarında da yeni arayışlar artar. Bu canlılık, belgesel sinemanın yapım, gösterim ve dağıtım olanaklarının da artmasını sağlamıştır. Farklı anlatı ve dil arayışına giren yönetmenlerin bu arayışı sonucunda belge görüntülerin kurmaca görüntülerle bir arada kullanıldığı melez formlar ortaya çıkmıştır. İçerik ve

yapı bakımından belgesel ve kurmaca özelliklerini bir arada taşıyan bu yapımlar, belgesel sinema alanına yenilikler getirmiştir.

III.2. 90 Sonrası Türk Sineması ve Anlatı Yapısındaki Dönüşüm

Kurmaca filmler, farklı dönemlerde farklı anlatı özellikleri sergilemiştir. Türk sinemasında kurmaca filmlerde ağırlıklı olarak görülen anlatı yapısı, Mc Kee'nin klasik tasarımındaki klasik olay örgüsüdür. Klasik olay örgüsüne sahip filmler; giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmaktadır. Klasik olay örgüsünde karakterin dışsal çatışması ön plandadır ve hikâye tek bir karakter etrafında şekillenmektedir. Hikâye, zaman içinde belli bir noktada başlar ve sonraki bir zamanda sona erer, neden-sonuç ilişkisine dayalı olaylar tutarlı bir biçimde aktarılır (Mc Kee, 2007).

Yeşilçam olarak adlandırılan 50'lerin sonlarından 80'lerin ortalarına kadar olan dönemde işletmeciler ve dağıtımçıların egemen olduğu bir ortam göze çarpmaktadır (Erkılıç, 2003). Bu dönemde yapılan filmler popüler bir sinema anlayışını yansıtmaktaydı. Abisel, bu dönemi şöyle tarif etmektedir: “Anlatıların kurmaca dünyalarında yaşananı sorgulayıp tartışmak, yeni seçenekler sunmak yerine, yinelenen, alışılmış olanla benzerlik kurulur. Bu açıdan popüler anlatılar sık sık stereotiplere ve uyuşumlara başvurur” (2005: 205). Anlatılar birbirini tekrarlayan benzer yapılarla sahipti. Bu dönemde yapılan filmlerin anlatı yapıları klasik bir anlatıya sahiptir, düşük maliyetle çok sayıda film üretme anlayışı benimsenmiştir.

90'lara gelindiğinde ise bir kanaldan Yeşilçam geleneğine bağlı fakat farklı bir popüler sinema ortaya çıkarken, eş zamanlı olarak kendi dilini oluşturmaya çalışan “bağımsız” yönetmenlerin anlatıları da artar. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler minimalist bir sinema anlayışını benimsemişlerdir. Minimalizmi benimseyen yönetmenler, hikâyelerini genellikle açık uçlu sonla bitirir ve pasif olan

kahraman ve onun içsel çatışması gösterilir. Yalın bir anlatıma sahip olan bu filmler, sınırlı olanaklar, amatör oyuncular ve düşük bütçelerle gerçekleştirilmiştir.

Türk sineması 90'lı yıllara sıkıntılı bir dönemle başlamıştır. Bu dönemde yeni arayışlar içerisinde olan sinemamız, yeni anlatım tarzı denemelerine açık olmuştur. Popüler sinemanın yanı sıra, minimal bir tavra sahip olan yeni bir yönetmenler kuşağı ortaya çıkmıştır. 90'lı yıllar, Türk sinemasında canlılık, yenilik ve çeşitliliğin görüldüğü bir dönem olarak nitelendirilmektedir. Geleneksel anlatım yapılarından sıyrılmaya başlayan Türk sineması, 90 sonrası dönemde yeni bir anlatım dili oluşturmaya çalışan yönetmenler kuşağı eşliğinde farklı üretim tarzlarının görüldüğü bir yapı sergilemeye başlamıştır. Yeniden yapılanan Türk sinemasında bağımsız sinema ve popüler yapımların biraradalığı, yeni bir ortam oluşturmuştur. Ana akım sinemanın yanı sıra, düşük bütçeli bağımsız yapımlar da eş zamanlı olarak gelişimini sürdürmüştür. Ana akımın ticari filmleri komedi, korku gibi farklı türler deneyerek Türk sinemasına canlılık getirirken, bağımsız yapımlar da özdönüşümsellik, minimal sinema gibi kavramlarla nitelendirilen farklı tavırlar sergileme yoluna gitmiştir. “Sinemanın endüstriyel ve sanatsal olmak üzere iki ayrı yüzü vardır ve bunlar Ianus’un yüzleri gibi daima ters yönler bakarlar. Gerçek yaratıcılar bir ülkenin sinema sanatının portresini çizer, diğerleri ise onun popüler maskesini boyarlar” (Scognamillo, 2005: 451). Popüler filmlerin yapımında ticari özellikler ön planda yer alırken, bağımsız yapımlarda yönetmenin kişisel üslubunu sergilemeyi amaçladığı sanatsal özellikler daha ön plana çıkmıştır. İki farklı eğilim gibi görülen bağımsız ve popüler yapımlar, zamanla ikisine ait özellikleri de içinde barındıran ortak bir yapı ortaya çıkarmıştır.

90 sonrası Türk sinemasında görülen hareketliliğin ardındaki sebepler aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Farklı anlatım ve üretim tarzlarının görülmesi,
- Eurimage üyeliği,
- Sponsorluk,
- Farklı tür denemeleri,
- Festivaller ve alınan ödüllerin etkisi,
- Devletin sinemaya desteği

90'lar, Türk sinemasında yeni anlatım ve üretim tarzlarının oluştuğu bir dönemdir. Bu bağlamda en belirgin ayırım, bağımsız ve popüler yapımlar arasında görülmüştür. Finansal kaynakların eksikliği ve devlet desteğinin fazla olmaması sinemanın gelişimi önündeki önemli engellerdendir. 90 sonrası dönemde, ekonomik olarak sinemaya destek artmıştır. Amacı, "sinema eserlerini yapım ve dağıtım alanlarında desteklemek ve fona üye ülkelerin sinema profesyonelleri arasındaki işbirliğini teşvik etmek suretiyle, Avrupa film endüstrisinin gelişimine katkıda bulunmak"¹¹ olan Eurimages (Avrupa Destek Fonu) sayesinde yönetmenler finansal kaynak olarak çekimlerini gerçekleştirebilmiştir. Türkiye Eurimages'a Mart 1990'da üye olmuştur. Eurimages'ın amaçlarından biri sinemacılar arasındaki işbirliğini arttırmaktır. Bu işbirliği sayesinde yönetmenler birbirleriyle farklı teknikleri paylaşma fırsatı bulmuştur. Ayrıca Kültür Bakanlığı'nın yapım öncesi ve yapım sonrası, senaryo ve diyalog yazımı, araştırma ve geliştirme faaliyetleri için destek fonları vardır. Yurtdışı festivallerinde kazanılan ödüller, genç sinemacıları da cesaretlendirmiştir. "Genç sinemacılar, yurtdışı fonlara erişimin kolaylaşması, dijital teknolojinin yaygınlaşması, küçük bütçeli 'fukara' yapımların dünya sineması festivallerinde ses getirebilmesi dolayısıyla bir zamanlar çığınca görünen sinema yönetmenliğine daha kolay soyunur

¹¹ <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41> adresinden alıntı yapılmıştır.

oldular” (Daldal, 2010: 76). Daldal’ın da belirttiği bu etkenler, yeni sinemacıların ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Gittikçe artan bir şekilde ekonomik kaynaklara ulaşımın kolaylaşması ile birlikte yönetmenler de projelerini hayata geçirebilme konusunda cesaretlenmiştir.

Türk sinemasında görülen değişim süreci, *Eşkîya* (Turgul, 1996) filmiyle birlikte başlamıştır. Aynı tarihte bağımsız kanat için *Tabutta Rövaşata* (Zaim, 1996) örneği verilebilir. *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Altıoklar, 1996) ve sonrasında *Gora* (Sorak, 2004), *Vizontele* (Erdoğan, Sorak, 2001), *Recep İvedik* (Gökbakar, 2008) gibi örneklerle bu süreç devam etmiştir. Yavuz Turgul’un *Eşkîya* filmi sadece ticari anlamda değil sinemasal anlamda da başarı kazanmış, seyircisini yitiren Türk sineması ile seyircinin tekrar buluşmasında kilit bir film olmuştur. Bu film, bağımsız ve popüler sinemaya ait özellikleri içinde barındıran filmlerin de görüldüğünün bir göstergesidir.

Popüler kanatta, 1990’larda *Eşkîya* filmi ile başlayan canlanma 2004’te gerçek bir patlamaya dönüştü. *Neredesin Firuze* (Akay, 2004), *Mustafa Hakkında Herşey* (İrmak, 2004), *GORA* (Sorak, 2004), *Vizontele Tuuba* (Erdoğan, 2004) gibi filmlerin vizyona girmesi seyirci sayısı ve gişe hasılatında büyük artışa ve Türk sinemasının endüstriyel anlamda ciddi bir gelişme göstermesine sebep oldu (Daldal, 2010: 76).

Popüler sinema dışında bağımsız olarak nitelenen yapımlardaki artış, “Yeni Türk Sineması” veya “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırılan bir döneme denk gelmektedir (Suner,2005). Çeşitli üretim tarzları iç içe geçmiştir ve Yeni Türk Sineması/Yeni Türkiye Sineması tanımlaması, popüler filmler yerine, bağımsız yönetmenler tarafından yapılan filmler için geçerli olmuştur.

Kendilerini “bağımsız” olarak tanımlayan yönetmenlerin çoğu, yeni gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga gibi akımlardan esinlenerek kendi tarzlarını oluşturmaya çalışmışlardır. Ayrıca auteur kavramı da bu dönemde etkili olan

kavramlardan biridir. Yönetmenler kendilerine özgü sinemasal bir anlatı kurmaya çalışmışlardır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu 90’lı yıllarda bağımsız film üreten yönetmelere dendir. Daldal (2010: 70), 1990’ların ortalarından itibaren ortaya çıkan ‘yeni sinema’nın “entelektüel ve özgün bir sinema dili kurma çabasındaki pek çok genç yönetmeni” sahneye çıkardığını belirtmektedir. Ayrıca Daldal bu yönetmenlerin filmlerinin bağımsız olarak nitelendirilmesinin ardında şu sebepler olduğunu ifade eder:

Çekilen filmler iç pazar dinamiklerinden bağımsız, ticari olmayan sanat sineması örnekleri idi. Gişe hasılatları çok düşüktü ve birçoğu yerli eleştirmenlerin gazabına uğramıştı. Bu tavra paralel olarak, bu filmler Amerikan sinemasının aynılaştırıcı, uyuşturucu sinemasal kodlarını da reddetmekte idi. Ancak bu bağımsız sinemacıların filmleri yerli gelenekleri, Yeşilçam film yapım süreçlerini de fazla umursamamaktaydı (2010: 76).

Semih Kaplanoğlu ise kendisi ile yapılan bir söyleşide kendisinin de içerisinde bulunduğu 90’ların ikinci yarısından itibaren gelen kuşağın Erksan, Güney ve Akad’ın bıraktığı yerden devam ettiğini belirtir (aktaran, Bora, 2010: 36). Türk sinemasında son dönemde yaşanan değişimler büyük ölçüde “Yeni Yönetmenler Kuşağı” ve ardıllarının etkisiyle kendini geliştiren yönetmenlerin çabaları sonucunda gerçekleşmiştir. Üretim ve dağıtım aşamalarında yeterli desteği bulamamış olan bağımsız yönetmenler, kendi çabalarıyla film üretmeye çalıştılar. Scognamillo bu durumu şöyle özetlemektedir: “Yapım, dağıtım, gösterim gibi geleneksel kurumlardan yoksun olan film endüstrimize devletin yaklaşımı ve desteği hala tartışma konusudur ve sorunlu katkı mekanizmasının karşısında yeni yönetmenler elbette ki kendi yapımcıları olabilmek için şartları zorlamak veya yaratmak durumunda kalmaktadır” (2005: 451).

90’lı yıllarda bağımsız sinema alanında dikkat çeken isimlerden biri olan Nuri Bilge Ceylan, festivallerde aldığı ödüllerle yurt dışında da adını duyurmuştur. Düşük bütçeli filmler çeken yönetmen, filmlerinde genellikle profesyonel olmayan

oyunculara yer verir ve yalın bir anlatımı tercih eder. Daldal, ikinci bir yeni kuşağın doğuşunu şöyle ifade eder:

Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes'da aldığı ödüllerle coşan yeni sinema 2000'lerin ortalarından itibaren, özellikle NBC estetiğinden fazlasıyla etkilenen, kimisi oldukça özgün, kimisi arayışlar içerisinde ikinci bir yeni kuşağın doğumuna da tanıklık etti. Çoğu ilk filmi çeken bu çok daha genç yönetmenler arasında Pelin Esmer, Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Mahmut Fazıl Coşkun gibi isimler sayılabilir (Daldal, 2010: 70).

90'lı yıllarda çekilen filmlerin büyük çoğunluğu toplumun sosyal ve ekonomik yapısına dair konuları ele almaktaydı. Özellikle taşrada geçen hikâyeler Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin filmlerinde ele alınmaktaydı. 90'ların ikinci yarısından sonra dikkat çekmeye başlayan Nuri Bilge Ceylan'ın yalın tarzı *Kasaba* filmi bağlamında şöyle özetlenmektedir:

Yarı belgeselimsi, son derece gerçekçi bir yaklaşımla çekilmiş *Kasaba*'da aynen hayattaki gibi, duyguların ifadesi! Otobiyografik özelliklerle kurmaca bir yapıyı harmanlayan, küçük ayrıntıları vurgulayan, ağır ağır gelişen ve şaşırtıcı yüzler içeren bu ilk film denemesi, NBC'nin hikaye anlatmada, sahne kurmada, atmosfer yaratmada ustalaştıkça, tekniğe daha hakim ve vakıf oldukça, kısacası deneyimi arttıkça, ileride daha iyi filmler yapacağını da açık ediyor (Çapan, 1997: 76).

Minimal sinema, amatör oyuncu kullanan, doğaçlama ve sade oyunculuğu destekleyen, doğal aydınlatma koşulları, doğal mekân ve sabit kamera açısı kullanan bir sinemasal bir anlatıya sahiptir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri incelendiğinde, genel olarak minimalist bir tavra sahip olduğu görülmektedir. “Nuri Bilge Ceylan çekim ekibini az sayıda kişi ile kurmayı tercih eder, filmlerinde senaryo, yönetim, görsel yönetim ve kurguyu kendisi üstlendiği ve kalabalık olmayan bir ortamda çalışmayı seçtiği için film setleri oldukça tenhadır” (Özdoğru, 2004: 101, 102). Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler, filmlerinde müzik yerine doğal ses kullanımına yer vermektedir. Bu özellik, kurmaca filmleri, belgesel tavra yaklaştırmaktadır. Bu

dönemde yapılan bireysel, bağımsız filmler değerlendirildiğinde, Türk sinemasının da gittikçe daha iyi filmlerle gelişmeye devam edeceğine inanılmıştır. Daldal, sinemada gösterim olanağı bulamayan ve gişe yapamayan bağımsız filmlerin ayakta kalabilmesini şöyle değerlendirmektedir: “İç pazarda gişe yapamayan bu filmler, çoğunlukla yurt dışında festivallerden aldıkları ödüller ve ülke içindeki bir avuç hevesli sinema takipçisinin çabası ile tutundu” (2010: 75).

2000 sonrası Türk sinemasında yaşanan değişimlerle ilgili Scognamillo şöyle belirtmektedir:

2000’li yılların Türk sineması, kendi olanaklarını oluşturan bir yeni kuşak sineması olma yolunda ilerlemektedir. Her yıl bazı üniversitelerin sinema-televizyon bölümlerinden yüzlerce genç mezun oluyor. Yurt dışındaysa, başta Almanya olmak üzere, başka bir kuşak faaliyet içinde. Çoiktandır tarihinin yazılmasını bekleyen belgesel film alanında aynı şekilde çok sayıda belgeselci yetişiyor. Tüm bunları göz önünde tuttuğumuzda, Türkiye’de sinemanın her şeye rağmen dinamik olduğu görülmektedir (2005: 451).

2000 sonrası dönemde film ve yönetmen sayısındaki artış, yeni bir döneme girildiğinin habercisi olmuştur. “Merkezi Strasbourg’da bulunan Avrupa Sinema Gözlemevi’nin raporuna göre, Türk sinema izleyicisinin 2009 yılında sinemalarda izlediği filmlerin %50’sini yerli filmler teşkil etmektedir” (aktaran, Akbulut, 2010: 120). Bu dönemde Türk sinemasında ilk defa, polisiye ve korku gibi tür filmleri yoğun bir şekilde görülmüştür. 2007 yılında farklı türlerde 43 film üretilmiş ve rekor kırılmıştır ayrıca 2006 yılında gişe hasılâtının %52’si toplanmış ve Avrupa’nın en yüksek rakamına ulaşılmıştır (Şık ve Ülger, 2008). Son dönemde çekilen filmlerde toplumsal odaklı konulara geri dönüş olmuştur. Töre cinayeti, kadın hakları, etnik köken, inanç ve din gibi farklı konular ele alınmıştır. Bu dönemde yaşanan gelişmeler sinemanın geleceğine yönelik olumlu düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Scognamillo

(2005: 414), sinema sektöründe yeni isimlerin, yeni denemelerin varlığının ve eskiye göre daha kişisel bir tavra sahip olan filmlerin umut verici olduğunun altını çizmektedir.

2000’li yıllarda artan film sayısında, dijital teknolojinin sinema sektöründe kullanılmasının etkin olduğu görülmektedir. Hüseyin Karabey dijitalin gelişmesinin sinemaya ve yönetmenlere getirmiş olduğu kolaylıkları şöyle ifade etmektedir:

Bizim asıl bağımsız olmamızı sağlayan şey dijitaldir. Gerçekçi olmak gerekirse, bize en büyük desteği o vermiştir. Dijital film çıktığında her şey daha kolay olmaya, daha rahat olmaya başladı bizim için. Bir kere çok hızlı hareket edebiliyorduk. Dijital kamera gerçekten özgür ve rahat olmanı sağlıyor (2010: 175).

Teknolojik gelişmelerle birlikte kullanılan yöntemler de çeşitlenmekte ve farklı anlatım biçimleri oluşmaktadır. Philips de (2002: 311) teknolojinin belgesel film yapımında kullanılan tekniklerde etkili olduğunu belirtmektedir: “1990’ların sonlarından beri, belgeselcilerin dijital videoyu daha fazla kullanması, film çekimi sırasında daha az müdahalede bulunmasını ve daha uzun çekimleri olanaklı hale getirmiştir” (2002: 311). Belgesel-kurmaca filmler, yaşanan değişimlerin anlatım tarzında yarattığı somut değişimin örneklerinden biridir. Dijitalleşme ile birlikte, belgesel, kurmaca tekniklerine başvururken benzer bir şekilde kurmaca da dijitalleşmenin getirdiği olanaklardan faydalanarak belgesel tekniklerini kullanmaya başlamıştır.

Türkiye’de belgesel sinemanın gelişimine bakıldığında, 2000’li yıllarda belgesel film yapımında artış görülmüştür. Akbulut, belgesel film üretiminde görülen bu artışı şöyle değerlendirmektedir: “Türkiye’de olduğu gibi, dünyada da belgesel film üretiminin artışı genel olarak büyük anlatıların sona erdiğini iddia eden postmodern ortamda küçük kişisel anlatıların büyük, resmi ve tarihsel anlatılara karşı öne çıkmasıyla ilişkili olarak okunabilir” (2010: 119). Öne çıkan bu yapı ile birlikte, belgesel sinemanın

konumu ve yapısı da değişmeye başlamıştır. Karabey: “Anladım ki, belgesel, kurmacadan daha kurmaca. Ben de filmlerimde artık her şeyi, her unsuru kullanmaya başladım yavaş yavaş.” (2010: 163). Karabey gibi, bu durumun farkına varan yönetmenler de gittikçe kurmacaya ait tekniklere de yer vermeye başlamış ve böylece belgeselin yapısı değişmeye başlamıştır. “Türkiye sineması açısından ‘yeni bir belgeselcilik dönemi’ başladı diyebiliriz. Önce kurmaca filmler belgesele yaklaştı, sonra belgesel filmler kurmacaya yaklaştı. Yöntem nasıl olursa olsun; bugün ön planda olan şey kurmaca mı belgesel mi olduğu bazen çok net ayırt edilemeyen bir gerçekçi sinemanın doğduğu” (Arslan, Genco, 2010: 72).

Popüler kulvarda klasik anlatı devam ederken, minimal ve anti olay örgüsüne sahip film örnekleri de görülmüştür ve son döneme bakıldığında da belgesel-kurmaca arasında gidip gelen bir anlatı yapısı baskın olmuştur. Mc Kee'nin klasik tasarım üçgenindeki klasik olay örgüsü, minimalizm ve anti yapı öncelikle kendi içerisinde çeşitlilik göstermiş, ardından farklı özellikleri bir arada barındıran film örnekleri görülmüştür. Belgesel ve kurmaca da kendi anlatı yapıları içerisinde farklılaşmış, daha sonra birbiriyle etkileşim içerisine girmiştir ve ortaya yeni bir anlatı yapısı çıkmıştır.

III.3. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Melez Yapının Etkileri

2000 sonrasında Türk sinemasında belirgin hale gelen ve örneklerinin sayısı gittikçe artan belgesel-kurmaca etkileşimi sonucunda ortaya çıkan melez yapı, Türk sinemasının üretim tarzı ve anlatı yapısında farklılıklar görülmesine yol açmıştır. Özellikle 2000 sonrası dönemde, kullanılan tekniklerin çeşitlenmesi ve imkânların artması bu yeni yapının ortaya çıkışını desteklemiştir. “Melez” olarak nitelendirilen yapı, anlatım tarzında görülen değişimin somut bir örneğidir.

Belgesel ve kurmaca filmlerin anlatı yapıları açıklanırken üzerinde durulduğu gibi, belgesel-kurmaca arasındaki ince çizgi son dönem Türk sinemasında yoğun bir şekilde görünür hale gelmiştir. Son dönemdeki belgesel-kurmaca tartışmalarının başlangıç noktasının, Adana Altın Koza Film Festivali'nde kurmaca filmler arasında büyük başarı elde etmiş olan *İki Dil Bir Bavul* (Doğan, Eskiköy, 2009) filmi olduğu söylenebilir. *İki Dil Bir Bavul* hem Adana Altın Koza Film Festivali hem de Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde aldığı ödüllerle tartışmayı başlatmıştır. Bunun nedeni, belgesel olarak nitelendirilen bir filmin kurmaca filmlerle aynı ortamda değerlendirilmesidir. Film, belgesel olarak tanımlansa bile, belgesel ait özellikleri taşıdığı kadar kurmacaya ait özellikleri de içinde barındırmaktadır. *İki Dil Bir Bavul* (Doğan, Eskiköy, 2009), *Köprüdekiler* (Özge, 2009), *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009) gibi filmlerle, belgesel-kurmaca etkileşimi artmıştır ve belgesel daha fazla tartışılır olmaya başlamıştır. *İki Dil Bir Bavul* ve benzeri filmler için belgesel tavırlı kurmaca film veya kurmaca tavırlı belgesel film tanımlaması yapmak mümkündür. Birbirinden farklı eğilim, tür, üretim tarzı ve anlatı yapılarının bir arada var olduğu bu yeni dönemdeki en temel eğilimlerden biri de belgesel-kurmaca etkileşimi sonucunda oluşan melez yapı olarak öne çıkmaktadır.

Belgesel ve kurmaca arasında ayırım yapmak her ne kadar zor hale gelse de, Jordan'ın (2003) da belirttiği gibi iki yapı arasındaki sınırların ortadan kaldırıldığı filmlerin popülerliği de gittikçe artmaktadır. Ayrıca Williams da (aktaran, Jordan, 2003) postmodern dönemde, belgesel filmlerin artan bir biçimde filmin manipülasyon süreçlerine zemin hazırlamakta olduğunu iddia eder. Buradan da anlaşıldığı gibi, belgesel, manipülasyon ortamının yaratılmasını sağlayarak kurmaca öğeleri içinde barındırmaya başlar ve böylece melez bir yapı doğar. Nichols (2001), iyi bir belgeselin

kendisi hakkında değil de konusu hakkında tartışma yarattığını söyler ancak günümüzde belgesel sinema alanında yapılan tartışmalara bakıldığında, içerik hakkında olduğu kadar yapı hakkında da fazlasıyla tartışma yapıldığı görülmektedir. Aynı durumun kurmaca için de geçerli olduğu söylenebilir. Yapıyla ilgili bu tartışmalar genellikle belgesel ve kurmacanın bir arada görüldüğü melez yapılara bağlanmaktadır. Özellikle 2000 sonrası dönemde belgeselin içeriği ve konusu kadar yapısı da dikkat çekmeye başlamıştır. Bununla birlikte, kurmaca da belgesel tekniklerine yer vererek, yapısıyla ilgili tartışma yaratmaya başlamıştır.

Jean Luc Godard (aktaran Veg, 2007: 130) tüm kurmaca filmlerin belgesele yöneldiğini ve aynı şekilde belgesellerin de kurmacaya yöneldiğini belirtmektedir. Yani her ikisinin de birbirine eğilimi vardır. Godard (aktaran Veg, 2007: 130) ayrıca bu iki yapıdan herhangi birini seçen kişinin, yolun sonunda mutlaka diğeriyle de karşılaşacağını altını çizer. Godard'ın sözlerinden de anlaşıldığı gibi, belgesel ve kurmaca arasındaki sınır tamamen kaybolmaya başlamıştır ve ikisine ait farklı özelliklerin bir arada kullanıldığı ortak bir yapı dikkat çekmeye başlamıştır. "Film sanatının en büyük başarısı, gerçekliği kurmaca anlatı içinde yeniden yaratması, aklımızı çelerek kurmacayı gerçek gibi algılamamızı sağlaması değil; aksine, gerçekliğin kendisinin kurmaca yanını fark etmemizi, gerçekliğin kendisini bir kurmaca gibi deneyimlememizi sağlamasıdır" (Zizek, aktaran Diken ve Laustsen, 2010: 28). Melez anlatılar, gerçek ve kurmacanın bu kadar iç içe geçmiş olmasının kaçınılmaz bir sonucu olarak düşünülebilir.

Gerçeklik zemini üzerine kurulmuş kurmaca filmler, gerçeklik tutkusu ile hayal dünyasına ait filmler arasındaki belirgin sınırı ortadan kaldırmaktadır. Kurmaca anlatılar içerisinde gerçek dünya ile kurulan bağın belirsiz hale gelmeye başladığı yerde

belgesel ve kurmacanın hangi noktada kesiştiğine karar vererek bir ayırım yapmak zor hale gelir. Rodriguez-Mangual'ın da belirttiği gibi, “Kurmaca ve gerçek en başından beri birbiri ile uyum içerisindedir: kurmaca olmadan gerçek olmaz ve belli bir gerçeklik zemini olmadan kurmaca olmaz.” (2009: 299)

Melez yapıya sahip filmler, ana akım sinemadan ayrı tutulduğunda önemli bir üretim alanı olarak görülmeye başlanmıştır. Son dönem Türk sinemasında gerçekliği yeniden inşa etme çabasında, bu iki yapının birbiriyle etkileşimi net bir biçimde görülür hale gelmiştir.

Rhodes ve Springer'ın belgesel ve kurmaca arasındaki etkileşimli yapıyı gösteren tablosuna ek olarak, Juhasz ve Lerner (2006: 7) belgesel tarzında yapılmış kurmaca filmler için “sahte belgesel” (fake documentary) kavramını kullanmaktadır. Rhodes ve Springer'in (2006: 4), diyagramı doğrultusunda, *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009), *Köprüdekiler* (Özge, 2009) ve *Gelecek Uzun Sürecek* (Alper, 2011) filmleri bu yapının son dönem Türk sinemasındaki somut örnekleri olarak incelenebilir.

11'e 10 Kala (Esmer, 2009), kurmaca yapısıyla kurulmuş belgesel ve kurmaca içeriğe sahip bir film olarak “yarı belgesel” sınıflamasına dahil edilebilir. Film, iki farklı karakterin öyküsünü ve bu iki karakterin hayatlarının kesiştiği noktayı anlatmaktadır.

11'e 10 Kala koleksiyon tutkunu olan Mithat Bey ve kapıcı Ali'nin öyküsünü anlatmaktadır. Mithat Bey, koleksiyonu için eksik parçaların tamamlanmasında Ali'den yardım ister ve böylece iki karakter arasındaki etkileşim başlar. Ali, apartmandaki sınırlı hayatından sıyrılıp dışarıdaki hayata daha fazla dahil olmaya başlar. Bu süreçte, Mithat Bey ve Ali'nin hayatları birbiriyle yer değiştirmeye başlar.

Belgesel ve kurmaca arasında gidip gelen filmin öyküsü, profesyonel bir oyuncu ve kendi hayatını canlandıran bir kişi tarafından aktarılıyor. Kurmaca filmlerde karşılaştığımız profesyonel oyuncular ve belgesellerin önemli bir ögesi olan gerçek kişiler, bu filmde karşı karşıyadır. Belgesel ve kurmaca arasındaki etkileşim, oyuncu seçimi aşamasında kendini göstermeye başlar. “Kamera Mithat Bey’e yöneldiğinde belgesel, kapıcı Ali’ye yöneldiğinde ise kurmaca izliyoruz (...) kurmacayla belgesel arasındaki çizgi ‘ikilinin’ ilişkisinde daha bir fazla göze çarpıyor” (Vardan, 2009). Mithat Bey’in, tüm doğallığıyla kendi hayatı içerisinde gösterildiği sahnelerde filmin belgesel yanı ağır basıyor. Kapıcı Ali’yi canlandıran Nejat İşler’in yer aldığı sahneler, başlangıçta kurmaca olduğunu hissettirse de (profesyonel bir oyuncu olmasından dolayı) ilerleyen sahnelerde Mithat Bey ile olan ilişkisi daha doğal ve gerçek görünmeye başlıyor. Pelin Esmer (Toronto Film Festivali, Turkuaz Tv röportajı) bu durumu şöyle değerlendirmektedir: “Nejat İşler çok oynamıyor gibi yapan bir oyuncu. Çok kritik bir karardı. Profesyonel olmayan, bu kadar baskın ve güçlü bir karakterin karşısında çok profesyonel bir oyuncunun sanki oyuncu değilmiş gibi bir süreçten geçmesi gerekiyordu”. Filmde belgesel-kurmaca etkileşiminin ağırlıklı olarak görüldüğü en önemli nokta bu iki karakterin karşı karşıya olmasıdır ancak bunun dışında yapım aşamasında durağan kamera, doğal ışık kullanımı, sade anlatımı, kurgu, çekim ve oyunculuk aşamalarında da aynı sadelikle aşırılıktan kaçınan belgesel özelliklerin yanında, kurmaca karakterler, film için özel olarak tasarlanmış mekân ve Mithat Bey’in öyküsünü çevreleyen kurmaca bir yapı da dikkat çekmektedir.

Esmer, 2002 yılında *Koleksiyoncu* filmiyle Mithat Bey’in hikâyesini belgesel bir tarzda ele almıştı. Bu filmle karakteri daha yakından tanıma çabasında olan yönetmen, daha sonra 2009 yılında aynı kişiyi kurmaca bir hikâye içerisinde kurmaca

bir filmle anlatmıştır. Yani aynı karakter hem belgesel bir filmle hem de kurmaca bir filmle farklı biçimlerde ele alınmıştır. *11'e 10 Kala* filmi, belgesel-kurmaca arasında gidip gelen bir film olarak değerlendirilmiştir ancak yönetmene film için “belgesel gibi kurmaca” olup olmadığı sorulduğunda, “Bu bir kurmaca film. Gerçek bir karakterden esinlendiğim ve esinlendiğim karakteri kendisi canlandırdığı için belgeseli andıran bir yanı olabilir ama sonuç olarak film için belgeselimsi diyemem” yanıtını vermiştir (Işıl, 2009: 58). Esmer, belgesel ve kurmacanın birbirine yaklaşmasını şöyle değerlendirmektedir:

Belgesel film, gerek üretim ve anlatım biçimiyle gerekse bir hikaye ve karakterler üzerinden yol almasıyla kurmacaya yaklaştıkça kurmaca da spontanlık, doğaçlama, gerçek karakterlere yönelme ya da onlardan esinlenme, belgesel kamerasına yakın kamera kullanımı gibi pek çok açıdan belgesele yaklaştı. Bu çift taraflı bir hareket, bu da belgeselin sinema olarak algılanmasında önemli bir rol oynadı (aktaran Işıl, 2009: 58).

Görüldüğü gibi, belgesel kurmacaya ait özellikleri kullanırken kurmaca da belgesele ait özellikleri kullanmıştır ve böylece iki farklı yapı olarak ele alınan belgesel ve kurmaca birbirine yaklaşmıştır. Çektiği filmlerde belgesel ve kurmaca tartışmalarının gündeme gelmesi, yönetmene sık sık bu etkileşimli yapıya dair sorular sorulmasına yol açmıştır. Esmer bu konu hakkında görüşlerini şu sözlerle ifade etmektedir: “Son yıllarda dünyada ve yeni yeni Türkiye’de belgeselle kurmaca artık ayrı dünyaların insanları gibi algılanmıyor. Belgeselle kurmaca biçimsel olarak birbirlerinden ödünç aldıklarını farklı şekillerde kullanıyorlar. Bu da yapılan filmleri çeşitli ve birbirinden farklı kılmaya başladı” (aktaran Çiftçi, 2011: 29).

Köprüdekiler (Özge, 2009) de son dönem Türk sinemasında melez anlatı yapısını örneklendiren bir başka örnek olarak incelenebilir. Rhodes ve Springer’in tablosu göz önünde bulundurulduğunda bu filmi de *11'e 10 Kala* gibi “yarı belgesel” olarak tanımlamak mümkündür. Karakterler ve mekânlar gerçektir ancak olaylar

spontan bir biçimde gelişmemektedir, senaryo haline getirilmiş olan gerçek gündelik yaşam, film için yeniden canlandırılmaktadır, bu açıdan da kurmaca bir yapıya sahiptir. İstanbul Film Festival’inde “En İyi Film” seçilen *Köprüdekiler* belgesel tarzından faydalanmış kurmaca bir filmidir. Gerçek kişilere ait gerçek hikâyeler filmde yeniden canlandırılmıştır. Film, öyküleri köprü üzerinde kesişen çiçek satıcısı Fikret, polis Murat, şoför Umut ve eşi Cemile’nin günlük hayatlarını belgesel tarzıyla anlatmaktadır. Fikret, Boğaziçi köprüsünde gül satmaktadır ancak kendisine daha iyi bir iş arayışı içerisindeki Murat ise köprüde trafik polisi olarak çalışmaktadır ve kalabalığın içerisinde kendini yalnız hissetmektedir, internet üzerinden tanıştığı kişilerle yalnızlığını unutmaya çalışmaktadır. Umut, şoförlük yaparak geçimini sağlamaktadır ve eşi Cemile’nin isteklerini karşılamaya çalışmaktadır. Her birinin farklı bir sorunu vardır ve yaşadıkları sıkıntılar onları yalnızlaştırmaktadır. Özge’nin *Köprüdekiler* filmine bakıldığında, gerçek insanların yaşam öyküleri üzerine kurulmuş, belgesele göz kırpan kurmaca bir film olduğu görülmektedir. Genel olarak, filmin çekimlerinde, gerçeklik etkisi yaratmak amacıyla belgesele ait yapısal özelliklere yer verilmesi göze çarpan özelliklerinden biridir.

Kendisiyle yapılan söyleşide filmin yönetmeni Aslı Özge, filmin belgesel düşüncesiyle yola çıkıp nasıl kurmaca bir film ortaya çıkardığını şöyle aktarmaktadır:

Köprüdekiler filmine bir belgesel olarak başladım ve doğal olarak ‘gerçek’ olanı arıyordum. Daha sonra kurmacaya dönmeye karar verdim çünkü filmdeki gerçek polis karakterinin rol alması için izin alınamadı ve bu rol için başka bir oyuncu seçmek zorunda kaldım. Ayrıca sahneleri sürekli kontrol ediyordum ve tekrar ediyordum bu nedenle doğal film yapım biçiminden uzaklaşıyorduk. Ve gerçekte ne olduğu ile ilgilenmiyordum. Aksine, bu hikayelerde beni neyin ilgilendirdiğini söylemek istiyordum. Böylece esas karakterlerimin hayatlarına dayanan bir senaryo yazdım. Daha sonra onlardan filmde oynamalarını istedim ve gerçek mekânları kullandım (aktaran, Petkovic, 2010).

Son dönemdeki örneklere, Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmi de farklı bir bağlamda eklenebilir. Diğer örnekler hem belgesel hem kurmaca özellikler sergilerken bu film tamamen kurmaca bir filmdir ancak belgesel tekniklerine de yer verilmiştir. Filmde, belgesel tekniklerinden (röportaj, sözlü tarih) faydalanan kurmaca bir hikaye anlatılmaktadır. Film bir taraftan tamamen kurmaca iken diğer taraftan gerçek öğeler de içermektedir, bunun bir sonucu olarak kurmaca ve belgesel öğeler iç içe geçmektedir. Üniversitede ağıt derlemeleri alanında bir tez çalışması yapan Sumru'nun araştırma amacıyla çıktığı yolculuk ve bu yolculuk sırasında karşılaştığı durumlar anlatılmaktadır. Özellikle de sözlü tarih çalışmasının yapıldığı bölümlerde film bir belgesele dönüşmektedir. Ancak belgesel ve kurmacanın biraradalığına karşı, ikisi arasında bir kopukluk olduğu ifade edilmektedir. Bu nedenle film, "Belgesel bölümlerle kurmacanın birbirinden kopuk durduğu bir film" olarak tanımlanmaktadır (Cebenoyan, 2011). Özcan Alper, kurmaca ve belgeseli bir arada kullanma sebeplerini şöyle açıklamaktadır: "Ne kadar çok kurmacaya yüklenirsem yükleneyim bunun bir şeyleri karşılamayacağını düşündüm. Kadınları kendim çektim ve kurmaca ile belge kısımlar arasındaki bağlantıyı kurdum" (Büyükcaraoğlu, 2011). Yönetmen her ne kadar kurmaca bir film yapmak üzere yola çıkmış olsa da, içerik bakımından film, bazı gerçeklere değinmek durumunda kalmıştır ve bunu yaparken de belgesel teknikleri olarak kabul edilen sözlü tarih çalışması, tanıklar ve arşiv belgelerine başvurmuştur.

Aslı Özge, belgesel bir film yapmak için yola çıkmıştır ancak kurmaca bir film ortaya çıkmıştır, Özcan Alper ise kurmaca bir film yapmak için yola çıktığını ancak belgesele ait özelliklere de yer verdiğini belirtmektedir. Bu durum Godard'ın "belgesel veya kurmacadan herhangi birini seçen kişi mutlaka yolun sonunda diğeriyle de karşılaşacaktır" sözünü hatırlatmaktadır.

İçeriğin yanı sıra, biçimsel olarak böyle bir yapının ortaya çıkmasında, Özcan Alper'in de ifade ettiği gibi, “sosyolojik gerçeklikten, politik meselelerden yola çıkan bir film yaptığında, ne kadar kurmaca bir şey anlatsan da, o sosyolojik gerçeklik seni bir türlü bırakmıyor... Araştırma sürecinde ilerledikçe, daha önceki kayıtların, belgelerin malzeme olarak bana kendilerini dayattıklarını hissettim” (2011: 36). Toplumsal bir mesele ele alındığı zaman, kayıtlara, belgelere yer vermeden sadece kurmaca bir öykü anlatmak öykünün eksik kalmasına neden olabilmektedir. Bu yüzden, yönetmen de bu malzemelere yer vererek gerçek olanı kurmaca bir hikâye etrafında yeniden anlatmıştır. Ayrıca film, son dönem Türk sinemasında belgeselin konumuna dair ipuçları da vermektedir. “Türkiye sinemasında belgeselin son dönemdeki gelişimi çok önemli; hatta yer yer kurmacanın önüne geçtiğini söyleyebiliriz. Burada mesele çıplak belge, gerçekçilik meselesi değil. Çıplak bir belgeyi kurmaca bir filmde kullanmak, elbette sanatsal bir gerçeklik yaratmaz” (2011: 36). Yönetmen, “Sadece çıplak belge ile sanatsal gerçeklik yaratılamaz”, düşüncesiyle belgesel ve kurmacanın gerçeklik ile olan ilişkisini örneklendirmiştir.

Melez yapının ağırlıklı olarak anadilde eğitim konusu, gibi Türkiye'nin yoğun bir biçimde gündeminde yer alan toplumsal meselelere odaklandığı görülmektedir. Bunun nedeni belki de, toplumsal meseleleri ele almak için böyle bir anlatı yapısına ihtiyaç duyulmuş olmasıdır. Yönetmenler, planlı olarak belgesel ve kurmacayı bir arada kullanmak yerine, ele aldıkları konunun bir gerekliliği olarak iki yapıyı bir araya getirmiştir. Toplumsal meseleler ve gerçekliğin hikâyeleştirilmesi bu yeni yapının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece hem kurmaca hem de belgesel tekniklerine yer veren yapımlarda artış görülmüştür.

IV. BÖLÜM: FİLM ANALİZİ

IV.1. Film Analizi: *İki Dil Bir Bavul*

Filmin Künyesi

Süresi: 81 dakika

Yapım Yılı: 2009

Yönetmen & Yapımcı: Orhan Eskiköy, Özgür Doğan

Senaryo& Görüntü Yönetmeni: Orhan Eskiköy

Ses: Özgür Doğan & Zeynel Doğan

Kurgu: Orhan Eskiköy & Thomas Balkenhol

IV.1.2. Filmin Konusu:

Film, öğretmenliğe yeni başlamış olan Emre öğretmenin, görevlendirildiği Urfa'nın Siverek İlçesine bağlı Demirci Köy'ündeki öğrencilerle geçirdiği bir yıllık süreci anlatmaktadır. Bu süreçte, Kürtçe bilmeyen öğretmen ve Türkçe bilmeyen öğrencilerin birbirini anlama çabası gözler önüne serilmektedir. İçinde bulunduğu farklı kültür ve ortamda yaşadığı yalnızlık ve çaresizlikten bunalan öğretmen ve bilmedikleri yeni bir dili öğrenme sürecindeki öğrenciler, bir yılın sonunda birbirlerini az da olsa anlamaya başlarlar. Toplumsal bir sorun olan ana dilde eğitim konusu ele alınmaktadır. Bir öğretmenin yaşadığı zorluklar, yabancı dilde eğitim sorunu ve eğitim sistemi filmin konusunu oluşturmaktadır.

“*İki Dil Bir Bavul* Türkiye'deki belgesel sinemanın anlatım olanaklarını bir üst seviyeye taşıması ve eğitim sisteminin üzerine kurulduğu tektipleştirmeye dayalı yapısını gözler önüne serdiği içeriği ile düpedüz devrimci bir ilk film olarak karşımıza çıkıyor” (Güven, 2009: 11). Filmin yönetmenlerinden Özgür Doğan, bu filmin bir tarafıyla kendi hikâyesi, bir tarafıyla da ilkokuldaki öğretmenlerinin hikayesi olduğunu

belirtmektedir (2009: 121). Yönetmenler, Emre öğretmen aracılığıyla birçok köyde yaşamakta olan ana dilde eğitim sorununu gündeme getirmektedir.

Film boyunca izleyici, Emre öğretmen, okuldaki çocuklar ve ailelerinin yaşamlarına tanık olmaktadır. Yeni mezun olan Emre öğretmen, görevlendirildiği köye Denizli'den gelmektedir ve köyde dil sorununun yanı sıra öğretmenin sahip olduğu olanaklar da sınırlıdır. Kaldığı yerde elektrik ve su sıkıntısı olan öğretmen, zor da olsa zaman içerisinde köylülerin yardımıyla bu koşullara uyum sağlamaya başlar. Öğretmen öğrencilere hem Türkçe öğretmeye çalışıyor hem de onlara eğitim veriyor, bunun karşılığında köylüler de öğretmenin yaşam koşullarını kolaylaştırmaya çalışır. Emre öğretmen, öğrencilerle sağlıklı bir iletişim kurabilmek için öncelikle onlara Türkçe öğretmeye uğraşır. Kimi zaman bunu başaramayacağını düşünerek çaresizliğe kapılır, kimi zaman da umutla öğrencilere birşeyler öğretebilmek için elinden geleni yapar.

Emre öğretmenin bu çabaları karşısında merak ve ilgiyle onu takip eden, onu dinleyen öğrencileri durumun tam olarak farkında olmasalar da onlar da bu sürece uyum sağlamaya çabalarlar. Öğrenci ve öğretmen arasındaki etkileşim ağırlıklı olarak Zülküf, Rojda ve Vehip üzerinden gösterilmektedir.

Filmin sonunda, eğitim yılı boyunca kimi zaman içine kapanan kimi zaman da hırsla birşeyler öğretme çabasında olan Emre öğretmen, zorlu bir yılı geride bırakarak evine, özlediği hayatına döner. Benzer şekilde, film kendi dillerinde konuşan kendi hayatlarına devam eden, derede yüzen çocukların görüntüleriyle sona erer.

IV.1.3. Belgesel-Kurmaca Etkileşimi Bağlamında Filmin Analizi

Yapısı itibarıyla belgesel-kurmaca tartışmalarını gündeme getiren *İki Dil Bir Bavul* filminin yapım aşamasında senaryo, kamera kullanımı, ışık kullanımı, ses, oyunculuk, mekân kullanımı ve kurgu gibi öğeler sahne örnekleriyle incelenerek

sinemaya özgü olanak ve tekniklerin nasıl kullanıldığı ortaya koyulacaktır. Böylece belgesel-kurmaca etkileşimine dair özellikler ortaya konulacaktır.

Kendi hikâyesinden yola çıkan yönetmen, bu hikâyesini film haline getirebilmek için uygun koşulları araştırarak çalışmaya başlamıştır. Ön araştırma ve hazırlık aşamalarında, öncelikle filmin çekileceği köy ve öğretmen arayışına girilmiştir ve uygun ortamın sağlanmasıyla birlikte çekime başlanmıştır.

Film, bavul görüntüsüyle başlar. Yönetmenlerin de belirttiği gibi (aktaran, Özdi, 2010), Emre belki de bavulu minibüsün arkasına koymayacaktır ancak filmin adında olduğu gibi, bavul simgesel bir anlama sahiptir bu nedenle yönetmenlerin de seçimiyle, açılış sahnesi bu şekilde başlar. Hikâyenin nasıl anlatılacağı önceden belirlenmiştir ve görsel düzenlemelerle anlatım desteklenir. Filmin ilk karesi, filmin belgesel-kurmaca etkileşimi içerisinde ilerleyen yapısının doğrudan görsel bir karşılığıdır.

Filmin başlangıç sahnesinde öğretmen sanki köye yeni geliyormuş gibi gösterilir ancak Emre öğretmen köye daha önceden gelmiştir. Yönetmenler öğretmen arayışının olduğu dönemde, Emre ile öğretmenevinde tanışmıştır. Ancak filmin anlatı bütünlüğünü sağlamak amacıyla böyle bir giriş yapılmıştır. Film daha ilk sahnelerinde kurmacaya göz kırpmaktadır. İlk sahnesinde böyle bir gel-git içerisinde başlayan film, devamında nasıl ilerleyeceğinin ipuçlarını verir.

Özgür Doğan: “Filmi sinemalarda göstermek istiyoruz. Baştan kafamızda böyle bir görsellik vardı ve filme başlamadan önce yazdığımız tretmana olabildiğince sadık kaldık. Dolayısıyla filmin nasıl gelişeceğine dair kafamızda bir fikir vardı. Bu yüzden her karenin üstünde durduk, bekledik, emek harcadık” (aktaran, Güven, Sayın, 2009: 16). Kurmaca filmlerde sahneler önceden tasarlanır ve önceden yazılan senaryoya

bağlı kalınarak hedeflenen görüntüler elde edilmeye çalışılır ancak belgeselde durum farklıdır, filmin senaryosu daha çok çekim aşamasında ortaya çıkmaktadır. Burada önceden yazılmış olan tretmana olan bağlılık, filmin kurmaca yanını vurgulamaktadır.

Yönetmenlerin müdahalesinin olduğu en belirgin sahnelerden biri Emre'nin annesiyle yaptığı telefon görüşmelerinin olduğu sahnelerdir. "Takip ettik ve en iyisini yakalamaya çalıştık. Ama şöyle müdahalelerimiz oldu: Mesela, oturmuşuz beraber televizyon izliyoruz. Emre'nin annesi arıyor. 'Dur, açma. Kamerayı kuralım, öyle aç' ya da 'Annen aradığı zaman bize haber ver', dediğimiz oldu. Ama buraya gir, buradan çık, bunu öğret, bunu öğretme gibi müdahalelerde bulunmadık" (aktaran, Mater, 2009: 125). Filmin belgesel gerçekliğinin bozulduğu ve 'kurmaca mı?' sorusunu akla getirdiği sahneler, özellikle Emre'nin annesi ile telefon görüşmesi yaptığı anlarda görülmektedir. Bu telefon görüşmelerinin mizansenin bir parçası olarak yapıldığı izleyici tarafından hissedilmektedir. Ortam ve kişilerin gerçekliğiyle belgesel yanı ağır basan film, mizansenin bir parçası olan planlı sahnelerde kurmaca haline gelmektedir. Yönetmenin de belirttiği gibi, bu sahneler planlanmış bir biçimde filme dahil edilmektedir. Önceden yazılmış diyaloglar bulunmamaktadır ancak Emre'nin annesiyle olan görüşmelerinin planlı olduğu açıkça görülmektedir. Emre'nin annesine "Burada hiçbir şey yok, köye geleceğimi biliyordum ama bu kadar kötü bir yer hayal etmemiştim en azından su olur diyordum, o bile yok", dediği sahnede kamera, evin içerisinde sabit bir konumdan Emre'yi takip etmektedir. Bu sahnede sanki Emre, içinde bulunduğu durumu annesine değil de izleyiciye anlatmaktadır. Filmde mizansen yapılarak oluşturulan ve yönetmenlerin müdahalesinin olduğu sahneler bu şekilde sıralanabilir.

Yapım sürecinde anlatıyı etkileyen önemli öğelerden biri de kamera kullanımınıdır. Filmde yakın plan yerine daha çok genel plan kullanılmıştır ve karakterler

kendi yaşam ortamları ve okul içerisinde izleyiciye sunulmuştur. Sınıfta çekilen sahnelerde kamera genellikle sabit konumdadır ve öğretmenin öğrencilerle olan ilişkisini takip etmektedir. Yönetmenlerin filmin yapım sürecinde ve öncesinde bölgedeki insanlarla vakit geçirerek onlarla iletişim kurmayı başarmalarının bir sonucu olarak, kişiler film sırasında kamera yokmuş gibi günlük hayatlarına devam edebilmiştir. Yönetmenlerin de birçok söyleşide belirttikleri gibi zamanlarının çoğunu köylülerle birlikte geçirmiş olmaları çocukların ve köylülerin kameranın varlığını unutarak doğal davranmalarını sağlamıştır. Uzun bir süre beraber vakit geçirdikten sonra yönetmenlerin kendilerini ve kameranın varlığını köydekilere kabul ettirmeleri daha kolay olmuştur. Kamera kullanımına bakıldığında, Emre öğretmenin köye gelişini gösteren sahnede, minibüsün içindeki insanlar ve Emre öğretmeni görürüz. Yörenin insanları direk kameraya bakarak kameranın varlığını ve görüntünün arkasında biri olduğunu hatırlatırken, Emre öğretmen camdan dışarı bakarak kamera yokmuş gibi hareket eder. Bu bağlamda gerçekliğin, mizansen yokmuş gibi, takip edildiği hissi yaratılmaya çalışılır. Kurmaca bir tavırla başlayan film, daha sonra kamera varlığının hatırlatılmasıyla belgesel yapıyı çağrıştıran bir dokuda devam eder. Taşçıyan (2009), karakterlerin belli bir mizansen içerisinde takip edildiğini ve tıpkı kurmacada olduğu gibi kameranın varlığını unutturarak malzemesine odaklanan bir yapım olmasından dolayı filmin hem belgesel hem de kurmaca kategorilerinde değerlendirilebileceğini ifade eder. Belgesel sinema, gerçekliği yakalayabilmek için takip ve gözlem yapar. *İki Dil Bir Bavul* da çocukları ve öğretmeni sınıf ortamında, evde takip ederek onların gerçekliğini sunmayı hedefler. Daha sonra Emre öğretmenin kalacağı eve girişini takip eden kameranın sarsıntılı görüntüleri belgesel bir tavır sergiler. Bir başka sahnede, Emre, hazırlık yapar, okula gider ve kapıda öğrencilerin gelmesini bekler. Bu sırada

yanına gelen köylülerle konuşmaya başlar. Bu sahnede kamera, okul kapısının ardından onları gözlemlemektedir. Kameranın bu tarz kullanımı sade, yalın bir anlatımın oluşmasını sağlar ve belgesel etkisi yaratır.

Filmde profesyonel oyuncular yerine gerçek kişilerin yer alması, filmin gerçek ve doğal görünmesini sağlayan önemli etmenlerden biridir. Emre, gerçekten o köye atanmış bir öğretmendir, çocuklar o köyde yaşayan ve okula giden gerçek öğrencilerdir ve köy halkı da gündelik hayatını sürdüren gerçek kişilerdir. Yönetmen müdahalesi bağlamında çocuklara bakıldığında, çocukların kendi halinde oldukları ve gerçekte nasıl davranıyorlarsa filmde de aynı şekilde davradıkları izlenimine rastlanmaktadır. Özgür Doğan çocukların doğallığı ile ilgili şöyle bir yorumda bulunmuştur: “Filmin ne olduğunu bilmezseniz oynamazsınız. Çocukların orada olan şeye dair bir fikirleri yoktu. Önce biraz ilgilerini çekti ama sonra kamerayı unuttular” (Güven, Sayın, 2009: 14, 15). Okula ilk gidecekleri gün, çocukların hazırlık aşamasının gösterildiği sahnelerde, anneleri çocukların üstünü giydirek onları hazırlamaktadır, bu arada çocuklar kameraya bakar ancak yine de kendileri gibi davranarak doğal bir tavır sergilerler. Başta kameraya bakan çocuklar, daha sonra günlük hayatlarına geri döner ve her zaman nasıl davranıyorlarsa öyle davranmaya devam ederler.

Ders sırasında çekilen sahneler, gerçekçi bir biçimde öğrencilerin kendi dillerinden farklı bir dilde eğitim görürken çektiği zorlukları gözler önüne sermektedir. Gerçekten Türkçe bilmeyen çocuklar, öğretmenin söylediklerini anlamakta ve ona cevap vermekte zorlanmaktadır. Bu sahnelerde, kimi zaman kameraya bakan öğrenciler, genellikle kameranın varlığını unutarak, dikkatlerini Emre öğretmene çevirmektedir. Sınıftaki görüntülerin ardından, çocukların günlük hayatlarını nasıl geçirdiğini gösteren sahneler gelir. Çocuklar, oyun oynar, ders çalışır ve tüm bunları yaparken sanki kamera

orada değilmiş gibi doğal davranırlar. Emre'nin annesiyle telefon görüşmesi ise bu gerçekliği belli bir ölçüde bölmektedir. Çocukların doğal yaşamının ardından Emre'nin annesiyle konuştuğu sahne gelir. Bunun planlı olduğunun hissedilmesi, izleyiciyi filmin gerçekliğinden koparabilmektedir.

Çocuklar ve ğretmen kendi günlük kıyafetleriyle kendi yaşamlarını canlandırırlar, herhangi bir kostüm kullanımı yoktur. Filmde, ğrenciler ve öğretmenin içinde buldukları durum yaşananlar üzerinden anlatılmaktadır. Herhangi bir belgeselde olduğu gibi, röportaj, derinlemesine söyleşi gibi yöntemler aracılığıyla kişilerin durumu anlatması yerine, bu filmde kişiler kendi hayatları içerisinde gösterilerek hikâye anlatma yolu seçilmiştir. "Birilerini oturtup konuşturarak, bir fikri dikte etmek yerine hikâye anlatarak filmin duygu ve anlam kazanması asıl niyetimdi ve kurmaca belgesel ile başarıyı yakalamak istedim" (Özbiçer, 2010: 2). Kurmaca olanla gerçek olanı birbirine yakınlılaştıran etmenlerden biri, gerçekliğin hikyeleştirilmesidir.

Filmde zaman-mekân da gerçekçi bir biçimde kullanılmıştır. Hikâyenin geçtiği köy gerçekten o insanların yaşadığı köydür ve mekânda herhangi bir değişiklik yapılmadan kendi doğallığı içerisinde gösterilmiştir. Ancak, zgr Doğan'ın yaptığı şu açıklamadan yönetmenlerin köy seçimi yaptıkları anlaşılmaktadır:

Daha nce Varto'da çekmeye karar vermiştik ama devlet şöyle bir çözüm bulmuş Varto'da; anaokulları açmış. Dolayısıyla, ocuklar yetersiz de olsa Türkçe öğrenip geliyorlar okula. O zaman bu sorun nerede daha yaygındır, diye araştırdık. Üç defa Urf yöresine gittik. Siverek, Suruç, Viranşehir'i dolaştik. Okullar açılmadan iki hafta önce gidip orada beklemeye başladık çünkü gelen bütün öğretmenler ğretmenevine uğruyorlar. Orada öğretmenle tanışıyoruz. Öğretmen uyguns köye gidiyoruz, köye bakıyoruz. Bazen köy oluyor, ğretmen olmuyor ya da ğretmen oluyor, köy olmuyor. Elliye yakın öğretmenle görüştük. Bir gün, yıkılmış, bitmiş bir haldeyken, Emre'yle (Aydın) karşılaştik ğretmenevinin bahçesinde. Ona nerdik. Biraz da bizim de ona arkadaş olacağımızı düşünerek kabul etti (Doğan, aktaran, Mater, 2009: 122).

Filmde köy ve okul gerçek mekânlardır, Emre’de gerçekten oraya atanmış bir öğretmendir ancak yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, mekân seçimi bağlamında film, kurmaca öğeler içermektedir. Mekân ve öğretmen, yönetmenler tarafından önceden tasarlanmış, seçilmiştir. Öğrencilerin yaşadığı evler, öğretmenin kaldığı ev ve okul gerçek mekânlardır. Film, bir eğitim-öğretim yılını kapsamaktadır ve bu aşamda yaşanan dört mevsim ve eğitim süreci kronolojik olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Emre’nin annesiyle konuştuğu bir sahnede kış mevsimi iken bir sonraki sahnede bahar mevsiminin başladığını görürüz. Başlangıçta öğrencilerin okulda öğretmenleriyle geçirdikleri süreç ve ev hayatları daha detaylı verilirken, hikâyenin temeli kurulduktan sonra ilerleyen bölümlerde mevsim değişimleri gösterilerek zamanda sıçramalar yer alır ve böylece yaşanan değişimlerin gösterilmesi amaçlanır. Sinemasal zaman kullanımı, tıpkı kurmacada olduğu gibi gerçekleştirilmiştir.

Aydınlatma, ortamın doğallığı bozulmadan doğal ışık kullanımıyla sağlanmıştır. Emre’nin kaldığı evde ve sınıfta çekilen sahnelere bakıldığında, doğal aydınlatma kullanıldığı görülebilir.

Filmde, ortam ve çevredeki doğal ses kullanılmıştır. Hayvan sesleri ve görüntüleri ortamın doğallığını göstermektedir. Doğal ses kullanımı belgesel ve 2000 sonrası Türk sinemasının çakıştığı ortak bir paydadır. Filmde herhangi bir müzik kullanımı yoktur ancak buna rağmen *İki Dil Bir Bavul*, Bayındırlık ve İskan Bakanlığı tarafından düzenlenen ‘1. İlk Yönetmen Uluslararası Film Festivali’nde ‘en iyi müzik’ ödülünü kazanmıştır. Doğan bu konu hakkında şöyle bir açıklama yapmıştır: “İmkânsız başarıydık ve hiç müzik kullanmadan en iyi müzik ödülü aldık!” (aktaran Çuhadar, 2010).

Son olarak filmin kurgu aşamasına bakıldığında, Doğan’ın yaptığı şu açıklama, filmin kurgusuna dair bilgi vermektedir:

Kurmacanın bütün olanaklarını kullanıyoruz. Durduğumuz yer, durduğumuz zaman, bakış açınız, kameranın açısı, doğru zaman, ışık... Tüm bunlar aslında kurmacanın olanakları. Elinizde 70 saatlik bir malzeme var, siz bundan 81 dakikalık bir şey çıkarıyorsunuz. Çok yaratıcı bir süreç devreye giriyor. Birebir budur diyemeyeceğiniz bir süreç (aktaran Yetkin, 2009)

Doğan, bu süreçte hem belgeselin hem de kurmacanın olanaklarını sonuna kadar kullandıklarını belirtmektedir. Filmde bir yıllık eğitim sürecinde yaşananlar, eldeki 70 saatlik görüntü kaydı, 1 saat 17 dakikalık bir zaman diliminde anlatılıyor. Bu durum bile başlı başına bir seçim, eksiltme işlemidir ve filmin bir yanıyla kurmaca olmasını kaçınılmaz hale getirmektedir.

Filmin belgesel-kurmaca yapısı, belgesel içeriği ile çakışmaktadır. Konu ve malzeme gerçektir, bu yanıyla belgeseldir ancak konunun hassas olması yapının daha dikkatli kurulmasını gerektirmektedir. Böyle bir yapı, yönetmenlerin planlı bir hareketi olmaktan çok, ihtiyaç sonucu ortaya çıkmıştır. Ana dilde eğitim konusu, Türkiye'nin hassas olduğu ve uzun zaman tartışılmış bir konudur. Yönetmenlerin bu konuyu taraflı bir yorumla anlatmak yerine, durum tespiti yaparak izleyiciye aktarmayı tercih etmesinin bir sonucu olarak, ortaya hem belgesel hem de kurmaca öğeler taşıyan bir yapı çıkmıştır. Doğan, filmi yaparken amaçlarının, taraf tutmak yerine sistemin yanlışlığını anlatmak olduğunu altını çizer (aktaran, Mater, 2009: 129). Dolayısıyla ortaya çıkan yapı, yepyeni bir anlatı biçimi olarak değerlendirilebilir.

IV.1.4. Belgesel-Kurmaca Tartışmaları

Sinemada çok fazla gösterim şansı bulamamış olan belgesel filmler, Türk sinemasında *İki Dil Bir Bavul* filmi ile birlikte yön değiştirmeye ve daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. *İki Dil Bir Bavul*, Türk sineması için hem yapısı hem de içeriği bakımından yenilik getirmiş ve katkı sağlamış bir filmidir. Yusuf Güven (2009: 12) “İki

Dil Bir Bavul'daki taşra devingen, çatışan, sorunları olan ve bunu gösteren diyalektik bir dünyadır. Tek başına bu bile sinemamız için yepyeni devrimci bir bakıştır” yorumunda bulunarak, filmin Türk sineması için önemini vurgulamıştır.

İki Dil Bir Bavul, ilk olarak Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festival’inde gösterilmiştir ve aldığı olumlu tepkiler filmin başarısını kanıtlar nitelikte olmuştur. *İki Dil Bir Bavul* içeriği hakkında olduğu kadar biçimiyle de ilgili birçok tartışmaya yol açmıştır. Filmin biçimine yönelik tartışmalar, daha önce de belirtildiği gibi, Adana Altın Koza Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali’inde aldığı ödüllerden sonra ön plana çıkmıştır. Bunun nedeni, belgesel olarak nitelendirilen bir filmin kurmaca filmlerle aynı ortamda değerlendirilmesi olarak gösterilebilir. Filmin bu festivallerde ödül alması, kurmaca mı belgesel mi tartışmalarını da beraberinde getirmiştir.

Yönetmenlerle yapılan söyleşilerde filmin konusu kadar biçimiyle ilgili de birçok soru sorulmaktadır. Yönetmenlerin verdiği cevapları özetleyecek olursak; “gerçeğin yaratıcı yorumu”, “film sonuna kadar belgeseldir”, “belgesele yakın. Birebir gerçek değil”, “filmde hiçbir rol yok, hiçbir çekimi tekrarlamadık”, gibi açıklamalar görülmektedir (aktaran, Sönmez, 2009, bianet.org). Yönetmenler, filmin belgesel olduğunu iddia etmektedir ancak bunun yanı sıra filmdeki kurmaca öğelerin varlığı “belgesele yakın” gibi yorumlarda bulunmalarına da yol açmaktadır.

İki Dil Bir Bavul ‘un yönetmenleri filmleri için belgesel-kurmaca ayrımı yapmaktan kaçınmaktadır. Yurtdışında yapılan festivallerde bu duruma çoktan aşıldığı ancak Türkiye’de bu konu üzerinde çok sık durulduğunu belirtmektedirler. Türk sinemasında biçim tartışmaları özellikle 2000 sonrası dönemde çekilen filmlerde belirgin hale gelmiştir.

Belgesel ve kurmaca arasındaki bu yakınlaşmanın ardındaki etmenlerden biri de “gerçeklik arayışı”dır. Eskiköy, filmde tekrar ve yeniden canlandırma olmadığını ve sonuç olarak filmin kurmaca olmadığını şu sözlerle açıklar: “Bizim istediğimiz gerçek bir karakteri kendi ortamında anlatabilmek. Ele aldığımız konu, hem Türkiye’de hem de kişilerin vicdanında hesaplaşmasının yapılması gereken hassas bir sorun. Müdahale, filmi çok zayıflatırdı” (Aşar, 2009, Radikal). Doğan ise düşüncelerini şöyle belirtmektedir: “Sinemanın hayata yaklaşması lazım. Artık gidişat bu. Öyle hikâyeler anlatmalıyız ki insanlar, “ben bunu yaşadım” demeli. Sinema sadece eğlence olmamalı” (aktaran, Aşar, 2009, Radikal). *İki Dil Bir Bavul*, içerik bakımından kurmacaya uygun değildir ancak gerçekliği öyküleme ihtiyacı filmin böyle bir yapıda olmasına yol açmıştır. Doğan’ın açıklaması da, kurmacayı eğlence sinemasına yaklaştıran ve belgeselin daha çok gerçeğe yaklaştığı konusundaki görüşü pekiştirmektedir. Ancak burada şöyle bir çelişki vardır, yönetmen “sinema sadece eğlence olmamalı”, diyerek popüler sinemayı dışarıda bırakan bir açıklama yaparken aynı zamanda belgesel içerisinde gerçeği hikâyeleştirerek filmi kurmaca bir yapı içerisine yerleştirmektedir.

İki Dil Bir Bavul, Eskiköy tarafından Grierson’ın belgesel tanımında olduğu gibi “gerçeğin yaratıcı yorumu” olarak tanımlanmaktadır Okyay da yaratıcı yorum konusunda şunları ifade etmektedir: “Thomas Balkenhol ve Orhan Eskiköy’ün kurguları, filme bir kurmaca akışkanlığı sağlamıştı. Biraz da bunun etkisiyle iki yönetmen adeta kurmaca gibi çekilmiş bir belgesel film yapmıştı.” (Okyay, 2010, Radikal). “Yönetmenler, kameranın sanılanın aksine tarafsız ve nesnel olmadığını, - kurgu aşamasını da buna dahil ederek söylersek eğer- oldukça öznel ve ‘ideolojik bir aygıt’ olduğunun bilincinde davranarak, Orhan Eskiköy’ün bir röportajda ifade ettiği şekliyle “gerçeğin yaratıcı yorumu”na girişiyorlar” (Baskın, 2009, Altyazı).

Yönetmenler her ne kadar filmin belgesel olduğunu iddia etseler de ‘yaratıcı yorum’ unsurunu da kabul etmektedirler.

İki Dil Bir Bavul, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan klasik anlatı yapısına sahip bir film değildir. Film, tıpkı minimal kurmaca örgüsüne sahip yapımlarda olduğu gibi, açık uçlu sonla biter ve yorum izleyiciye bırakılır. Film sırasında da yönetmenler ana dilde eğitim konusuna ilişkin bir görüş dikte etmek yerine izleyiciye durumu gösterir ve yine yorumu izleyiciye bırakır. Bunun sonucunda film klasik yapıdaki gibi gerçek bir sonla bitmez. Filmin açık uçlu sonla bitmesi, öğretmenin çevresindeki durumdan etkilenerek içe kapanması ve kendi içinde yaşadığı çatışma filmin anlatı yapısına dair ipuçları vermektedir. Emre öğretmen edilgin, pasif bir karakterdir. Kendi olanakları dahilinde çaba gösterir ancak akışı değiştiremez ve soruna herhangi bir çözüm bulamaz. Bu bağlamda öğretmenin içe kapanması ve pasif bir yapıda olması Mc Kee’nin sıraladığı minimal olay örgüsü özelliklerine uygun görünmektedir. Filmin yapısı ile ilgili tartışmalar sonucunda, film ne belgesel ne de kurmaca olarak tanımlanabilmiştir. Bunun nedeni, filmin gerçek bir durumu anlatmasına karşın kameranın varlığı, kurgu yapılması ve öğretmenin tüm bu sürecin farkında olması filmi objektiflikten uzaklaştırmaktadır.

Filmin türüne dair yapılan tartışmalar aslında filmin başlangıçta “kurmaca” bir film olarak tanıtılmasıyla başlamıştır. Eskiköy (aktaran Özbiçer, 2010: 2), film yapmanın ekonomik olarak zorlukları olduğunu ve film gösteriminin en önemli sorunlardan biri olduğunu belirtir. *İki Dil Bir Bavul* filmi tamamladıktan sonra filmin tanıtımını belgesel değil de kurmaca olarak yapmalarının, bir pazarlama stratejisi olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder:

Neden diye soracak olursanız, belgesellerin sinemada gösterilme şansı çok az. Ben bir belgesel çektim, dediğiniz zaman dağıtımıcısından sektörün içindekilere kadar kimse sizin

filminiz ile ilgilenmiyor. Ne zaman ki “İki Dil, Bir Bavul” Adana “Altın Koza” da “Yılmaz Güney” ödülüne layık görüldü, o noktada dağıtımclar, sektörün mensupları filmimiz ile ilgilenmeye başladı. Aynı zamanda da filmimizin türü belgesel olduğu için ve bu ödüle layık görüldüğü için hem belgesel hem de kurmaca dalında yarışıyor. Türk sinemasında göremeyeceğimiz 90.000 izleyici rakamına ulaştık (aktaran Özbiçer, 2010: 2).

Bu durum, belgeselin Türkiye’deki ve aynı zamanda dünyadaki konumuyla bağlantılı bir durumdur. Belgesellerin yapım aşamasında destek bulması, kurmaca filme göre daha zor olmuştur. Kurmacada gişe hâsılatı ön plandadır ve buna bağlı olarak maddi destek bulmaları daha kolay olmaktadır. Belgeselde ise filmin anlatmak istediklerinin izleyiciye ulaşması daha önemlidir. Bu nedenle yapım aşamasında beklenen maddi desteğin bulunması zordur. Film, içerik bakımından belgesel olmasından ötürü, yönetmenler bu aşamada destek bulmakta zorlanmıştır. “Filmi çekerken, *İki Dil Bir Bavul*’un bütçesi 200.000 euro idi. Fakat film çekim başlangıç aşamasında henüz bir bütçemiz yoktu çünkü kimse bizim böyle bir film yapabileceğimize inanmıyordu. Kendimize ait bir miktar para ve 5.000 euro borç ile filmin çekimlerin başladık ve filmi çektikçe ortaya çıkan görüntüleri kullanarak bir takım küçük paralar bulmaya başladık” (Özbiçer, 2010: 2).

Sinemada gösterim şansı bulamayan belgesel filmler, hedeflenen sayıda izleyiciye ulaşamamaktadır. Buna çözüm olarak, filmlerini kurmaca olarak tanıtan Eskiköy ve Doğan, belgesel- kurmaca tartışmalarının başlamasına yol açmıştır. Filmin kendine özgü yapısı da buna katkıda bulunmuştur. Tabi ki filmin kurmaca olarak tanıtılması ancak belgesel olması izleyicinin ilgisini çekmiştir ancak bunun yanı sıra ele aldığı konu da izleyicinin ilgisini çekmiştir. Film, tanıtılırken maddi sebepler ve gösterim olanağı bulma amacıyla kurmaca olarak tanıtılmış ancak film eleştirileri

karşısında belgesel olduğu belirtilmiştir. “Kurmaca metinde seyirciye gerçek olana inanmama hakkı doğar”, diyen Eşkiköy (aktaran, Özbıçer, 2010: 2), filmde gösterilenlerin gerçek ve filmin belgesel olduğunun altını çizmektedir. Ancak seyircinin “inanmama hakkı” filmin belgesel veya kurmaca olmasına bağılı bir durum değildir. Daha önce de belirtildiğı gibi, belgeselin her ne kadar gerçekliğı yansıttığına dair bir öngörü olsa da, manipölasyon aracılığıyla gerçekleri farklı göstermeye de müsait bir türdür.

Rhodes ve Springer’ın (2006: 4) belgesel ve kurmaca etkileşimi sonucunda ortaya çıkan yapıları sınıflandırdığı tablo göz önünde bulundurulduğunda, *İki Dil Bir Bavul* filminde anlatılanlar, hikâyenin geçtiğı mekânlar ve kişiler gerçektir, bu ögeler anlatının içeriğini etkilemektedir. Film, bir yandan kurmaca gibi görünürken bir yandan da belgesele yakın durmaktadır. İçerik bakımından belgesel niteliğinde olan ancak kurmaca bir yapıya da sahip olan film bu bağlamda, yarı belgesel (docudrama) olarak tanımlanabilir. Yapım aşamasında belgesel tekniklerine ağırlık veren yönetmenler, kendilerinin de kabul ettiğı gibi, kurmacanın olanaklarından da faydalanmışlardır. Her ne kadar belgesel özelliğı ön planda tutulsa da sonuç olarak kurmaca ögelerin varlığı, filmin tamamen belgesel olarak nitelendirilmesini zorlaştırmaktadır. Belgesel ve kurmacanın bu kadar geçişken ve iç içe olması net bir sınıflandırma yapılamamasına yol açmaktadır. Artık “ne o, ne öteki” paradigması değışmiştir, filmde “hem o, hem öteki” özelliğı görölmektedir, yani “hem belgesel hem de kurmaca”, tıpkı melez olarak tanımlanan yapılarda olduğu gibidir. Belgesel de kurmaca da kendine ait özellikleri filme katarak ortaya yeni bir yapının çıkmasına yol açmaktadır.

Nichols’ın (2001: 107) da ifade ettiğı gibi, belgeseller olay örgüsü, karakter, durum ve olayları içinde barındıran kurmaca anlatılardır. Belgesel, bu tanımda olduğu

gibi, kendi yapısı içerisinde kurmacaya yer vermektedir. Yani bu film için belgesel mi kurmaca mı tartışmalarının yapılması yersiz kalmaktadır. Belgesel ve kurmaca, zaten sinemanın ilk yıllarından itibaren etkileşim içerisinde olmuştur. Julia Lesage (1989: 34), belgesel film yapımcılarının, görüntü ve ses kullanımı, konu seçimi gibi aşamalarda kurmaca ve belgeseli bir arada kullandıklarını belirtir. Bunun nedeni, bu aşamalarda seçim yapılmasıdır. Yapılan seçimler belli bir bakış açısının sonucunda ortaya çıkmaktadır. Belgesel, içinde barındırdığı “yeniden yorumlama” özelliğinden dolayı, kurmaca için açık bir kapı bırakmaktadır. Grierson’ın da ifade ettiği “gerçeğin yaratıcı bir şekilde biçimlendirilmesi” süreci, bu sonucu etkileyen önemli bir faktördür. Belgeselin her ne kadar gerçekleri olduğu gibi yansıtma iddiası olsa da aslında yapısında yoruma yer vermektedir. Yorum söz konusu olduğunda, belgesel ve kurmaca arasındaki keskin sınırlar ortadan kalkmaktadır.

Film, içerik ve biçim bakımından tartışmalara yol açmıştır. Ancak tartışmalar filmi belgesel veya kurmaca olarak tanımlama çabasında olmuştur. Film, belgesel ve kurmaca özellikleri bir arada barındırmaktadır ve bu nedenle esas olarak tartışılması gereken, ortaya çıkan yeni yapıdır. Bu yapı, daha önce de belirtildiği gibi, içeriğin getirmiş olduğu bir gerekliliktir. Ele aldıkları konu taraflı bir şekilde sunulursa, daha fazla tepki çekeceği düşüncesiyle, yönetmenler ana dilde eğitim sorununu Demirci Köy’ündeki öğrenciler üzerinden göstererek yorumu izleyiciye bırakmaktadır. Gerçek malzeme ve kurmaca yapı, sonuç olarak ortaya yeni bir dil ve üslup çıkarmaktadır. Filmde iki dil arasındaki iletişimsizlik, kurmaca ve belgesel anlatılarından farklı yeni bir yapı içerisinde ortaya konmaktadır.

V. BÖLÜM: YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın problemi, amacı, önemi, sınırlılıkları, evreni ve örnekleme ile veri toplama tekniklerine ilişkin bilgiler yer almaktadır.

V.1. Araştırma Problemi

2000 sonrası Türk Sineması'nda belirginleşen belgesel-kurmaca etkileşimi sonucunda melez yapının üretim tarzı ve anlatı yapısı açısından Türk sinemasında ne tür farklılıklar ortaya çıkarttığını araştırmak bu tezin temel problemini oluşturmaktadır. Oluşan yeni anlatım tarzlarından biri de belgesel-kurmaca filmlerde somutlanmaktadır. Farklı ve ortak özelliklere sahip olan belgesel ve kurmaca anlatı yapıları özellikle son dönem Türk sinemasında yoğun bir etkileşim içerisinde bir arada görülmektedir. Bu melez yapıya sahip filmlerde bir gerçeklik arayışı olup olmadığı, gerçekliğin nasıl ele alındığı ve yaşanan teknolojik değişimlerin gerçeklik algısına etkisi bu tez çalışmasının alt problemini oluşturmaktadır.

V.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Türk Sinemasında 1995'ten başlayarak üretim tarzı, teknolojik gelişme ve toplumsal değişme ile birlikte nasıl bir anlatım dili oluşmaya başladığını ortaya koymak ve bu oluşumun sonucunda 2000'li yıllarda ortaya bir eğilim olarak çıkan belgesel-kurmaca yapısının analizini film örnekleri üzerinden yapmaktır. Gerçekliğe ulaşma ve gerçekliği saptama uğraşında, belgesel-kurmaca arasındaki çizginin gittikçe inceldiği düşünülmektedir

Değişen anlatı yapılarının bir sonucu olan belgesel-kurmaca filmler analiz edilirken aynı zamanda düşsel ve gerçek olan arasındaki ilişki de ele alınacaktır. Gerçek olanı temsil eden belgesel ve düşsel olan ile bağdaştırılan kurmacanın bir araya

getirilmesinin ardında bir gerçeklik arayışı olup olmadığı ve bu iki yapının bir arada kullanılmasıyla yaratılmak istenen etkinin ne olduğu araştırılacaktır.

Belgesel-kurmaca anlatı yapısının altında bir gerçeklik arayışı olup olmadığı araştırılması için gerçeklik, kavramı üzerinde durulacaktır. Böylece elde edilen veriler doğrultusunda anlatı yapısında görülen değişime neden olan sebepler ortaya koyulacaktır.

V.3. Araştırmanın Önemi

Türk sineması toplumsal ve siyasal olaylar bağlamında dönemselleştirilmektedir. Ancak 1995 sonrasında, sinemanın kendi iç dinamikleri ve anlatı yapıları üzerinden bir dönemselleştirme yapılabilir. 90'larda kullanılan "Bağımsız Sinema" nitelemesi 2000 sonrasında "Yeni Türk Sineması" olarak dönemselleştirilmiştir. Birbirinden farklı eğilim, tür, üretim tarzı ve anlatı yapılarının bir arada var olduğu bu yeni dönemdeki en temel eğilimlerden biri de belgesel-kurmaca etkileşimi olarak öne çıkmaktadır.

Sinemada gerçekliğin temsili son dönemde sık sık tartışılan belgesel-kurmaca ilişkisinin de temelini oluşturmaktadır. Farklı özelliklere ve anlatı yapılarına sahip olan kurmaca ve belgeselin iç içe geçtiği melez yapı içerisinde gerçekliğin nasıl sunulduğunun saptanması büyük önem taşımaktadır. Son dönemde belgesel-kurmaca melez anlatı yapısı ile ilgili tartışmalar vardır ancak bu yeni anlatı yapısı ile ilgili akademik bir çalışma yapılmamıştır. Dünya sinemasında var olan ancak Türk sineması için yeni olan bu melez yapının araştırılması hem akademik alan hem de sektör profesyonelleri için önemlidir.

V.4. Araştırma Soruları

Bu bölümde araştırma sorularından söz edilecektir.

- 1- Belgesel ve kurmacanın yapım aşamalarındaki farklılıkların, anlatı yapıları üzerindeki etkileri nelerdir?
- 2- Belgesel ve kurmacanın gerçeklik ile kurduğu ilişki arasındaki farklılıklar nelerdir?
- 3-Melezlik nasıl tanımlanmaktadır ve melez anlatılar nasıl bir yapıya sahiptir?
- 4-Belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği melez anlatı yapısı ne tür bir arayış ve yönelimin sonucudur?
- 5- Melez yapıyı ortaya çıkaran dinamikler nelerdir?
- 6-Dijital teknolojinin yeni anlatı yapısı üzerindeki etkileri nelerdir?
- 7- Son dönem Türk sinemasında anlatı yapılarında görülen etkileşim ve geçişkenlik nasıl bir değişime yol açmıştır?
- 8-“Yeni Türk Sineması” şeklinde yapılan dönemselleştirmede anlatı yapısı bakımından “yeni” olan nedir?
- 9- Melez anlatının Türk sineması üzerindeki etkileri nelerdir?
- 10- 90 sonrasında Türk sinemasında ve belgesel sinemada yaşanan değişimler hangi yöndedir?

V.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

1-Bu araştırma, analiz edilen filmler bağlamında, 95 sonrası dönem ile sınırlıdır.

2-Bu araştırma, belgesel-kurmaca etkileşimiyle oluşan yapıyı yoğun olarak kullanan filmlerle sınırlıdır.

3-Bu araştırmada film özmlemeleri *İki Dil Bir Bavul* (Doğan, Eskiköy, 2009) filmi ile sınırlıdır.

4-Bu araştırma, veri toplama teknikleri ile elde edilen veriler ile sınırlıdır.

V.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında nitel yöntem kullanılacaktır. Literatür taraması yapılarak belgesel, kurmaca, gerçeklik ve Yeni Türk Sineması hakkında bilgiler derlenecektir. Filmlerin anlatı yapısı, gerçeklikle olan ilişkisi ve belgesel-kurmaca arasındaki ilişki hakkında bilgi toplanacaktır. Filmlerin anlatı yapıları, dramatik yapı ve belgesel anlatım tekniğinin kullanımı üzerinden araştırmanın problemi ve amacı doğrultusunda analiz edilecektir.

Araştırmanın evreni 90'ların ikinci yarısından günümüze Türk sinemasıdır. Çalışma evreni ise "Yeni Türk Sineması'nda" belgesel-kurmaca anlatı yapısına sahip filmlerdir. Araştırmanın rneklem kümesi ise *İki Dil Bir Bavul* (Doğan, Eskiköy,2009) filmidir.

V.7. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler, literatür taraması ve film anlatı yapılarının özümlenmesi aracılığıyla elde edilecektir.

SONUÇ

Sinemanın ilk yıllarından itibaren belgesel ve kurmaca arasında anlatı yapıları bağlamında geçişkenlik görülmüştür. Belgesel ve kurmacanın anlatı yapıları ve yapım aşamaları karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, kimi zaman iki anlatı arasında belirgin farklılıklar görülmesine rağmen, kimi zaman da ortak noktalarda birleştikleri görülmüştür. Yapım aşamalarındaki farklılıklar bir arada kullanıldığında, yeni anlatı yapılarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Gerçeklik olgusu bu iki yapının kesiştiği noktalardan biridir. Belgesel ve kurmaca farklı yollardan kendi gerçekliklerini oluşturmaya ve kurdukları dünyanın gerçekliği ile izleyicileri buluşturmaya çalışmaktadır.

Biyoloji, sanat ve kültür gibi farklı alanlarda görülen melezleşme, sinema alanında da tartışılmaya başlandı. Dünya sinemasında 90'lı yıllarda başlayan bu tartışmalara 2000'li yıllarda Türk sineması da ortaya koyduğu çeşitli yapımlarla katıldı. Caneloro'nun da belirttiği melezleşme süreci aslında son zamanlarda ortaya çıkmış bir yenilik değildir, sinemanın kendisi kadar eskidir (Caneloro, 1999: 6). Ancak son dönemdeki farklı anlatı tarzı ve eğilimler, melez yapıların baskın bir şekilde görülmesine ve tartışılmasına yol açmıştır. Melez yapı, ana akımdan öte bağımsız yapımlarda görülmektedir. Batı, ana akım sinema örnekleri vermeye devam ederken, yenilik arayışı içerisinde olan Batı dışındaki ülkeler de, belgesel ve kurmacaya ait teknik özellikleri bir arada kullanan melez yapıya sahip örnekler vermiştir. Melezleşme eğilimi tüm dünyada görülmektedir ancak bu tez çalışması, bu bağlamda Türk sinemasında üretilen örnekler odaklanmıştır.

Hem dünyada hem de Türkiye'deki örnekler bakıldığında, melez anlatı yapısına sahip filmlerin genellikle toplumsal konulara odaklandığı görülmektedir. Türkiye'de *İki Dil Bir Bavul* (Doğan, Eskiköy, 2009) filminin ardından belgesel-kurmaca

tartışmaları gündeme gelmiştir ancak yapılan tartışmalar filmin belgesel mi yoksa kurmaca mı olduğuna odaklanarak, belirli sınırlar çerçevesinde kalmıştır. Bu çalışma, sinemanın ilk yıllarından itibaren var olan belgesel ve kurmaca arasındaki geçişkenliğin, sinemasal anlatımın ve yeni teknik olanakların değişimiyle birlikte nasıl geliştiği ve evrildiği üzerinedir. Tezde iki yapı arasında olan ve giderek saydamlaşan sınırdan yola çıkarak belgesel ve kurmacanın gerek üretim süreci gerekse anlatı yapıları karşılaştırılarak tartışılmış, bu melez yapının yeni bir ifade olanağı sunduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Anlatı yapılarında görülen melezlik, yönetmenlerin planlı olarak gerçekleştirdiği bir yapı değildir, ele alınan konunun bir gerekliliği olarak kendiliğinden ortaya çıkmıştır. 80'li yılların vurduğu derin darbenin ardından Türk sinemasında 2000 sonrasında tekrar toplumsal sorunlara odaklanan filmlerde bir artış görülmeye başlamıştır. Kimlik konusu gibi Türkiye'de hassasiyetin olduğu konulara odaklanan yapımlar yeni bir anlatı yöntemi ihtiyacını doğurmuştur. Yeni anlatı biçimi arayışını teknolojiden soyutlayarak düşünmek mümkün değildir. Bu bağlamda, içerik üretimi yeni bir form ihtiyacını da beraberinde getirmiş, bu yeni anlatının oluşumunda da dijital teknoloji belirleyici olmuştur. Melez yapıya sahip filmlerde, ele alınan konu ve malzeme gerçek olmasına rağmen kurmaca bir dünya içerisinde anlatıldığı zaman ortaya çıkan yapı, belgesel gerçekliğinden uzaklaşmaya başlamaktadır. Benzer bir şekilde, kurmaca, hayali bir konu, belgesel teknikleri kullanılarak ele alındığında, belgesel gerçekliğine yaklaşmaya başlamaktadır.

Melez yapıyı ortaya çıkaran dinamikler, gerçeklik arayışı, anlatı yorgunluğu (the exhaustion of narrative) ve teknolojik gelişmeler bağlamında değerlendirilmiştir. Dijital teknolojinin gelişmesi, film yapımını kolaylaştırmıştır ve bunun bir sonucu olarak üretim biçimleri değişmeye başlamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, daha hafif ve taşınabilir hale gelen kameralar daha rahat çekim yapılmasını sağlarken teknoloji daha

ucuza mal olmaya başlamıştır ve bunun bir sonucu olarak yaygın bir biçimde kullanılır hale gelmiştir. Kişisel bilgisayarlarda yapılabilen kurgu işlemi de film yapımını kolaylaştıran etkenlerden biri olmuştur. Görüntünün değiştirilebilir olması ve koşulların uygun hale gelmesi, film yapımcılarını farklı denemeler yapma konusunda cesaretlendirmiştir. Yapım aşamasında yönetmenlere daha fazla yaratıcılık ve özgürlük sağlanmasıyla birlikte, kurmaca bir film yapımcısı kurduğu hayali dünyayı elindeki olanaklar doğrultusunda gerçekçi gösterebilirken, bir belgesel film yapımcısı da görüntünün değiştirilebilir olmasını sağlayan tekniklerden faydalanarak elindeki belgesel malzemeyi farklı yapılar içerisinde kullanabilir hale gelmiştir.

Dijital ortama aktarılabilen filmler, daha fazla sayıda izleyiciye ulaşma şansı bulmuştur ve teknolojik gelişmeler, bu bağlamda izleyici açısından da sinemaya olan ilgiyi arttırmıştır. Dağıtımını ve erişimi kolay hale getiren teknoloji, sinema alanında kişiler arasında daha fazla etkileşimin olmasını sağlamıştır.

Melez yapıyı ortaya çıkaran bir diğer etken ise Schrader'in "anlatı yorgunluğu" olarak tanımladığı durum olarak gösterilebilir. Film izleyicisinin yoğun ve çeşitlenen bir medya tüketimine maruz kalması, böylece izleyicinin belleğinde depolanan öykülerin birbirine benzer hale gelmesi, yeni anlatı biçimlerinin denenmesi için önemli bir uyarı olmuştur. Anlatılar içerisinde yüzdüğümüzü ve bu anlatılar arasında boğulduğumuzu belirten Schrader (2009), bu ortamdaki izleyicinin gerçeğe yönelmeye başladığının altını çizer. Schrader'in anlatı yorgunluğu hakkındaki görüşlerinden yola çıkılarak izleyicinin gerçekliğe yönelme süreci şöyle özetlenebilir: Yapay ve sahte görünen senaryolar, nasıl ilerleyeceği önceden tahmin edilebilir ve aynı hikayenin farklı çeşitlerini anlatan anlatılardan sıkılan izleyici, gerçekten olmuş bir olayı anlatan yeniden canlandırma, belgesel, realite şovlar, internet sitelerinde yayınlanan ve hayatın bir parçası gibi görünen

kısa görüntüler, izleyicinin kendisinin de hikaye anlatma sürecine katılabildiği video oyunları gibi farklı alanlara yönelir. Anlatı yorgunluğunun, video oyunları ile belgesel gibi iki farklı uçtaki üretimi oluşturduğu görüşüne ek olarak, zaman zaman hem belgesel hem de kurmacayı bir arada içeren yeni anlatı formları oluşturduğu da söylenebilir. Ayrıca anlatı yorgunluğu sonucunda farklı formlara yönelmenin bir sonucu olarak, Türkiye’de dil konusu da dahil içinden çıkılamayan pek çok konunun melez bir form içerisinde anlatılması hem anlatı yorgunluğunun aşılmasını hem de hassas konuların polemik yaratmasının önüne geçmiştir.

Birbirinin tekrarı olan anlatılar, insanlarda aynı şeyi tekrar tekrar izliyormuş hissi yaratmaktadır bunun sonucunda, izleyicinin farklı anlatı beklentisini karşılamaya çalışan film yapımcıları, hem içerik hem de biçim bakımından farklı anlatılar denemeye yönelmektedir. “Hikâye anlatıcılığı bir seremoni olarak başladı ve bir ritüele dönüştü. Orta çağlarda ticarileştirildi, 19. yy.’ da büyük bir iş alanı haline geldi ve 20. yy.’ da uluslar arası bir endüstri halini aldı. Bugün ise post modern dönemin duvar kağıdı olarak görülüyor” (Schrader, 2009). Hikâye anlatıcılığı sürecini başlangıcından günümüze bu şekilde özetleyen Schrader (2009), ileriye yönelik olarak görsel-işitsel eğlence ile birlikte anlatının da değişeceğini ve var olmaya devam edeceğini tahmin etmektedir.

“Melez” olarak tanımlanan yapılar, klasik anlatı yapısının aksine, direk sonuca bağlamadan hikâyeyi açık uçlu sonla bitirmektedir. Yönetmenler ele aldığı toplumsal meseleyi taraf tutmadan gerçekçi bir tarzda anlatırken aynı zamanda gerçekliği hikâyeleştirirler. Belgeselin sinemada da izlenmeye başlamasıyla birlikte izleyici kitlesi artar ve bunun bir sonucu olarak hikâye anlatıcılığına ağırlık verilir. “Ne o, ne öteki” paradigması artık değişmeye başlar ve “hem o, hem öteki” haline dönüşür. Her ne kadar belgesel ve kurmaca arasında geçişkenlik olsa da, filmler belgesel veya kurmaca olarak

sınıflandırılmaktaydı ancak son dönemde belgesel ve kurmacanın anlatı diline ait özellikleri bir arada kullanan ve melez olarak tanımlanabilen yapımlar, “hem belgesel hem kurmaca” olarak ifade edilmektedir.

Belgesel ve kurmaca öncelikle kendi yapıları içerisinde bir dönüşüm geçirmiştir. Belgeselde görülen farklı anlatı tarzı ve türleri bir arada kullanılarak belgeselin yapısını değiştirmiştir. Benzer bir şekilde, kurmaca filmlerde de Mc Kee’nin klasik tasarım üçgeni kendi içerisinde geçişli bir yapı sergilemiştir. Öncelikle kendi içlerinde melezleşen belgesel ve kurmaca, daha sonra bir arada kullanılmıştır ve yeni bir anlatı ortaya çıkmıştır.

Melezleşen anlatılar çeşitliliğe açık ve demokratik bir yapı sergilemektedir. Seyirciye bir şeyler dikte etmek yerine, film hakkında yorum yapma olanağı sağlamaktadır. Melez yapılar tanımlanırken, tamamen siyah ya da tamamen beyaz yerine gri tonlar kullanmak daha olanaklı görünmektedir (Candeloro, 1999:6).

Köprüdekiler (Özge, 2009), *11’e 10 Kala* (Esmer) ve *Gelecek Uzun Sürer* (Alper) filmleri, Türk sinemasında melez anlatı yapısı bağlamında incelenmiştir. *Köprüdekiler* belgesel içerikli, kurmaca bir film, *11’e 10 Kala*, belgesel olduğu kadar kurmaca içeriğe de sahip olan kurmaca bir örnektir ve *Gelecek Uzun Sürer* filmi de belgesel tekniklerine yer veren ancak tamamen kurmaca olan bir film. *İki Dil Bir Bavul* (Özgür, Doğan, 2009) filmi de tezin son bölümünde analiz edilmiştir ve pazarlama stratejisi nedeniyle kurmaca olarak tanıtılan filmin, içeriğin bir gerekliliği olarak, belgesel ve kurmacayı harmanlayarak yeni bir anlatı yapısı ortaya çıkardığı görülmüştür.

Türkiye’de üretilen örnekler üzerinden bakıldığında, popüler sinemanın anlatısını kırmak ve gerçeklik etkisini arttırmak amacıyla bu melez yapıyı ortaya çıkardığı iddia edilebilir. Yönetmenler, sinemanın hayata daha fazla yaklaşması ve eğlence sinemasının dışına çıkması gerektiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda, yönetmenler,

anlatılarının gerçeklik etkisini arttırmak amacıyla anlatım tekniklerini de değiştirmektedirler.

Bu yeni anlatı yapısı, söylemin farklılaşmasını ve Schrader'in söz ettiği anlatı yorgunluğunun aşılmasını sağladığı da iddia edilebilir. Yeni anlatı yapısı, birbirinin tekrarı olan anlatılardan sıyrılarak izleyiciye farklı yapıda filmler sunmuştur. Sonuç olarak, ortaya çıkan yeni anlatı yapısını belgesel veya kurmaca olarak tanımlamak yerine, bu yapıya değişen dünya ile birlikte farklılaşan ve yoğun olarak görülen bir eğilim olarak yaklaşmak gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1989). *Sessiz sinema*. Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları.
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoneix Kitabevi.
- Adalı, B. (1986). *Belgesel sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Akbal Süalp, Z. T. (2010, Haziran-Eylül). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi I. *Yeni Film*, 20, 35-41.
- Akbulut, H. (2010). Bellek olarak belgesel sinema: son dönem Türkiye belgesel sinemasına bir bakış. *Sine-cine* 1 (2), 119-124.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları*. (Çev. Zahit Atam) İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Arijon, D. (2005). *Film dilinin grameri I*. (Çev. Demir, Y., Bayram, N., Demiray, U., Ulutak, N. Barkan, M.). Es Yayınları
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik*. (Çev. Zeynep Özen Barkot) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat olarak sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Arslan, M. ve Genco, E. (2010). Şavak yönetmenin ıslığı ve “yeni belgesel gerçekliği”. *Yeni Film*, 20, 72-77.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Astourian, L. (2008). Bridging fiction and documentary in Godard’s *Notre Musique*. *Berkeley Undergraduate Journal*, 21, 1-18.
- İki Dil Bir Bavul, iki ödül*. (2009). Erişim Tarihi: 15 Eylül 2011, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&Date=15.06.2009&ArticleID=940625>

- Atabey, M. (2005). *Belgesel film yapımında yeni yönelimler ve melez formlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası.
- Atam, Z. (08-09). Akademinin gündemi: yeni Türk sinemasından aykırı bir örnek Nuri Bilge Ceylan'ın sineması üzerine. *Yeni insan yeni sinema*, 22, 117-142.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Austin, T. ve Jong, W. (2008). *Rethinking documentary: new perspectives and practices*. Open University Press.
- Aytaç, S. (2009, Temmuz-Ağustos). Köprüdekiler. *Altyazı*, 86, 90.
- Balkaya, F. (1993). *Türkiye'de belgesel film çalışmaları*. Ankara: Basım&Grafik Matbaacılık.
- Balkenhol, T. (2003, Bahar/Yaz). Belgesel film kurgusunun görevi ve süreçleri. (Çev. Ezel Vişne). *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 13, 42-45.
- On the Océans*. (2007, Nisan). Erişim Tarihi: 22 Ocak 2011, http://archiv.arri.de/news/newsletter/articles/0407/lwz_oceans.html.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary- a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. Mehmet Rıfat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2003). *Simulakrlar ve simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır). Ankara.
- Berger, J. (2009). *Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernard, S. C. (2007). *Documentary storytelling*. Focal Press.

- Bordering fiction and documentary: Ghosts of the civil dead.* (2002, Mart). Erişim Tarihi: 18 Ekim 2011,
<http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/ghosts.html>.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve dekadrajlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve ses*. (Çev. İzzet Yaşar) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, T. (2010). Doğaya ve insani olana karşı, “alışveriş merkezi metafiziği...”.
Birikim, 255,32-36.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1980). *Film art an introduction*. Reading, MA.
- Bordwell D., Thompson, K. (2008). *Film sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bozkurt, M. (2005). *Video sanatı enstalasyon, film, performans*. Adnan Genç (Ed.).
 Bileşim Yayınları Sanat Dizisi.
- Bravo, E. (2003). Estela Bravo söyleşisi. (Çev. Sinan Odabaşı). *Yeni İnsan Yeni Sinema*,
 13, 46-49.
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary: a critical introduction*. London: Routledge.
- Büker, S. ve Onaran, O. (1985). *Sinema kuramları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, S. (1989). *Film ve gerçek*. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve
 Yaygın Eğitim Vakfı Yayınları.
- Byrne, R.M.J. (2005). *Rational imagination: how people create alternatives to reality*.
 MIT Press.
- Candeloro, J. (1999). *Docu-fiction convergence and contamination between
 documentary representation and fictional simulation*. Università della
 Svizzera Italiana Lugano.

- Cankaya, Ö. (1997). TRT'nin belgesel yayıncılık politikaları ve belgesel yapımcılarının konuya ilişkin değerlendirmeleri. N. Sönmezcan (Ed.), *Belgesel Sinema Üzerine* içinde (ss. 66-67). İstanbul: Tayf Basım.
- Carroll, N. (2009). Narration. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The routledge companion to philosophy and film* içinde (ss. 196-205). Routledge.
- Chanan, M. (2007). *The politics of documentary*. London: British Film Institute.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem filmde ve kurmacada anlatı yapısı*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Ceylan, N.B. (2007). *Kasaba*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Chion, M. (2003). *Bir senaryo yazmak*. (Çev. Nedret Tanyolaç) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Corner, J. (2006). A fiction unlike any other. *Critical studies in television*.
- 1990 sonrası Türk sineması ve Derviş Zaim*. Erişim Tarihi: 9 Eylül 2011,
www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/1990sonrasiturksineması.doc
- Couchot, E. (2005, 29 Eylül- 4 Ekim). Media art: hybridization and autonomy. *Refresh Conference*. First International Conference on the Media Arts, Sciences and Technologies held at Banff Center.
- 'İki Dil Bir Bavul', bir garip ödül. (2010, 12 Şubat). Erişim tarihi: 07 Eylül 2012,
<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=979929&CategoryID=82>.
- Daldal, A. (2003, Kasım). Gerçekçi geleneğin izinde: Kracauer, "basit anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan sineması. *Doğu Batı*, 25, 255-272.
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

- Daldal, A. (2010). Ulusal sinema kavramı ve yeni “Türk sineması” üzerine. *Birikim*, 255, 70-79.
- Demir, Y. (1994). *Filmde zaman ve mekan*. Eskişehir Yayınları.
- Dancyger, K. ve Cooper, P. (2005). *Kısa film yazmak*. (Çev. Simten Gündeş) İstanbul: Es Yayınları.
- Derman, İ. (1991). *Fotoğraf ve gerçeklik*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Diken, B. ve Laustsen, C. (2010). *Filmlerle sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dirlik, A. (2009). *Kriz, kimlik ve siyaset, küreselleşme yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Donato, R. (2007). Docufictions: an interview with Martin Scorsese on documentary film. *Film History*, 19, 199-207.
- Duruel Erkılıç, S. (2002). *Sinema tarih ilişkileri ve Türk sinemasında tarihe bakış*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları. Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Duruel Erkılıç, S., Erkılıç, H. (2011). *Arabesque narrative in new Turkish cinema: is it synthetic?*. 9th International Symposium Communication in the Millenium, San Diego State University, School of Journalism and Media Studies.
- Dymtryk, E., Dymtryk, J. P. (2007). *Sinemada yönetmenlik oyunculuk kurgu*. (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Erkılıç, H. (2003). *Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza etkileri*. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Erkılıç H., Duruel Erkılıç, S. (2007). *Medya eleştirileri 2007 gerçeğin dışındakiler*, Bilgili, C., Tan Akbulut, N. (der.), İstanbul: Beta Yayınları

- Ferro, M. (1995). *Sinema ve tarih*. (Çev. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Foss, B. (2009). *Sinema ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji*. (Çev. Mustafa K. Gerçeker) İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.
- Genco, E. ve Tülü, Ş. (2007, Kasım). Belgesel sinema üzerine notlar. *Yeni Film*, 14, 48-53.
- Genç, S. ve Güven, Y. (2007, Nisan). Wim Wenders ve Walter Salles'ten yol filmleri üzerine. *Yeni film*, 13, 65-73.
- Gökçe, Ö. (Kasım, 2007). Turkish cinema now: an introduction. *Altyazı*, 2-5.
- Sanat ve hakikat*. (2008, 3 Aralık). Erişim tarihi:01 Ağustos 2010,
<http://www.paradoksfilm.net/sinema-a-felsefe/13-snf-entre-les-mures-belgesel-ve-dramaarasinda.html>
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel filmin yapısal gelişimi*. İstanbul: Alfa Basım.
- Gürata, A. (2008, Ekim). Belgesel sinemada yeni dönem ve öğrenci filmleri. *Belgesel Sinemacılar Birliği*, 155-161.
- Anlatı yorgunluğu Paul Schrader*. (2009, Temmuz 9). Erişim Tarihi: 14 Mart 2011.
http://www.taraf.com.tr/islemler/yazdir_makale.asp?id=6472.
- Güven, Y. (2009, Ekim- Aralık). Ora coğrafyasından *Hayatın Tuzu* ve *İki Dil Bir Bavul*. *Yeni Film*, 18, 11-12).
- Hallam, J. Marshment, M. (2000). *Realism and popular cinema*. Manchester and New York: Manchester University Press
- Hicks, J. (2007). *Dziga vertov defining documentary film*. New York: I. B. Tauris.
- Hutnyk, J. (2005). Hybridity. *Ethnic and racial studies*. 28, 79-102.

- Juhasz, A. ve Lerner, J. (ed.) (2006). *F is for phony fake documentary and truth's undoing*. London: University of Minnesota Press.
- Kania, A. (2009). Realism. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The routledge companion to philosophy and film* içinde (ss. 237-247). Routledge.
- Karren, H. (2010). The desire for truth: documentary style in fiction film. *Province town arts*, 148-151.
- Kilborn, R. ve Izod, J. (1997). *An introduction to television documentary confronting reality*. New York: Manchester University Press.
- Kolker, R. (2009). *Film, biçim ve kültür*. (Çev. Ertan Yılmaz) Ankara: Deki Yayınevi.
- Kracauer, S. (1976). *Theory of film: the redemption of physical reality*. London: Oxford University Press.
- Kutay, U. (2003). Gerçeğin görüntüsü, görüntünün gerçeği ve Kuzeyli Nanook. *Belgesel sinema*, 2, 71-76.
- Kutay, U. (2009) *Gerçeği Öldüren Kamera*. İstanbul: Es Yayınları.
- Livingston, P. Plantinga, C. (2009). *The routledge companion to philosophy and film*. New York: Routledge
- Lothe, J. (2000). *Narrative in fiction and film*. New York: Oxford University Press.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema estetiğinin sorunları: film semiotiğine giriş*. (Çev. Oğuz Özügül) Ankara: Öteki Yayınları.
- Manovich, L. (1996). *What is digital cinema*. Erişim Tarihi: 14 Eylül 2011, <http://jupiter.ucsd.edu/~manovich/text/digital-cinema.html>
- Mater, Ç. (2009). *Özgür Doğan: "İki Dil Bir Bavul benim de çocukluğumun hikayesi"*. Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı.
- McKee, R. (2007). *Story*. İstanbul: Plato Film Yayınları

- Miller, W. (1993). *Anlatı filmleri ve televizyon için senaryo yazımı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Menand, L. (2004, 9 Eylül). Nanook and me. *The New Yorker*. Erişim Tarihi: 3 Ağustos 2011, http://www.newyorker.com/archive/2004/08/09/040809crat_atlarge
- Mikkonen, K. (2006). Can fiction become fact? the fiction- to- fact transition in recent theories of fiction. *Style*, 40, 291-311.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Murch, W. (2007). *Göz kırparken*. (Çev. İlker Canıklıgil) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Musser, C. (2003). Cinema verite. Smith, G. N. (Ed.), *Dünya sinema tarihi* içinde (ss.598-605). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mutlu, E. (1998). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.
- Nichols, B. (1983). The voice of documentary. *Film Quarterly*, 36, 17-30.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Indiana University Press
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ohanion, T. A. ve Phillips, M. E. (2000). *Digital filmmaking the changing art and craft of making motion pictures*. Focal Press.2' baskı.
- Oluk, A. (2008). *Klasik anlatı sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Özdüzen, Ö. (2007, Kasım). Yollar, ötekiler, sürgünlük: Bir yol filmi yönetmeni olarak Tony Gatlif. *Yeni Film*, 14, 41-47.

- Özön, N. (1981). *Sinema ve televizyon terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (2000). *Sinema-televizyon video, bilgisayarlı sinema sözlüğü*. Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2010). *Türk sineması tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özalp, L. (2008). *Bir film yapmak*. İstanbul: Hil Yayın.
- Özdil, E. (2010, 5 Aralık). *Amerika'da da iki dil bir bavul*. Erişim tarihi: 03.09.2012, http://www.usasabah.com/KulturSanat/2010/12/05/amerikada_da_iki_dil_bir_bavul
- Parkan, M. (1993). *Sinema estetiği ve Godard*. İzmir: İleri Kitabevi.
- Perkins, V. F. (1972). *Film as film: understanding and judging movies*. Penguin Books.
- Microscopic view of Turkey*. (2010, Temmuz 5). Erişim Tarihi: 17 Mart 2011. <http://cineuropa.org/2011/it.aspx?t=interview&l=en&did=148024>.
- Philips, W. H. (2002). *Film: an introduction* (2nd ed.). Bedford Books.
- Pösteki, N. (2004). *1990 sonrası Türk sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Rhodes, G. D. ve Springer, J. P. (2006). *Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. North Carolina: McFarland Publishing.
- Rıza, E. (2005). *Belgesel sinema üzerine notlar*. Kültür Sanat Yayıncılık, 94
- Rodriguez Mangual, E. M. (2008). Fictual factions: on the emergence of a documentary style in recent Cuban films. *Screen*, 49, 298-315.
- Rosenthal, A. (1988). *New challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press

- Rotha, P. (2000). *Belgesel sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Sayın, A. ve Güven D. (2009, Ekim-Aralık). Özgür Doğan'la söyleşi. *Yeni Film*, 18, 13-17.
- Schrader, P. (2009). *Beyond the silver screen*. Erişim Tarihi: 12 Ağustos 2012, <http://www.guardian.co.uk/film/2009/jun/19/paul-schrader-reality-tv-big-brother>
- Scognamillo, G. (2005). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Sinemasal gerçekçilik 2010*. Erişim Tarihi: 12 Haziran 2011, İnSanat Sinema Derneği, http://www.atolye16mm.com/index.php?option=com_content&task=view&id=203&Itemid=44
- Smith, G. N. (2003). *Dünya sinema tarihi*. (Çev. Ahmet Fethi) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Stam, R. (2000). *Film theory, an introduction*. Department of Cinema Studies: Blackwell Publishers.
- Sliff 2009 review: 24 City*. (2009, 16 Kasım). Erişim Tarihi: 17 Kasım 2011, <http://wearemoviegeeks.com/2009/11/sliff-2009-review-24-city/>.
- Suner, A. (2005). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tan Akbulut, N. ve Pembecioğlu, N. (2005). *Belgesel gerçekliği yeniden kurar*. Ankara: Babil Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tersman, F. (2009). Ethics. P. Livingston ve C. Plantinga (Ed.), *The routledge companion to philosophy and film* içinde (ss. 111-120). Routledge.
- Tobias, M. (2007). *Belgesel film yapım sanatı*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Topçu, G. (2004). *Sinemada anlatı ve türler*. Vadi Yayınevi.

- Topçu, G. (2005).*Sinemada yeni yönelimler: Dogma 95 örneği ve anlatı yapısının incelenmesi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı. Doktora Tezi.
- Tyler, P. (1979). Documentary technique in film fiction. *The documentary tradition*. Lewis Jacobs (Ed.). New York: Norton& Company.
- Ulutak, N. (1988). *Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi
- Savulun *Türk sineması geliyor*. (2008, 30 Aralık). Erişim tarihi: 15.08.2010, <http://www.habervesaire.com/haber/1177>
- Ünal, Y. (2008). *Dram sanatı ve sinema*. Hayal-et Kitap.
- Veg, S. (2007). From documentary to fiction and back. *Cinema Perspectives*, 3, 130-137.
- Vertov, D. (2007). *Sine-göz*. (Çev. Ahmet Ergenç) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu*. (Çev. Kenan Şahin) İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Vsevolodi, P. (2004). *Sinemada oyuncu*. (Çev. Oğuz Özgül). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Wang, G., Yeh, E. (2005, Nisan). Globalization and hybridization in cultural production: a tale of two films. *Lewi Working Paper Series*. Hong Kong: Baptist University.
- Waugh, P. (2001). *Metafiction: the theory and practice of self conscious fiction*. Taylor&Francis e-Library
- Williams, C. (1980). *Realism and the cinema*. London: Routledge&Kegan. British Film Institute.

- Yang Jin, D. (2010). Critical interpretation of hybridization in Korean cinema: does the local film industry create the third space. *Javnost the Public*, 17, 5-21.
- Yüce, T. (2001). *Belgesel sinemada gerçeklik anlayışı ve Türkiye'deki örnekler*. Dokuz Eylül, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.
- Zinn, H. (2004, Spring). Film and history: questions to filmmakers and historians. *Cineaste*, 68.