



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI**

**BELGESEL FİLMDE KURMACA ÖGELERİN
ANLATIYA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Abdulsamet ATICI**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Sedat CERECİ**

Hatay-2025



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI**

**BELGESEL FİLMDE KURMACA ÖGELERİN
ANLATIYA ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Abdulsamet ATICI**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Sedat CERECİ**

Hatay-2025

ONAY

Abdulsamet ATICI tarafından hazırlanan “**BELGESEL FİLMDE KURMACA ÖGELERİN ANLATIYA ETKİSİ**” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile **İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

05.02.2025

Jüri Üyeleri	İmza
Prof. Dr. Sedat CERECİ (Tez Danışmanı)	
Prof. Dr. Funda MASDAR (Üye)	
Dr. Öğr. Üyesi Tülay ATAY (Üye)	

Abdulsamet Atıcı Tarafından Hazırlanan “**Belgesel Filmde Kurmaca Öğelerin Anlatıya Etkisi**” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım.**

Doç. Dr. Sinan ERDOĞAN

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (05/02/2025)

Abdulsamet ATICI

ÖNSÖZ

Belgesel filmler, gerçekçi yapısı ve izleyicide uyandırdığı duygu ile, sinemanın büyüleyici yönünü en fazla hissettiren yapımlar olmuştur. Ancak, belgesellerde kurmaca öğelerin kullanımı ile belgesel filmin gerçekliği sorgulanmaya başlanmıştır. Sinemanın diğer türlerine kıyasla izleyici kitlesi daha az olan belgesel filmler, en önemli özelliği olan “gerçeklik” kavramını kaybetmesi durumunda, tamamen yok olmakla karşı karşıya kalabilir. Ülkemizde ve dünyada kurmaca filmler, çeşitli sebeplerden dolayı belgesel filmlerden daha popüler olmuşlardır. Buna paralel olarak, akademik çalışmalar da sinemanın kurmaca yönü ile daha çok ilgilenmişlerdir. Ancak belgesel ve belgeselin kurmaca ile ilişkisi de en az kurmaca yapımlar kadar araştırılmayı ve incelenmeyi hak eden bir alandır.

Belgesel ve gerçeklik bağlantısını, kurmaca ile olan ilişkisini incelemek, kurmaca öğelerin belgesel içerisindeki etkisini irdelemek benim için heyecan verici bir çalışma alanı. Fakat bu konu üzerine yapılmış akademik çalışmalar oldukça az. Kütüphanelerde ve literatür taramalarında elde edilebilecek bilgiler sınırlı. Bu meşakkatli süreçte, kaynak bulmak ve araştırmamı ilerletmek noktasında bana her zaman destek olan değerli danışman hocama teşekkürü bir borç bilirim. Belgesel film üzerine akademik merakımın tetiklenmesi de yine sevgili hocam, Prof. Dr. Sedat Cereci sayesinde. Sinema ve belgesel alanında; akademik, teorik ve pratik olarak önemli katkıları ile yoluma ışık tutmuştur. Bilgi birikimleri ve alanlarındaki yetkinlikleri ile beni her zaman destekleyen diğer hocalarım; Dr. Öğr. Üyesi Tülay Atay, Dr. Öğr. Üyesi Özden Toprak ve Doç. Dr. Serpil Kır Elitaş’a da çok teşekkür ediyorum.

Bu çalışma ile; sinema, belgesel ya da iletişim alanlarına en ufak bir katkı sağlayabilmişsem gurur duyuyorum. Son olarak, eğitim hayatım ve tez yazım sürecimde, maddi manevi destekleri ile her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Abdulsamet ATICI

BELGESEL FİLMDE KURMACA ÖGELERİN ANLATIYA ETKİSİ

Abdulsamet ATICI

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2024

Danışman: Prof. Dr. Sedat CERECİ

ÖZET

Bu çalışma ile; belgesel filmlerde kullanılan kurmaca unsurların, belgeselin yapısında yarattığı değişiklikler incelenerek, kurgu öğelerinin belgesel film üzerindeki etkilerini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Belgesel filmde kurmaca öğelerin anlatıyı güçlendiren yönlerinin yanı sıra, belgesel filmin doğal atmosferine zarar verdiği durumlar irdelenmiştir. Sinemada kurmaca öğeler olarak nitelendirdiğimiz; dekor, kostüm, oyunculuk, sanat yönetmenliği gibi kavramlar, belgesel filmin sanatsal, estetik yönlerini güçlendirip, izleyicide bıraktığı etkiyi arttırmayı amaçlarken, belgeselin gerçeklikle olan ilişkisini sorgulatmaktadır.

Belgesel ve gerçeklik ilişkisinin, belgesel filme eklenen kurmaca öğelerin etkisinde şekillenmesi, bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Sinemanın ve belgeselin tarihi, akımlar ve kuramlar irdelenerek, gerçeklik olgusunun belgesel film ile olan ilişkisi, derinlemesine ele alınmıştır. Kurmaca öğelerin, belgesel filmler üzerindeki etkileri incelenmiş ve bu etkilerin gerçeklik kavramına yeni boyutlar getirmesi üzerinde durulmuştur. Kurmaca öğelerin yanı sıra; zaman kavramı ve gerçeklik, simülasyon kuramı çerçevesinde gerçekliğin sorgulanması ve gerçeğin yönetmen tarafından yeniden inşası, örneklerle ortaya koyulmuştur.

ANAHTAR KELİMELELER

Belgesel, Gerçeklik, Kurmaca, Zaman, Sinema.

THE EFFECT OF FICTIONAL ELEMENTS ON REALITY IN DOCUMENTARY FILM

Abdulsamet ATICI

Department of Communication Sciences, Master's Thesis, 2024

Supervisor: Prof. Dr. Sedat CERECİ

ABSTRACT

With this study; It is aimed to reveal the effects of fictional elements on documentary films by examining the changes created by the fictional elements used in documentary films in the structure of the documentary.

In the documentary film, the aspects of fictional elements that strengthen the narrative as well as the situations where they harm the natural atmosphere of the documentary film are examined. What we describe as fictional elements in cinema; While concepts such as costume, acting and art direction strengthen the artistic and aesthetic aspects of the documentary film and increase the impact it leaves on the audience, they question the relationship of the documentary with reality.

It has been evaluated that the relationship between documentary and reality is shaped under the influence of fictional elements added to the documentary film. By examining the history of cinema and documentary, movements and theories, the relationship between the phenomenon of reality and documentary film is discussed in depth. The effects of fictional elements on documentary films were examined and it was emphasized that these effects brought new dimensions to the concept of reality. In addition to fictional elements; The concept of time and reality, the questioning of reality within the framework of simulation theory and the reconstruction of reality by the director are presented with examples.

KEY WORDS

Documentary, Reality, Fiction, Time, Cinema.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT	II
ŞEKİLLER TABLOSU	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL FİLM VE KURMACA GERÇEKLİK

1.1 Belgesel Film ve Türleri.....	5
1.2 Kurmaca Nedir?.....	8
1.3 Belgesel Film ile Kurmaca Film İlişkisi	9
1.4 Sinemada Kurmaca Ögelerin Kullanımı	12
1.5 Belgesel Filmde Yönetmen Yaklaşımı	13

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİK ÜZERİNE SİNEMA AKIMLARI

2.1 Sinemada Gerçeklik Algısı	18
2.2 Yeniden İnşa Edilen Gerçeklik	21
2.3 Dziga Vertov'un Sinema-Göz Yaklaşımı	23
2.4 İtalyan Yeni Gerçekçilik.....	26
2.5 Fransız Yeni Dalga	28
2.6 Dogma 95	31

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİMÜLASYON KURAMI VE KURMACA GERÇEKLİK

3.1 Jean Baudrillard'ın Simülasyon Teorisi	35
3.2 Kurmaca ve Gerçeğin Sinemadaki Temsili	37
3.3 Simüle Edilen Gerçeklik	39

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL FİLM VE ZAMAN İLİŞKİSİ

4.1 Zaman Felsefesi	42
4.2 Geçmiş Zamanın Anlatısı	43
4.3 Sinemasal Zaman ve Mekân	44
4.4 Suha Arın Sinemasında Zaman	47

BEŞİNCİ BÖLÜM

KURMACA ÖGELERİN BELGESELDE KULLANIMI

5.1 Kurgusal Eklemelerin Gerçekliğe Etkisi	50
5.2 Mizansen ve Oyunculuk	52
5.3 Bir Belgesel Türü Olarak; Sahte Belgesel.....	54
5.4 Docudrama (Canlandırma Belgesel)	55
SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA	61

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 1. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı (1914).	7
Şekil 2. TRT Belgesel'in, Kırgızistan Belgeseli çekimlerinden bir kesit (2022).	16
Şekil 3. Farklı odak uzaklığı olan lensler ile çekilen fotoğraflar.	19
Şekil 4. Pearl Harbor (2001) filminden bir kesit.	21
Şekil 5. Dziga Vertov, Kameralı Adam (1929) filminden bir kesit.	24
Şekil 6. Denizdeki Ateş (2016) filminden bir kesit.	27
Şekil 7. La Haine (1995) filminden bir kesit.	30
Şekil 8. Festen (1998) filminden bir kesit.	33
Şekil 9. Truman Show (1998) filminden bir kesit.	37
Şekil 10. Potemkin Zırhlısı (1925) filminden bir kesit.	39
Şekil 11. Black Mirror (2011) "Artırılmış Gerçeklik" bölümünden bir kesit.	41
Şekil 12. Akıl Defteri (2000) filminden bir kesit.	46
Şekil 13. Safranbolu'da Zaman (1977) belgeselinden bir kesit.	48
Şekil 14. Kuleşov Etkisi/ Kuleşov Deneyi (1929).	51
Şekil 15. Savaş Oyunu (1966) sahte belgeselinden bir kesit.	54
Şekil 16. Tower (2016) docudrama belgesel filminden bir kesit.	56

GİRİŞ

Belgesel film, gerçek durumları ve yaşanmış olayları, sinemanın anlatı dilini kullanarak belgelemeyi amaçlamaktadır. Genellikle bu belgeleme, kayıt altına alma işlemi sırasında yönetmen, belgeseli gerçeklik üzerine inşa etmektedir. Ancak belgesel film, yalnızca bir kayıt altına alma işlemi değildir. Önceden derinlemesine araştırılan konu, çok yönlü, estetik ve görsel bir biçimde ele alınır. Yönetmen, filmdeki hikâyeyi ve görüntüleri genellikle gerçek dünyadan, toplumsal olaylardan ve bireysel yaşam deneyimlerinden alır; amacı, izleyiciye "gerçek" olanı doğrudan göstermek olmalıdır.

Gerçeğin, seyirciye aktarılmasında belgesel filmin ve yönetmenin üzerine yüklenen sorumluluklar vardır. Farklı akımlar ve farklı yönetmenler, sinema-belgesel ve gerçeklik ilişkisini incelerken; kameranın tıpkı bir ayna gibi gerçeği yansıtması, yönetmenin gerçeği yeniden inşa etmesi ya da kurgu ile gerçeğin harmanlanması gerektiği gibi farklı görüşler ortaya koymuşlardır. Bu yaklaşımlar, belgesel filmde kurmaca öğelerin kullanımının anlatı üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır. Belgesel filmin; kurgusal öğelerle, kurmaca türüne yaklaşması, bazı durumlarda, belgeselin seyirci üzerindeki etkisini ve estetik yönünü artırırken, bazen de, gerçeklik ile olan ilişkisini sorgulatmaktadır. Belgeye dayalı bir tür olan belgesel filmde, sinema sanatının estetik yönü, başlıca anlatı unsurlarındandır. Dolayısıyla belgesel filmde kimi zaman, sinemasal bir anlatı oluşturmak için, gerçeğin ve sanatın harmanlanması, anlatının güçlenmesini sağlamaktadır. Ancak bunu yaparken, belgesel filmin gerçekliğini kaybetmemesi, kurmaca bir yapıma dönüşmemesi gerekmektedir. Konusunu gerçek yaşamdan ve yaşanan gerçeklikten alan belgesel film, kurmaca öğelerden beslenirken, kendi gerçekliğini unutmamalıdır.

Belgesel filmde kullanılan kurmaca öğeler, gerçeklik dışı unsurlar olarak da tanımlanabilir. Kurmaca öğelerin belgeselde kullanımı, belgesel filmin türüne göre farklılıklar gösterebilmekle beraber, temelde anlatıyı güçlendirme ve estetik kaygılarla kullanılmaktadırlar. Belgesel filmin yapım sürecinde kullanılan kurmaca öğeler; kostüm, dekor, ışık, senaryo, müzik ve ses efektleri, görsel efektler ve bazı türler için rekonstrüksiyon (yeniden yapma) şeklinde sıralanabilir. Yeniden yapma; daha çok geçmiş zamanda yaşanmış olayları anlatan belgesellerde, sahnenin,

oyuncularla canlandırılmasıdır. Tarihteki önemli olayların anlatımında bu tekniğe başvurulabilir ancak bu tarz durumların dışında, belgesel filmin gerçekçi yapısında oyunculuk, sahne, dekor gibi kurmaca öğelere yer verilmemelidir. Günümüz belgesel film yapım sürecinde, kurmaca öğelere çokça yer veren belgesellerin, gerçeklik ile olan ilişkisinin sorgulandığı gözlemlenmektedir.

Belgeselin babası sayılan John Grierson; “belgesel, yaşanmış gerçeklerin yeniden yaratımı” derken, belgeselde görünen gerçekliğin yönetmen tarafından yeniden üretilmiş gerçeklik olduğuna vurgu yapar (Aitken, 2013: 133). Belgeselde zaman ve mekan kullanımı ve kurmaca öğelerin etkisi ile var olan gerçeklik, bir bakıma manipüle edilir. Grierson, belgeselde yer alan zamanla gerçek zamanın farkına da dikkat çekerek, yönetmenin; gerçeği yorumladığı gibi zamanı da yorumladığını belirtir. Belgesel zamanla yeni zaman birbirine çok uzakken, yönetmen iki zamanı birbirine yaklaştırıp yaşanmış gerçekleri izleyicide yeniden yaratmanın kaygısını taşımaktadır.

Yüzyıllardır felsefenin konusu olan zaman ve gerçeklik kavramları sinema sanatının da başlıca sorguladığı konular arasındadır. Belgesel film ise; zamanı cansız olarak görsel boyutta dondurma tekniğidir (Cereci, 2011: 136). Bir bakıma akıp giden zamanı geri alma, bu zamanı ve içerisinde yaşanan gerçekliği yeniden yaratma sanatıdır.

Sinema sanatının en “gerçek” türü olarak bilinen belgesel film, ilk zamanlar tamamen var olan durumu ortaya koyarak bilgi vermeyi amaçlarken; zaman içerisinde içerisine kurgusal eklemeler yerleştirilmeye başlanmış ve belgeselin gerçekliği sorgulanır duruma gelmiştir. Bu durum, belgeselin yapısının değişmesine ve kurmaca türü ile daha yakından bir ilişki içerisine girmesine sebep olmuştur. Kurmaca öğelerin belgesele dahil olmasıyla beraber, belgesel film ve kurmaca film arasındaki keskin sınırlar ortadan kalkmaya başlamıştır (Renov, 2004: 62).

Belgesel, zamanda yolculuk yaparken gerçeklik kavramı da bu yolculuğa dahil olur ve yönetmen, gerçeği yeniden kurgular. Yönetmen Wolf Koenig, belgesel ve sinemada, zamanın gerçekliğe etkisi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: “Sinemada kurgu ile gerçekte hiçbir zaman ard arda gelmeyen iki imgeyi ard arda

getiriyorsunuz, yani yalan söylüyorsunuz; gerçeği göstermek için, yalan söylüyorsunuz.” (Demoğlu, 2013, s.12). Geçmiş zamanın gerçekliği ve yeniden üretilen gerçeklik harmanlanır belgesel filmde. Kurmaca türünden farklı olarak belgeselde yönetmen, kişilere, diyaloglara ve hikayeye müdahale etmez. Gerçek yaşamı olduğu gibi yansıtır. Ancak bazı yönetmenler, belgeselin izleyicide yarattığı duyguyu arttırmak için kurmaca öğeler ekleyebilir belgesele. Kurmaca öğelerin eklenmesi ile belgesel ve gerçeklik bağlantısı sorgulanmaya başlar. Öte yandan belgeselde kurgusal unsurlara yer vermeden tamamen gerçeği yansıtmayı amaçlayan yapımlar da tam anlamıyla başarılı olamayabilirler. Çünkü belgesel filmin teknik anlamda da bir kurgu süreci vardır. Çekim aşamasından sonra gerçekleşen bu süreçte belgesel, gerçek yaşamdan yeniden ayrılarak kendi gerçekliğini oluşturur. Kurgu-montaj sırasında filmin akışı, hayatın doğal akışı gibi olmak zorunda değildir. Belgeselin kurgusunda zaman atlamaları olabilir. Kronoloji, yönetmenin belirlediği şekilde ilerler. Kurguda yapılan değişiklikler farklı anlamlara sebep olabilir. Bu durumda kurgu da kendi içerisinde gerçeği ve zamanı yeniden inşa eder. Dolayısıyla belgesel filmin üretim süreci pek çok parçanın birleşerek bir bütünü oluşturması şeklinde tanımlanabilir. Bu süreçte belgeselin yapısını ve gerçeklik ile olan ilişkisini yönetmen ve onun tercihleri belirler. Ancak, belgeselin bir tür olarak kurmaca türüne yaklaşması, seyircinin belgesel filmdeki gerçekliği sorgulamasına neden olmaktadır.

Kurmaca öğeler, belgesel filmde anlatıyı güçlendirmek, dramatik etkiyi arttırmak ya da yapımı, sanatsal açıdan zenginleştirmek gibi amaçlar için kullanılmaktadır. Bu öğelerin film içerisindeki kullanımı ile izleyici, belgesel filmin ne kadarının gerçek, ne kadarının kurgu olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Son yıllarda, belgesel içerisinde yeniden yapılandırılan sahneler, bir takım ses efektleri ve kurmaca diyaloglar ile belgesel filmlerde kurmaca öğelerin kullanımı yaygınlaşmaktadır. Bu durum, izleyicide var olan “belgesel film” algısının değişmesine; belgeselin, kurmaca ile bütünleşmesine sebep olmaktadır. Belgesel filmde kullanılan kurmaca öğelerin etkisi ile belgesel ve kurmaca türlerinin sınırlarının belirsizleşmesi, beraberinde etik tartışmalara yol açmaktadır (Aufderheide, 2007). Bir yandan etik tartışmalar devam ederken, bir yandan da kurmaca öğeler içeren belgeseller ve kurmaca öğeler içermeyen belgeseller üretilmeye devam etmektedir.

Tüm bunların yanı sıra; sinema, toplumsal bir gerçeklik ve kültür oluşturma aracıdır. Sinema ve belgesel ile izleyiciye gösterilen farklı kültürler, inançlar ve değerler, gerçekte olduğundan farklı bir biçimde yansıtılmamalıdır (Atay ve Yılmaz, 2023: 26).



BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL FİLM VE KURMACA GERÇEKLİK

1.1 Belgesel Film ve Türleri

"Belge" kelimesi, insanların düşünce ve eylemlerinin geride bıraktığı izleri tanımlar (Bauden, 2005: 1). Belgesel film; önceden belirlenen bir konu üzerine derinlemesine yapılan araştırmalar sonucunda, konunun kayıt altına alınmasıdır. Bu kayıt altına alma işlemi sırasında yönetmenin sanatsal ve estetik kaygıları olmalıdır. Belgesel filmin bir tür olarak ortaya çıkışının en önemli aktörlerinden olan İngiliz belgesel yapımcısı John Grierson, belgeseli; "gerçeğin yaratıcı yorumu" şeklinde tanımlamaktadır.

Belgesel film alanında önemli çalışmaları bulunan Prof. Dr. Sedat Cerci ise, belgesel filmi şu şekilde tanımlamaktadır: "Bilimin gereği olan belgeleme, sanatın gereği olan estetik ve filmin gereği olan kurgu, belgesel filmin bir araya getirip bütünleştirdiği unsurlardır" (Cerci, 2011: 138). Bir başka tanımda belgesel film için: "Hayatın kendisini, hakikate uygun bir biçimde kayıt altına alarak; gerçekliğin, akılın ve duyguların süzgecinde yorumlanmasıdır" ifadeleri kullanılmıştır. Belgesel filmi tanımlarken farklı yorumlar ve düşünceler karşımıza çıkmaktadır. Oldukça geniş bir çalışma alanı bulunan belgesel türü, sınırlandırılması zor bir alandır. Gerçeğin, sinema aracılığıyla yorumlanmasının yanı sıra belgesel filmlerin pek çok farklı işlevi vardır. (Bingöl, 2018: 52).

Sinema, ilk zamanlar sadece çevredeki görüntüleri kayıt altına almaya yarayan bir araç olarak görülmüştür. Daha sonra sinemanın büyülü yönü keşfedilmiş ve kurmaca bir tür olarak eğlence sektörüne hizmet etmeye başlamıştır. Ancak 1. Dünya Savaşı ile birlikte sinemanın bir eğlence aracından çok daha fazlası, kitleleri harekete geçirebilecek önemli bir silah olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Böylece gerçekçi filmler ve bunların başında gelen, belgesel film üretiminde artışlar gözlenmiştir. Belgesel film başlıca bir sinema türü olmanın yanında, zamanla kendi içerisinde de türlere ayrılmaya başlamıştır (Garncarz, 2005: 74).

Belgesel filmi amacına ve tekniğine göre kendi içerisinde çeşitli türlere ayırmak mümkündür. Örneğin tarihi belgesel, biyografi belgeseli ya da doğa belgeseli gibi. Belgesel film, bir belge niteliği taşıması sebebiyle gerçeği temel alır. İşlenen konuya ve anlatım tekniğine bağlı olarak belgeselin türü değişebilir. Fakat konusu ne olursa olsun, belgesel film bir belge niteliği taşımaktadır ve tarafsız, salt gerçekliği yansıtmaya çalışmalıdır. Ancak belgesel, her ne kadar gerçek yaşamı olduğu gibi gösterme gayretinde olursa olsun, bir yönetmen tarafından çekilmektedir. Dolayısıyla belgesel çekilirken yönetmenin yapacağı tercihler, doğal yaşamın gerçekliğinde değişikliklere sebep olabilir. Örneğin, belgeselin çekiminde kullanılacak kamera seçimi bile, gerçeği olduğu gibi aktarma noktasında farklılıklara neden olabilir. Belgesel ve salt gerçeklik arasında oluşabilecek bazı farklılıklar ise yönetmen tercihi olarak kabul edilmektedir.

“Belgesel, her ne kadar kurgudan uzak, doğal gerçeklerin filmi olarak tanımlansa da; Lumière kardeşlerin tren garında sinema makinesini yerleştirdikleri nokta ve vizöre baktıkları açı yorum sayılmaktadır. Ancak belgeselin karakterini ortaya koyan, niteliğini belirleyen de, gerçeğe kişisel göz ve zihinle bakan yorumdur”(Cereci, 2022: 60).

Belgeselin dünyadaki ilk örneği, hiç kurmaca olmadan, Kuzey Kutbu’nda çekilmiştir. Robert Flaherty’nin 1922 yılında çektiği Kuzeyli Nanook (Nanook of the North) belgeseli, sinema tarihindeki ilk belgesel olarak kabul edilmektedir. Doğal insan yaşamının belgesel tekniği ile izleyiciye aktarıldığı ilk filmin ardından, belgesel film, bir belge olmanın ötesinde, sinemanın bir türü olarak var olmuştur. Ülkemizde sinema üzerine yapılan çalışmalarda belgesel film, tür olarak kurmacanın gerisinde kalmıştır. Özellikle akademik çalışmalar göz önüne alındığında belgesel konusunda uzun yıllar önemli bir boşluk olduğu görülmektedir. Ancak son zamanlarda yapılan önemli çalışmalar bu boşluğu doldurmaktadır (Çelikcan, 2020: 529). Buna karşın, Türkiye’de sinemanın başlangıcı olarak nitelendirilen ilk film olan: “Ayastefanos’taki Rus Anıtı’nın Yıkılışı”, bir belgesel niteliği taşımaktadır. Ülkemizde, 1914 yılında sabit bir kamera ile bu görüntünün kayıt altına alınması, belgelenmesi sonucunda başlayan sinema ve belgesel tarihi, çeşitli devinimler ve dönüşümler yaşamıştır (Savçın, 2021: 3410).

Şekil 1.

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı (1914).



Kaynak: <https://mubi.com/tr/tr/films/ayastefanos-taki-rus-abidesinin-yikilis>

Fuat Uzkınay tarafından çekilen ilk belgeselin ardından, 1920'li yılların başında; Türk Ordusu'nu ve askerini konu alan belgeseller yine Uzkınay tarafından kayıt altına alınmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise Fuat Uzkınay'ın ardından Muhsin Ertuğrul da belgesel niteliğinde filmler çekmiştir. Böylece Türkiye'de belgesel film ve sinema alanında çalışmalar, üretimler başlamıştır (Tekerek, 2020: 187). Cumhuriyet Dönemi'nde, Türk sineması, belgesel filmler ve kurmaca yapımlar olarak iki farklı şekilde ve birbirinden bağımsız bir biçimde ilerlemiştir. Kurmaca yapımlar, özel şirketlerin girişimleri ve bireysel çabalar ile daha çok ticari amaçlarla üretilirken; belgesel filmler ise devlet desteği ve teşviki ile propaganda amaçlı yaptırılmışlardır. Orduyu ve askeri konu alan belgesel filmler, 1950 sonrasında sinema okullarının açılmasıyla birlikte, farklı tema ve konulara yönelmeye başlamıştır. Ancak kurmaca filmler kadar ilgi görmeyen belgesel filmler, çok fazla seyirci ile buluşamaz. Yeşilçam filmlerinin son derece popüler olduğu 1960'lı yıllarda, sinemanın yalnızca eğlence ve ticari amaçlarla üretim yapmasına bir tepki olarak, "Milli Sinema" hareketi isminde bir akım gelişir. Belgesel film yapımını özendirilen bu hareketi, pek çok kamu kurumu ve özel kuruluş da destekler. Böylece; Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan ve Suha Arın gibi önemli yönetmenler, belgesel filmler üretirler (Çelickan, 2020: 539).

Belgesel film, toplumsal ve kültürel etkileşim sağlayan aynı zamanda sinemanın gücünü içinde barındıran bir araçtır. Özellikle sosyal sorunlara, çevre

sorunlarına ve tarihi olaylara dikkat çekme potansiyeli, belgesel filmleri önemli bir değişim aracı yapar. Bu bağlamda, belgesel filmler yalnızca bilgi aktarmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi düşündürür, duygusal olarak etkiler ve bazen toplumları harekete geçirme gücüne sahiptir.

1.2 Kurmaca Nedir?

Epistemik açıdan, bir şeyin olduğu gibi görünmesi veya gösterilmesi gerçeklik olarak değerlendirilirken, kendisine benzer ancak kendisi olmayan biçimde gösterilmesi kurmaca olarak nitelenmektedir (Brauneis, 202: 161). Basit bir ifade ile kurmaca, var olan gerçeğin, subjektif bakış açısıyla yorumlanması ve yeniden yaratılması süreci olarak adlandırılabilir. Özellikle edebiyat ve sinema gibi hayal gücünün etkili olduğu sanat dallarında kurmaca terimi oldukça önemlidir.

David Mikics kurgu (fiction) kavramının, Latince 'kalıba dökmek' (to mould) veya 'bir tasarımı şekillendirmek' (to shape to a design) ama aynı zamanda 'sahtesini yapmak, aldatmak, uydurmak' (to fake) anlamına gelen 'fingere' kelimesinden türediğini ve Raymond Williams, ondördüncü yüzyılın sonuna kadar kurgunun anlamlarından birinin 'hayal ürünü bir eser' olduğunu belirttiğini söyler (Ören, 2015: 156).

Yaşamın gerçekliği dışında, insan düşüncesi ve imgelerle oluşturulan yapı kurmacadır. Sinema da gerçekle ilgisi olmasına rağmen, izleyicinin algılaması istenen bir dünya yaratırken, kurmaca yapmaktadır (Gaas, 2019: 44). Olayların ve karakterlerin yaratılması olarak da tanımlanabilen kurmaca sözcüğü, sinemanın başlıca unsurlarındandır. Kurmaca ve mizansen, bir filmin tasarımında ve sahnelenmesinde anlatının yapısını şekillendirirler. Kurmaca terimi ile ifade ettiğimiz sahne tasarımı, oyunculuklar, diyaloglar ve film içerisinde görünen aksiyonların tamamı hayal gücüne dayalı ve gerçeklik dışı unsurlardır. Film içerisindeki kurmacanın sunuluş biçimi ise mizansenin konusudur. Örneğin bir sahnede karakterin replikleri, hareketleri, kostümü önceden belirlenmiş, kurgulanmıştır. Bu sebeple kurmaca olarak adlandırılır. Mizansen ise karakterin sahnede gösterdiği performans yani kurmacanın sunumudur.

Sinema, yaşamın gerçekliğine odaklanırken yönetmenin ya da senaristin hayal etme gücünden beslenir. Yönetmen, seyirciye sunduğu anlatıya mutlaka kendinden bir şeyler katar. Gerçeklik ile kurmacanın harmanlanması filmin yazım sürecinden itibaren başlar. Film; kurmaca, mizansen ya da kurgusal öğelerle anlam ve şekil kazanır. Bunlar bir sinema filmini oluşturan başlıca unsurlardır. Sahnenin seyircide yaratacağı etkiyi arttırmak için kurmaca öğelere başvurulur. Işık, dekor, makyaj, kostüm, oyunculuk ve hatta kameranın konumlandırılması bile kurmacanın birer unsur olarak kabul edilir. Seyirci, kurmaca bir film izlerken olayların ve karakterlerin gerçek olmadığını bilir. Buna karşın, izlediği film ya da karakter ile bir bağ kurabilir ve gerçekmiş gibi etkilenebilir. Kurmacanın gücü, gerçeklik ile olan ilişkisinde değil, seyircinin duygusal dünyasında meydana getirdiği değişim ile tanımlanabilir (Taşdan ve Öztürk, 2022: 139).

Kurmaca, yalnızca sinema sanatının estetik ve teknik yönlerini değil, aynı zamanda izleyicinin dünyayı nasıl algıladığını ve anlamlandırıldığını da derinden etkileyen bir özelliktir. Kurmaca, gerçeği yansıtmakla kalmaz; onu yeniden yaratır, biçimlendirir ve farklı bir anlam dünyası oluşturur. Kurmaca sineması, gerçekliğin sınırlarını zorlar, yeniden yaratır ve bazen onu tamamen reddeder. Sinema, izleyiciye farklı gerçeklikler sunarak, onu bu dünyalara dahil eder ve izleyicinin dünyayı anlamlandırma biçimini etkiler.

1.3 Belgesel Film ile Kurmaca Film İlişkisi

Belgesel film; insan yaşamı, doğa, spor, sanat ya da toplumsal olaylar gibi belirli konular üzerine önceden yapılan araştırmalar sonucunda çekilen ve genellikle bilgi verme amacı güden bir sinema türüdür. André Bazin'e göre belgesel, gerçeği ve gerçekliği en saf şekilde yakalayan sinema türüdür (Bazin, 1958: 63).

Belgesel film, odağına aldığı konuyu derinlemesine inceler ve anlatıyı objektif bir bakış açısı üzerine inşa eder. Kurmaca yapımlarda ise bir senaryo çerçevesinde oluşturulan anlatı, yönetmenin estetik yorumu ile birleşerek şekillenir.

“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 yansıtmaya 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” (Ertürk, 2012: 32).

Yönetmen, belgeselde var olan durumu derinlemesine araştırır ve tüm gerçekliğiyle ortaya koyar. Kurmaca yapımlardan farklı olarak belgesel, gerçek dünyayı yansıtmayı amaçlar. Kurmaca yapımlarda karakterler profesyonel oyuncular olurken, belgesel filmde karakterler gerçek hayattan insanlardır. Kurmaca yapımlarda bulunan sahne düzenlemesi, dekor, kostüm gibi öğeler, belgeselde gerçek hayatta olduğu şekli ile var olur. Belgesel ve kurmaca ayrımındaki bir diğer önemli özellik ise belgesel filmlerde önceden belirlenmiş senaryolar yerine sahenin doğal akışında ilerlemesidir. Öte yandan kurmaca yapımlarda genellikle stüdyo çekimleri ve dublaj gibi teknikler kullanılırken belgesel filmler doğal ve gerçek mekanlarda çekilir (Karadoğan, 2001: 6).

Belgesel film her ne kadar konusunu gerçek yaşamın içinden alıyor olsa da sonuçta sinemanın bir ürünüdür ve sinema sanatı temelde imgesel bir sanattır. Bu sebeple belgeselde yönetmenin zihin dünyasından izlere rastlamak mümkündür. Michael Rabiger, “Belgesel Yönetmenliği” isimli kitabında belgesel filmi; “gerçek olayların dramatize edilmesi” şeklinde tanımlar. Bu tanımdan yola çıkarak belgesel filmin; gerçeği yansıtmaya çalışırken, izleyicide çeşitli duyguları da harekete geçirmeyi amaçladığı söylenebilir. Belgesel filmin bu yönü kurmaca türü ile benzerlikler gösterse de temelde gerçekliğe yaklaşımları oldukça farklıdır. Belgesel film, izleyiciye gerçek dünyayı yansıtır. Öte yandan kurmaca filmlerin her zaman gerçekçi olmak ve gerçek dünyayı yansıtmak gibi bir derdi yoktur.

Belgeseli, kurmaca türlerinden ayıran en önemli noktalardan bir diğeri ise bilgilendirme işlevidir. Belgesel filmler, işledikleri konu üzerine uzun araştırmalar yapılmasını gerektiren yapıları ile, aktarılacak konu hakkında pek çok bilgiyi keşfetmeyi sağlar. Toplanan bilgiler, belgesel filmde işlenir ve seyirciyi konu hakkında bilgilendirir. Tür olarak belge niteliği taşıyan belgesel filmlerin bilgi verme

işlevi gereğince, seyirciye aktarılacak bilgilerin doğruluğunun teyit edilmesi önemlidir. Oysa kurmaca yapımların bilgi verme ve bilginin doğruluğundan emin olma gibi bir işlevi yoktur. Filmde verilen bir bilginin yanlış çıkması, kurmaca film türüne zarar vermez. Çünkü seyirci filmin, bir senaryo sonucu ortaya çıktığının farkında, imgesel ve hayal ürünü bir yapım izlediğinin bilincindedir (Plantinga, 1997: 58).

Belgesel film ve konulu film arasındaki farklar, sadece film yapımının teknik yönlerinden değil, aynı zamanda sinemanın toplumsal ve kültürel işlevlerinden de kaynaklanmaktadır. Her iki türün de sinemada kendine özgü bir yeri vardır. İzleyiciye farklı deneyimler sunarak, farklı bakış açıları kazandırır. Ancak, izleyiciyle kurdukları ilişki, geçelik ve estetik konularında farklılıklar yaratmaktadır. Bu farklılıkların yanı sıra belgesel ve kurmaca türlerinin son yıllarda biraz daha iç içe geçtikleri gözlemlenmektedir. Kurmaca film ve belgesel filmin sınırları belirsizleşmekte ve bazı noktalarda birbirlerinden beslenmektedirler. Örneğin; tamamen hayal ürünü bazı filmler, gerçekçi ve etkileyici gözükme adına, belgesel film türünün teknik yönlerini kullanarak doğal bir görünüme bürünmeye çalışmaktadır. Belgesel film yapımında kullanılan röportaj tekniği, doğal ışıklar ve bilinçli olarak kameranın hafif sarsıntılı kullanımı ile belgesel filmin gerçekçi formunu, kurmaca filmlere yansıtmaya çalışmaktadırlar. Böylece senaryoya bağlı kurgusal bir anlatıyı, gerçek yaşamın içinden sahneler gibi göstererek izleyicinin dikkatini çekmeyi amaçlamaktadırlar. Türler arasında sınırların belirsizleşmesiyle, bu tür yöntemlerin kullanımı artmış, belgesel film yapımcıları da kurmaca filmin dinamiklerini belgesele uyarlamaya çalışmışlardır. Kurmaca öğelerin belgesel filmde kullanımı ile belgesel film, estetik açıdan zenginleştirilmek istenmektedir (Civelek, 2016: 288).

Sonuç olarak, kurmaca ve belgesel türleri teknik ve içerik bakımından pek çok noktada birbirlerinden ayrılırlar. Biri gerçek yaşamı ya da yaşanmış gerçekleri, diğeri ise hayali birtakım senaryoları konu alır. Ancak yine de bazı belgeseller içerisinde kurmaca öğeler barındırarak, bu iki tür arasındaki sınırları esnetebilmektedirler. Bazı yönetmenler; belgesel içerisinde geçen gerçek mekanlarda, kişilerde ve kıyaferde değişiklikler yaparak belgeselin sanatsal yönünü ve sinematografik yapısını güçlendirmeyi amaçlamaktadırlar. Ancak bu müdahaleler ile

anlatının sanatsal yönü güçlendirilmek istenirken; belgeselin en önemli özelliği olan “gerçeklik” kavramına yeni tartışmalar getirilmektedir.

1.4 Sinemada Kurmaca Öğelerin Kullanımı

Sinema sanatı, hareketli görüntülerin kurgulanmasıyla bir anlatı oluşturmayı amaçlayan, görsel ve imgesel bir sanattır. İmgeler farklı anlam ve çağrışımlara yol açabilir. Yönetmen, kadrajına aldığı her bir obje ile çeşitli mesajlar verebilir. Bu sebeple alt metinlere, göstergebilime, işaretlere, sembollere ve sanat tarihine göndermelere sıklıkla rastlarız filmlerde. Sinemada kurmaca öğelerin kullanılması ile anlatıyı güçlendirmek amaçlanmaktadır. Sinemada “kurmaca”, yönetmenin filmde yarattığı dünyayı temsil eder. Gerçek olmayan, kurgu olan anlamına gelmektedir. Bir başka ifadeyle kurmaca öğelere, “mizansen” de denilebilir.

Mizansen, Fransa’dan çıkan bir terimdir ve “sahneye koymak” anlamındadır. Çıkış noktası tiyatroya dayanan mizansen, sinemada görsel bir evren oluşturmanın önemli araçlarından biridir (Bordwell ve Thompson, 2009: 162).

Yönetmen, kurmaca öğeleri, bir diğer ifade ile mizansen öğeleri, sahnedeki duyguyu ve etkiyi arttırmak amacıyla kullanır. Bunlar; mekân, dekor, kostüm, makyaj, aydınlatma ve oyunculuk olarak sıralanabilir (Aytekin, 2019: 82). Film içerisinde kurmaca öğelerin nasıl kullanıldığı; seçilen mekânın özellikleri, oyuncuların kostümleri, sahnenin aydınlatılması ve diğer mizansen bileşenler, filmin tarzını yansıtır.

Filmler, sekanslardan ve sekanslar da planlardan oluşur. Bir filmi oluşturan hemen her bir plan içerisinde, yönetmenin müdahale edebileceği kurmaca öğeler mevcuttur. Çekilecek planların uzunluğu, sahnedeki kurmaca öğelerin kullanımını etkiler. Özellikle plan sekans, yani kameranın kesme yapmadan, sahneyi tek seferde kayda aldığı çekimlerde mizansen ve yönetmenin kurmaca öğeleri kullanımı çok önemlidir (Ceyhan ve Sancar, 2023: 201).

Kurmaca öğelerin sinemada kullanımı; filmin türüne, konusuna ve atmosferine göre farklılıklar gösterebilir. Örneğin, belgeselde kurmaca öge kullanımı

ile bilim kurgu bir filmde kullanımı arasında önemli değişiklikler vardır. Bir tarafta tamamen kurgu ve hayal dünyası üzerine inşa edilmiş bir film türü, diğer tarafta gerçek yaşamın dinamiklerini aktaran bir yapımdır. Dolayısıyla, türü kurmaca olan bir filmde kurgusal öğelerin kullanımı izleyiciler tarafından normal karşılanır. Ancak, gerçeklik iddiasında bir yapımda kurmaca öğelerin seyirci tarafından fark edilmesi, yapımın gerçeklik ile olan ilişkisine zarar verebilir. Belgeselde kurmaca öğeler, genellikle öykünün dramatik etkisini ve filmin sanatsal yönünü güçlendirmek için kullanılmaktadır. Işık, mekân, kostüm gibi sahnenin doğal yapısında var olan bu öğeler, kurmaca bir gerçeklik ile yeniden düzenlenebilir. Bu düzenleme işlemi sırasında gerçek yaşam dinamiklerine bağlı kalınmalı, yapay bir görünüm oluşmasından kaçınılmalıdır. Belgesel filmin, gerçekçi etkisini kaybetmemek için kurmaca öğelerin, bu tür içerisinde kullanımı genellikle minimum seviyededir. Öte yandan fantastik filmlerde, filmin yapısı; kurmaca öğeler ve onların kullanımı üzerine şekillenmektedir. Bu sebeple kurmaca öğelerin film içerisindeki kullanımları herhangi bir absürtlük yaratmayacaktır. Yalnızca fantastik filmlerde değil, yönetmenin yeni bir dünya yarattığı, belgeselin dışında kalan türlerde, kurmaca öğelerin kullanılması ve bu öğeler ile gerçeğin yeniden inşa edilmesi sinemanın doğasında vardır. Dolayısıyla kurmaca öğeler, sinemanın her alanında var olmakla birlikte, anlatının türüne göre şekillenmektedir.

1.5 Belgesel Filmde Yönetmen Yaklaşımı

Belgesel film, gerçek olayları ve insan hikayelerini, görsel ve estetik bir anlatı biçimiyle sunmayı amaçlar. Gerçeğin görsel temsili ve anlatımında yönetmenin rolü oldukça önemlidir. Yönetmen, belgeselin nasıl çekileceğini ve izleyiciye nasıl sunulacağını belirleyerek, anlatının gerçeklikle ilişkisini ve biçimsel yapısını oluşturur. Belgeselin yapısı, teması, bütünlüğü ve sanatsal yönü, yönetmenin tercihleri çerçevesinde şekillenir. Yönetmen, belgesel filmde sadece bir anlatıcı değil, aynı zamanda bir gözlemci, yönlendirici ve biçimsel kararlar veren bir figürdür. Yönetmen, belgeselin estetik ve anlatsal yapısını şekillendirir. Belgesel filmde yönetmen, gerçeği temsil etme sorumluluğu taşır. Fakat yönetmen, gerçeği sadece "yansıtan" değil, aynı zamanda "yorumlayan" bir konumda da yer alır. Dolayısıyla yönetmenin bakış açısıyla şekillenen gerçeklik, filtrenlenmiş gerçeklik olarak da tanımlanabilir. Belgesel filmde yönetmen, yalnızca bir gözlemci konumunda değildir.

Gözlemediği ve kayıt altına aldığı gerçekliğe çeşitli yorumlar getirebilir (Nichols, 2001: 86).

Yönetmenin gerçeği yorumlama biçimi, tercih ettiği çekim teknikleri ve kamera açıları ile de bağlantılıdır. Belgesel filmde görsel stil, anlatının yapısal unsurlarından biridir. Yönetmen, kullanılan kamera açıları, ışık, renkler ve kompozisyonlarla, izleyicinin filmi algılama biçimini etkiler. Sinematografi, belgeselin gerçekliğini arttırmak ve dramatik etkiler yaratmak için bir araçtır. Örneğin, bir yönetmen, yakın plan çekimler kullanarak, karakterlerin duygusal durumlarını anlatabilir ve izleyicinin empatisini uyandırabilir (Klein, 2011). Sinematografi, sadece izleyicinin filmle bağ kurmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda belgeselin tematik yönlerine de hizmet eder. Filmde kullanılan "sürekli hareket" veya "stabil görüntüler" gibi teknikler, farklı anlamlar yaratmak ve verilmek istenen duyguyu güçlendirmek için kullanılabilir.

Belgesel yönetmeni, gerçek yaşamı belgelemenin ve izleyiciye aktarmanın sorumluluğunu alarak, toplumsal bir görev üstlenir. Belgeselin gerçeklikle olan ilişkisinde yönetmen, manipülatif yorumlardan kaçınmalıdır. Yapım aşamasının başlangıcından önce gelen araştırma ve hazırlık süreçlerinde de doğru bilgi ve belgeleri toplamalı, çekim aşamasında yönlendirici durumlardan uzak kalmalıdır. Çünkü belgesel yönetmenin çıkış noktası gerçeği göstermek, yaşanan ya da yaşanmış olan durumu ortaya koymak olmalıdır (Weber, 2016: 22). Gerçeği belgeleyen belgesel yönetmeni, objektif ve bağımsız çalışmalıdır. Yönetmenin bağımsız olması, ekonomik ve ideolojik bağlamın etkisi altında olmadan, gerçeği tarafsız bir biçimde yansıtması gerekmektedir.

Yapım sürecinde belgesel yönetmeni, karmaşık bir süreç içerisinde pek çok faktör ve sorumluluk altında çalışmaktadır. Yönetmenin gerçeği temsili, belgeselin hazırlık aşaması, çekim teknikleri, montaj süreci gibi önemli aşamalar ve zorluklar vardır. Belgesel film yapım sürecinin başlangıcından sonuna kadar tüm süreçte yönetmen var olmalı ve üzerine düşen sorumluluğun farkında olmalıdır. Çekimlerden önce yapılacak görüşmeleri planlamalı, çekim ekibini organize etmeli ve yönlendirmelidir. Çekim aşamasında ise yönetmen, kamera konumlandırılmasından, ses ve ışık kullanımına kadar her detaya hâkim olmalıdır. Belgeselin anlatisına ve

ritmine uygun çekimler yapılmalıdır. Montaj sırasında da yönetmen, kurgunun nasıl ilerleyeceğini belirtmelidir. Örneğin, akışın yavaş olduğu bir belgeselde hızlı kesmeler kullanılmamalıdır. Dolayısıyla yönetmen, kamera önünde ve arkasında bulunan herkesle kordinasyon içerisinde olmalı, kendi sinema anlayışını ortaya koymalıdır (Cereci, 2022: 74).

Yönetmenin belgesel filmdeki yaklaşımı, seyircinin belgesel ile kurduğu duygusal bağı belirler. Belgeselin izleyicide bıraktığı etki, genellikle yönetmenin filmdeki estetik seçimleri ve anlatısal yapısının sonucudur. Yönetmenin amacı, belgesel filmde izleyicinin bilinçli veya bilinçsiz olarak bir deneyim yaşamasını sağlamaktır. Bu, belgesel filmde izleyicinin algı, empati ve eleştirel düşünme süreçlerini doğrudan etkiler. Amerikalı film eleştirmeni ve akademik anlamda belgesel çalışmalarının öncü isimlerinden Bill Nichols; belgesel filmlerin, yalnızca bilgilendirme amacı gütmeyeceğini, aynı zamanda izleyicinin duygusal ve zihinsel tepkilerini yönlendiren sanatsal yapılar sunduğunu belirtir. Yönetmenin yaklaşımı, bu tepkileri yönlendiren bir araç olarak işlev görür (Nichols, 2017: 182). Bununla birlikte belgesel film yönetmenliği, zorlu iklim koşullarında çekim yapmayı gerektirebilir. Yönetmen; yüksek dağ zirvesinde yaşayan bir aile yaşantısını, çölde ya da karlar içerisinde geçen bir yaşamı belgelemek isteyebilir. İnsanların doğa ile uyumu ve çatışması, belgesel filmin sıklıkla tercih ettiği konulardan biridir. Dolayısıyla, bu konuda çekilecek bir belgesel, yönetmeni ve tüm çekim ekibini zorlayacaktır.

Şekil 2.

TRT Belgesel'in, Kırgızistan Belgeseli çekimlerinden bir kesit (2022).



Kaynak: <https://www.trtbelgesel.com.tr/>

Belgesel film, yönetmenin bakış açısını, yorumunu ve sinemasal tercihlerinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Yönetmen, sadece gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu gerçekliği izleyiciye nasıl sunacağına dair önemli kararlar verir. Yönetmenin gerçeği izleyiciye sunuş biçiminde; kendi yaşam deneyimlerinden, içinde yaşadığı toplumun dinamiklerinden ve ideolojik görüşünden izler görmek mümkündür. Dolayısıyla yönetmen belgeselde salt gerçeği sunma çabası içinde olsa bile bazen bunu tam anlamıyla yansıtamayabilir. Yönetmenin bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde gerçekliğe kendi yorumunu katması mümkündür. Öte yandan, belgesel filmde yönetmen yaklaşımının, izleyici üzerinde duygusal bir etki yarattığı açıktır. Bu sebeple yönetmen, gerçeği mümkün olan en yalın hali ile aktarmalıdır. Yönetmenin gerçekliği sunma biçiminin dışında; kullanılan sinematografik teknikler, çekim açıları ve kurgu tercihleri de belgeselin izleyiciye iletmek istediği mesajı etkiler. Yönetmen yaklaşımı, çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve filmin her aşamasında önemli kararlar gerektirir. Anlatı, estetik ve etik unsurlar arasındaki denge, yönetmenin filmdeki rolünü belirler. Belgesel sinemada yönetmenler, gerçekliği yansıtırken, aynı zamanda izleyiciye bir hikâye anlatır. Her yönetmenin

farklı bir bakış açısı ve yaklaşımı vardır. Bu da belgesel sinemayı dinamik ve sürekli değişen bir tür haline getirir. Bu sebeple yönetmen, belgeselin tüm yapım aşamalarında seçici ve dikkatli olmalıdır. Belgesel filmde yönetmenin yaklaşımı, belgeselin sanatsal ve toplumsal işlevini belirleyen en önemli faktörlerden biridir.



İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKLİK ÜZERİNE SİNEMA AKIMLARI

2.1 Sinemada Gerçeklik Algısı

Gerçeklik kavramı ve gerçeklik tartışmaları insanlığın varoluşundan bu yana bilimin, sanatın ve felsefenin temel sorularından biri olmuştur. Sinemada gerçeklik tartışmaları ise fotoğraf makinesinin icat edilmesi ile başlamıştır. Fotoğraf makinesinin kaydettiği görüntü ile algıladığımız gerçeklik sorgulanmıştır (Derman, 1988: 15).

Fotoğraf, yaşanan anı belgelerken, var olan gerçeği kaydeder. Bu kayıt işlemi sırasında pozlanan görüntü, objenin bire bir yansımasıdır. Ancak pek çok unsur, filme düşen görüntüyü etkileyebilir. Fotoğraf makinesi, teknik özellikleri bakımından çektiğimiz nesnenin yalnızca bir kopyasını, imgesini oluştur bizlere. Pozlanan görüntü, ortamdaki ışık, makine üzerinden yapılan ayarlar ve nesnenin konumlandırılması ile farklı anlamlar, farklı gerçeklikler oluşturabilir (Adanır, 2015: 2). Fotoğraf makinesi ile kaydedilen görüntülerin gerçekliği uzun yıllar sorgulanmıştır. Fotoğrafın ardından hareketli görüntünün ve sinemanın ortaya çıkışı, beraberinde yeni tartışmaları getirmiştir.

Sinema, görsel sanatların en önemli ifade biçimlerinden biri olarak, izleyicilere yapay bir dünyayı gerçekmiş gibi sunabilme gücüne sahiptir. Sinemanın sunduğu bu görsel gerçeklik, yaşadığımız, deneyimlediğimiz gerçeklikten farklıdır. Yönetmenin izleyiciye sunduğu gerçeklik, yeniden inşa edilmiş bir gerçekliktir. Kameralar, ışıklar, kostümler, makyajlar ve pek çok teknik detay ile birlikte yeni bir dünya oluşturulur sinemada. Sahnenin tasarlanması, oyunculuklar ve kamera açıları ile gösterilmek istenen şey önceden planlanır. Böylece sinema, belirli bir senaryo ve kurgu çerçevesinde kendi anlatı dünyasını oluşturur.

Sinema, hayal dünyasının somut biçimde yansıyan fantazyalar derlemesi olsa da mutlaka gerçeklerle ilgisi bulunmaktadır. Gerçekle ilgisi olmayan sinema zaten izleyiciye ulaşamamaktadır (Cereci, 2022: 94). Sinemada çoğu zaman doğrudan gerçekler değil, gerçeğin temsilleri vardır. Sinema, filmdeki öyküyle gerçeklik

arasında köprü kurmaktadır. Sinemadaki semboller bir bakıma, gerçek yaşamdaki benzerlerinin sembolleridir (Kavandi, 2021: 59).

Algıladığımız gerçeklik ve sinemadaki gerçeklik birbirinden farklıdır. Alman sinema kuramcısı Rudolf Arnheim, gerçek hayat ile sinemada izleyiciye sunulan gerçeklik arasında önemli farklar olduğuna dikkat çeker. Bu farklılıklar en başta teknik unsurlarla karşımıza çıkmaktadır. İnsan gözünün kapasitesi ve kamera ile kayıt altına alınan görüntülerin algı alanı birbirinden farklıdır. Kameralarda kullanılan değişken lensler ile çok uzaktaki bir nesneyi görebilir, makro objektiflerle gözle görünemeyen detayları inceleyebiliriz. Açık, mesafe ve hareket gibi pek çok değişken, kamera ve göz arasında önemli farklar doğurur. Bu da gördüğümüz, nesnel gerçekliğin, kameralar aracılığıyla farklılaştığını gösterir. Kameranın kaydettiği görüntü, yönetmenin teknik tercihlerine ve göstermek istediği çerçeveye bağlıdır. Böylece yönetmen yalnızca kamera açıları ve teknikleri ile kendi gerçekliğini üretmeyi başarabilir. Arnheim'a göre yönetmen, sinemasal anlatıyı oluştururken kamerayı, ışığı renkleri ve şekilleri kendi sanat dünyasına göre şekillendirir. Böylece sinemadaki gerçeklik, yönetmenin istediği yönde ve istediği düzeyde manipüle edilebilir (Darçın,2016:11).

Şekil 3.

Farklı odak uzaklığı olan lensler ile çekilen fotoğraflar.



Kaynak: <https://richardchubb.com/lens-compression-and-how-it-affects-your-background/>

Yönetmen, seyirciye göstermek istediği içeriği kendi hayal dünyasına göre şekillendirir. Gerçeğin, yönetmen tarafından yeniden inşa edilmesinden önce, yalnızca teknik özelliklerle dahi pek çok farklı gerçeklik üretilebilmektedir.

Sinemada, filmlerin gerçeklik ile ilişkileri, yönetmenin ve izleyicinin içinde yaşadığı toplumdan da etkilenir. Gerçekliğin temsili ve sinema ile yeniden inşa edilmesi, sinema yapımcılarının ideolojik tercihleriyle de bağlantılıdır. Dolayısıyla sinemada gerçekliği etkileyen teknik sebeplerin yanında, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik pek çok sebep vardır. Michel Foucault, gerçeğin medya aracılığıyla yönlendirilmesini ve sinemanın toplumsal gerçeklikleri yeniden inşa ettiğini vurgulamıştır (Foucault, 1977).

Sinema, yalnızca bir sanat ya da bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumların gerçeklik algısını şekillendirebilen önemli bir güçtür. Sinemanın bu gücü ile, tarihsel süreçte yaşanan birtakım olaylar subjektif şekilde yorumlanabilmektedir. Örneğin ülkeler, yazılı tarihlerinde yer alan savaşları anlatan filmler yaparak sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanabilmektedirler. Vietnam Savaşı'nın ilk yıllarında, Amerikan sineması savaşın kahramanlık ve zafer gibi imgelerini yansıtmıştır. 1950'lerden 1990'lara kadar yapılan savaş temalı filmler, genellikle Amerikan askeri gücünün yüceltilmesini ve Vietnam'daki savaşın haklı olduğuna dair bir anlatıyı teşvik etmeyi amaçlamıştır (Kauffmann, 2009). Amerikan sineması, özellikle; Yeşil Bereliler (Green Berets), İlk Kan (First Blood) ve Rambo gibi filmlerle kurmaca kahramanlık öyküleri yaratmıştır. Yalnızca Vietnam Savaşı için değil, tarihsel süreçte yaşanan pek çok olay hakkında sinemayı bir araç olarak kullanan Amerika Birleşik Devletleri, bu sayede toplumsal bir gerçeklik yaratmak istemiştir. Sinemada savaş propagandalarına devam eden Birleşik Devletler, 2001 yılında, "Pearl Harbor" filmini piyasaya sürmüştür. Ünlü yönetmen, Michael Bay tarafından, çekilen film, pek çok dalda ödül almıştır. Günümüzde de Amerika'nın ve farklı devletlerin sinemayı, taraflı bir bakış açısıyla, bir propaganda aracı olarak kullanmaya devam ettiği gözlemlenmektedir.

Şekil 4.

Pearl Harbor (2001) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0213149/>

Sinema hem bireysel hem de toplumsal düzeyde gerçeklik algısının sürekli olarak inşa edilmesi ve yeniden yapılandırılması sürecine katkıda bulunur. Gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların giderek daha belirsizleştiği bu dönemde, sinema, insan deneyiminin karmaşıklığını ve çok boyutluluğunu yansıtan bir aynaya dönüşür. Bununla birlikte, sinemanın yaratmış olduğu "gerçeklik" aslında, tek bir düzlemde tanımlanabilir değil, izleyiciye göre şekillenen, çok katmanlı bir yapıdır. Sinema, bu çok yönlü yapısı sayesinde, izleyicilerin dünyayı nasıl gördüklerini, nasıl anlamlandırdıklarını ve bu anlamlandırmalarla nasıl etkileşime girdiklerini sürekli olarak sorgulayan bir sanat formudur (Şentürk, 2008: 168).

2.2 Yeniden İnşa Edilen Gerçeklik

Sinema, yapımcının, senaristin, yönetmenin, dekor yapımcısının, makyözün, oyuncuların ve daha başka pek çok kişinin imgelemlerinden ortaya çıkan hayallerle gelişen sanat yapımıdır. Ancak mutlaka gerçeklerle de ilgisi vardır. Çünkü sinemanın gerçekle ilgisi, izleyiciyi filme çeken unsurdur. Bununla birlikte sinema, gerçeği yeniden inşa eden bir sanattır (Schoenhammer, 2007: 78). Sinema, izleyicinin, sinemadaki imgelerden yola çıkarak, kendi gerçeğini yaratmasını sağlamaktadır. Sinemada "gerçeklik", çoğu zaman izleyicinin tanıdığı dünyayı yansıtan bir kavramdan daha fazlasıdır; bu gerçeklik, kurgu, temsiller, estetik tercihler ve anlatı stratejileri aracılığıyla sürekli olarak yeniden inşa edilir. Bu süreç, hem film yapımcıları hem de izleyiciler için önemli bir dinamik oluşturur.

Film, bazen "gerçekliği" yansıtan bir aynaya benzetilir, ancak bu benzetme yanıltıcı olabilir. Gerçeklik, sinemada her zaman doğrudan ve tarafsız bir şekilde temsil edilmez. Bunun yerine, sinema bir tür kurgu ve yeniden yapıım sürecidir. Yönetmenin gerçekliği temsil etme şekli; filmin konusuna, estetik tercihlere, toplumsal bağlama ve farklı bileşenlere bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Dolayısıyla filmde gösterilen “gerçeklik” doğrudan bir gerçeklikten çok, imgeler aracılığıyla yorumlanan bir gerçekliği ifade eder.

Sinemada, gerçekçi kuramcılarının en önemli temsilcilerinden biri olan Andre Bazin, sinemanın bize, duyularımız ile algılayamadığımız gerçekliği gösterebileceğini ve nesneldeki gizli anlamları ortaya çıkartabileceğini söyler (Vacche, 2020: 196). Çünkü kamera ile doğadaki nesnelere dilediğimiz kadar yaklaşabilir ve istediğimiz açıdan çekerek seyirciye yansıtabiliriz. Böylece objelerin, insan gözüyle fark edilemeyen boyutları ve derinlikleri, sinemanın büyüğü yönü ile algılanır (Büker, 1989: 105).

Gerçeğin, sinema ile yeniden inşa edilmesi sürecinde kameranın teknik özelliklerinin yanı sıra yönetmenin bakış açısı ve gerçeği yorumlama biçimi de önemlidir. Yönetmen, kendi yaşam dünyası içerisinde algıladığı gerçeklik ile filmi şekillendirerek yeni bir gerçeklik üretir. Bu üretim sürecinde yönetmenin sosyal yaşamı, ekonomik geçmişi, ideolojik bakışı gibi pek çok faktör; gerçeğin yeniden üretilmesi sürecinde bilinçli ya da bilinçsiz rol oynar. Bu sebeple, sinemasal anlamda gerçeğin temsili ile duyumsadığımız gerçeklik birbirinden farklıdır. Sinema ile yeniden üretilen gerçekliği, yalnızca yönetmen ile ilişkilendirmek de doğru değildir (Baçun, 2023). Çünkü film üretimi kolektif bir süreçtir. Örneğin; senarist, vermek istediği mesaj ile, yapımcı maddi kaygılar ile ya da yayıncı kuruluş siyasi sebeplerden ötürü gerçeğin yeniden inşa sürecine dahil olabilirler.

Sinema, yalnızca imgelerle oluşturulan gerçekliği seyirciye göstermekle kalmaz, aynı zamanda onu yeniden inşa eder. Sinemadaki teknikler, anlatılar ve estetik tercihler, izleyiciye farklı gerçeklik algıları sunar. Sinemada yeniden inşa edilen gerçeklik, tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlarla şekillenir. Sinema, izleyiciye sunduğu gerçeklik ve etkileri üzerine düşünmesini sağlayan bir deneyim

sunar. Sinemada kullanılan görsel öğeler, gerçekliği yeniden inşa etmenin bir diğer önemli aracıdır. Görsel temsiller, sinemadaki gerçekliği izleyicinin gözünde biçimlendirir. 20. yüzyılın sonlarından itibaren dijital teknolojiler ve görsel efektlerin gelişmesi, film endüstrisinin gerçekliği inşa etme biçiminde devrim yaratmıştır. Sinemanın gerçeği inşa etme biçimleri, kurgu, görsel temsil, anlatı ve teknolojik gelişmelerle sürekli değişir. Bu süreç, izleyiciye hem eğlenceli hem de düşündürücü bir deneyim sunar. Bu bağlamda, sinemanın gerçeklik inşası, sanatın ve anlatının evrimiyle birlikte sürekli olarak değişen ve dönüşen bir süreçtir (Hall, 1997).

Belgesel film, kurmaca yapımlardan farklı olarak, "gerçekliği" gösterme çabası içerisindedir. Ancak gerçeği seyirci ile buluşturma sırasında belgesel film de gerçeği yeniden inşa eden bir araçtır. Bu yeniden inşa süreci; sinemasal anlatı tekniklerinin, seçilen temaların, estetik tercihlerin ve ideolojik bakış açılarının etkisiyle şekillenir. Var olan gerçekliğin, çoğu zaman öznel bir biçimde yorumlanması ve belgeselin salt gerçeği yansıtmada sırasında farklı biçimlerde şekillenmesi, belgeselin doğasında var olan bir çelişkidir. Bu sebeple belgesel, izleyicilere yalnızca objektif bir bakış açısı sunmakla kalmaz; aynı zamanda onları belirli bir gerçeklik anlayışına yönlendirir ve yeniden anlamlandırma süreçlerine dahil eder. Bu bağlamda belgesel, bir belgeleme aracından daha fazlasıdır; o, bir anlam yaratma sürecidir.

2.3 Dziga Vertov'un Sinema-Göz Yaklaşımı

Sinema, 20. yüzyılın en önemli sanat dallarından biri olarak hem estetik hem de toplumsal bağlamda önemli dönüşümler geçirmiştir. Bu dönüşümlerde, sinemayı sadece eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal değişim ve ideolojik bir araç olarak gören yönetmenlerin katkıları büyüktür. Bu bağlamda, Dziga Vertov, sinemayı kitleleri harekete geçirebilecek önemli bir güç olarak tanımlamakta ve gerçeklik ile olan ilişkisini sorgulamaktadır. Vertov'un "Sinema-Göz" (Kino-Eye) yaklaşımı, sinemayı bir göz gibi işlev görebilen bir araç olarak görmektedir.

Sinema-Göz, Vertov'un sinemanın bir göz gibi işlev görmesi gerektiği ve kameranın insan gözünden farklı olarak, gerçekliği farklı açılardan gösterme kapasitesine sahip olduğu fikrine dayanır. Vertov'a göre sinema, sıradan gözle görülemeyen dünyayı ortaya koyabilen bir araçtır. Kamera, mekânda hareket ederek dünyayı çeşitli perspektiflerden gözler önüne serer ve bu sayede izleyiciye, onun

normalde göremediği bir gerçeklik sunar. Sinema-Göz, sadece bir gözlem değil, aynı zamanda bir keşif ve dönüştürme gücüdür. Gerçekliği objektif bir biçimde sunmayı hedefleyen Vertov, sinemayı; “gerçeği kaydeden bir göz” olarak tasvir etmiştir (Vertov, 1924). Bu bağlamda Vertov, sinemada kurmacayı ve kurguyu reddetmiş, kameranın yalnızca var olan gerçekliği kaydederek seyirciye aktarması gerektiğini savunmuştur. Vertov, 1929 yılında “Kameralı Adam” isminde bir film çekmiştir. Filmde sıradan insanların günlük yaşantıları, işçi sınıfı, yoksulluk gibi temalar, belgesel gerçekliği ile işlenmektedir.

Şekil 5.

Dziga Vertov, Kameralı Adam (1929) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0019760/>

Vertov, insanların günlük yaşamını kaydederek, sinemanın yalnızca burjuva sınıfına değil, tüm halka hitap eden bir sanat olduğunu göstermek ister. Böylece, izleyicinin kendi hayatından bir şeyler bulması sayesinde film ile bir bağ kuracağını düşünür. Sinemanın bir eğlence aracı olmasının yanı sıra, bir propaganda aracına dönüşmesini de eleştiren Vertov, sinemanın bir göz işlevi görerek, gerçeği ve gerçek yaşamı aktarması gerektiğini ifade eder. Onun bu düşüncesi, film eleştirilerinde ve yaptığı filmlerde kendini gösterir. Ancak Vertov'un, sinema sanatı üzerinden yapılan ideolojik propagandaları eleştirmesinin çelişkili birtakım yönleri vardır. Örneğin “Kameralı Adam” filmi ile dikkat çekilen; işçi sınıfı, yoksulluk, emek sömürüsü gibi kavramlar da belirli bir fikrin savunulduğunu göstermektedir. Yönetmen, kamerayı bir “göz” olarak kullanıp, gerçek yaşamı gösterdiğini ifade etse de göstermek istediği durum ve olayları kendisi seçmektedir (Çelik ve Çiçekli, 2022: 41).

Vertov, sinemanın, gerçeği olduğu gibi göstermesi gerektiğini savunur. Ona göre sinema, bir şeyi dramatize etmek ya da güzelleştirmek için değil, bulunduğu şekliyle seyirciye aktarmak için bir araçtır. Dziga Vertov, gerçeği olduğu gibi sunmanın, yönetmenin sorumluluğu olduğunu savunur. Bu yönüyle Kino- Eye yaklaşımı, belgesel filmlerin yapılış biçimi ile benzerlik gösterir.

Sinema uzun yıllar merkezine burjuvayı alan, edebiyat ve müziğin de etkisiyle romantik bir bakışla üretim yapan bir sanat olmuştur. Ancak Vertov, sinemanın günlük hayatı, sıradan insanları göstermesi gerektiğini savunmuştur. Sıradan insanların hayatları kamera ile kayda alınırken, yönetmen tamamen objektif bir bakış açısıyla hareket etmeli, gündelik yaşama müdahale etmemelidir. Bu bakımdan Vertov'un sinema anlayışı belgesel film alanına oldukça yakındır (Tırpan, 2021: 87).

Zaman içerisinde gelişen teknoloji, her alanda olduğu gibi sinema sanatında ve belgesel yapımında da değişikliklere yol açmıştır. İlk zamanlar çekilen belgesellerde kurmaca öğelere rastlamak oldukça zordur. Örneğin Robert Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" belgeseli ya da Vertov'un, "Kameralı Adam" belgeseli, tamamıyla insanların yaşamını gösteren belgesellerdir. Vertov, sinemada kurgunun gerçekliği ortadan kaldırdığını bu sebeple kameranın "göz" olması gerektiğini, olanı olduğu gibi göstermesi gerektiğini savunur (Carmona, 2016: 208).

"Vertov: 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' tekniğini kullanarak ve bu teknik ile gerçek hayatı gözlemleyerek izleyiciye kendini sunması sayesinde hayatın doğallığını kaybetmeyeceğini belirtmektedir" (Çelik- Çiçekli, 2022: 38).

Dziga Vertov'un Sinema-Göz yaklaşımı, sinemayı sadece bir sanat dalı değil, toplumsal bir değişim ve gözlem aracı olarak ele almıştır. Sinema, gerçeği olduğu gibi yansıtırken, aynı zamanda gerçekliği yeniden şekillendirebilecek güce sahip bir araçtır. Vertov, sinemayı teknik ve sanatsal bir ifade biçimi olarak değil, toplumsal ve ideolojik bir işlevi olan bir araç olarak görmüştür (Sheplyakova, 2017: 119).

Belgesel ve kurmaca arasındaki ilişkiyi Vertov üzerinden incelediğimizde, kurmaca öğelerin kullanımının, belgeselin doğal atmosferine zarar vereceği ifade edilebilir. Vertov, göz ile görünen yaşamın, her türlü filtrelemeden ve süslemeden uzak bir biçimde seyirciye aktarılması gerektiğini vurgulamıştır. Belgesel film de seyirciye sunduğu anlatıyı, dramatik bir hale getirmeden, olduğu şekli ile göstermelidir. Belgeselin, izleyiciye yaşatacağı duyguyu arttırmak için gerçeğin manipüle edilmesi, belgesel filmin doğal gerçekliğinin sorgulanmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla, filmin amacı; etkileyici bir anlatı sunmaktan çok gerçekçi bir ürün ortaya koymak olmalıdır.

2.4 İtalyan Yeni Gerçekçilik

İtalyan Yeni Gerçekçilik, 20. yüzyılda ortaya çıkmış ve dünya sinemasına önemli katkılarda bulunmuş bir sinema akımıdır. 1940'ların sonlarından itibaren gelişmeye başlayan akımın temelleri, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından İtalya'da yaşanan ekonomik kriz ve savaşın getirdiği yıkımın etkisiyle atılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ciddi bir ekonomik kriz yaşanan İtalya'da ortaya çıkan bu akım, savaş sonrası yoksulluk çeken İtalya halkını gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtmıştır. Filmlerde işlenen konuların gerçekliğinin yanı sıra çekimlerde kullanılan teknikler de bu akımın tüm dünya sineması tarafından tanınır olmasını sağlamıştır. Günlük hayattan sıradan insanların yaşam mücadelesini, oyuncularla değil halktan insanlarla ve stüdyoda değil, sokakta çekmeyi tercih etmişlerdir (Yılmaz, 2011: 31).

Daha çok toplumsal meseleleri konu alan İtalyan Yeni Gerçekçi sinema anlayışı, temel birkaç biçimsel kuralın dışında içeriğe yönelmiş ve üretimlerini bu doğrultuda gerçekleştirmiştir. Yeni Gerçekçilik, İtalya'daki toplumsal yapıyı yansıtan, halkın gerçek yaşamına dayalı bir sinema dili oluşturmayı amaçlamıştır. Filmlerde amatör oyuncuların, hareketli kamera kullanımının ve doğal ışık kullanımının gerçekçiliği ön plana çıkartacağını düşünmüşlerdir. Akım, toplumsal sorunları ele alırken, bireysel dramalardan ziyade toplumsal yapıyı ve sınıf farklarını vurgular (İnam, 2023: 111).

Yeni Gerçekçilik sinemasında sıkça başvurulan doğal ışık kullanımı ve gerçek mekanlarda çekim yapma, belgesel sinemanın estetik özellikleriyle örtüşmektedir.

Bu şekilde, izleyiciye daha samimi ve gerçekçi bir deneyim sunulur. Akımın toplumsal konuları ele alması ve biçimsel özellikleri belgesel sinema ile benzerlikler göstermektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gerçeğe yakınlığı ve belgesel filme olan benzerliği ile belgesel yapımcılarının da ilgisini çeken bir akım olmuştur. Örneğin, 1966 yılında yapılan Cezayir Bağımsızlık Savaşı (The Battle of Algiers) filmi, belgesel film gerçekliğini seyirciye hissettirmeyi amaçlamış ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenmiştir (Balcı, 2012). Kurmaca yapımlarda, belgesel film gerçekliğinin izlerinin olması, yapımın etkileyici tarafını güçlendiren bir unsur olarak kabul edilmektedir. Bu sebeple günümüz sinemasında İtalyan Yeni Gerçekçilik sinema akımının etkilerine hâlâ rastlamamız mümkündür. Akımın dünya sinemasını etkileyen biçimsel özelliklerinin yanı sıra, içerik bakımından da günümüzde ilham verici konumda bulunmaktadır. Örneğin 2016 yapımı, İtalyan filmi, “Denizdeki Ateş” (Fuocoammare), göçmen krizi ve toplumsal eşitsizlik gibi güncel sorunları gerçekçi bir şekilde ele almıştır. Gerçeği, en yalın hali ile gösterme çabası içerisinde olan film, en iyi belgesel dalında Avrupa Film Ödülü’nü almıştır. Film, kurgusal ve biçimsel açıdan, Yeni Gerçekçi sinemanın izlediği estetik çizgiyi takip etmektedir (Bertellini, 2018).

Şekil 6.

Denizdeki Ateş (2016) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt3652526/>

Yeni Gerçekçilik'in sinemasal dili, sadece İtalyan sinemasını değil, dünya sinemasını da derinden etkilemiştir. Akım, sinemanın toplumsal bir araç olarak kullanılabilceği fikrini savunmuş ve sinemacıları, gerçeği yansıtan, toplumsal olaylara ışık tutan yapımlar üretmeye teşvik etmiştir. Tıpkı belgesel film gibi; gerçeği ve toplumsal sorunları ön plana çıkartmış ve bunu yaparken doğal ve samimi bir anlatım dili tercih etmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile belgesel sinema arasındaki kesişim noktaları; özellikle gerçekçi anlatım biçimleri ve işlenen toplumsal temalar olarak gösterilebilir. Yeni Gerçekçilik'in kullandığı doğal ışık, gerçek mekanlar ve sıradan insan hikayeleri, belgesel sinemanın en önemli estetik özellikleriyle örtüşmektedir. Belgesel sinemanın tarafsız ve doğrudan anlatımına ek olarak, duygusal bir yanı da bulunan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin, toplumsal sorunlara karşı izleyici tutumlarını şekillendirme noktasında da etkileri olmuştur (Sert, 2021: 206).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, yalnızca İtalya'da değil, dünya çapında büyük bir sinema devrimini tetiklemiş ve sosyal gerçekliğin, sinema aracılığıyla anlatılabilir olduğunu kanıtlamıştır. Bu akım, sinemada önemli bir kırılma noktası yaratırken, belgesel sinemanın da daha geniş kitlelere ulaşmasını ve sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Akım, sinemanın gerçekliği yansıtma biçiminde önemli bir dönüşümü temsil etmenin yanı sıra, belgesel sinemaya olan etkisiyle de sinemanın toplumsal değişiminde önemli bir araç olmuştur. Belgesel sinema ile olan etkileşimi sayesinde toplumsal meselelerin daha görünür hale gelmesini sağlamıştır. Yeni Gerçekçilik, film dilinde ve anlatısında toplumsal sorumluluk anlayışını yerleştirmiş, sinemayı sadece bireysel hikayeleri anlatan değil, aynı zamanda toplumu ve insanları derinlemesine anlamaya yönelik bir araç haline getirmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçilik, günümüz sinemasında da toplumsal ve kültürel değişimlerin izleyiciye aktarılması noktasında etkisini kaybetmemiş bir sinema akımıdır.

2.5 Fransız Yeni Dalga

Gerçekçi sinema akımlarının en önemli örneklerinden biri olan Fransız Yeni Dalga, İkinci Dünya Savaşı sonrasında toplumsal sorunların artması ve bu sorunların sosyal yaşamın her alanında olduğu gibi sinemaya da yansması sonucunda ortaya çıkmıştır. Fransa'nın önemli yönetmenleri, tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçi sinema

akımında olduğu gibi, filmlerinde ekonomik sıkıntıları ve halkın yaşam mücadelesini gerçekçi bir dil ile perdeye yansıtmaya başlamışlardır. Bu dönem, toplumsal olayların yanı sıra gündelik insan yaşamına ve bireyin iç dünyasına dair gerçekçi filmler çekilmeye başlanmıştır (Odabaş, 1994: 281).

Fransız Yeni Dalga sinema akımının en önemli özelliklerinden biri yönetmenlere özgür bir alan tanıyarak yaratıcı bir sinema üretimini teşvik etmesidir. Belirli kalıplarla süregelen geleneksel film üretim şeklini bir kenara bırakıp, yenilikçi ve bağımsız bir sinema anlayışına geçilmek istenmiştir. Buna paralel olarak sinema, biçimsel ve öyküsel açıdan değişiklikler yaşamaya başlamıştır. Başta, Godard ve Truffaut olmak üzere, Yeni Dalga sinema akımının temsilcileri öncülüğünde, Fransız sineması yeniden şekillenmiştir (Hibberd, 2012).

Anlatıda meydana gelen değişimlerle gerçekçi bir sinema diline evrilen Fransız Yeni Dalga sineması, biçimsel olarak da farklı tekniklere yönelmiştir. Sahnenin ve oyunculuğun doğallığını yansıtmak amacıyla kamera, hareketli bir şekilde kullanılmıştır. Doğaçlama diyaloglar ve gerçek mekanlarla, alışılmış film üretimi şeklinden çıkmıştır. Filmlerin montaj kısmında ise sıradan bir kurgu akışı yerine zamansal atlamalar, sıçramalı kesmeler kullanılmış ve filmin izleyicide uyandırdığı etki arttırılmaya çalışılmıştır (Cook, 2007: 213).

İtalyan Yeni Gerçekçilik ve onun ardından gelen Fransız Yeni Dalga ile birlikte sinemaya yeni bir “gerçeklik” biçimi kazandırılmıştır. Bu akımların etkisindeki filmler; kurgusal bir gerçeklikten çıkıp, belgesel tarzında ve doğrudan bir anlatımı benimsemişlerdir. Böylece sinema, yeniden toplumsal bir sanat haline gelmeye başlamıştır (Bazin, 1967). Bu yıllarda sinema, yalnızca burjuvanın ve popüler kültürün bir aracı olmaktan çıkarak, halka ve halkın sorunlarına değinmiştir. Dönemin en önemli filmlerinden biri olan “Serseri Aşıklar” filminde, yönetmen Jean-Luc Godard; klasik bir film anlatısının ötesinde, farklı bir gerçeklik sunarak, karakterlerin karmaşık iç dünyasını da yansıtmıştır. Orijinal adıyla “À bout de Souffle” filminde Godard, toplumsal çatışmalar arasında yaşanan aşkı, en doğal hali ile ortaya koymuştur.

Yeni Dalga yönetmenleri, montajı ve kamerayı, gerçekliği daha doğal bir biçimde yansıtarak kullanmışlardır. Pek çok filmde, kesintisiz kamera hareketleri ve uzun planlar, sahnenin etkisini arttırmak ve gerçekçi bir izlenim yaratmak için kullanılmıştır. Geleneksel sinemadan ve Hollywood sinemasından içerik olarak ayrılan Fransız Yeni Dalga, çekim teknikleri ve montaj yönüyle de yeni bir anlatı tarzı geliştirmiştir. Sahnenin uzun planlarla çekilmesi; Hollywood filmlerinin montajında sıklıkla kullanılan, hızlı kesmelere bir karşı çığıştır. Bu yöntemle izleyici, gerçek hayatı gözlemler gibi sahneyi inceleme fırsatı bulur. Böylece filmde gerçeklik etkisi artırılarak, karakterler ile izleyici arasında bağ kurutmak amaçlanmaktadır. Özellikle *La Haine* (1995) gibi filmler, bu yaklaşımın sinemadaki etkilerini gösteren örneklerdir (Neupert, 2002: 78).

Şekil 7.

La Haine (1995) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0113247/>

Fransız Yeni Dalga filmleri, uzun planları, doğal ışık kullanımı ve gerçekçi anlatımıyla, kurmaca bir öyküyü, belgesel film gibi gerçek bir deneyimle izleyiciye sunmaktadır. Toplumsal bir sinema anlayışı ile döneminin önemli akımlarından biri olmayı başarmıştır. Bu akımın etkisi, günümüze kadar devam etmiştir. Öyle ki, pek çok yönetmen ve filmde Fransız Yeni Dalga'nın izlerini görmek mümkündür.

Fransız Yeni Dalga, sinemanın estetik ve anlatı yapısını dönüştürmüş, gerçekliğin sinemadaki temsilini yeniden ele almıştır. Akım; sinemada gerçekleştirdiği devrim ile, izleyicinin ve yönetmenin gerçeklikle olan ilişkisini yeniden inşa etmiştir. Böylece sinemaya, toplumsal gerçekliği yansıtan, dinamik ve gerçekçi bir dil kazandırmıştır (Ostrowska, 2008). Ayrıca, Yeni Dalga sinema akımı, kendisinden sonra ortaya çıkan gerçekçi sinema akımlarına da ilham kaynağı olmuştur. Örneğin, Dogma 95 manifestosu, Fransız Yeni Dalga akımından etkilenmiştir.

2.6 Dogma 95

Sinema, farklı akımlar, farklı sanat anlayışları çerçevesinde zaman içerisinde birtakım değişiklikler göstermiştir. Çeşitli yönetmenler, sinemaya bakış açılarına dair somut göstergelerle estetik anlayışlarını ifade etmişlerdir. Bu akımlardan biri de Dogma 95 sinema akımı ya da Dogma 95 Manifestosudur. 20. yüzyılın sonlarında, Danimarkalı yönetmenler Lars Von Trier ve Thomas Vinterberg öncülüğünde “Dogma 95” isimli bir sinema manifestosu yayımlanmıştır. Popüler kültüre, fantastik filmlere, görsel efektlere ve buna benzer pek çok şeye karşı çıkan bu akım; saf sinemanın, gerçek sinemanın belirli kurallar çerçevesinde yapılması gerektiğini savunmuştur. Trier ve Vinterberg, sinemanın, izleyiciye ışıltılı ve yalan bir dünya sunarak eğlence aracı olmaması gerektiğini dile getirmişlerdir. Sinemanın tamamen “gerçek” olanın peşinden gitmesi ve seyirciye gerçeği yansıtması gerektiğini vurgulamışlardır. (Akikol, 2021: 3)

Dogma 95 Manifestosu, Hollywood sinemasının yönetmenlere ve izleyicilere dayattığı görsel dünyaya karşı çıkmıştır. Seyirciye alternatif bir görsel ideoloji sunması bakımından politik bir duruş sergilediğini öne sürmüştür. Dogma 95 filmleri, içerikleri ve yapılaş biçimleri bakımından kendine has bir üslup kullanmışlardır. (Cansızoğlu, 2007: 12). Bu manifestonun amacı, sinemanın sanatsal ifade gücünü ortaya koyarken, geleneksel Hollywood tarzı prodüksiyonlardan uzaklaşarak daha ham ve doğrudan bir film dili geliştirmektir. Dogma 95, sinemadaki gerçekliği "yapay" unsurlardan arındırarak, izleyiciye daha doğrudan ve gerçek bir sinema sunmayı hedeflemiştir. Bu doğrultuda, Dogma 95 hareketinin oluşturduğu 10 ilke, film yapımının geleneksel kurallarına bir karşı çıkış olarak kabul edilebilir. Ancak

Dogma 95, sadece biçimsel değil, aynı zamanda felsefi bir duruş da sergileyen bir sinema anlayışıdır.

Manifestonun belirli kuralları vardır. Bu kurallar çerçevesinde, sinemada anlatıyı ve gerçekçiliği güçlendirmek amaçlanmaktadır. Dogma 95'in belirlediği kurallar şunlardır:

Yapay ışık kullanmama: Film, doğrudan doğal ışıkla çekilmelidir. Bu, filmdeki atmosferi daha gerçekçi hale getirmeyi amaçlamaktadır.

Ses kaydı ile görüntü arasında uyumsuzluk olmamalıdır: Sadece senkronize sesler kullanılabilir; dışarıdan eklenen ses efektleri yasaktır.

Filmin dış mekanlarda çekilmesi gerekmektedir: Filmler, yalnızca gerçek mekanlarda çekilebilir, setlerde yapılan yapay çekimler yasaktır.

Teknolojik efektler kullanmama: Filmde görsel efektler veya özel efektler kullanılmamalıdır. Filmler, doğrudan çekimle ortaya konmalıdır.

Filme müzik eklenmemelidir: Filmde herhangi bir müzik kullanımı yasaktır. Filmdeki duygusal etki, yalnızca oyunculuk ve görsel anlatımla oluşturulmalıdır (Von Trier ve Vinterberg, 1995).

Bu kurallar, Dogma 95 Manifestosu'nun sinemadaki anlam arayışını ve "gerçeklik" anlayışını sorgulamaktadır. Dogma 95, sinemayı kurgusal öğelerden arındırarak daha gerçekçi ve doğal bir sinema dili geliştirmeye çalışmıştır.

Dogma 95'in etkisi, özellikle Lars von Trier ve Thomas Vinterberg gibi yönetmenlerin filmlerinde açık bir şekilde gözlemlenebilir. Dogma'nın en önemli örneklerinden biri, Thomas Vinterberg'in yönettiği Festen (1998) adlı filmidir. Festen, büyük bir ailenin, doğum günü kutlamasında geçmişteki karanlık sırların ortaya çıkmasını konu alır. Film, Dogma 95'in kurallarına tamamen sadık kalarak çekilmiştir. Doğal ışık kullanımı, sabit kamera açıları ve doğal oyunculuklar filmin gerçekçilik anlayışını pekiştirir. Dogma 95 kurallarında belirtildiği gibi görsel efekt kullanımı, stüdyo çekimleri gibi yapay ve kurmaca unsurlar filmde yoktur. Festen, görsel olarak sade bir yapıya sahip olmasının yanı sıra, dramatik yapısı açısından da güçlü bir gerçeklik duygusu uyandırır. Filmdeki karakterlerin duygusal çatışmaları ve psikolojik gerilimleri, izleyiciye olduğu gibi aktarılır (Dietmar, 2002: 519).

Şekil 8.

Festen (1998) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0154420/>

Dogma 95 hareketi, sinemadaki "gerçeklik" kavramını temelden sorgulayan bir akım olmuştur. Bu hareket, sinemanın geleneksel kurallarını reddederek, daha sade, daha doğal ve daha doğrudan bir anlatım tarzı geliştirmiştir. Dogma 95, sinemada gerçekliği, görsel efektler ve yapay tekniklerden arındırarak, izleyiciye saf bir deneyim sunmayı amaçlamıştır. Bu hareketin estetik ve felsefi boyutları, sinemada yeni bir gerçeklik anlayışının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Dogma 95, sinemayı daha doğal ve daha gerçekçi bir anlatım biçimine dönüştürerek, sinemanın geleneksel kurallarından uzaklaşan ve gerçekliği arayan bir estetik anlayışını yaratmayı amaçlamıştır. Bu yönüyle Dogma 95'i belgesel filmlere benzetmek de mümkündür. Her ne kadar kurmaca türü için yazılmış bir manifesto olsa da kurgusal öğelerden uzaklaşan, gerçekçi bir anlatımı hedefleyen tarzı ile Dogma 95 Manifestosu, biçimsel olarak belgesel ile yakınlaşmaktadır. Manifesto, izleyiciye, olağan insan yaşamını gösterirken, mümkün olan en sade biçimde yapmayı amaçlar. Gerçeklik ile kurduğu ilişki bakımından Dogma 95 sinema hareketi ve belgesel filmler birbirleri ile ilişki içerisinde olmuşlardır.

Dogma 95, sinemada "gerçek" ve "kurgu" arasındaki sınırları yeniden çizmiş, sinemadaki anlatı biçimlerini radikal bir şekilde dönüştürmüştür. Bu hareketin sinemada oluşturduğu gerçeklik algısı, izleyiciyi sadece görsel bir deneyimle değil,

duygusal ve zihinsel bir deneyimle de bağlamaktadır. Dogma 95'in estetik ve teknik açılardan getirdiği yenilikler, sinemada bir dönüşüm yaratmış, özellikle bağımsız sinemanın ve belgesel türlerinin daha da güçlenmesini sağlamıştır. Ancak, sinemanın doğal gerçekliği sunma çabası bazen film sanatının sanatsal değerini ve estetik gücünü sorgulatmıştır. Bazı yönetmenler ve sinema eleştirmenleri filmin, gücünü kurgusallıktan aldığını ve sinemanın var olan gerçeklikten ziyade kendi gerçeğini oluşturması gerektiğini savunmuşlardır. Öte yandan gerçekçi sinema akımı ve onun temsilcileri, Dogma 95 film hareketini önemli bir devrim olarak nitelendirmektedirler. Her sanat akımı gibi, Dogma 95 de destekleyenler ve karşı çıkanların olduğu bir akımdır. Farklı görüş ve tartışmalara rağmen Dogma 95'in sinemaya kattığı bu yeni gerçeklik anlayışı, çağdaş sinemayı şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Hayatın içinden konuları, çarpıcı bir anlatı dili ile anlatan Dogma 95, gerçekçi sinema akımları arasında gösterilmiş ve filmlerindeki doğallık ile sinema tarihinde yer edinmeyi başarmıştır (Richards, 2001: 27).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİMÜLASYON KURAMI VE KURMACA GERÇEKLİK

3.1 Jean Baudrillard'ın Simülasyon Teorisi

Jean Baudrillard, postmodernizmin önde gelen Fransız düşünürlerinden biridir. Özellikle "simülasyon" ve "hipergerçeklik" kavramları ile tanınır. Baudrillard'ın simülasyon teorisi, 20. yüzyılın sonlarına doğru medya, teknoloji ve gerçeklik konularında önemli bir düşünsel çerçeve sunar. Baudrillard, simülasyon teorisinin temelinde gerçekliği sorgulamaktadır. Bu teori; toplumların gerçekliği nasıl algıladığı, nasıl deneyimlediği ve nasıl yeniden ürettiği konuları üzerinde durmuştur (Schlingensief, 2011: 152). Gerçeğin; modeller aracılığıyla, bir köken ve gerçeklikten bağımsız olarak üretilmesine simülasyon denir (Baudrillard, 1981: 14). Baudrillard, yaşadığımız gerçeğin bir simülasyon ve hiper gerçeklik olduğunu öne sürer. Ona göre birden fazla gerçek vardır ve algıladığımız gerçeklik bir yanılsamadır.

Baudrillard'ın simülasyon teorisi, gerçeklik ile temsili arasındaki sınırların giderek daha belirsiz hale geldiği bir dünyada, gerçeğin artık simülasyonlar ve imgeler aracılığıyla deneyimlendiğini savunur. Simülasyon teorisi; sanal gerçeğin, nesne gerçeğinin yerini aldığı altını çizerken, insanoğlunun gerçeği arayışının anlamsız olduğunu ve artık gerçeğin kaybolduğunu vurgular (Yurtoğlu, 2019: 23).

Gerçeklik kavramının artık hipergerçeklik ile açıklandığını ve gerçeğin teknoloji aracılığıyla, kurgusal bir üretim olduğunu ifade eden Baudrillard, üretilen bu yeni gerçekliğe simülasyon adını vermiştir. Baudrillard'ın simülasyon ve gerçeklik hakkındaki ünlü örneklerinden biri Disneyland'dir. Disneyland, toplumu gerçeklikten kaçırarak simüle edilmiş bir dünya sunar. Disneyland'de insanlar gerçek dünyadan uzaklaşırken, bu yapay dünyanın içinde gerçeği aramaya çalışırlar. Bu örnek, simülasyonun gerçekliği nasıl dönüştürdüğünü ve yeni bir gerçeklik anlayışı yaratıldığını gözler önüne serer. Baudrillard'a göre, simülasyon yalnızca kültürel göstergelerle ilgili değil, aynı zamanda toplumsal yapılarla da ilgilidir. Modern toplumda bireylerin davranışları, ideolojileri ve düşünme biçimleri, medya aracılığıyla şekillendirilir. İletişim araçları, bireyleri sürekli olarak simüle edilmiş imgeler ve temsillerle etkisi altında tutarlar. Bu da bireylerin gerçekliği algılama

biçimlerini değiştirir. Bu bağlamda, Baudrillard, simülasyonun toplumsal yapıyı ve bireylerin toplumsal ilişkilerini nasıl şekillendirdiğini anlatır (Baudrillard, 2019).

Simülasyon kuramı, özellikle gerçeklik ve teknoloji ilişkisi üzerinde durmuş, teknolojinin günümüzde tüketim toplumuna hizmet eden bir araç haline geldiğini savunmuştur. Ancak medya, teknolojinin insan yaşamını kolaylaştıran yönlerine vurgu yaparak gerçeği kendi içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Bu şekilde modeller ve farklı araçlar ile yeni simülasyonlar üretilmektedir. Bireyler ise, kendilerine sunulan gerçeklik simülasyonlarında uyutularak, salt gerçeği aramayı ve sorgulamayı bırakmışlardır (Saygı, 2021: 42).

Baudrillard'ın simülasyon kuramı, toplumsal ve kültürel tüketimle de doğrudan ilişkilidir. Kapitalist toplumda bireyler, aldıkları ürünlerde simülasyon aracılığıyla üretilen anlamları da satın alırlar. Bu da ürünün, yalnızca işlevsel amaçlar için üretilen bir şey olmaktan çıktığını ve algısal bir üretim- tüketim şekline dönüştüğünü ifade eder. Baudrillard, bir ürünün artık yalnızca bir nesne olmadığını, aynı zamanda arkasında bir yaşam tarzı imgesinin ve simülasyonunun olduğunu savunur (Baudrillard, 2019). Günümüz toplumunda satın alınan ürünün kendisinden çok, ifade ettiği anlam önem kazanmıştır. Örneğin bir araba, ulaşım aracı olmanın ötesinde, sosyal statüyü temsil eden bir araç haline dönüşmüştür. Baudrillard, bu dönüşümü tanımlarken, satın alınan ürünün, simüle edilen bir imge olduğunu ifade eder.

Simülasyon kuramını, pek çok senarist ve yönetmene ilham olmuş, bu kuramı konu alan filmler yapılmıştır. Bu filmler arasında özellikle Truman Show (1998) ve Matrix (1999) öne çıkmaktadır. Bu filmler, Baudrillard'ın simülasyon teorisinden yola çıkarak, yaşadığımız dünyayı ve gerçekliği sorgulamaktadırlar. Ünlü oyuncu Jim Carrey'nin, Truman Burbank isimli karakteri canlandığı Truman Show filmi, yaşadığımız dünyanın gerçek mi yoksa bir hipergerçeklik, simülasyon mu olduğunun düşündürüyor. Filmde Truman karakterinin yaşamı, bir prodüksiyon şirketi tarafından kayıt altına alınarak izleyicilere sunuluyor. Truman, tamamen dekor ve oyuncularla çevrili dev bir film platosunda yaşıyor. Ancak yaşadığı hayatı, çevresindeki insanları ve gerçekliği sorgulamaya başladığında, her şeyin sahte

olduğunu fark ediyor. Film, Baudrillard'ın sözünü ettiği hipergerçeklik ve simülasyon evrenine göndermelerde bulunuyor (Geçikli, 2010: 89).

Şekil 9.

Truman Show (1998) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0120382/>

Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı, modern toplumların gerçeklik algılarını anlamak, yorumlamak ve gerçekliği sorgulamak için önemli bir teorik araçtır. Medya ve iletişim araçları, bireylerin gerçeklik deneyimlerini ve toplumsal yapıları simülasyonlar aracılığıyla şekillendirir. Baudrillard'ın bu teorisi, postmodern düşüncenin bir parçası olarak, toplumsal yapının, kültürel imgelerin ve teknolojik gelişmelerin bireylerin algılarını nasıl dönüştürdüğüne dair derinlemesine bir anlayış sunar (Önk, 2009: 204).

3.2 Kurmaca ve Gerçeğin Sinemadaki Temsili

Hakikat, gerçek ve gerçeklik kavramları; sanatın bilimin ve felsefenin başlıca tartışma konuları olmuşlardır. Gerçeklik, bilinen anlamıyla var olan her şey demektir (Erdem, 2012: 13). Gerçeklik kavramı sinema tarihinin ilk yıllarından beri sorgulanan, çeşitli kuramlarla açıklanmaya çalışılan ve üzerinde ortak bir fikir sağlanamayan önemli bir olgudur.

Türk öykü ve deneme yazarı Rasim Özdenören, “Yazı, İmge ve Gerçeklik” adlı kitabında, gerçeklikten bahsederken; “Her yazı gerçeği biraz saptırır. En gerçekçi görünen bir yazı, bir gazete haberi bile gerçeği olduğu gibi yansıtmaya güç yetiremez.” ifadelerini kullanmıştır. Öyleyse gerçeğin bir yazı, bir resim, bir film ya da bir belgeseldeki tasviri onu üreten kişinin aktarabildiği ölçüde mümkündür. Bu aktarım sırasında gerçekliğe herhangi bir müdahalede bulunulmasa dahi salt gerçeğin ancak bir yansımasını görebiliriz (Özdenören, 2018).

Sanatta gerçeklik tartışmaları ilk yıllarda resim sanatı ile başlamıştır. İnsanoğlunun hakikati arayışının ve materyalist düşüncenin yaygınlaşmasının bir sonucu olarak, resimde realizm akımının etkisi yaygınlaşmıştır. Realizmin önem kazanması, resimlerin gerçeğe yakınlaşması sonrası fotoğrafın icadı büyük ilgi görmüştür. Resim ve fotoğrafın ardından gerçeğin ve gerçekliğin en fazla tartışıldığı sanat dallarından biri sinema olmuştur. (Orkan, 2019: 79)

Lumière kardeşlerin 1895 yılında Paris’te yaptıkları ilk film gösterimini ile insanlar, sinema ile tanışmışlardır. Farklı bir zamanda ve farklı bir mekânda önceden kaydedilmiş görüntüleri ilk kez izleyen seyircinin sorguladığı şeylerden biri de “gerçeklik” olmuştur. Sinema, gerçeği yalnızca yansıtmaktan çok, gerçeği yeniden yaratma gücüne sahip bir sanat formudur. Gerçeklik, sinemada sadece dış dünyayı betimlemekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal ve bireysel algıların şekillendirilmesinde de önemli bir rol oynar. Sinemanın gerçeklikten ne kadar saptığı ve bu sapmaların izleyiciler üzerindeki etkisi, sinemanın gücünü ve sınırlarını belirler. Bu bağlamda, kurmaca ve gerçeklik arasında bir denge kuran filmler, izleyiciye daha derin bir anlam katmanları sunar.

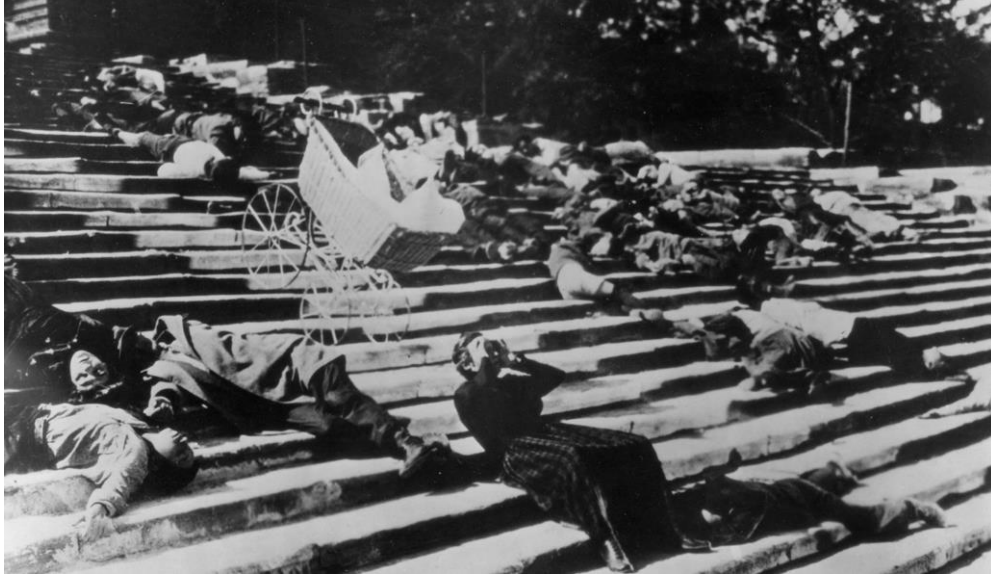
Sinemanın dilinin en önemli özelliklerinden biri, kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkileri farklı teknikler aracılığıyla şekillendirmesidir. Kamera açıları, ışık kullanımı, sanat yönetmenliği, montaj teknikleri gibi araçlar, sinematik gerçekliği oluşturan unsurlardır. Bu teknikler hem gerçekliği hem de kurmacayı farklı biçimlerde sunar ve izleyiciye sinematik bir "gerçeklik" deneyimi yaşatır. Bu deneyim, izleyicinin kurmaca ve gerçeklik arasındaki farkları anlamasına, hatta bazen bu farkların belirsizleşmesine yol açar. Filmler, bazen gerçekliği temsil ederken, bazen de gerçekliği bozar veya yeniden inşa eder. Bu anlamda, sinemanın

dilinin temel özelliklerinden biri de gerçekliği manipüle etme gücüdür (Taşar, 2022: 35).

Kurmaca ve gerçeğin sinemadaki temsili ve gerçekliğin sinema aracılığıyla yeniden inşa edilmesi hatta toplumsal bir gerçeklik oluşturulması noktasında kurgu önemli bir rol oynamaktadır. Sinemada kurgu, görüntülerin ard arda sıralanmasından çok daha fazlasıdır. Filmin kurgusu, anlatıyı ve gerçekliği inşa eden başlıca unsurlardan biridir. Gerçekliğin sinemadaki temsili ile toplumsal bir gerçeklik inşasının sinema aracılığıyla oluşturulabileceğini savunan en önemli yönetmenlerden biri de Sovyet yönetmen, Sergei Eisenstein'dır. Eisenstein; sinemayı, kitleleri harekete geçirebilecek önemli bir sanat olarak görmüştür. Sinemanın güçlü bir propaganda aracı olduğunu düşünen yönetmen, 1925 yılında Potemkin Zırhlısı filmi yapmıştır. Film; ideolojik propaganda, toplumsal bir gerçeklik yaratma ve gerçekliğin sinemadaki temsili noktasında, sinema tarihi açısından önemli bir yere sahiptir (Satır ve Çetin, 2019: 136).

Şekil 10.

Potemkin Zırhlısı (1925) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0015648/>

3.3 Simüle Edilen Gerçeklik

Gerçeklik ve gerçekliğin simüle edilmesi özellikle teknolojinin gelişmesi ile daha fazla sorgulanmaya başlayan kavramlar olmuşlardır. Gerçeğin ne olduğu ve simüle edilebileceği tartışmaları bilimin, felsefenin ve sinemanın ilgisini çekmiş ve

bu konuda önemli çalışmalar yapılmıştır. Ünlü düşünür Kant, bilinemezlik yani agnostizm akımı ile gerçeği öğrenmeye çalışmanın faydasız olduğunu, görünüşlerden başka hiçbir şeyi kesin olarak bilemeyeceğimizi savunur (Ağca, 2021: 253).

Simülasyon üzerine yapılan çalışmalarda; bilim dünyasının önde gelen isimlerinden bazıları, simüle edilen gerçekliğin salt gerçekliğin yerine geçebileceği konusunun ancak felsefi bir tartışma olabileceği fikri savunulmuşlardır. Örneğin David Chalmers, yapay bir gerçekliğin, yaşanan gerçeğin yerini ne denli alabileceği konusunun felsefenin bir konusu olabileceğini, çünkü bilimsel olarak ispatlanmasının mümkün olmadığını savunur (Chalmers, 2003: 17).

Gerçek yaşamın simüle edilmesi ve duyumsadığımız gerçekliğin yeniden yaratılması üzerine yapılan çalışmalar arasında şüphesiz Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı önemli bir yer tutmaktadır. Kuram, ortaya atıldığı yıllardan günümüze pek çok alanda tartışmalara ve yaşanan gerçekliğin sorgulanmasına yol açmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle, gerçeğin simüle edilmesi durumu da git gide hız kazanmıştır. Özellikle son yıllarda yapılan pek çok bilgisayar oyunu, sanal gerçeklik adı altında gerçeği simüle etmekte ve bunu pazarlamaktadır. Hayatımızın her alanına giren simülasyonlar ile artık gerçeklik algımızı sorgulama noktasına gelmekteyiz.

Sanal gerçeklik ve simüle edilen gerçeklik kavramları, her geçen gün daha çok, gerçeğin yerini doldurmaya çalışmaktadır. Bu kavramlar, bilim, sanatın ve kaçınılmaz olarak, sinemanın da konusu olmuşlardır. Buna paralel olarak, yaşadığımız gerçekliği sorgulatan dizi ve filmlerin üretimi artmaktadır. İnsanların teknoloji ve sanal dünyaya bağımlılığını anlatan, gerçek yaşam ile simülasyon arasındaki ilişkiyi sorgulatan önemli örneklerden biri de Black Mirror dizisidir. Dizi, her bölümde farklı bir konuyu ele alarak, teknolojik gelişmeler karşısında şekillenen insan yaşamını konu ediniyor. Pek çok ödül alan dizide, insanlığın geleceği, teknoloji ve sanal dünya karşısındaki konumu, çarpıcı bir biçimde işlenmektedir. Özellikle bazı bölümleri, Baudrillard'ın simülasyon kuramına referans gösterilmekte, gerçeğin yalnızca simülasyonlardan ibaret olduğu anlatılmaktadır (İsmayılzada, 2017: 231).

Şekil 11.

Black Mirror (2011) "Artırılmış Gerçeklik" bölümünden bir kesit.



Kaynak: <https://www.netflix.com/tr/title/70264888>

Simüle edilen gerçeklik ve sanal gerçeklik teknolojilerinin hızla gelişmesi, insanlık için hem fırsatlar hem de büyük sorumluluklar sunmaktadır. Bu teknolojiler, bireylere daha önce hayal bile edemedikleri deneyimler sunarken, aynı zamanda insan algısının, kimliğinin ve yaşadıkları gerçekliğin temelini sorgulamaktadır. Gelecekte, simüle edilen gerçekliklerin dünyayı nasıl dönüştüreceği, bireylerin ve toplumların bu teknolojilere nasıl adapte olacakları, büyük bir önem taşımaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL FİLM VE ZAMAN İLİŞKİSİ

4.1 Zaman Felsefesi

Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğü'nde zaman; bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit olarak tanımlanmaktadır (Gürbüz-Aydın 2012: 3). Zaman hem felsefenin hem de sinemanın temel konularından biri olmuştur. Zamanın doğası, insanın evrendeki yerini anlaması ve varoluşunu sorgulaması bağlamında felsefi bir mesele olarak karşımıza çıkar. Özellikle felsefenin temel sorularından biri olan zaman kavramı pek çok farklı düşünür tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Aristoteles zamanın hareketle birlikte kendini var edebildiğini söyler. Augustinus ise zamanın her şeyden bağımsız olarak varlığını her zaman sürdüreceğini söyler. Zaman kavramı ile ilgili farklı görüşler, yaklaşımlar ve kuramlar vardır. Fiziksel ögeler ile hiçbir şekilde varlığı ispat edilemeyen zaman kavramı, idrak etme, hatırlama ve beklenti şeklinde insan zihninde yer kaplamaktadır. Bu bağlamda Augustinus fiziksel zamanın gerçek olmadığını, gerçek olanın fiziksel olayların zihnimizde bıraktığı izlenim olan öznel zaman olduğu sonucuna varmıştır (Oktav-Taslaman 2017, s.721).

Zaman, felsefi anlamda çok katmanlı bir kavramdır. Başlıca zaman teorileri, "realizm", "idealizm" ve "fenomenoloji" gibi farklı okul ve yaklaşımlar tarafından şekillendirilmiştir. Zamanın doğası üzerine düşünceler, Antik Yunan'dan modern döneme kadar çeşitli filozoflar tarafından sorgulanmıştır. Zamanı, tıpkı bir nehrin akışı gibi sürekli ilerleyen bir süreç olarak tanımlayan Heraklitos, zamanın değişim ve akışını vurgulamıştır (Kirk, 2010: 32).

Sürekli değişen ve dönüşen bir kavram olan zaman, Platon, Aristoteles ve pek çok farklı düşünür tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Aristoteles, zaman kavramını “şu an” ile ilişkilendirmiş, geçmiş ve geleceği bu kavramın dışında bırakarak; geçmiş için, “artık varolmayan”, gelecek için ise “bilinmeyen” ya da “varolmamış” kavramlarını kullanmıştır. Platon'un zaman üzerine düşünceleri,

Aristoteles'ten farklıdır. O, zamanı; değişen, dönüşen, sürekli var olan ve sürekli var olacak olan bir kavram olarak nitelendirir (Topakkaya, 2012: 225).

Felsefi düzeyde, zamanın doğası ve işleyişi üzerine yapılan derin sorgulamalar, insanın evrendeki yerini anlamasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Zaman hem bireysel hem de toplumsal olarak, insan deneyiminin en temel ve en karmaşık boyutlarından biridir. Zaman felsefesi, bu çok katmanlı olguyu anlamaya çalışırken hem teorik hem de pratik düzeyde önemli sorulara ışık tutmaktadır. Zamanın doğası, insan varoluşuyla olan ilişkisi ve toplumsal yapıları biçimlendiren rolü, felsefi düşüncenin merkezi meselelerinden biri olmaya devam etmektedir. Bu çerçevede farklı düşünürler, zamanın özünü ve insanın bu zaman ile olan ilişkisini farklı açılardan ele almıştır. Soyut bir kavram olan zaman, imgesel bir sanat olan sinemanın da başlıca konularından biri olmuştur. Özellikle belgesel film ve zaman, yakın ilişki içerisindedirler. Konusunu genellikle geçmiş zamandan alan belgesel, bir bakıma, akıp giden zamanı geri getirir seyirciye. Belgesel sinema, gerçeği yansıtma amacı ile zaman kavramını anlatının bir ögesi olarak kullanmaktadır.

4.2 Geçmiş Zamanın Anlatısı

İlk insanlardan bu yana anlatı, büyük ölçüde geçmişe dayanmaktadır. Çünkü geçmiş, yaşanmış bir gerçekliktir ve inandırıcıdır (Lévesque, 2022: 60). Geçmiş, özellikle yaşamayanlar için herkesi cezbeden özellikler taşımaktadır. Öncelikle geçmişe dair bilinmeyenler, açığa çıkmamış gizemler insanların ilgisini çekmektedir. Bu da, anlatının merak uyandıran, çekici gücünü oluşturmaktadır (Hoeken, 2017: 16).

Klasik anlatıda da modern anlatıda da geçmiş, çoğu zaman anlatının ana parçasını oluşturmaktadır. Kurmaca filmlerde anlatıyı inşa sürecinde ve karakterlerin tanıtılmasında geçmişten referanslar kullanılır. Belgeselde ise, geçmiş zaman başlıca bir anlatı unsuru olabilmektedir. Pek çok sanat dalı geçmişten beslenir ancak geçmiş zamanın belgesel film ile olan ilişkisi, bir beslenmenin ötesinde ve belgeselin tam merkezindedir. Belgesel film, genellikle geçmişte yaşanan olayları, olayların nedenlerini ve sosyo kültürel sonuçlarını izleyiciye aktarır. Bir neden sonuç ilişkisi ile zamanda yolculuğa çıkan belgesel film yaşanan gerçeklik üzerine aktarımlarda bulunur (Nichols, 2001:81).

Belgesel film, geçmiş zamanı anlatırken farklı yöntem ve tekniklere başvurabilir. Bu belgeselin çok yönlü yapısını yansıtır. Örneğin; geçmişte yaşanan bir olaya tanık olan kişiler ile röportaj yapılabilir. Ya da arşivden görüntüler ve ses kayıtları ile anlatı desteklenebilir. Genellikle tarihsel belgesellerin başvurduğu bu yöntem ile belgeseldeki gerçekçi anlatımı güçlendirmek ve belgeselin seyirci üzerindeki etkisini arttırmak amaçlanmaktadır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransız yönetmen Alain Resnais tarafından çekilen “Gece ve Sis” isimli belgeselde; Nazi kamplarından arşiv görüntüleri kullanılması, belgeselin gerçekliğini ve anlatının etkileyciliğini arttırmıştır.

Geçmiş zamanın anlatısında sinemanın sanatsal yönü ve belgesel filmin gerçekçi yapısı birleşir. Belgeselde izleyiciye aktarılan olaylar, yönetmenin sunuş biçimi ile alakalıdır. Yönetmen, tarihsel bilgileri aktarırken aynı zamanda olayların toplumsal açıdan etkilerini de gözler önüne koyar (Barnouw, 1993).

Belgesel film ve belgesel filmde geçmiş zaman anlatısının bir başka işlevi ise toplumsal bilinci ve toplumsal hafızayı şekillendirmesidir. Fransız filozof Maurice Halbwachs, toplumsal hafızanın tanımını; bireylerin toplumsal olarak birlikte yaşadıkları bir belleğin ürünü şeklinde yapmaktadır (Gensburger, 2016). Bu sebeple geçmişte yaşanan toplumsal bir olayın belgesel film aracılığıyla yeniden gündeme getirilmesi toplumsal hafızanın korunmasına katkı sunar. Belgesel bu önemli işlevini yerine getirirken objektif bir bakış açısı kullanmalıdır.

Geçmiş zamanın anlatısı ile toplumsal belleğin tazelenmesi, belgesele konu olan olayın ayrıntılı bir biçimde araştırılması ile mümkündür. Yapılan araştırmalar sonucunda konunun ele alınış biçimi yönetmen tarafından belirlenir. Yönetmenin politik duruşu ve ideolojik düşünceleri, ortaya çıkan esere sirayet eder. Örneğin, İkinci Dünya Savaşı konu alan bir belgeselin, Alman bir yönetmen tarafından çekilmesi ile İtalyan bir yönetmen tarafından çekilmesi arasında büyük bir fark vardır (Zelizer, 1998).

4.3 Sinemasal Zaman ve Mekân

Sinema, zamandan bağımsız olmayan ancak zamanı bazen gerçek zamandan öte bir yorumla kullanan sanattır. Binlerce yıl felsefenin tartışma konusu olan zaman,

çeşitli sanat dallarında farklı boyutlarda kullanılmıştır (Kaesbohrer, 2023: 291). Modern bir sanat olan sinema ise, kendi koşullarında bir zaman kavramı yaratmış ve zamanı bazen gerçek boyutlarıyla, bazen de imgelerden türeyen bir boyutta izleyiciye yansıtmıştır. Sinemada yönetmen, kendi hayal dünyasını ve kendi gerçekliğini yaratır. Yaratılan bu dünyada zaman kavramı yönetmenin şekillendireceği ölçüde değişkenlik gösterebilir. Sinema, edebiyat ve resimden farklı olarak hareketli görüntüleri izleyiciye sunar ve izleyiciyi filmin içine alır (Nancharaiyah vd., 2023: 249). Yönetmen, anlatmak istediği şeyi, vermek istediği mesajı daha iyi vurgulayabilmek ya da karakter ile seyirci arasında bağ kurdurabilmek adına filmin akışında zamansal birtakım değişikliklere başvurabilir.

Sinemada ve belgeselde, bir anlatı oluşturmak ve oluşturulan anlatıyı güçlendirmek için kullanılan zaman ve mekân kavramları oldukça önemlidir. Belgeselde zaman, genellikle tarihsel sürecin bir yansıması, gerçeğin temsili ve toplumsal olayların izleri olarak karşımıza çıkar. Belgeselde mekân kullanımı ve mekânın zaman ile ilişkisi de iç içe geçen, birbirinden bağımsız düşünülemeyen kavramlardır. Belgeselde mekân, dönemin kültürel ve coğrafi bağlamını ortaya çıkarır. Mekân, belgeselin çekildiği yer hakkında pek çok bilgiyi içerisinde barındırır. İnsanların yaşam biçimini, sosyo ekonomik düzeylerini, kültürlerini, toplumsal bakış açılarını ve buna benzer farklı bilgileri belgeselde mekân üzerinden yorumlamak mümkündür (Barthes, 1977: 81). Anlatının bir unsuru olan mekân, zaman kavramı ile tamamlayıcı bir özellik göstermektedir. Belgeselde zaman, gerçek zamandan farklı olarak sinemasal bir zamanı ifade etmektedir.

Sinemasal zaman yalnızca kurmaca yapımlarda değil, belgesel filmlerde de karşımıza çıkan bir kavramdır. Ekranda gördüğümüz her bir görüntünün süresi, gerçek zaman ile ilişkisi ve kurgunun kronolojisi, sinemasal zamana işaret eder. Özellikle kurgu sırasında zamanın akışını değiştirmek, sinematografik bir anlatı oluşturmak için başvurulabilecek yöntemlerden biridir (Bordwell & Thompson, 2010).

Filmde kronolojik bir sıra olmak zorunda değildir. Sahne, gelecek zaman ile başlayıp, geçmiş zamana dönebilir. Akış içerisinde birden, geçmiş zamandan görüntüler verebilir. Kurgusal değişiklikler ile yönetmen, gerçek zamanda

algıladığımız zamandan farklı olarak bir sahneyi daha kısa ya da daha uzun yansıtabilir. Örneğin yönetmen, dramatik etkiyi arttırmak için bir kavuşma sahnesini ağır çekimde ve gerçek zamanın ötesinde uzun bir plan ile seyirciye sunulabilir. Gerçek zamanda çok daha kısa sürmesi beklenen kimi sahneler; gerilimi, dramı, gizemi ya da korkuyu arttırmak için uzun sekanslar halinde sunulur izleyiciye. Zamanı yavaşlatmanın, durdurmanın yanı sıra bazen de sıçramalar yapılır zamanda. Zamanda yapılan atlamalar ile gecedен gündüze ya da 20 yıl sonrasına bir anda geçilebilir sinemada (Sözen, 2007: 132). Ünlü yönetmen, Christopher Nolan'ın 2000 yılında çektiği; Akıl Defteri (Memento) filmi buna güzel bir örnektir. Film, hafızasını kaybetmiş bir adamın hikayesini, sıkça geçmişten kesitler vererek anlatmaktadır. Yönetmen, zamanda geriye giderek karakter hakkında bilgiler vermekte; bu bilgiler ve zamansal atlamalar ile izleyicinin merak duygusu yüksek tutulmaktadır. Zaman kavramı, filmde gizem ve gerilim unsuru olarak kullanılmaktadır. Geçmiş zaman ve şimdiki zaman arasında gidip gelen film, kurgusu bakımından, sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Şekil 12.

Akıl Defteri (2000) filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0209144/>

Belgesel filmde mekân, yalnızca bir arka plan aracı ya da görsel bir unsur değildir. Zaman ve mekân ilişkisi, belgeselin dokusunu oluşturan en önemli öğelerdir. İzleyicinin, belgesel ve belgeselin gerçekliği üzerinden kendisi ile bir bağ kurması için de mekân oldukça önemlidir. Anlatının sanatsal yönünü güçlendiren, mekân izleyici için de yapımcı için de son derece önemli bir rol üstlenmektedir. Öte yandan belgeselde mekân, anlatının kurmaca unsurlarından biri de olabilmektedir. Belgeselin doğal yapısına yönetmen ve sanat yönetmeni tarafından yapılan müdahaleler ile belgeselde var olan mekân üzerinden değişiklikler yapılabilir. Örneğin, kırsalda ve yoksulluk içerisinde hayvancılıkla uğraşan bir ailenin yaşamını konu alan bir belgesel çekildiğinde; yönetmen, evin içerisinde bulunan televizyonu kadrajına almak istemeyebilir. Mekânın “otantik” atmosferi içerisinde modern televizyon görüntüsü, bir zıtlık oluşturabilir. Bu durumda yönetmen, televizyonun bulunduğu yerden kaldırılmasını isteyebilir. Yönetmenin bu talebi, var olan gerçekliği yok sayarak kendi gerçekliğini yaratmasına neden olur. Yaşayan mekân üzerinde yapılan değişiklikler, salt gerçeğin belgeselde yansıtılmasını güçleştirir. Ancak yönetmen, belgesele kendi bakış açısını katmak, anlatıyı güçlendirmek ya da yapımın sinematografik değerini arttırmak gibi sebeplerden ötürü, mekân üzerinde değişiklikler yapabilir. İşte bu noktada belgesel filmin en önemli tartışma konularından biri olan gerçeğin belgeselde yeniden inşa edilmesi sorgulanmaktadır. Belgeselde zaman ve mekânda yapılan tercih ve değişiklikler, tüm anlatıyı ve tüm dramatik yapıyı etkileyebilmektedir.

4.4 Suha Arın Sinemasında Zaman

Suha Arın, Türk belgesel sinemasının önde gelen isimlerinden biri olarak, toplumsal konulara ve Anadolu’ya önem vermiş, kendine has üslubu ile önemli belgesellere imza atmıştır. Belgesellerinde kullandığı gerçekçi dil ile zaman ve mekan ilişkisini odağına almıştır. Bu sayede kurduğu görsel anlatıya, düşünsel bir boyut da kazandırmayı başarmıştır. Arın, modern ve toplumcu belgeselciliğin, Türkiye’de öncü isimlerinden biridir. Belgesel yönetmenliğinin yanı sıra, eğitimci kimliği de olan Suha Arın, pek çok farklı üniversitede akademisyen olarak görev yapmıştır. Belgesel film yapıcılığı konusundaki görüş ve fikirleri, bir ekol olarak görülmektedir. Belgesellerinde daha çok toplumsal konulara değinen Arın, betimleyici bir dil kullanmayı tercih etmiştir. Bir anlatıcı, üst ses (voice over)

tarafından seslendirilen belgeseller; tarihe, zamana ve kültürel yapıya tanıklık eder (Özgen, 2020: 184).

“Suha Arın’ın bir belgesel sinemacı olarak ‘mekân’ ile kurduğu ilişkiye değinildiğinde, Suha Arın’ın belgesellerinde mekânların, onları oluşturan coğrafi, kültürel ve toplumsal çevreyle ve en önemlisi “o mekân”da yaşayan, “o mekân”ı yaşayan insanlarla ilişkilendirilerek izleyiciye sunulduğu görülür” (Çakıcı, 2007: 47).

Suha Arın’ın belgesel yapım sürecinde, belgeselin konusu olan geçmişte kalan zaman ve mekânla şimdiki zaman arasında bağlantılar kurduğu gözlemlenmiştir. Arın, sinemasal zamanı kullanırken, yüzeysel bir anlatı oluşturmanın ötesinde zamanı derinlemesine ele almış ve zamanın katmanlı yapısını işlemiştir. Belgeselde zaman, yalnızca bir anlatı aracı değil, kendi içinde anlam ifade eden bir yapıdır. Çünkü belgesel, bir bakıma izleyicinin geçmiş zaman ile bağlantı kurmasına olanak tanır. Bu bağlamda, Suha Arın’ın 1977 yılında çektiği; “Safranbolu’da Zaman” belgeseli önemli bir örnektir. Geleneksel Safranbolu evlerinin anlatıldığı belgesel, toplumsal değerlere ve Türkiye’nin kültür mirasına dikkat çekmektedir (Özdemir, 2011: 138).

Şekil 13.

Safranbolu’da Zaman (1977) belgeselinden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt2930918/>

Suha Arın, Safranbolu'da Zaman belgeseli ile, akıp giden zamana ve onun değiştirdiklerine vurgu yapmaktadır. Tarihi Safranbolu evlerinin yerini beton binaların almasını, toplumsal ve kültürel bir değişimi eleştirmektedir. Belgeselde sıklıkla gördüğümüz, çeşme ve su görüntüleri ile zaman kavramına atıf yapılmaktadır. Zamanın, tıpkı suyun akışı gibi, hızlı ve değişken yapısı ile yaşamımızı değiştiği gösterilmektedir. Arın, bu belgesel ile; toplumsal bir farkındalık yaratmak, yitip giden kültür miraslarımıza dikkat çekmek istemektedir (Açıköz, 2023: 47).

Yönetmen, zaman ve mekan ilişkisini klasik felsefi anlayışlardan farklı bir biçimde ele alır. Arın'a göre zaman ve mekan, birbirinden bağımsız olan iki soyut kavram değildir. Aksine bu kavramlar, birbiriyle ilişki içindedir. Zamanın ve mekanın varlığı yalnızca birer fiziksel kavram olarak değil, insanın dünyayı algılama biçimiyle şekillenen ve tarihsel gelişim içinde değişen kavramlar olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda Arın, zamanın sabit ve lineer bir olgu olarak kabul edilmesini eleştirir ve zamanın, insanın varoluşu ve bilinç yapısı ile iç içe geçmiş bir olgu olduğunu savunur (Çöm, 2022).

Zamanın ve mekânın etkili bir biçimde bir arada kullanımı ile Suha Arın, belgesellerindeki tarihi ve toplumsal anlamı yansıtmayı başarmıştır. Belgesel film ve zaman ilişkisi, insanın geçmişe duyduğu özlem ve bunları sinema sanatının estetik yönü ile buluşturan Arın, Türkiye'de sinema ve belgesel tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

KURMACA ÖGELERİN BELGESELDE KULLANIMI

5.1 Kurgusal Eklemelerin Gerçekliğe Etkisi

Kurgusal ya da kurmaca kelimeleri bir metnin, filmin ya da eserin gerçeklikten bağımsız olarak hayal gücü ile tasarlandığını ifade eder. Özellikle sinema ve edebiyat alanlarında kurmaca, anlatının gerçek dışı unsurlarını tanımlamak için kullanılır. Kurgusal ürünler, hayali bir gerçeklik üzerinden okuyucu ya da izleyicide yeni bir dünya oluşturarak gerçeği yeniden inşa ederler (Eco, 2004: 37).

Sinemada bir öyküyü sahneye aktarırken, anlatının izleyicide yaratacağı etkiyi arttırmak ve dramatik yapıyı güçlendirmek için kurgusal eklemelere başvurulur (Bordwell, 1985: 33). Kurgusal öğeler ile yönetmen gerçeği yeniden inşa eder filmde. Bu sayede yeni bir gerçeklik ortaya koyar. Bu sinemanın kendi gerçekliğidir. İzleyiciye sunulan bu yeni gerçeklik sadece bireyin algısını değil toplumsal bir algıyı etkiler. Çünkü sinema, toplumun tamamına hitap eden önemli bir kitle iletişim aracıdır.

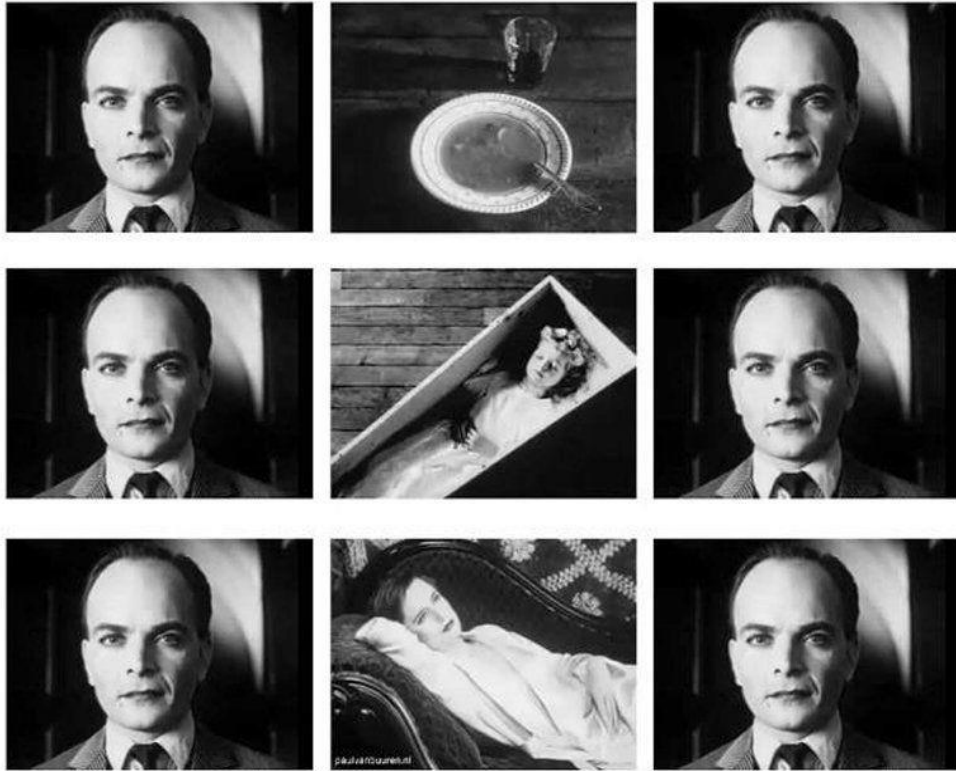
Sinemadaki kurgusal eklemeler, izleyicinin gerçeklik algısını dönüştüren önemli araçlardır. Bir filmde; olayların sırası, zamanı, diyaloglar ve mekânın kullanımı gibi unsurlar, kurgu sürecinde belirli bir şekilde düzenlenir. Filmin çekimi sırasındaki kurgusal eklemelerin yanı sıra çekim sonrası süreçte de gerçekliği etkileyen kurgusal eklemeler vardır. Örneğin montaj sırasında, zaman atlamaları, paralel anlatılar gibi teknikler de izleyicinin olayları algılamasını şekillendirir.

Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergey Eisenstein'ın deyişiyle "sinema kurgudur". Filmin anlamı ve mesajı kurguda ortaya çıkmaktadır. Kurgunun da gerçekliği değiştirip değiştirmediği sürekli tartışılmaktadır. Ancak film kurguyla ortaya çıkmakla birlikte, gerçeğe dayalı bir öyküsü vardır. Bu bağlamda sinema, kurgu temeli üzerinde biçimlenen bir gerçeklik yansımasıdır. Az veya çok gerçekle ilgisi bulunmaktadır. Kurgunun film, gerçeklik ve izleyici algısı üzerindeki etkisini en çarpıcı biçimde gösteren bir diğer yönetmen ise Kuleşov'dur. Lev Kuleşov'un

kurgu üzerine ortaya koyduğu tez, kurgunun kendi içinde bir anlam oluşturabileceği düşüncesini savunmaktadır. Günümüzde “Kuleşov Deneyi” olarak da tanımlanan görüş, ayrı ayrı farklı anlamlar ifade eden görüntülerin kurgu ile yeni anlamlar kazandığını söyler. Kuleşov’a göre kurguda yapılan değişiklikler ile filmin anlamı tamamen değişebilir. Kuleşov, bu fikri kanıtlamak için; duygu durumu belli olmayan bir adam görüntüsü ve bu görüntünün hemen arkasından yemek görüntüsü verir. Bu durumda izleyici, ilk planda gördüğü kişinin acıkmış olduğunu düşünür. Ardından, aynı adamın aynı görüntüsü ve bu görüntüden sonra bir tabut görüntüsü gelir. Bu defa seyirci, adamın üzgün olduğunu düşünür. Deneyin son iki görüntüsünde yine aynı adamı ve sonrasında bir kadını görürüz. İzleyici bu defa adamın acıkmış ya da üzgün olduğunu değil, aşk ya da şehvet hissettiğini düşünür. Kuleşov, bu deneyi ile arka arkaya gelen görüntülerin, kurgunun gücü ile yeni anlamlara yol açtığını ifade eder (Dursun, 2017: 99).

Şekil 14.

Kuleşov Etkisi/ Kuleşov Deneyi (1929).



Kaynak:

<https://listelist.com/kulesov-etkisi-sinema/>

İngiliz sosyolog Stuart Hall, medya aracılığıyla toplumsal bir gerçeklik yaratılabileceği görüşüne dikkat çekmiştir. Hall, sinemayı küresel çapta kültürel

temsilin önemli bir aracı olarak tanımlamıştır. Kitleleri bilgilendirme ve yönlendirme konusunda ve bir konu üzerine toplumsal kanaat oluşturulması noktasında sinemanın etkili bir güç olduğunu ileri sürmüştür. Sinemanın bu etkisi, özellikle tarihsel filmlerde insanlar üzerinde geçmişe dair yönlendirilebilir bir bilinç oluşturulmasına olanak tanır. Kurgusal eklemelerle manipüle edilen gerçeklik, sinema aracılığı ile yeniden yaratılır (Hall, 1997).

Sinema, kurgusal unsurlarla gerçeği yansıtmaktan çok, onu yeniden inşa eder ve dönüştürür. Sinemada kullanılan kurgusal eklemeler, gerçeklik algısını manipüle etme gücüne sahiptir. Bu kurgusal müdahaleler, yalnızca filmde anlatılan hikâyenin değil, aynı zamanda izleyicinin toplumsal, kültürel ve bireysel algılarının şekillendirilmesinde de önemli bir rol oynar. Özellikle belgesel filmde kullanılan kurgusal öğeler, belgesel filmin seyirci zihninde yerleşmiş “gerçek” izleniminden ötürü gerçeklik algısını yeniden şekillendirir. Sinemanın vazgeçilmez unsurları olan kurgusallık, belgesel filmlerde çok fazla tercih edilmemesi gereken bir durumdur. Bu sebeple; kurgusal eklemelerin, kurmaca filmlerde anlatıyı güçlendiren bir etkisi olsa da belgesel filmin gerçeklik misyonuna zarar veren bir boyutu da vardır.

Kurgusal öğelerin kullanımı ile hayal ürünü ve gerçeklik sınırları birbirine karışmakta, gerçeklik algısı dönüşmektedir. Sinemanın ve kurgunun gücü ile toplumsal ve bireysel algıların değiştirilmesi mümkündür (Gürpınar, 2010: 45).

5.2 Mizansen ve Oyunculuk

Fransızca bir terim olan mizansen, “sahneye koymak” anlamına gelir. İlk kez tiyatrodaki kullanılan sözcük; oyunculuk, kostüm, dekor ve ışık gibi unsurların organizasyonlarını ifade eder. Tiyatronun ardından sinemada da aynı şekilde kullanılan terim, sinematografik bir anlatı yaratmak için temel bileşenlerden biri olarak gösterilmektedir (Tuğan, 2018).

Sinemanın ilk dönemlerinden itibaren özellikle Avrupa sinemasında, sahne tasarımı ve mizansen önemli bir yer tutmuştur. Filmlerin görsel anlatı dilini güçlendirmesi bakımından mizansen yapıya büyük özen gösteren Avrupalı yönetmenler, Fransız Yeni Dalga sinema akımı ile birlikte mizansen yapıyı, bir anlatı biçimi olarak görmeye başlamışlardır. Truffaut ve Godard gibi yönetmenler;

mizansen öğeleri, sinematografik görüntünün ötesinde, anlam taşıyan unsurlar olarak kullanmışlardır (Lennard, 1991).

Mizansen ve oyunculuk, anlatının türüne göre farklı işlevlerde kullanılabilirler. Mizansen, oyuncuların performanslarını güçlendirirken, oyunculuk da mizansenin daha anlamlı hale getirir. Örneğin, karakterin yalnızlık hissini yaşaması hem oyuncunun duygusal performansına hem de mizansenin doğru şekilde kurulmasına dayanır. Yönetmenlerin farklı sinematografik tercihlerine bağlı olarak, mizansen ve oyunculuk, izleyiciye farklı duygusal ve estetik deneyimler sunabilir. Bir korku filminde mizansen, gerilim yaratma, korkutma üzerine kurulur. Kullanılan müzikler, anlık yükselen sesler, ürkütücü kostümler, mizansenin korku üzerine inşa edilmesinin bir sonucudur. Aynı şekilde bir dram filminde mizansen, izleyicinin duygusal yönünü tetikleyecek şekilde tasarlanır. Aksiyon filmlerinde ise hareketli kameralar ve dinamik bir sahne tasarımı ile kurulan mizansenin amacı seyircinin adrenalin seviyesini yükseltmektir (Mulvey, 1975).

Sahnenin senaryoda anlatılmak istenen konuya uygun tasarlanması ve mizansenin buna göre oluşturulması ile oyuncu, role daha kolay adapte olur ve daha iyi bir performans sergiler. Aynı şekilde izleyiciye verilmek istenen duygu da mizansen ve oyunculuğun doğru birleşimi sonucunda ortaya çıkar. Sinemada mizansen, tiyatrodan farklı olarak yalnızca sahne dekorasyonunu değil, aynı zamanda filmin sinematografisini destekleyen ve anlatısını şekillendiren bir öğe olarak kullanılmaktadır. Kameranın konumlanması, açısı, ışık ve renk kullanımı gibi pek çok faktör sinemada mizansenin konusudur. Örneğin kameranın bilinçli olarak yamuk bir çerçevede çektiği görüntü genellikle o plandan sonra gelecek sahnede ters gidecek bir şeyler olacağını işaret eder. Yönetmen, seyirciye mesaj vererek onu hikâyenin içine çekmek ve hazırlıklı olmasını söylemek ister. Bu ve benzeri pek çok kamera konumlandırması ve açısı mizansenin birer parçası olarak kabul edilir. Mizansen ile verilmek istenen mesaj ve etki, oyunculuk ile desteklenmektedir. Oyuncunun performansını şekillendiren sanat yönetmenliği, mizansen ve kurmaca öğeler, sahnelenen oyunculuğun başarısıyla anlam kazanır. Bu iki öğe, birlikte çalışarak hem estetik hem de içerik anlamında izleyiciye güçlü bir deneyim sunar.

5.3 Bir Belgesel Türü Olarak; Sahte Belgesel

Belgeselin bir türü olan sahte belgesel, "mockumentary" ismi ile de bilinmektedir. Mockumentary kelimesi, "sahte" ya da "taklit" anlamına gelen "mock" ve belgesel anlamına gelen "documentary" kelimelerinin birleşimi ile oluşmuştur. Sahte belgesel, belgesel filmin gerçekliğe dayanan kısmını, sinemanın kurmaca ve kurgu öğeleri ile birleştirerek ortaya çıkmış bir türdür. Bu tür belgesellerde kurmaca bir öykü ya da kurgusal içerikler, gerçeklerle harmanlanarak izleyiciye sunulur (Fox, 2019: 215). Docudrama türü ile benzerlikleri bulunan bu tür, aslında kurmaca bir türdür. Ancak belgesel filmin biçimsel özelliklerinden faydalanarak gerçekçi bir anlatı oluşturmayı amaçlamaktadır. Canlandırma belgesel ise, gerçek bir olayı seyirciye aktarırken kurmaca filmlerin biçimsel özelliklerini kullanarak dramatik etkiyi arttırmayı amaçlamaktadır (Özgen, 2020: 88). Birbirini etkileyen ve birbirinden beslenen bu iki tür, belgesel film ve gerçeklik ilişkisi bakımından önemlidir.

Sahte belgesel türünde çekilmiş en iyi belgesellerden biri; nükleer bir savaş ve sonrasını anlatan, "Savaş Oyunu" (The War Game) belgeselidir (Sevim, 2019: 58).

Şekil 15.

Savaş Oyunu (1966) sahte belgeselinden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt0059894/>

Peter Watkins, tarafından kurmaca ve belgesel türlerinin bir karışımı olarak çekilen belgesel, dramatik bir şekilde izleyicilere olayların gerçekliğini daha yakından deneyimleme fırsatı vermiştir. Film, klasik belgesel anlatımından farklı olarak, hayali karakterler ve dramatize edilmiş sahnelerle gerçek bir nükleer saldırı sonrası yaşanabilecek durumları ele almaktadır. Watkins'in kullandığı teknikler, kamera açıları, yakın planlar, gerçek insan tepkileri ve belgeselin sessiz atmosferi, anlatıyı güçlendirmiş ve izleyicide korku duygusunu tetiklemiştir. Bununla birlikte, belgeselin gösterime girmesinin ardından nükleer tehlikeye karşı toplumsal bir hassasiyet ve bilinç oluşmuştur. Bu sebeple belgesel, sinemadaki başarısının yanı sıra, çarpıcı görüntüler ve vermek istediği mesajı ile toplumsal bir sorunu öne çıkartmıştır (Abigail, 2015: 8).

5.4 Docudrama (Canlandırma Belgesel)

Objelerin ve çizimlerin, canlı ve hareketli oldukları hissini uyandıracak şekilde düzenlenmesi işlemine canlandırma adı verilir (Şenler, 2005: 100). Farklı sanat dallarında kullanılan canlandırma tekniği, genellikle çocuklara yönelik olarak hazırlanmaktadır. Fakat canlandırma türünün belgesel filmdeki kullanım biçimi daha farklıdır. Belgesel filmin bir türü olarak, docudrama belgeselin tamamı canlandırma şeklinde bilgisayar üzerinde oluşturulabilir. Tür olarak sahte belgesele benzese de biçimsel özellikler bakımından birbirlerinden farklılardır. Ancak bu iki tür arasında keskin çizgiler yoktur. Bir çekim ekibine ihtiyaç duymadan üretilebilen bir tür olma özelliği de taşıyan docudrama daha çok, çekilmesi mümkün olmayan sahneler ve olayların izleyiciye aktarımında kullanılmaktadır. Docudrama, belgesel film türünün gerçekçi yapısını ve kurmaca türünün dramatik yapısını harmanlayarak izleyicide daha derin bir etki bırakmayı amaçlamaktadır. Bu türde yapılmış etkileyici belgesellerden biri de 2016 yılında Keith Maitland tarafından çekilen "Tower" belgeselidir. Bu belgesel, 1966 yılında Texas Üniversitesi'nde yaşanan okul katliamını anlatan canlandırma bir belgeseldir. Gerçek tanıkların anlatılarıyla birleştirilen animasyon sahneler, izleyicilere o dönemin korkunç atmosferini daha derinlemesine hissettirir (Smith, 2016).

Şekil 16.

Tower (2016) docudrama belgesel filminden bir kesit.



Kaynak: <https://www.imdb.com/title/tt5116410/>

Anlatımını, canlandırma üzerine kuran belgeseller, “Animated Documentary” yani animasyon belgesel olarak da adlandırılır. Bu tür belgesellerde kamera, kameraman ve çekim ekibi bulunmamaktadır. Belgesel, tamamen bilgisayar aracılığıyla üretilir. İki veya üç boyutlu görüntülerin sanal ortamda oluşturulmasının ardından anlatıcı üst sesi ya da röportaj ses kayıtları kullanılabilir. Çekilmiş görüntü kullanılmaması sebebiyle canlandırma belgesel türü gerçeklik bakımından sorgulanan bir türdür. Bilgisayarda üretilen görüntüler, gerçeği yansıtmayı amaçlasa da birer hayal ürünüdür ve gerçeği yansıtmada yetersiz kalabilmektedir (Ekinci, 2016: 17).

SONUÇ

İnsanlar tarih boyunca zaman kavramını sorgulamışlar ve hakikati aramışlardır. Zamanın sonsuz akışı içerisinde insanın yerini anlamaya çalışmışlardır. Gerçeğin peşinden koşarak, ona farklı anlamlar yüklemişlerdir. Ancak her iki kavram için de mutlak bir doğrudan bahsetmek mümkün değildir. Bu sorgulama ve arayışların yansımaları sinemada da göstermiştir kendini. Gerçeklik üzerine sinema akımları, zaman üzerine çalışmalar yapılmıştır. Sinemanın en gerçekçi türü de belgesel olarak kabul edilmiştir. Akıp giden zamanı kamera içerisinde durdurarak, gerçeği aramak ve göstermek belgesel filmin amaçlarından biridir. Belgesel, zamanda yaşanan gerçekliğin izleyiciye aktarılmasında, büyük bir sorumluluk yükler yönetmene. Gerçeğin görüldüğü gibi mi, yoksa gösterilmek istendiği gibi mi aktarıldığı önemlidir. Bu aktarım sırasında kurmaca öğelerin belgesel filmde önemli rolü vardır. Yönetmen, kendi bakış açısına göre gerçeği şekillendirebilmektedir. Belgesele; kurgusal, gerçeklik dışı unsurlar eklenebilmektedir. Bu unsurlar ile, seyircinin görmesi istenen gerçeklik öne çıkarılabilir ya da bir başka ifadeyle gösterilmek istenmeyen gerçeklik saklanabilmektedir.

Belgesel yapısı gereği gerçekçi bir anlatı türüdür. Ancak günümüzde gerçeklik kavramı her alanda olduğu gibi belgesel filmlerde de sorgulanan bir kavramdır. Özellikle belgesel film ve kurmaca film arasındaki sınırın belirginsizleşmesi, bu sorgulamaları arttırmaktadır. Belgesel, onu üreten kişinin önceden belirlediği bir konu üzerine yaptığı çalışmalar ve çekimler sonucunda ortaya çıkar. Belirlenen, anlatılmak istenen konu, yönetmen tarafından seçilir. Üzerine çalışmak istediği ve kalıcı bir eser yaratmak istediği konu hakkında yönetmenin zihninde belli fikir ve düşünceler vardır. Bu düşünceler ister bilinçli ister bilinçsiz bir şekilde olsun belgeselin verdiği mesajı şekillendirir.

Belgeselin yapılış amacı da gerçeklik üzerinde etkilidir. Yönetmen, yaptığı film ile bir soruna parmak basmak ya da kitleleri harekete geçirmek istiyorsa, yönlendirici bir yanı olabilir belgeselin. Sanatçı ortaya koyduğu ürüne imzasını atmak, fikrini dile getirmek isteyebilir. Bu bilinçli yönlendirmenin yanı sıra, yönetmen ne kadar objektif olmak istese de anlatıyı güçlendirmek için kullanılan kurmaca öğeler, belgesel filmin tarafsızlığına ve gerçekliğine zarar verebilmektedir.

Belgeselde yaşanan zamanın şimdiki ile buluşturulmasında ya da hayatın içerisinde bir konunun derinlemesine ele alınıp, seyirciye aktarılmasında salt gerçeklikten söz etmemiz mümkün değildir. Gerçeğin ve zamanın belli bir kısmı, yönetmenin kendi gerçekliğinden geçtiği ölçüde yansır izleyiciye. Gerçeklik tek olsa da, gerçeğin algısına, yorumuna ve belgeselde yeniden yaratımına göre değişmektedir. Her algı ve her karakter, gerçekliği öznel değerlendirmesiyle yorumlayabilmektedir. Bu da, gerçekliğin salt bir biçimi ve anlamı olmadığını; gerçeği yorumlayana göre farklı görünebileceği anlamına gelmektedir. Bu bağlamda gerçeklik değişir. Belgesel zaman; gerçeğin yaşandığı geçmiş zamanı ifade ederken, geçmiş zamanın yeniden üretilip, yaşadığımız zamanda gösterilmesine olanak sağlar.

Belgesel ve gerçeklik ilişkisi, kurmaca öğelerin bu ilişkiye etkileri pek çok yönetmen tarafından tartışılmıştır. Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramında belirttiği gibi belgesel film de aslında gerçek zamanın, gerçek kişilerin ve mekanların bir simülasyonudur. Bu yeniden üretim sürecinde zamanda ve gerçeklikte değişimler meydana gelebilir. Yaşadığımız zamanda var olan gerçekliğin bile sorgulandığı bir dönemde, yaşanmış olayları konu alan belgesel film, doğal olarak zamanın ve gerçekliğin sorgulandığı alanlardan biridir.

Kurgulanmış görüntülerin kesintisiz gösterilmesiyle konu, zaman ve mekân perdede yeniden canlandırılmaktadır. Kurgu, sinemacıya, gerçek zaman ve gerçek mekân unsurları üzerinde rahatça oynaması için geniş olanaklar sağlamakta ve anlatım gücünü artırmaktadır. Yönetmen, çektiği görüntüleri kurgu aşamasında belgeselin farklı yerlerinde kullanabilir ve arka arkaya gelen görüntüler hiçbir söz söylenmese de bir anlam ifade eder.

Belgesel, yaşanmış gerçeklerin yeniden yaratımı olmakla birlikte, çoğu zaman kurmaca öğelerle, gerçeklerden kısmen veya tümüyle uzaklaşmaktadır. Ancak bu öğeler, belgeseli salt gerçeklerden koparmamalıdır. Kurmaca öğeler ile belgesel, izleyici üzerindeki etkisini arttırabilmekte ve anlatı diline sanatsal değer katabilmektedir. Sinema sanatının kullandığı kurgusal unsurlar, belgesel filmde de hikayeye belirli katkılar sunarak, görsel bir zenginlik oluşturabilmektedir. Ancak, seyircinin kurmaca öğeleri fark etmesi, belgesel film ve gerçeklik arasındaki bağı

zedelemektedir. Gerçek yaşamın ve yaşanmış gerçeklerin kayıt altına alınması, belgesel filmin bir belge niteliği taşıması, gerçeğin izleyiciye doğrudan aktarılması anlamını taşımaktadır. Bu sebeple, belgesel film, dünyada üretilen ilk örneklerinden günümüze kadar, toplumsal bir gerçeklik oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bireylerin ve kitlelerin, gerçekliğine güvendiği belgesel film, kurgusal eklemeler ve öğelerin etkisinde, kurmaca bir tür haline dönüşmemelidir.

Belgesel filmde anlatıya, yönetmen ya da sanat yönetmeni tarafından yapılan kurgusal müdahaleler; senaryo, kostüm, oyunculuk, dekor gibi öğeler, belgeselin doğal atmosferini değiştirebilir. Kurmaca öğelerin belgesel filmde kullanımı ile gerçeklik, kurmaca yapımlarda olduğu gibi yeniden inşa edilir. Yeniden inşa edilen gerçeklik, salt gerçeklikten uzaklaşarak, yönetmenin gerçekliğine yaklaşır. Bu sebeple; belgesel filmde kurmaca öğelere sıkça yer verilmesi, gözlemlenen yaşamın sinema perdesine uyarlanacak bir biçimde yeniden dekore edilmesi, önceden yazılmış bir senaryoya uygun bir ortam yaratılmaya çalışılması ve kayda alınan kişilerin birer oyuncu olarak görülmesi gibi durumlar belgeselin yapısına zarar verebilmektedir. Ancak kurgusal eklemelerin belgesel film üzerindeki etkisi yalnızca “gerçeklik” kavramı ile ilişkili değildir. Kurmaca öğeler, aynı zamanda belgesel filmin estetik yönünü güçlendirme ve anlatıyı etkileyici hale getirme noktasında da önemli bir yer tutmaktadır. Belgesel film ve gerçeklik ilişkisinden bağımsız olarak, belgesel filmi sinema sanatının bir ürünü olarak değerlendirmek gerekirse; kurmaca öğeler, belgeselin sinematografik yönünü güçlendirebilir ve anlatıya estetik bir katkı sunabilirler. Öyleyse, belgesel filmde kullanılan kurmaca öğeleri ve bu öğelerin belgesele etkilerini değerlendirirken, belgesel film türünün bir sanatsal üretim olduğunu unutmamak, fakat aynı zamanda belge niteliği taşıyan ve bu sebeple de gerçeği olduğu gibi yansıtmaya misyonu olan bir tür olduğunu hatırlamamız gerekmektedir.

Belgesel, 20. Yüzyılın başından bu yana sürekli gelişen ve değişen bir tür olarak sinema dünyasından kabul görmüş ve hakkındaki tartışmalar her zaman canlı kalmış yapımdır. Belgeselin konusundan çok her zaman gerçekliği veya kurgusallığı tartışılmıştır. Belgesel filmde kurmaca öğeler, yalnızca sinema sanatının estetik yönünü ön plana çıkartmak için, anlatıya sinematografi katmak için kullanılmalıdır. Gerçeği, kültürü, toplumu manipüle edecek şekilde kullanılan kurmaca unsurlar,

yalnızca belgeselin gerçekliğini sorgulatmakla kalmaz, etik açıdan da pek çok tartışmayı beraberinde getirmektedir.



KAYNAKÇA

- Abigail E. (2015). Making the Fictional Believable: Mock Documentary Imagery in The War Game, Undergraduate Research Journal, *University of Nebraska at Kearney*, 19, s. 8.
- Açıkgöz, T. (2023). Türk Belgesel Sinema Tarihinde Bir Kent Ekolojisi: “Safranbolu’da Zaman” Örneği, 11. Uluslararası "Yeni Dünyada İletişim" Kongresi, s.47.
- Adanır, O. (2015). Sinematografik İmge ve Gerçeklik, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, s. 2.
- Ağca, F. (2021). Kant ve Ontolojik Argüman, Din ve Felsefe Araştırmaları, 4, 8, s. 253.
- Aitken, I. W. (2013). John Grierson and the Documentary Film Movement. The Documentary Film Book, Ed. Brian Winston, London: Palgrave Macmillan, s. 129-137.
- Akikol, R. (2021). Dijital Estetikte Dönüm Noktası: Dogma 95 ve Türev Filmi, *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 20, s. 3.
- Atay, T. ve Yılmaz, S. (2023). Türkleri Konu Alan Filmlerde Oryantalist Bakış Açısı Bağlamında “Drakula Başlangıç” ve “Türk Hamlesi” Adlı Filmlerin İncelenmesi, *Atlas Journal*, 9, s. 26.
- Aufderheide, P. (2007). Documentary Film: A Very Short Introduction, *Oxford University Press*.
- Aytekin, E. (2019). Sinema Anlatısına Özel Bir Tasarım Unsuru Olarak Kompozisyon Bağlamında Mizansen. A. Behiç, Temel Tasarım Kavramlarını Disiplinler Arası Okuma. Ankara: Atlas Akademi, s. 82.
- Baçun, N. (2023). Cinematic space in-between reality and fiction. Conference: Nordes 2023: This Space Left Intentionally Blank, Linköping University, s. 12-14.
- Balcı, A. (2012). *Sinema ve Toplumsal Değişim: Yeni Gerçekçilikten Belgesel Sinemaya*, Ankara, Dipnot Yayınları.
- Barnouw, E. (1993). Documentary: A History of the Non-Fiction Film, *Oxford University Press*.

- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Hill and Wang, s. 81-85.
- Bauden, F. (2005), “Mamluk Era Documentary Studies: The State of the Art”, *Universite De Liege*, s.1.
- Baudrillard, J. (1981). *Simülakrlar ve Simülasyon*, Ankara Doğu Batı Yayınları, s. 14.
- Baudrillard, J. (1983), “Fifty Key Sociologists: The Contemporary”, s.15.
- Baudrillard, J. (2019). “*Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?*”, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları.
- Bazin, A. (1958). *The Ontology of the Photographic Image, What is Cinema?*, 1, s. 63.
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema? Vol. 1*. University of California Press.
- Bertellini, G. (2018). İtalyan Sineması ve Neo-Gerçekçilik. *University of California Press*.
- Bingöl, C. (2018). Toplumsal Bellek, Sürgün ve Belgesel Sinema, *Asya’dan Avrupa’ya Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, s. 51-57.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in The Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009). *Film Sanatı*, (E. Yılmaz, & E. Suat, Çev.) Ankara: De Ki Yayıncılık, s. 162.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill.
- Brauneis, A. (2020), Fiktive Tatsachen, ihre Relativität und deren Angabe. *Scientia Poetica*, 24: 133–172.
- Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*, s. 105.
- Cansızoğlu, İ. (2007). Dogma 95 Manifesto and The Ordinary Act Of Filmmaking, *Sabancı University Visual Communication Design Department*, s. 12.
- Carmona, C. R. (2016). Cinema and Its Ability to Represent A Staged Reality, *Doc On-line*, 19, s. 201- 212.
- Cereci, S. (2011). Belgesel Film ve Zaman İlişkisi, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, s.135- 144.
- Cereci, S. (2022). *Belgesel Yapımı*, İksad, s. 60- 75.
- Cereci, S. (2022). *Die Theorien des Kinos*. Ankara: Iksad Publications.
- Ceyhan, M. ve Sancar, K. (2023). Gerçeklik ve Mizansen Arasında Bir Tanıklık Hikâyesi: “İki Şafak Arasında Filminin Mizansen Eleştirisi, *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 3, 5, s. 195- 215.

- Chalmers, D. (2003). The Matrix as Metaphysics. In *Philosophy and the Matrix*, Wiley-Blackwell, s. 17.
- Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca- Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3, s. 288- 289.
- Cook, P. (2007). *The Cinema Book*, British Film Institute, s. 213- 217.
- Çakıcı, G. (2007). Süha Arın Belgesellerinde İnsan- Mekan İlişkisi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 47.
- Çelik, R. ve Çiçekli, S., (2022), Bir Bakış Açısı Olarak Sine-Göz: Dziga Vertov'un Kameralı Adam Filmi Üzerine Bir İnceleme, *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 38- 41.
- Çelikcan, P. (2020), Türkiye'de Belgesel Sinemanın Kısa Bir Tarihçesi, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, s. 529- 539.
- Çöm, Ş. (2022). Belgesel Sinemada Sinematografi ve Gerçeklik İlişkisi Bir Değerlendirme Örneği: Süha Arın Belgeselleri, *Literatürk Academia*.
- Darçın, H. (2016). Sinemada Gerçeklik Algısı ve Tasavvuf İlişkisi (Semih Kaplanoğlu Sineması), *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 11- 12.
- Demoglu, E. (2013), Sinemada Gerçeklik ve Sahte- Belgesel, *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s.9.
- Derman, İ. (1988). Fotoğraf ve Gerçeklik, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 15.
- Dietmar, G. (2002). Andreas Sudmann: Dogma 95. Die Abkehr vom Zwang des Möglichen. In: *Medien Wissenschaft*, 19, s. 519–521.
- Dursun, O. (2017). *Devrimin Sessiz Propandası: Potemkin Zırhlısı*, Tezkire, Yedipınar Basım Yayın, İstanbul, 67, s. 99.
- Eco, U. (2004). *On Literature*, Houghton Mifflin, s. 37.
- Ekinci, B. (2016). Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu, *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25, s. 17-19.
- Erdem, H. (2012). Varlığın Cezbesinde Dil ve Hakikat, *Birey ve Toplum*, 3, s. 13.
- Ertürk, E. (2012). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Yeni Bir Eğilim: Belgesel- Kurmaca Etkileşimi, *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 32.

- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Pantheon Books.
- Gaas, L. H. (2019), *Filmgeschichte als Kinogeschichte*. Eine Kleine Theorie des Kinos, Leipzig: Spector Books.
- Garncarz, J. (2005). Nicht-fiktionale Filmformen in Varietés und Wanderkinos. Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band: Kaiserreich (1895-1918), Ed. Uli Jung, Martin Loiperdinger, Stuttgart: Reclam, s. 71-79.
- Geçikli, F. (2010). Platon ve Baudrillard'da Gerçeklik Sorununun Medya Bağlamında Değerlendirilmesi (Truman Show Filmi Örneği), *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 89- 91.
- Gensburger, S. (2016). Halbwegs studies in collective memory: A founding text for contemporary 'memory studies? *Journal of Classical Sociology*, 16 (4), <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1468795X16656268>.
- Gürbüz, M. ve Aydın, A. (2012). Zaman Kavramı ve Yönetimi, *KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 9, 2, s.3.
- Gürpınar, D. (2010). Türk Sinemasında Anlatı Yapıları ve Kurgu Tekniklerinin Gerçeklik Algısına Etkisi, *Sinema ve Toplum Dergisi*, 15, s. 45-61.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications.
- Hibberd, D. (2012). *The New Wave: A History of the French Film Movement*, Harper and Row.
- Hoeken, H. (2017). Narrative Impact: How Stories Change Minds. *Stellenbosch Papers in Linguistics Plus*, 53: 215-217.
- İnam, U. (2023). İtalya'da Yeni Gerçekçilik ve Türkiye'de Toplumsal Gerçekçi Sinema: Bitmeyen Yol Film Örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 9 (1), s. 101-128.
- İsmayılzada, L. (2017). Sanal Dünyada Sanal Dönüşüm, *Yeni Medya Elektronik Dergi*, s. 231.
- Kaesbohrer, B. (2023). Time as Space; Visualizing Time in Painting, Sculpture, or Video Art. Time and Space, *Cleveland: CRC Press*, s. 289-293.
- Karadoğan, E. (2001). Belgesel Film ve Propaganda, *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi*, s. 6.

- Kauffmann, S. (2009). Hollywood's Depiction of the Vietnam War, *American Film Criticism*, 32, s. 114-127.
- Kavandi, M. (2021), Film und Realität – ein semiotisches Modell. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Philosophische Fakultät Universität Tübingen.
- Kirk, G. (2010). Heraclitus: The Cosmic Fragments, *Cambridge University Press*, s. 32.
- Klein, S. (2011). The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism, *Oxford University Press*.
- Lennard, S. (1991). The History of European Cinema: The New Wave, *Cinema Journal*, 30, s. 48–56.
- Lévesque, S. (2022). Narratives of the Past. Re-imagining the Teaching of European History, Ed. Cosme Jesús Gómez Carrasco, London: routledge, s. 53-67.
- Mikics, D. (2007). A New Handbook of Literary Terms. New Haven: *Yale University Press*, s. 120.
- Mulvey, L. (1975). Visual and Other Pleasures. Macmillan.
- Nancharaiyah, B. ve Kumar, A. ve Venu, N. ve Sakthivel, B. ve Kalpana, P. E. ve Anbu, C. (2023). Analysis of Visual Expression of Light and Color in Movies Based on Wavelet Neural Network. 2023 Second International Conference On Smart Technologies For Smart Nation (SmartTechCon), Singapore, 18th to 19th August 2023.
- Neupert, R. (2002). A History of the French New Wave Cinema, *The University of Wisconsin Press*, s. 78.
- Nichols, B. (2001). Introduction to Documentary. *Indiana University Press*, s. 81- 86.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*, (Çev. Duygu Eruçman), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, s. 182- 188.
- Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga, *Marmara İletişim Dergisi*, 5, s. 281-285.
- Oktav, C.; Taslaman, O. (2017) “Felsefe Tarihinde Zaman Düşünceleri”, 15, s. 721.
- Orkan, S. (2019). Teknoloji Toplumu ve Gerçeklik Algısı: Türk Sinemasında Dijital Efekt Kullanımının Öykü Anlatımına Etkisi, *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 79.
- Ostrowska, D. (2008). Reading the French New Wave: Critics, Writers and Art Cinema in France, *Wallflower Press*.

- Önk, Ü. (2009). Baudrillard Perspektifinden Bir Kitle İletişim ve Sanat Aracı Olarak Simülasyon Evreninde Televizyon, *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi*, 5, s. 204- 206.
- Ören, A. (2015). Edebiyatta Kurgusal Gerçeklik, *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s. 156.
- Özdemir, Ü. (2011). Safranbolu'nun Kültürel Miras Kaynakları ve Korunması, *Doğu Coğrafya Dergisi*, s. 138.
- Özdenören, R. (2018). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık.
- Özgen, H. (2020). 1920- 2020 Yılları Arasında Belgesel Filmin Değişimi ve Dönüşümü, *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 88.
- Özgen, K. (2020). Suha Arın Filmografyasında Aykırı Bir Belgesel Tahtacı Fatma (1979): Sinematografik Analiz, Etkileşim. 5, s. 170-185.
- Plantinga, C. (1997). Rhetoric and Representation in Nonfiction Film, *Cambridge Studies in Film*, s. 56- 62.
- Renov, M. (2004). *Theorizing Documentary*, Routledge, s. 62. Richards, T. (2001). The End of Art: A Critique of Dogma 95, *Cinema Journal*, s. 27.
- Savçın, E.B. ve Savçın, S.B. (2021). Türk Belgesel Sinemasının İlk Temsilcisi Fuat Uzkınay; Belgesel Sinemada Propaganda Geleneği, Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı, *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 53, s. 3410.
- Saygı, P. (2021). Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerinden Dijital Oyunların Bireylerde Meydana Getirdiği Hipergerçeklik Algısı, *UFAD: Felsefe ve Sosyal- Siyasal Bilimler Dergisi*, s. 42- 46.
- Schlingensief, C. (2011). Baudrillard, Postmodernism, and the Hyperreal, *Journal of Philosophy and Cultural Criticism*, 22, s. 152- 165.
- Schoenhammer, R. (2007). Traum und Film. Die besondere Beziehung der "Siebten Kunst" zu unwillkürlichen mentalen Bildern. Die Kultur und die Künste, Ed. G. Allesch & M. Schwarzbauer, Heidelberg: Universitätsverlage Winter, s. 70-79.
- Sert, S. (2021). *Sinemanın Teorisi*, Yordam Kitap, İstanbul, s. 206- 217.
- Sevim, S. (2019). The War Game: Sahte Belgesel, Gerçek Endişe, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2, s. 55-62.
- Sheplyakova, T. (2017). The Revolutionary Gaze into the Real: Dziga Vertov's 'Kino-Eye'. Thinking Reality and Time through Film, Ed. Christine Reeh,

- José Manuel Martins, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, s. 111-127.
- Smith, A. (2016). The Art of the Animated Documentary: A Methodological Approach. *Animation Studies*, 11, s. 39- 53.
- Sözen, M. (2007). Sinemasal Zaman ve “Gizli Yüz” Filminin Zaman Çözümlemesi, *Akdeniz Sanat*, 34, s. 132.
- Şenler, Filiz. (2005). Animasyon Tarihi, Teknikleri ve Türkiye’deki Yansımaları, *Türkiyat Araştırmaları*, Hacettepe Üniversitesi, 3, s. 100.
- Şentürk, R. (2008). Film, Gerçeklik ve Bilinç, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, s. 168- 172.
- Taşar, İ. (2022). Sinemada Dijitalleşme ile Gerçekliğin İnşası, *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 8, s. 33- 35.
- Taşdan, M. ve Öztürk S. (2022). *Dijital Çağda Sinema ve Televizyon, “Sinemada Kurgusal Gerçeklik ve İdeoloji”*, Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, s. 138-139.
- Tekerek, M. (2020). Bir Propaganda Aracı Olarak Türkiye’de Sinema: Atatürk Dönemi, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 37, s. 187.
- Tırpan, M. (2021). *Sinemanın Teorisi, Dziga Vertov: Olduğu Gibi Hayat*, Yordam Kitap, s. 87.
- Topakkaya, A. (2012). Zaman Kavramı Bağlamında Platon- Aristoteles Karşılaştırması, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 13, s. 225.
- Tuğan, N. (2018). Wes Anderson Sinemasında Görüntü Düzenlemesi ve Mizansen, *Electronic Turkish Studies*, 13, 2.
- Vacche, A. D. André Bazin's Film Theory: Art, Science, Religion. *Artium Quaestiones*, 31, 1, s. 191-207.
- Vertov, D. (1924). Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, *University of California Press*.
- Vertov, D. (2007). Sine-Göz, İstanbul: Agora Kitaplığı, (Dziga Vertov: Life and Work (Volume 1: 1896–1921), (Sampler) *Academic Studies Press*.
- Von Trier, L. ve Vinterberg, T. (1995). Dogma 95 Manifesto.
- Weber, T. (2016). Der Dokumentarische Film und Seine Medialen Milieus, Medienkulturen des Dokumentarischen, Ed. Carsten Heinze, Berlin, Springer, s. 18-24.

- Yılmaz, H. (2011). Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik, *Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 31.
- Yurtoğlu, N. (2019). Gerçeklik, Sanallık ve Sosyal Medya: Baudrillard Üzerinden Bir İnceleme, *Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 23.
- Zelizer, B. (1998). Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye, *University of Chicago Press*.



