

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KAMERA-GERÇEK İLİŞKİSİ
VE
BELGESEL SİNEMADA GERÇEK**

Uğur KUTAY

Danışman:

Doç. Dr. Şefik GÜNGÖR

2006

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

KAMERA-GERÇEK İLİŞKİSİ
VE
BELGESEL SİNEMADA GERÇEK

Uğur KUTAY

Danışman: Doç. Dr. Şefik GÜNGÖR

2006

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

26/10/2006

Uğur KUTAY

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 3.1.2006 tarih ve 1.1. Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 21. maddesine göre Sinema-TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Uğur Kutay'ın "Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek" konulu tezi incelenmiş ve aday 13.11.06 tarihinde, saat 11.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 6.0.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..b.e.s.a.c.i.l.u..... olduğuna oy ..b.e.s.a.c.i.l.u..... ile karar verildi.

BAŞKAN

Doç. Dr. Nefk Coşkun

Prof. Dr. Ertan Yılmaz

UYE

Prof. Dr. Simen Bektaş

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu No:

Üniv. Kodu:

Tezin Yazarının

Soyadı: KUTAY

Adı: Uğur

Tezin Türkçe Adı: Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Affairs of Camera-Reality and the Reality on Documentary Cinema

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2006

Diğer kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek lisans:

Dili

: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı

: 103

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı

: 51

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: Şefik

Soyadı: GÜNGÖR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Belgesel

1- Documentary

2- Gerçeklik

2- Reality

3- Doğru

3- Verity

4- Bilgi

4- Knowledge

5- Uygunluk

5- Convenience

Tarih: 26.10.2006

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Belgesel sinema, sinematografik üretimin bir alanı olarak sadece sanatsal değil, aynı zamanda bilimsel niteliğe de sahiptir. Bunun nedeni sadece belgesel sinemanın nesnesine yaklaşırken uyguladığı çalışma yönteminde karşımıza çıkmaz, aynı zamanda izleyicinin belgesele yüklediği anlamda yatmaktadır. Buna göre, belgesel sinema, etrafımızdaki dünyayı açık hale getirmenin, onu ‘kavranabilir’ yapmanın, yani genel olarak ‘varoluşu bilme’nin günümüzde en önemli görsel aracıdır. Bu anlam yüklemesi, izleyiciyi kaçınılmaz olarak belgesel sinemanın her söylediğinin doğru ve gerçek olduğu düşüncesine götürür.

Doğruluk ve gerçeklik, birbirini besleyerek dönüştüren kavramlardır. Felsefi tanımlamaya göre gerçek, hakkında bilgi ürettiğimiz nesnelerin tam da bilgilenme sürecindeki varoluş biçimine, doğru ise bu nesneden edindiğimiz bilginin söz konusu nesneye uygunluğu durumuna gönderme yapar. Fakat burada bir açmazla karşılaşırız: Devamlı değişen dünyada gerçekliğin değişkenliğine bağlı olarak doğruluk da değişecektir. Bununla da kalmaz, bir kimlik yeniden-üretim mekanizması olarak kamera, belgeselcinin bilinçli ya da bilinçsizce uyguladığı dramatisasyon aracılığıyla yöneldiği nesnenin gerçekliğine müdahale eder, yani gerçekliği değiştirir. Bu durumda tartışılması gereken asıl soru şu olmaktadır: İzleyicisinin neredeyse değişmez bir doğruluk değeri atfettiği belgesel sinema, hangi gerçeklikten yola çıkarak hangi doğruluğu nasıl üretebilir?

Bu çalışma, bu sorunun yanıtını aramaktadır. Bunun için, ilk bölümde, genel hatlarıyla felsefe tarihinde gerçeklik ve doğruluk sorunu incelenmekte; ikinci bölümde estetik kuramlarında gerçekçilik üzerine tartışmalar ele alınmakta, üçüncü bölümde gerçekliğe dair sinema estetiği tartışmalarına değinilmekte, dördüncü bölümde Dziga Vertov ve Jean Rouch’un manifestal nitelik taşıyan filmlerinin göstergebilimsel çözümlemesinden yola çıkılarak belgesel sinemada gerçekliğin nasıl bozulduğu araştırılmakta; sonuç bölümünde ise söz konusu gerçeklik bozunumunu ortadan kaldıramasa bile en aza indirmesi muhtemel estetik olanaklar tartışılmaktadır.

ABSTRACT

As a field of cinematographic production, documentary cinema has scientific quality as well as it has artistic quality. The reason of this based upon the meaning that the audience gives to the documentary beside the work method that documentary cinema carries out while it approaches to its object. According to this, today the documentary cinema is the leading visual tool for making the world around us clear and understandable in other words knowing the existence in general. Giving meaning ensures the audience to think everything that the documentary cinema says is true and real unavoidably.

Truth and reality are concepts that convert by feeding each other. According to philosophical definition, reality is existence form of the objects for which we produce information in information obtaining process and the truth makes a reference to suitability status of the information we obtained from this object. The truth will also change in the work changing continuously based on the changeability of the reality. It does not only stay with this; the camera as the reproduction mechanism of identity intervenes with the object he is directed through the dramatization the documentary film shooter apply consciously or unconsciously, in other words it changes the reality. In this case, the real question which has to be asked is: How and what truth can the documentary film which its spectators attribute an almost unchangeable truth produce by starting from which reality?

This study, searches the answer to this question. For this, in the first chapter, the matter of reality and verity in philosophy history is analyzed, secondly; arguments on the reality of aesthetic theories are discussed; third, cinema aesthetics concerning reality is mentioned; in the fourth chapter, the distortion of reality in documentary films is explored, based on the semiological analyses of Dziga Vertov and Jean Rouch's films including manifestal quality; in the conclusion, aesthetic possibilities likely to minimise such a reality distortion is discussed.

İÇİNDEKİLER

KAMERA-GERÇEK İLİŞKİSİ VE BELGESEL SİNEMADA GERÇEK

YEMİN METNİ	iii
TUTANAK	iv
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

FELSEFEDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK SORUNU

1.1. GERÇEKLİK VE DOĞRULUK KAVRAMLARI	1
1.2. SOKRATES ÖNCESİ FELSEFEDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK4	
1.3. İLKÇAĞ FELSEFESİNDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK	6
1.3.1. Platon	6
1.3.2. Aristoteles	8
1.4. ORTAÇAĞ FELSEFESİNDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK	10
1.4.1. Thomas Aquinas	10
1.4.2. Occamlı William	11
1.4.3. Anselmus	12
1.5. YENİÇAĞ FELSEFESİNDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK	14

1.5.1. Descartes	14
1.5.2. Leibniz	15
1.5.3. John Locke ve David Hume	16
1.5.4. Immanuel Kant	17
1.5.5. G. W. F. Hegel	19
1.6. 20. YÜZYIL FELSEFESİNDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK	20
1.6.1. Ludwig Wittgenstein	20
1.6.2. Edmund Husserl	22
1.6.3. Nicolai Hartmann	23

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE ESTETİK KURAMLARINDA

GERÇEKLİK VE GERÇEKÇİLİK SORUNU

2.1. Gerçeklik Arayışı ve Sanat	26
2.2. ‘Sanat için Sanat’tan Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru	28

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA ESTETİĞİNDE GERÇEKLİK SORUNU

3.1. ‘Hareketli Fotoğraflar’dan ‘Kurgu’ya Geçiş	41
3.2. Sanat Olarak Sinema ve Gerçeklik	44

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMA PRATİĞİNDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK

4.1. Bir Yaz Güncesi Filminin Çözümleme ve Eleştirisi	55
4.2. Kameralı Adam Filminin Çözümleme ve Eleştirisi	65
SONUÇ	91
KAYNAKLAR	101

Önsöz

İsmi çoğunlukla ‘gerçeklik’ ve ‘doğruluk’ önkabulleriyle anılan bir üretim alanına dair bu çalışma, söz konusu önkabullerin ‘gerçekçi’ ve ‘doğru’ olup olmadığının tüm yönleriyle tartışılabilmesine küçük de olsa bir katkı sağlamak için yazıldı ve küçük hacmine rağmen uzun bir okuma, izleme ve tartışma sürecinin sonucunda ortaya çıktı.

Burada öncelikle bu tez çalışmasının danışmanlığını üstlenerek beni onurlandıran ve ilk ışığı yakan değerli hocam Doç. Dr. Şefik Güngör’e, çalışmanın gerçekleştirilebilmesinde en önemli ve derli toplu kuramsal malzemeyi sunarak izlemem gereken yolu aydınlatan Sayın Prof. Dr. Harun Tepe’ye, belgesel sinemada gerçekliğe dair tartışmalarda ufkumu genişlettiğine inandığım Belgesel Sinemacılar Birliği’ndeki dostlarıma, ve özellikle hem gerçeklik tartışmasını ‘simülasyon kuramı’ çerçevesinde yeni bir boyuta taşıyan felsefe çalışmalarıyla karşılaşmamı hem de göstergebilimsel metodolojiyle tanışmamı olanaklı kılan değerli hocam Prof. Dr. Oğuz Adanır’a minnet ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Tabii en büyük teşekkürü, bu çalışmayı sağ salim bitirebilmemi sağlayan sevgili eşim ve biricik oğluma borçluyum.

Uğur Kutay

İstanbul - 2006

GİRİŞ

2003 yılında yayımlanan “Asmalı Konak” adlı TV dizisinin bir bölümünde bir otacının bazı bitkilerden hazırladığı karışımla öyküdeki karakterlerden birini iyileştirmesinin hemen ardından Türkiye’deki baharatçılar kitlelerin hücumuna uğramıştı. Birkaç gün sonra ana haber bültenlerinden birine konuk olan senaryo yazarı Meral Okay şunu söylüyordu: “İnsanlar niye böyle yaptı, anlamadım. Bu benim uydurduğum, yazdığım bir senaryo sadece... Bu belgesel değil ki...”

Okay’ın sözleri aslında açıkça belgeselin gerçeklikle bağlantısına gönderme yapmaktadır. İzleyici kitlenin algılama biçimine göre ‘belgesel filmin her söylediği doğrudur’. Çünkü belgesel sinema, birilerinin imgeleminde yaratılarak sunulan olay örgüleri ve karakterler içermez, onun malzemesi gerçek insanlar ve gerçekten yaşanmış olaylar, amacı ise yöneldiği nesnenin gerçekliğinden hareketle o nesnenin doğru bilgisini elde etmektir.

Basitçe kuramsal düzeyde gerçeklikle doğrudan ve neredeyse tek boyutlu bir ilişkisi olduğu savlanan belgesel sinemada uygulamaya geçildiğinde işler sarp sarmaktadır. Çünkü belgesel filmin nesnesi ne olursa olsun –ister ünlü bir tarihsel kişilik, ister gündelik yaşamda devamlı kullandığımız sıradan bir obje-, tam da Russell’ın Felsefe Sorunları’nda tartıştığı haliyle bu nesnenin gerçekliği, ona bakan kişilere ‘göre’ değişkenliğe sahiptir.

“Hepimiz nesnelere ‘gerçek’ şekli üzerine yargı vermeye alışmışızdır ve bunu öylesine düşünmeden yaparız ki, gerçekten de gerçek şekilleri görmeye başladığımızı sanırız. Fakat uygulamada, eğer resim yapmak istersek hepimizin öğrenmesi gerektiği gibi, belli bir şey, her bakış açısından farklı şekillerde görünür.”¹

Nesnenin bu değişkenliği ‘hangi gerçek’, ‘kime göre gerçek’ gibi soruları doğurmakta ve böylece nesneyle özne –belgeselci- arasındaki bilgilenme süreci ciddi biçimde sıkıntıya girmektedir.

¹ Bertrand Russell, **Felsefe Sorunları**, Çev: Vehbi Hacıkadıroğlu, Kabalcı Yay., İstanbul, 2000, s.12

Belgeselci, ön hazırlık ve araştırma aşamasında ele almaya çalıştığı nesneyi tüm yönleriyle görmeye çalışabilir ve sonunda nesnesinin gerçekliklerinden birinde karar kılabilir. Fakat bu sefer de, nesnesinde seçtiği bu gerçekliğin uygulama –çekimler, kurgu vd.- sırasında bozunuma uğraması tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir, çünkü nesnesini görüntülemek için seçtiği çekim açı ve ölçeklerinden başlayarak kurgu sırasında geliştireceği stratejiye kadar bir çok unsur aracılığıyla nesnenin seçilen gerçekliğini sınırlayarak değiştirmekte ve böylece ‘nesnenin tümel gerçekliği’ konusunda doğru bilginin olanaklarını ortadan kaldıracak çelişkilere yol açabilmektedir.

Eğer belgeselin nesnesi insansa, sorun çok daha ciddi boyutlara sıçramaktadır, çünkü insan kamera karşısında, en iyi izahını Takiyettin Mengüşoğlu’nun ‘insanın kendini saklaması fenomeni’ şeklinde yaptığı bir persona, bir maske takınma sürecine girmekten kaçınmamaktadır. İki kişinin sohbet ettiği bir odaya bir kamera girdiğini varsayalım; hem bu iki kişinin tavır ve davranışları hem de sohbetlerinin doğası artık kameranın odaya girmesinden önceki gibi olamayacaktır. Burada kamera, bir ‘kimlik yeniden-üretim mekanizması’ olarak işlev görmektedir. Peki bu durumda bu iki kişinin gerçekliğine ulaşmak ne denli mümkün olabilecektir?

Felsefe tarihinde çok tartışılan sorunlardan biri olan gerçeklik ve doğruluk, böylece belgesel sinemanın neredeyse varoluşsal olduğu söylenebilecek problematiği olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma, felsefi, ideolojik ve estetik veriler bağlamında kamera ile gerçek arasındaki ilişkiyi incelemek ve belgesel sinemada gerçekliğin nasıl deforme olduğunu araştırmak amacındadır.

Belgesel sinemanın gerçeklikle ilgi ve ilişkisini sorgulamanın en önemli aracı, kaçınılmaz olarak felsefedir. Çünkü insanlık tarihi boyunca gerçek-gerçek olmayan, doğru-yanlış gibi kavramların araştırmasını bilimadamları ve sanatçılardan önce hep filozoflar yapmıştır.

Bunun için, ilk bölümde genel hatlarıyla felsefe tarihinde nesnelere gerçekliğinin ne olduğu ya da olabileceği, bu gerçeklikten hareketle nesnelere doğru bilgisine ulaşılp

ulaşılamayacağı ve ulaşılan bilginin doğruluk ölçütleri gibi temel sorunların izi sürülmektedir.

İkinci bölümde, sanatsal üretim etkinliğinde gerçeğin yerine dair sorgulamaların iyice belirginleştiği 19. yüzyıldan Toplumcu Gerçekçilik akımının doğuşuna kadar olan dönemde yaşanmış gerçekçi estetik tartışmaları ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde, sinema estetiğinde gerçeğin ve gerçekliğin nasıl ele alındığı incelenmektedir. Dördüncü bölümde, belgesel sinema-gerçeklik ilişkisini gerek kuram gerekse uygulama düzeyinde ele aldıkları için sinema tarihinde özel bir yere sahip iki filmin, Prof. Dr. Oğuz Adanır'ın geliştirdiği² göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesi eşliğinde, belgeselin gerçekliği hangi koşullarda ve nasıl bozunuma uğrattığı ele alınmaktadır: Daha içinde tanımlandığı akımın adından başlayarak -Cinema-Vérité- nesnesinin gerçekliğinin ve bu sayede doğru bilgisinin kamera yoluyla açığa çıkarılıp çıkarılamayacağını tartışan Jean Rouch-Edgar Morin filmi **Chronique d'un été (Bir Yaz Güncesi-1961)**, ve kurmaca sinemanın anlatım yöntemlerini neredeyse total bir düzeyde reddederek kamera-insan ilişkisini yeniden kurmaya çalışan Dziga Vertov'un manifestosunun sinematografik versiyonu olduğu söylenebilecek **Chelovek s kino-apparatom (Kameralı Adam-1929)**.

Sonuç bölümünde ise kameranın gerçeği bozunuma uğratması ve belgesel sinemanın gerçeklikle ilişkisi olguları yeniden ele alınarak, nesnesinin gerçekliği ve doğru bilgisine ulaşmaya yönelik bir belgesel estetiğinin olanaklılığı tartışılmaya çalışılmaktadır.

Özetle bu çalışma, Bertrand Russell'in çok doğru biçimde dile getirdiği sorunun olası yanıtlarını aramaktadır:

“...Eğer gerçeklik, görünen şey değilse, gerçeklik diye bir şeyin olup olmadığını bilebilmemizin bir yolu var mıdır? Eğer varsa, bunun ne gibi bir şey olduğunu anlama olanağımız var mıdır?”³

² Bkz. Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yay., Ankara, 1994

³ Bertrand Russell, agy, s.17

BİRİNCİ BÖLÜM

FELSEFEDE GERÇEKLIK VE DOĞRULUK SORUNU

1.1. Gerçeklik ve Doğruluk Kavramları

Günümüzde başta Eco, Baudrillard gibi filozofların yeni gerçeklik modelleri üzerine tartışmalarıyla başını çektiği yoğun bir araştırma konusu olarak ‘gerçeğin doğası’nın aslında tüm felsefe tarihinin en önemli sorunlarından biri olduğunu görmek ilk başta şaşırtıcı gelebilir. Fakat aslında insanın doğayla ve yine insanla ilişkisinin temelinde hep bu gerçeklik problematiği yer almıştır.

Tartışmanın sürdürüldüğü epistemolojik alanda çoğunlukla birbiriyle iç içe geçmiş üç temel kavram söz konusu; gerçeklik, hakikat, doğruluk. Bunlar arasında özellikle ‘gerçeklik’ ve ‘hakikat’ kavramları sık sık birbirinin yerini almaktadır. Bu iki kavram insan zihninin arama/araştırma süreçlerinde birbirini beslediği ve önemli bir oranda kapsadığı için çoğunlukla bir ve aynı şey olarak kabul görmesine rağmen aslında gerek etimolojik gerekse epistemolojik düzeyde ikisi birbirinden oldukça farklı kavramlardır. ‘Gerçeklik’ –realite-, nesnenin kendisiyle karşılaştığımız andaki varoluş durumuyla bağlantılı bir saptamaya, ‘hakikat’ –verite- ise aynı ‘anlık varoluş’ durumundan yola çıkarak söz konusu nesnenin sadece o anına değil tüm anlardaki tüm varoluş haliyle ilgili evrensel ve genel geçer olduğu söylenebilecek saptamalara gönderme yapar. Buradan yola çıkarak felsefede ‘hakikat’in bir tür ‘tümel gerçeklik’ olarak kavramı kurulabilir. Ve bu kavramsallaştırma, felsefe tarihine bakılırsa hiç de ‘yanlış’ değildir. İşte tam da bu saptamadaki ‘yanlış’ tanımlamasının bizi götürdüğü diğer kavram olan ‘doğru’, aşağıda inceleyeceğimiz biçimiyle felsefe tarihinde genellikle ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kavramlarının vazgeçilmez bir parçası, asli bütünleyenidir: Çünkü, örneğin yukarıda gerçeklik ve hakikate dair yapılan tesbit felsefe aracılığıyla ‘doğru’lanabilir –ve tabii aynı oranda yanlışlanabilir- bir yapıya sahip olduğu için, hem araştırma nesnemizin –yani kavramlar arasındaki ilişkiye dair saptamanın- o anki varoluşsal durumuyla bağlantılı

olarak ‘gerçek’tir, hem de bu gerçeklikten beslenerek, araştırdığımız nesnenin ‘hakikat’ini ortaya koyar.

Basit tanımlamalar düzeyinde aslında sorun yokmuş gibi görünmesine rağmen, ortada çok ciddi bir sorun var: Öncelikle, bu kavramların tam olarak ayrıştığı ve birleştiği noktaları sapasağlam biçimde belirleyebilmek çok da mümkün değil... İkinci olarak, böyle bir ayırım gerçekleştirebilseydik bile bu çok da anlamlı olmazdı, çünkü üç kavramı aynı potada eriten sürecin çıkış noktası olarak ‘gerçek’, sürekli değişken bir doğaya sahiptir, bu yüzden bizi ‘o anın gerçekliği’ demek zorunda bırakır. Doğasındaki aslında son derece tabii bu değişkenlik yüzünden onu ‘doğru’layarak –tabii doğru da değişkendir!- söz konusu nesnenin ‘hakikat’ine ulaşmak da iyice güçleşir, hatta olanaksız hale gelir. İşte bu da, ‘tümel gerçeklik’ dediğimiz şeyin, yani hakikatin hakikatidir: Asla gerçekleşemiyor olması... Bu tartışmadaki üç temel kavramın birbiriyle bağlantılı değişkenlik ve görecelikleri, işi daha da içinden çıkılmaz hale getirir aslında; her ne kadar kendi doğasından kaynaklansa ve son derece doğal olsa da, görece bir ‘doğruluk’ ya da ‘hakikat’ten bahsetmek, kavramın ve gösterdiği olgunun çelişkili yapısını açıkça göstermekte ve kavramsal düzeyde neredeyse tüm nesnel geçerliliğini de ortadan kaldırmaktadır. ‘Doğru’nun doğruluğu sosyal ya da bireysel koşullar çerçevesinde değişebiliyorsa, hangi ‘doğru’dan ve nasıl söz edeceğiz?

Tüm bu çelişkili yapıya rağmen, hele bu kadar yoğun bir şüpheliğin tüm bilgi üretim mekanizmalarımızı krize sokma olasılığı da kuvvetle muhtemelken, açıkça görülüyor ki gündelik yaşam pratiğimizi yeniden-üretebilmek için sırtımızı yaslayabileceğimiz bir gerçekliğe, en azından sıradan gündelik yaşantımızı belirlemekte kullanabileceğimiz ve bu sayede en azından ‘o an’a uygun olduğunu savlayabileceğimiz doğrulara ihtiyaç duyuyoruz.

Aslında, sonuçları ne olursa olsun, bilim, felsefe ve sanat gibi insanlığın dünyayı açıklayabilme, tanımlayabilme çabaları da tümüyle bu ihtiyaç üzerinde yükselmektedir; bir ‘değişmez doğru’ arayışı... Mans’ın çok iyi özetlediği gibi: “Bilim adamları doğruluğu arıyorlar, ara sıra buluyorlar da, sanatçılar doğruluğu

aramıyorlar, bu nedenle buldukları da yok; felsefenin ise bilim ve sanat arasında paradoksal bir yeri var, çünkü filozoflar doğruluğu arıyorlar, ama bulamıyorlar.”⁴

Görüldüğü gibi Mans’ın saptaması aynı zamanda ‘doğruluk’ kavramına yeni bir açılım getirerek onu ‘gerçek’ ve ‘hakikat’ kavramlarının üzerinde başka bir yere oturtmaktadır. Tabii ‘doğruluğun’, ‘gerçeklik’ ve ‘hakikat’ kavramlarının hem sağlayıcı hem de kapsayanı olarak kullanılması sadece Dieter Mans’da görülen bir olgu değildir: aynı zamanda felsefe tarihinde bilgi ve bilginin oluşum mekanizmalarına dair tartışmalarda da önemli bir yere sahiptir. “Her bilgi doğru olma savındadır. Her bilgi ya doğrudur ya da yanlış. Bu nedenle doğru ya da yanlış olabilme –bu da başka bir şeye, bilgi nesnesine bağlı olsa da- bilgiyi bilgi kılan özelliklerin başında gelir. Ne doğru ne yanlış olan bir bilgi, bilgi kavramıyla çelişir. Çünkü bilgileri bilgi olmayan ifade biçimlerinden, örneğin inanç ve gereklilik ifadelerinden ayıran şey, onların kendilerinde taşıdıkları doğruluk-yanlışlık olanağıdır; bu bilgilerin doğrulanıp yanlışlanabilmeleridir. Bilgiyi bilgi kılan da bu olanaktır, onu üstün kılan da bu özelliğidir. Yoksa bilginin her türlü değer yargısından, normlardan, gereklilik ve inanç ifadelerinden bir farkı olmazdı. Bilginin bir değeri de olmazdı.

Öyleyse yalnız bilgisel etkinlikler olan, ele aldıkları konularda doğru bilgiler ortaya koymayı amaçlayan bilimler ve felsefe için değil, bilgilerle iş gören, hayatta adımlarını atarken bilgilere, bilimsel ve felsefi bilgilere dayanmayı ilke edinen her kişi için de önemli olan ‘doğruluk’ kavramının açıklığa kavuşturulması gerekir...”⁵

Belgesel sinema, nesnesinin doğrulanabilir –ya da aynı oranda yanlışlanabilir-gerçekliğine ulaşabilir mi? Belgesel film, nesnesini izleyiciye ‘doğru’ sunabilir mi? Bu zor ve tartışmalı soruların yanıtlarını öncelikle ilkçağdan 20. Yüzyıla uzanan yoldaki felsefi tartışmalarda aramakta sonsuz fayda var. Çünkü görüleceği gibi,

⁴ Dieter Mans, *Intersubjektivitätstheorien der Wahrheit*’tan aktaran, Harun Tepe, **Platon’dan Habermas’a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat**, İmge Yay. Ankara, 2003, s.17

⁵ Agy, s.13

aslında hala Platon ve Aristoteles'in tartışmalarını sürdürüyor, hala aynı doğruyu ve çoğunlukla da aynı biçimde aramayı sürdürüyoruz.

1.2. Sokrates Öncesi Felsefede Gerçeklik ve Doğruluk

Kesin ve değişmez bir 'doğru'nun olanaklı olup olmadığı ve bunun bizim bilgilenmemizle ilgisine dair tartışmalar, çok yoğun olmamakla birlikte Sokrates öncesi antik felsefede de karşımıza çıkmaktadır. Fakat özellikle dönemin en etkin felsefe akımı olarak Sofistler'in bu konuya eğildikleri görülür: "Bir bilgi sorunu olarak doğruluktan söz edildiğinde de ilk anılması gereken düşünürler Sofistlerdir. Aslında Sofistlerin tartışmaları daha çok retorik ve etik sorunlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Ama her iki alanda da etkinliklerin konusu insandır. Bu nedenle, dolaylı olarak insan, insanın eğitilebilirliği, erdemin öğretilebilirliği gibi konular ele alınıp tartışılır. Bilgi ve doğruluk sorunları ise bu tartışmaların temelinde yer aldığı için, doğal olarak önce bu sorunların ele alınması ya da bu konularda açıklık sağlanması gerekmiştir."⁶ Bu tartışmalarda 'doğru', daha sonraki felsefi dönemleri de etkileyecek biçimde, tüm kapsayıcılığı ve onları gerek kavramsal gerekse olgusal düzeyde olanaklı kılan yapısıyla 'gerçek' ve 'hakikat'i karşılayacak biçimde kullanılmaktadır.

Sofistler'in en önemlilerinden Protagoras, olası bir 'değişmez doğru'nun bilinmesinin olanaksızlığına ilk vurguyu yapar: "Tanrılar üzerine bilgi edinmede çaresizim, ne var oldukları, ne de var olmadıkları, ne de ne şekilde oldukları üzerine; çünkü bilgi edinmeyi engelleyen çok şey vardır: duyularla algılanamamaları, insan hayatının kısa oluşu..."⁷

Aslında bir gramerci olan ve belki de bu yüzden 'gerçekliği görülen şey'le onun anlamlandırılması arasındaki 'doğruluk' gerilimine vurgu yapan Protagoras'ın öğretisi, aslında tüm felsefe tarihi boyunca tartışılacak sorunu en sağlıklı biçimde ortaya koyan kimi aforizmalar içermektedir: "Bütün şeylerin ölçüsü insandır, var-olanların var olduğu, var olmıyanların var olmadıkları için... Her bir şey bana nasıl

⁶ Agy, s.36

⁷ Walter Kranz, **Antik Felsefe**, Çev: Suad Y. Baydur, Sosyal Yay., İstanbul, 1994, s.194

görünürse benim için böyledir, sana nasıl görünürse yine senin için de öyle... üşüyen için rüzgar soğuk, üşümeyen için soğuk değildir.”⁸

Sofistler ve özellikle Protagoras, her ne kadar hitabet sanatından başka bir güçleri olmadığı gerekçesiyle daha sonra Platon ve Demokritos’un, ardından da Platon’un takipçisi Aristoteles’in alaylı eleştirilerine konu olacaksa da, varolanın gerçekliğinden edinilen bilginin görelî doğasına ve bu sayede doğrulanabilirliği kadar yanlışlanabilirliğine son derece hümanist bir epistemoloji çerçevesinde vurgu yaptıkları da ortadadır. Protagoras şöyle der: “Her şey üzerine birbirine karşıt olan iki söz söylenebilir.”⁹ Bu söz sadece retorikçilerin tartışma sanatına dair bir saptaması olarak algılanmamalıdır. Bu ve benzeri aforizmalar, gerçek ve doğru gibi kavramların tartışıldığı bilinen ilk örneklerdir.

Bir diğere ünlü Sofist, Gorgias, Protagoras’ın görecelik temelli önermelerini şaşırtıcı bir noktaya taşıyarak bir örneğini daha sonra Locke ve Hume’da göreceğimiz yoğunlaştırılmış bir idealizm ve kuşkuculuğun ilk sözcüsü olur: “...Bunların birincisi: hiçbir şey yoktur. İkinci olarak: varsa bile insan için kavranılmazdır. Üçüncü olarak: kavranılır (bilinebilir) olsa da öteki insanlara bildirilemez ve anlatılamaz.”¹⁰

Her ne kadar Gorgias çok ilginç bir aşırı uç örneği sunarak gerçeği bilmenin ya da doğru bilginin mümkün olamayacağını söyleyerek ilginç açılımlar sağlıyor olsa da, çoğunlukla bu ‘doğruluk’ sorunu Sofistler’in ana problemi olmamıştır. “...Sofistlerin doğruluk, doğruluğun göreceliği üzerinde durmaları retoriğin gücünü kanıtlamak içindir. Doğruluk sorunu onlar için kendi başına bir önem taşımaz. Retorikçinin gücü doğruluğun göreceliğinden kaynaklanmaktadır. Doğru, doğru olduğu gösterilebilen, kanıtlanabilendir. Bunun ötesinde ‘kendinde doğru’ diye bir şey söz konusu değildir.”¹¹

⁸ Agy, s.194

⁹ Agy, s.194

¹⁰ Agy, s.197

¹¹ Harun Tepe, agy, s.38

1.3. İlkçağ Felsefesinde Gerçeklik ve Doğruluk

1.3.1. Platon

Çağdaş felsefenin hala tartıştığı bir çok sorunu ortaya atarak bildiğimiz anlamda felsefenin kurucu atalarından olan Platon'un Sofistler hakkında oldukça sert eleştirel görüşleri, ve bu görüşlerden hareketle de bilginin doğasına dair saptamaları bulunmaktadır. Diyaloglarla kurduğu Sofist isimli yapıtında şunları söyler:

“Yabancı: Sofistin faaliyet alanı simülasyon, işi insanları aldatma deyip, sanatının da göz boyama sanatı olduğunu söyledikten sonra, onun sanatının etkisiyle ruhumuzda yanlış kanılar oluştuğunu mu söyleyeceğiz? Ya da, böyle demiyeceksek ne diyebiliriz?

Theaitetos: Böyle diyeceğiz elbet, başka ne diyebiliriz ki?

Yabancı: Bu durumda yanlış kanı, var-olan'ın aksini düşünen kanı mıdır, yoksa başka bir şey midir?

Theaitetos: Var-olanın aksini düşünen kanıdır.”¹²

Burada doğru/gerçek bilgiye dair kendisinden önce söylenenleri eleştiren Platon, tanrılar üzerine bilgi edinmekte yani olası bir hakikate ulaşma konusunda çaresiz kaldığını ve her şeyin ölçüsünün insan olduğunu söyleyen Protagoras'ın görüşlerine karşı “Bütün şeylerin ölçüsü tanrıdır”¹³ diyerek kendi idealar kuramını geliştirmeye başlar.

Platon, belki de felsefenin hem ilk bilgi tanımını, hem de ilk ‘sahte-gerçek’ ayrımını Devlet'te şöyle yapar: “Dediğimiz gibi, iki şey düşün şimdi: Bunlardan biri, kavranan dünyanın başında olsun; öteki, görülen dünyanın başında.

...Bu iki çeşidi, görülen ve kavranan iki dünyayı iyice anlıyorsun değil mi?

¹² Platon, **Sofist**, Çev: Cenap Karakaya, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2000, s.65

¹³ Walter Kranz, agy, s.195

...Şimdi, iki ayrı uzunlukta, ortasından kesilmiş bir çizgi düşün. Bu iki parçadan biri görülen dünya, öteki de kavranan dünya olsun. Parçalardan her birini aynı orantıyla yeniden ikiye böl. Nesnelerin aydınlık ve karanlık derecelerine göre görülen dünyada bir parça elde edeceksin: Yansılar parçası. Yansı dediğim şey, önce gölgeler, sonra suda, ya da parlak düzeylerde görülen şekiller ve onlara benzer bütün daha başka görüntülerdir.

...Şimdi bir tarafına yansı dediğim çizginin öbür yarısını al. Orada canlı varlıklar, bitkiler ve insanın yaptığı bütün nesnelere bulunsun. ...Şuna da bir diyeceğin var mı: Görünen dünya sahte ve gerçek diye ikiye ayrılır. Bir şeyin yansı, kopyası, ondan ne kadar ayrıysa, sanıyla bilgi de birbirinden o kadar ayrıdır, değil mi?”¹⁴

Peki sanıyla bilgi arasındaki ayrım bir yana, bilginin doğruluğunu nasıl sınavabiliriz?

Platon’a göre ‘doğruluk’, varolan’a dair ifadelerde görünür hale gelmektedir. Yine Sofist’te Theaitetos’la Yabancı arasında şöyle bir diyalog geliştirir:

“Yabancı: Theaitetos oturuyor. Uzun bir söylem mi oldu?

Theaitetos: Hayır, kısa bir söylem.

Yabancı: Öyleyse, söyle bana, kimin hakkında, kimin üzerine bu söylem?

Theaitetos: Elbette benim hakkımda, benim üzerime.

Yabancı: Ya şu?

Theaitetos: Hangisi?

Yabancı: Kendisiyle konuşmakta olduğum Theaitetos, uçuyor.

Theaitetos: Buna da verilebilecek bir tek cevap var: benim hakkımda, benim üzerime.

¹⁴ Platon, **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2006, s.226-7

Yabancı: Fakat bu söylemlerden her birinin zorunlu olarak bir niteliği bulunduğunu söylüyoruz.

Theaitetos: Evet.

Yabancı: O halde, her birine hangi niteliği yüklememiz gerekiyor?

Theaitetos: Birine yanlış, ötekine doğru diyebiliriz.

Yabancı: Bu söylemlerden doğru olanı, senin hakkında var olanı olduğu gibi söyleyendir.

Theaitetos: Muhakkak!”¹⁵

Görüldüğü gibi Platon’un bir yandan da Gorgias’ın bilgiye ulaşamayacağına dair sözlerine yanıt olabilecek bu diyaloguna göre varolan’dan edinilen ve birilerine sunulan bir bilginin doğruluğu/gerçekliği, yani aslında nesnel geçerliliği konusunda temel kriteri, söz konusu varolan hakkında kurulan ifadelerin ona uygunluğu üzerine oturmaktadır.

1.3.2. Aristoteles

Aristo, nesnenin doğru bilgisine erişilebileceği konusunda son derece haklı bazı şüpheler taşır görünmektedir. Metafizik adlı yapıtında konuşu şöyle tartışmaya açar: “Hakikatin araştırılması bir anlamda güç, bir başka anlamda kolaydır. Bunun bir delili, hiç kimsenin onu tam olarak elde edememesi, ancak öte yandan insan türü olarak ondan uzak duramamızdır. Herkesin şeylerin doğası hakkında söyleyecek doğru bir şeyi vardır. Bu şeyin kendisi, hakikatle ilgili olarak az bir şey veya bir hiç değerindeyse de bütün düşüncelerin bir araya gelmesi, oldukça çok şeyi meydana getirir. Bundan dolayı hakikatle ilgili durum, atasözündeki duruma benzer görünmektedir: ‘Bir kapıya kim isabet ettiremez?’ Bu bakımdan ele alınırsa, bu araştırma kolaydır. Ancak bütün olarak bir doğruya sahip olabilmekle birlikte amaçladığımız özel kısma erişmemiz, bu girişimin güçlüğü gösterir.”¹⁶

¹⁵ Platon, Sofist, s.121

¹⁶ Aristo, **Metafizik**, Çev: Ahmet Arslan, Sosyal Yay., İstanbul, 1996, s.145

Buna göre aslında herkes tümel gerçekliğin, hakikatin bir noktasına temas edebilecek bir bilgi üretiminin içindedir, fakat yine de ortaya bir tümel gerçeklik, bir ana doğruluk çıkamamaktadır.

Aristo bilgi üretiminin bu sisler içindeki durumunu, üzerine doğru ya da yanlış bilgi üretilen nesneye, varolan gerçekliğe değil, o nesne, o varolan gerçeklik hakkında düşünce üretenlere, yani insana bağlamaktadır: “Belki de nasıl iki türlü güçlük varsa, bu güçlüğü’n nedeni de şeylerde değil, bizim kendimizde bulunmaktadır. Çünkü yarasanın gözlerinin gün ışığı karşısındaki durumu neyse, ruhumuzdaki aklımızın şeyler içinde doğaları gereği en apaçık olanlar karşısındaki durumu odur.”¹⁷ Çünkü varlığa dair bilgiyi ya da bir başka deyişle bu bilginin doğruluğunu bulandıran, çok çeşitli algılamalar ve çok çeşitli ifadelendirmelerdir.

Fakat yine de bilgi ve doğruluğu olanaklıdır. Şöyle ki; “...Doğru bir biçimde senin beyaz olduğunu düşündüğümüz için sen beyaz değilsin, ancak sen beyaz olduğun içindir ki senin beyaz olduğunu söylerken bir doğruyu söylemiş oluruz. O halde eğer bazı şeyler her zaman birleşikse ve onları ayırmak imkansızsa, buna karşılık başka bazıları da gerek ayrı, gerek birleşik olmayı kabul ediyorlarsa, o zaman varlık, birleşik ve bir olma, varolmama ise birleşik olmamak, birden çok olmaktır. O halde olumsal (contingent) şeyler söz konusu olduğunda aynı kanı veya aynı beyan doğru ve yanlış olur ve onun belli bir zamanda doğru, başka bir zamanda ise yanlış olması mümkündür. Buna karşılık başka türlü olmaları mümkün olmayan varlıklara gelince, onlarla ilgili olarak bir kanı belli bir zamanda doğru, başka bir zamanda yanlış olmaz; aynı kanılar her zaman doğru veya yanlıştırlar.”¹⁸

Görüldüğü gibi Aristo, bir ‘ontik bilgi’ temeli oluşturmaya çalışır ve kendi ‘doğru-yanlış bilgi’ düşüncesine dair ‘bilgi ontolojisi’ni bu temelin üzerinde yükseltirken, tam da Platon’un yaptığı gibi, bir bilginin doğruluğunu nesnesine uygunluğuna bağlamaktadır.

¹⁷ Aristo, agy, s.145

¹⁸ Aristo, agy, s.416

1.4. Ortaçağ Felsefesinde Gerçeklik ve Doğruluk

1.4.1. Thomas Aquinas

Ortaçağ felsefesinin en önemli filozofu olan Thomas Aquinas, aynı zamanda bilgiyi hem tanrısal bir olgu ve hem de tanrısal bir hakikate ulaşmanın aracı olarak gören bir kilise mensubudur. Bilginin doğasına dair çalışmalarda Platon ve Aristo'nun görüşlerinden yoğun biçimde etkilendiği açıkça belli olan Aquinas'ın çalışmaları aslında bir bilginin doğruluğu ve genel olarak doğruluk ölçütlerinin ortaya konmasından ziyade, tümel bilgi olarak tanımladığı 'tanrısal/aşkın gerçekliğe dair bilgi' ile tikel bilgi şeklinde adlandırdığı 'sıradan şeylerin gerçekliğine dair bilgi' arasındaki gerilime yoğunlaşmaktadır.

Aquinas'a göre bilgilenme süreci iki yoldan gerçekleşir; çünkü iki tür bilinebilir nesne söz konusudur; "Ona göre insan, eşyanın bilgisine ulaşmak için doğal bir yeteneğe sahiptir. Bilgi edinme eylemi, duyusal ve akli olmak üzere iki aşamada gerçekleşir. ...Duyumun işlev alanı tikel ve özel şeylerdir; akıl ise tümellerle ve kavramlarla ilgilenir."¹⁹ Burada Aquinas aslında insani bilgi ve tanrısal bilgi olarak tanımladığı bir bilgi ayrımını tartışabilmek için böyle bir yöntem izlemektedir. Buna göre, duyum yoluyla şeylerin bilgisi edinilecek ve bu bilgi, akıl yoluyla öznesini, bir diğer Skolastik olan Aziz Agustinus'un "Hakikat olandır ya da olan hakikattır"²⁰ saptamasına uygun biçimde o bilgiyi de içeren tanrıya götürecektir. "Aquinas'a göre, hem duyu bilgisi hem de akli bilgi, temelde doğrudur."²¹, çünkü dünyadaki her şey tanrının görüngüleridir ve ikisi yoluyla da kaçınılmaz olarak en doğru bilgiye, evrenin hakikatine ulaşılmaktadır: "Doğru (verum) ve varolan (ens)

* "Bununla da o (Aquinas –UK-), doğruluğun tam bir uygunluk olduğu görüşüyle hareket eden bir çok görüşün, doğruluğu ya ulaşılması pek mümkün olmayan ya da çok güç olan bir ide olarak görmelerine zemin hazırlamıştır." Harun Tepe, agy, s.53

¹⁹ Muhammet Tarakçı, **St. Thomas Aquinas**, İz Yay., İstanbul, 2006, s.248

²⁰ Aktaran, Harun Tepe, agy, s.52

²¹ Muhammet Tarakçı, agy, s.249

açık bir biçimde birbirleriyle çok sıkı bağlantı içindedir; sanki onların tamamen aynı şeyler olduğu söylenebilecek gibidir.”²²

Görüldüğü gibi aslında Aquinas doğruluk/gerçeklik kavramları üzerine çok da kabullenilebilir şeyler söylememekte, hatta denilebilir ki bilgide gerçekliğe ulaşma çabasını bile neredeyse olanaksız hale getiren düşünceler üretmektedir.* Çünkü teleolojik bir biçimde varlığı öne sürülen bir hakikat düşüncesine, ister duyum yoluyla ister akıl yoluyla olsun farketmez, verili şeylerden edinilen bilgiyle ulaşılması imkansızdır. Çünkü bilgi, temelde ‘doğrulanabilirlik/yanlışlanabilirlik’ ölçütlerine göre bilgidir ya da değildir. Belki de Aquinas’ın takipçisi olduğu Aristo’ya İslam filozofları üzerinden ulaştığını anımsadığımızda²³ bu görüşlerin dogmatik dinsel yapısı daha anlamlı hale gelebilir. Sonuçta Aquinas’ı çok etkilediğini bildiğimiz Platon’un ‘idealar kuramı’na geri dönecek olursak, böyle bir şey ancak düşüncede mümkün olabilir, olgusal dünyada değil...

1.4.2. Occamlı William

Ama Aquinas, böylece ardıllarından biri ve Skolastik felsefenin son büyük filozofu olan Occamlı William’ın ünlü ‘usturası’nın ortaya çıkışında da önemli rol oynamıştır. ‘Occam’ın Usturası’ veya ‘Cimrilik Yasası’ olarak da bilinen meşhur dizge şu şekilde gelişir: “ ...Bir doğum ya da ölüm, bir buluş ya da bir deprem olayını, var olduğunu gerçekten bildiğimiz şeylerle açıklayabiliyorsak, bunları bir tanrının oluşturduğunu niçin varsayalım? İnsanların dünyaya gelmelerini ve belirli dinsel düşünceler kazanmalarını gerçek yoluyla açıklayabiliyorsak, niçin bu olguları dünyayı denetleyen bir güçten kaynaklanmış olarak açıklayalım?”²⁴

‘Ustura’ında da görüldüğü gibi, Occamlı William özellikle mantıkla uğraşan bir filozof olarak bilginin olanaklarını ve doğruluk sorunsalını dönemine göre oldukça akılcı bir biçimde tartışmaya çalışmış, bu girişimiyle aslında rönesansın da başlatıcılarından biri olmuştur. Aquinas’ın önermelerinde karşılaştığımız a priori

²² Aktaran, Harun Tepe, agy, s.50

²³ Kadir Çüçen, **Ortaçağ Felsefesi Tarihi**, İnkılap Yay., İstanbul, 2000, s.183

²⁴ Howard Selsam, **Din, Bilim ve Felsefe**, Çev: A. And, Sarmal Yay., İstanbul, 1995, s.52

bilgiyi kabul etmeyen William, önermeleri deneysel düzeyde test edilemeyen, yani ne doğrulanabilir ne de yanlışlanabilir olan teolojiyi de reddederek mantıksal olanla metafizik olanı birbirinden ayırıp metafiziği ikinci plana atmıştır. Ona göre her türlü bilginin kaynağı deney ve tecrübedir.²⁵

1.4.3. Anselmus

Ortaçağ felsefesinin ve Skolastiklerin bir diğer önemli ismi Anselmus, aslında Thomas Aquinas'tan neredeyse iki yüz yıl önce yaşamış ve 'bilgi ve doğruluk' üzerine daha çok yoğunlaşmışsa da, onun kadar etkin olduğu söylenemez. Fakat neyseki geriye, sadece Thomas Aquinas'ı değil, bir çok yönden Occamlı William'ı da etkilediği açıkça görülebilen "De Veritate / Hakikat Üzerine" adlı bir çalışma bırakmıştır. Anselmus, bu meşhur çalışmasının "İmlemin Hakikati İle Anlatımın Çifte Hakikati Üzerine" başlığını taşıyan 2. bölümünde Usta ile Çırak arasında kurduğu diyalog yardımıyla bize nesne ve bilgisini, 'gösteren' ile 'gösterilen'in doğrulukları üzerine oturttuğu bir tartışmayla sunar:

Usta: Öyleyse ilkin anlatımdaki hakikatin ne olduğunu soruşturalım, çünkü sık sık doğru ya da yanlış olduğunu söylüyoruz.

Çırak: Sen soruştur, ne bulursan benimseyeceğim.

Usta: Bir anlatım ne zaman doğru olur?

Çırak: Anlattığı, evetlenmiş olsun değilmiş olsun, olduğunda. Olmayanın olduğunu yadsıdığına bile anlattığı şeyden sözediyorum; çünkü durumun nasıl olduğunu böyle anlatır.

Usta: Öyleyse, sence anlatımın hakikati anlatılan nesne mi?

Çırak: Hayır.

Usta: Neden?

²⁵ Kadir Çüçen, agy, s.209

Çırak: Çünkü hakikatten pay alan dışında hiçbir şey doğru değildir; bundan ötürü de doğrunun hakikati, doğrunun kendisinde bulunur; oysa anlatılan nesne, doğru anlatımın içinde değil. Ondan, nesneye anlatımın hakikati değil, hakikatin nedeni demek gerekir. Bu nedenle, bence, bu anlatımın hakikati ancak sözün kendisinde aranmalı.”²⁶

İşte bu, aslında hem şimdiye dek incelediğimiz hem de bundan sonra karşılaşacağımız tüm düşüncelerin hangi tarafta olursa olsun ortak bir noktada bulunduğu, neredeyse özünün toplandığı bir saptamadır. Çünkü hem tam da daha sonra ardılı Aquinas’ın düşüncesini belirleyecek a priori nitelikli ‘nesnenin hakikati’ bilgisine vurgu yapmakta, hem de ‘doğrulanabilirlik/yanlışlanabilirlik’ ölçütlerini tartışmaya açacak biçimde bilginin doğasını ve ‘doğru’yu incelemektedir. “Bu anlamda doğruluk ise, bir ifadenin hakkında olduğu nesneyle olan bağlantısında, nesneyi olduğu gibi dile getirip getirmemesinde varlık bulur. Doğruluk ne nesnenin kendisinde ne de sözün kendisinde bulunur. Bu, ‘olanın olduğunu imlediğinde sözün doğru olmasından, sözde doğruluğun bulunmasından başka bir şey değil’dir.”²⁷ Aynı yapıtında Usta’ya söylettiği şu sözler, Anselmus’un bilgi ve doğruluk/gerçeklik konusundaki duruşunu daha iyi ortaya koyar:

“Usta: Söze, olmayanın olduğunu imlediğinde genellikle doğru denmez, ama yine de gerekeni yaptığı için, bir hakikati, sağınlığı vardır. Ancak, olanın olduğunu imlediğinde, gerekeni iki yönden yapar; çünkü hem imlemeyi üstlendiği şeyi, hem de ne için kullanıldıysa onu imler. Ama genellikle, bir anlatıma, olmayanın olduğunu imlediğindeki hakikat ile sağınlığa göre değil de olanın olduğunu imlediğindeki hakikate, sağınlığa göre doğru, sağın, denir. Çünkü imlemeyi üstlenmediği şeyden çok imlemeyi üstlendiği şeyi imlemesi gerekir. Çünkü bir nesnenin –salt olduğunda olduğunu, olmadığında olmadığını imlemekle yükümlü kılınmamış değilse, olmadığında olduğunu ya da olduğunda olmadığını imlemeyi üstlenmemiştir.”²⁸

²⁶ Anselmus, “Hakikat Üzerine”, **Ortaçağda Felsefe**, B.Çotuksöken-S. Babür, Ara Yay, İstanbul, 1989, s.156-7

²⁷ Harun Tepe, agy, s.55

²⁸ Anselmus, agy, s.158

1.5. Yeniçağ Felsefesinde Gerçeklik ve Doğruluk

1.5.1. Descartes

“Düşünüyorum, öyleyse varım” sözüyle felsefe tarihinin en derin ‘kesin bilgi’ arayışlarından birini gerçekleştiren Descartes, dünyaya dair bilgimizi öncelikle varolan her şeyden şüphelenmekle elde edebileceğimizi savlar. Descartes’ın asıl çıkış noktası özetle şudur: Nesneye dair bir bilgi üretebilir ve bunu ‘doğru’ ya da ‘yanlış’ olarak niteleyebiliriz, fakat ya aslında o nesne yoksa? Ya o nesneye dair bilgi üreten ben bile aslında yoksam?

Bu yüzden Descartes, kesinlemeci bir yaklaşımla her şeyin temeline iner ve eğer böyle bir olasılığı, yani üzerine bilgi ürettiğimiz nesnenin var olmayabileceği bir yana, bu bilgiyi üreten kendimizin bile varolmayabileceğini düşünüyorsak, işte tam da bu yüzden varolduğumuzu vurgular. “Kendisinden kuşku duyulamayacak bir kesin bilgiye ulaşmak için takınılan bu kuşkucu tutumla, ilk kesin bilgiye, tüm diğerlerinin kendisine dayandığı ilk kesinlik olarak, her şeyden kuşku duyan düşünmesinden kuşku duyamayacağı, kuşku duyması için kendisinin varolması gerektiği için de, kuşku eden kendisinin varolduğundan artık emin olabileceği sonucuna ulaşır. ...Bu nedenle ‘düşünüyorum, öyleyse varım’ zorunlu olarak doğrudur.”²⁹

Modern Batı felsefesinin ve pozitivist bilimsel düşüncenin temellerini atan Descartes’a göre insan düşüncesinin ürettiği kesinlik, doğruluk/gerçeklik’le iç içe geçmiş durumdadır ve bu yüzden idealist bir rasyonalizmde konumlanmaktadır. Ona göre “bilgilerin doğruluk-kesinlikleri, onların nesnelereyle bağlantıları açısından değil de, öznenin bu doğruluk ya da kesinlikten emin olması açısından ele alınır.”³⁰

Bu, hem insan aklı ve zekası için büyük bir katkı hem de felsefede büyük bir kopuş anlamına gelmektedir. Descartes bir yandan insan zihninin sınırlarını alabildiğine genişleten yeni bir epistemolojik temel oluşturmuş, diğer yandan ise

²⁹ Harun Tepe, agy, s.61

³⁰ Agy, s. 62-3

felsefe tarihinin bilginin doğasına dair en önemli önermelerinden biri olan ‘bilginin nesneye uygunluğu halinde doğru olması’ tartışmasını kesintiye uğratmıştır. Eleştirel düşünce çerçevesinde yaklaşmamız gerekirse bu düşünce bizi, özellikle pozitivistin 20. yüzyılda iyice pekişecek politik ve ideolojik monarşisi bağlamında ‘sağlığı’ değilse bile ‘doğruluğu’ tartışmalı bir olguyla da karşı karşıya bırakacaktır. Çünkü artık üzerine bilgi üretilen nesne, bir anlamda önemini yitirdiği için bir tür metalaşma süreci yaşamakta, gerçeklik arayışı ise neredeyse sıradan bir laboratuvar çalışmasına dönüşmektedir.

1.5.2. Leibniz

Çağının en büyük dehalarından bir filozof ve matematikçi olan Leibniz, özellikle Monadoloji isimli yapıtı aracılığıyla hem felsefeyi tekrar ‘uygunluk’la buluşturur, hem de Descartes’tan yola çıkarak nesne-bilgi ilişkisine ve kesinlik/doğruluk arayışına yeni ve oldukça akılcı boyutlar getirir.

Leibniz’e göre “doğruluk ve yanlışlık şeylerde değil, şeylere ilişkin düşüncelerde, ifadelerdedir. Ama bir yargı ya da düşünceye doğru ya da yanlış diyebilmek için, mutlaka bir dayanak olmalıdır; işte bu dayanak ya da temel de düşüncede değil, şeylerdedir. Ancak benim kendi doğam dışında, üzerine düşünebileceğim şeylerin olması durumunda, bu şeylere ilişkin tümceler doğru ya da yanlış olduğunu saptayabilirim.”³¹

Leibniz Monadoloji’de, insanın bilgi üretimini iki ilke üzerinden inceler: “Akla dayanan bilgilerimiz iki büyük ilkeye dayanırlar: Birincisi çelişme ilkesidir; bu ilke uyarınca içinde çelişme olana yanlış, yanlışla karşıt yahut onunla çelişik olana da doğru hükmünü veririz.

İkincisi yeter sebep ilkesidir ki bu ilke uyarınca yeter bir sebep olmadıkça hiçbir olgunun doğru veya var, hiçbir hükmün gerçek olamayacağını, olgunun niçin

³¹ Leibniz’den aktaran, Harun Tepe, agy, s.64

böyle olup da başka türlü olmadığını anlarız. Oysa bu sebepler çoğu zaman bizce belli değildir.”³²

Görüldüğü gibi filozof matematikçinin önermesi, daha önce karşılaştığımız haliyle bilginin nesneye uygunluğu olgusunu mantık temellerine dayandırarak çok daha ileri bir boyuta taşımakla kalmaz, bir yandan da olabildiğince dünyevileştirerek gerçeği Descartes’inkine yakın bir bilimsel metodolojiyle araştırmanın olanaklarını inceler: “İki türlü gerçek vardır: Akıl gerçekleri, olgu gerçekleri. Akıl gerçekleri zorunludurlar; karşıtları mümkün değildir; olgu gerçekleri ise olumsuzdurlar, karşıtları da mümkündür. Bir gerçek zorunlu olduğu zaman, o gerçeğin sebebi çözümleme ile bulunabilir, bu ise o gerçeği ilk fikirlere ve gerçeklere gelinceye kadar basit fikir ve gerçeklere geri götürmekle olur.”³³

1.5.3. John Locke ve David Hume

Ampirizm’in öncülerinden Locke ve Hume’u birlikte değerlendirmek daha doğru olacaktır, çünkü kiliseye karşı yeni bir düşünce geliştirme girişiminde bu iki filozof aynı başlıklar üzerine aynı düşünceleri geliştirmişlerdir denebilir.

Kilisenin insanın günahkar doğruduğu inancına karşı ‘tabula rasa’ düşüncesini en kuvvetli biçimde atan Locke, “İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme” adlı yapıtında bu beyaz sayfanın yaşam sürecinde edinilen bilgi ve deneyimle, yani görgülenimle doldurulacağını belirtir. Bu aynı zamanda Descartes’in idealist ‘ilksel bilgi’ anlayışına da kökten bir karşı çıkıştır aslında... Fakat Locke, her ne kadar ilksel bilgi ve varlığa böyle kuvvetli bir eleştiri getirse de, Ampirizm bağlamında yeni bir idealizm yaratmaktan kurtulamaz: “Gerçek olmak için varoluş gerekli değildir. Bilgimizin kesinliğini idelerimiz yönünden ele alıp şeylerin gerçek varlığına

³² G. W. Leibniz, **Monadoloji**, Çev: Suut Kemal Yetkin, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yay., İstanbul, 1988, s.8

³³ Leibniz, agy, s.8

yeterli özen ve ilgiyi göstermeyişim (ya da öyle gibi görünüşüm) tuhaf karşılanmamalıdır.”³⁴

Bu idealist yapılanmayla birlikte, bilgiyi ‘gerçekliğin bilgisi’ bağlamında ele alan Locke, hayali olanın bilgisiyle gerçek olanın bilgisi arasında bir ayırım yapmaya çalışır: “Bir harpyanın bir kentaur olmayışı, buna göre kesin bilgidir ve karenin daire olmadığı ölçüde bir doğrudur. Fakat insanların kendi imgelemleri üzerine bu ince bilgiler şeylerin gerçekliğini araştıran birisi için ne anlam taşır? İnsanların düşlemlerinin ne olduğunun önemi yoktur, değerli olan, şeylerin bilgisidir; uslamlamalarımıza bir değer katan ve bir kimsenin bilgisini ötekine yeğleten şey budur, yani düşlerin ve düşlemlerin değil, gerçekteki şeylerin bilgisi olmasıdır.”³⁵

Hume ise, öncelikle Descartes’ın şüpheciliğini neredeyse Gorgias’ın düşüncesinde gördüğümüz haliyle olabilecek en uç noktaya taşınmasıyla ünlüdür. Hume, bilgiye dair düşüncesini, etrafımızdaki tüm dünyanın insan anlığının uydurduğu bir gerçeklik olması olasılığından hareketle kurar. Tabii böyle bir durumda gerçeklik diye bir şeyden de söz edilemez. Hume’a göre, örneğin aynı odada bulunduğumuz birisinin varlığının bilgisinden, görgülenimimiz dolayısıyla emin olabiliriz ve bu doğru bilgi olur. Fakat söz konusu kişi odadan çıktığı andan itibaren böyle bir bilgi olanaksızlaşır. Bu yüzden Hume, tüm bilginin bir deney süreciyle elde edilebileceğini söyler.

Hume’da “doğruluk çok kesinlik merkezdedir. Bu kesinlik ise ancak bir alanda ‘idea ilişkilerinde’ ya da akılla, akıl yürütmeyele ortaya konan bilgiler alanında mümkündür. Bu alana ilişkin bilgiler, ‘evrende varolan herhangi bir şeye dayanmadan sadece düşüncenin işlemeyle’, akıl yürütmelerle ortaya çıktığından, onların doğrulukları zorunluluk ve genel geçerlik niteliği göstermektedir.”³⁶

1.5.4. Immanuel Kant

³⁴ John Locke, **İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme**, Çev: Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabcacı Yay., İstanbul, 2004, s.392

³⁵ Agy, s.388

³⁶ Hume’dan aktaran, Harun Tepe, agy., s. 66-7

En önemli yeniçağ filozoflarından biri olan Kant, transandantal –aşkın- bir bilgi kuramını oluşturmaya çalışırken ilkçağ düşünürlerinin izinden gider ve tartışmayı bir üst boyuta taşıyacak biçimde ‘uygunluk’ kavramını kullanır: “Mantıkçıları köşeye sıkıştıracağı ve onları ya kaçınılmaz olarak acınacak bir sofizme düşüreceği ya da bilgisizliklerini ve bu yüzden bütün bir sanatlarının boşluğunu kabul etmek zorunda bırakacağı sanılan ünlü eski soru şudur: Gerçeklik nedir? Gerçekliğin sözel tanımı,eş deyişle bilginin nesnesi ile bağdaşması, burada sorgusuzca kabul edilmektedir. Ama bilinmesi gereken şey her bilginin evrensel ve güvenilir ölçütünün ne olduğudur.”³⁷

Kant bu ölçütü, nesne ile bilgisi arasındaki uygunluğun söz konusu nesneye dair üretilen tüm bilgilerde aynı olması koşuluna bağlar: “...Analitik olmayan bilgilerde, çelişmezlik ve mantıksal doğruluğun ötesinde, önermenin ‘kavramları, nesneye uygun biçimde bağlayıp bağlamadığı’ da önemli olmaktadır. Doğruluk, bilginin anlama yetisinin mantıksal ve biçimsel yasalarına uygunluğundan öte, ‘bilginin nesnesine uygunluğudur’ da. Bu anlamda doğruluk ise ‘nesnel geçerlik’tir. Bir yargının nesnesine uygunluğu olarak nesnel geçerlik, aynı zamanda yargının her kişi için geçerli olması demektir. ‘Eğer bir yargı bir nesneyle uyuyorsa o halde bütün yargılar da aynı nesneyle ve kendi aralarında uyumalıdır.’ Öyleyse nesnel geçerlik ile zorunlu genel geçerlik (herkes için geçerlik) birbirinin yerini alabilecek kavramlardır.

Böylece doğru bilgi, biçimsel mantığın yasalarıyla uyum içinde bulunduğu, ama aynı zamanda, bizim kavramlarımız dışında, kendi nesnesine uygun olduğunda söz konusudur.”³⁸

Fakat görüldüğü gibi Kant, burada tartışmaya çalıştığımız haliyle ‘gerçek’ kavramını genişleterek aslında ‘hakikat’e dair bir araştırma yapmaktadır. Ve aslında olası bir hakikat bağlamında ele alınırsa, tesbitleri son derece doğrudur, çünkü hakikat –eğer varsa- ve ona dair bilgi, doğası gereği bireyden bireye, algıdan algıya

³⁷ Immanuel Kant, **Arı Usun Eleştirisi**, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, 1993, s.68

³⁸ Harun Tepe, agy, s.69-70

değişmez bir yapıda olmak zorundadır. Böyle bir hakikatin olanaklılığını bu ‘evrensel/nesnel geçerlik’ önkoşuluyla araştıran Kant, bunun olanaksızlığını da vurgular: “Gerçeklik bir bilginin nesnesi ile bağdaşmasından oluşuyorsa, o zaman bu yolla bu nesne başkalarından ayırt ediliyor olmalıdır; çünkü bir bilgi ilişkili olduğu nesne ile bağdaşmıyorsa yanlıştır, üstelik başka nesnelere açısından geçerli olabilecek bir şeyler kapsıyor olsa bile. Şimdi, evrensel bir gerçeklik ölçütü olabilecek şey nesnelere ayırma bakılmaksızın tüm bilgiler açısından geçerli olmalıdır. Ama açıktır ki, bu ölçütte bilginin tüm içeriği (nesnesi ile ilişkisi) soyutlandığı için, ve gerçeklik tam olarak bu içerik ile ilgili olduğu için, bilginin bu içeriğinin gerçekliğinin bir belirtisini soruşturmak bütünüyle olanaksız ve saçma olacaktır. Bu yüzden yeterli, ama aynı zamanda evrensel olacak bir gerçeklik ölçütünün verilmesi olanaksızdır.”³⁹

Aslında başından bu yana ele aldığımız düşünceler arasında gerçekliğin değişken doğasına en sağlıklı vurguyu yapan da Immanuel Kant olmaktadır.

1.5.5. G. W. F. Hegel

Diyalektiğin idealist versiyonunu kuramsallaştırmasıyla 19. yüzyılı en çok etkileyen filozof olan Hegel, bilgilerin doğruluklarından ziyade, Kant’ta olduğu gibi ‘bilebilmenin koşulları’nı arar.⁴⁰ Hegel’in idealizmine göre şeyler, aslında insan anlığı tarafından belirlenmektedir, yani önce bir fikir, bir bilgi oluşmakta, nesnesi arkasından gelmektedir. Böyle yoğun bir idealizm düşüncesine rağmen Hegel, tez-antitez-sentez üçlüsünün oluşturduğu diyalektik aracılığıyla felsefede nedensellik ilkesini daha da görünür hale getirmiştir.

Hegel bir yandan da felsefeyi bir bilgi biçimine yaklaştırarak⁴¹ bir ‘hakikat’ kurgusunun peşinde koşar. Bunu mantık aracılığıyla olduğu kadar sanat aracılığıyla da yapan Hegel’in, William Blake’in “Hakikat güzeldir, güzel de hakikat, tüm bilmen gereken bu.” şeklindeki ünlü dizelerinde vurgulanana benzer bir hakikat

³⁹ Immanuel Kant, agy, s.69

⁴⁰ Harun Tepe, agy, s.72

⁴¹ Harun Tepe, agy, s.72

anlayışı olduğu söylenebilir: “En üstün yetkinliğine ulaştığında sanatın kendisinden başka bir amacı yoktur.”⁴²

Hegel, bilgiler konusundaki düşüncesini devamlı bir ‘hakikat’i referans olarak üretir: “Gerçek ve yanlış devimsiz ve bütünüyle ayrı özler olarak, biri burada öteki şurada, ortak hiçbir şeyleri olmaksızın yalıtılmış ve kaskatı duran belirli düşünceler arasına düşerler. Bu görüşe karşı gerçekliğin hazır verilip cebe indirilebilecek basılı bir para olmadığını ileri sürmek gerek. Ne de yanlış diye bir şey vardır, kötü diye bir şeyin olmaması gibi.”⁴³

“Bu vargı yalnızca Saltığın gerçek ya da yalnızca Gerçeğin saltık olmasından kaynaklanır. Bu, Saltığı Bilimin istediği gibi bilmemesine karşın gene de gerçek olan bir bilgi türü olduğu, ve genelde bilginin, Saltığı ele geçirmeye yetersiz olsa da, başka gerçeklikleri ele geçirmeye yetenekli olabileceği gibi bir ayrıma gidilerek yadsınabilir.”⁴⁴

1.6. 20. Yüzyıl Felsefesinde Gerçeklik ve Doğruluk

1.6.1. Ludwig Wittgenstein

Özellikle dil felsefesi üzerine yaptığı çalışmalarla düşünce dünyasında yeni açılımlar sağlayan Wittgenstein, kaçınılmaz olarak bilgiyi ve bilginin doğruluk/gerçekliği sorununu dilsel ifadelerde, bu ifadelerle işaret ettikleri nesnelere ilişkisinde araştırır. “Esas mesele, tümcelerle (yani dille) söylenebilen (ve tümcelerle düşünülebilen) ve tümcelerle ifade edilemeyen, yalnızca gösterilebilen şeylerin kuramıdır.”⁴⁵

Aslında Wittgenstein bir yandan ilkçağ felsefesinden bu yana bilginin doğruluk/gerçekliği konusunda en önemli ölçütlerden biri olan ‘uygunluk’ kuramını yeniden vurgulamakta, diğer yandan bilginin doğasına ve doğruluk/gerçeklik

⁴² G. W. F. Hegel, **Seçilmiş Parçalar**, Çev: Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.151

⁴³ G.W.F Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 1986, s.41

⁴⁴ Agy, s.64

⁴⁵ Wittgenstein’in Russell’a bir mektubundan aktaran, Harun Tepe, agy, s.76

olgusuna dilden yola çıkarak ulaşmaya çalışmaktadır: “Dilin sınırlarını sorgulamak, bizi dilin yapıtaşları olan tümcelerın sorgulanmasına götürür. ‘Doğru’ ve ‘yanlış’ ise bir tümcenin esas niteliklerındendir. Bu nedenle dilin ya da tümcelerın sınırlarını belirleme çabası, sonuçta, doğruluk ve yanlışlık sorununu birlikte getirir.”⁴⁶

Başyapıtı Tractatus’ta ise Wittgenstein, bilgiyi ‘tasarım’ olarak niteleyerek başlıklar halinde şu önermeleri sunar:

“Olguların tasarımlarını kurarız.

...Tasarım, gerçekliğin bir taslağıdır.

...Tasarım, gerçeklik ile öyle bağlıdır; ona dek uzanır.

Bir cetvel gibi, gerçekliğin yanına konmuştur.

...Tasarımlayıcı ilişki, tasarımın öğeleri ile şeylerin karşılıklı konumlarından oluşur.

Bu karşılıklı konumlar, sanki, öğelerin, tasarımın gerçekliğe dokunmasını sağlayan duyargalarıdır.

...Hangi biçimden olursa olsun, her tasarımın, herhangi –doğru ya da yanlış-tasarımını kurmak için gerçeklik ile ortaklaşa sahip olması gereken, mantıksal biçim, yani, gerçekliğin biçimidir.

...Tasarım gerçeklik ile uyuşur ya da uyuşmaz; uygun ya da uygunsuzdur, doğru ya da yanlıştır.

Tasarım, ortaya koyduğunu, kendi doğruluk ya da yanlışlığından bağımsız olarak, tasarım kurma biçimi yoluyla ortaya koyar.

Tasarımın ortaya koyduğu, anlamıdır.

Anlamının gerçeklik ile uyuşması ya da uyuşmamasından oluşur, doğruluğu ya da yanlışlığı.

⁴⁶ Harun Tepe, agy, s.76

Tasarımın doğru mu yanlış mı olduğunu bilmek için, onu gerçeklik ile karşılaştırmamız gerekir.

Yalnızca tasarımın kendisinden, doğru mu yanlış mı olduğu bilinemez.

A priori doğru tasarım yoktur.”⁴⁷

Özellikle cetvel benzetmesi, ‘nesnelerin gerçekliğinin bilgisi olarak tasarım’ın gerçekliğe uygunluğuna sağlam bir vurgu yapmaktadır.

1.6.2. Edmund Husserl

Takiyettin Mengüşoğlu’nun tanımlamasıyla “gayesi direkt, açık-seçik ve kesin bilgi elde etmek”⁴⁸ olan Fenomenoloji’nin kurucusu ve en önemli temsilcisi Edmund Husserl, özellikle Ampirizm’in gerçekliğe dair idealist bakışını eleştirirken, şimdiye kadar tartıştığımız bilgi görüşlerinde hep atlanan bir noktayı da ortaya koymuştur: “Deneycilik, ideal ve real olan arasındaki ilişkiyi gözden kaçırdığı gibi, aynı biçimde doğruluk ve apaçıklık ilişkisini de doğru tanımlayamaz.”⁴⁹

Buradaki ‘ideal’, sadece ideler bağlamında bir olgu olmaktan çıkar, dünya üzerine bilgi üreten insan anlığının hakikat arzusuna dönüşür ve tam da bu noktada reel olanla yaşanan çakışma yüzünden gerçeklik ve algılanması bozunuma uğrama tehlikesiyle karşılaşır. Bu yüzden insan için ‘ideal’ olanla reel olan arasındaki gerilimi kırarak en doğru bilgiye ulaşma yolunda Husserl, ‘apaçıklık’ kavramını kullanarak “son temelde, her hakiki ve bilimsel bilginin apaçıklığa dayandığını, ancak yeterince apaçıklığın sağlandığı durumda bilmenin mümkün olduğunu”⁵⁰ söyler. Peki bu apaçıklık nerede yatmaktadır? Kaçınılmaz olarak nesnenin varoluşunun yani gerçekliğin açıklığında ve bu açıklıktan kaynaklanan bilginin kendisinde... “Verilmiş olan nesne durumlarının görülmesi, bilinmesi, kavranması

⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, Çev: Oruç Aruoba, BFS Yay., İstanbul, 1985, s.23-7

⁴⁸ Takiyettin Mengüşoğlu, *Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann*, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1976, s.6

⁴⁹ Harun Tepe, *agy*, s.98

⁵⁰ Husserl’den aktaran, Harun Tepe, s.97

(bir dereceye kadar doğruluğu da) Husserl tarafından açıklık olarak adlandırılmaktadır.”⁵¹

Husserl’in çok önemseydiği ve bilgi tartışmasını üzerine kurduğu bu ‘apaçıklık’ aslında onun özelde Fenomenolojiyi genelde felsefeyi bilimsel düşünceye temel kaynak haline getirme çabasının bir ürünüdür. Husserl’in ‘gerçek’, ‘geçerli’ ve ‘kanıtlanmış’ bilgiye dair düşünceleri Fenomenoloji’ye bu alanda biçtiği rolü de gösterir: “Rasyonel bir anlatımın, bilim öncesi bir bilginin, sonra da bilimsel bir bilginin nesnesi olacak her tür nesne, kendini bilgide, dolayısıyla bilincin kendinde ortaya koymalı ve bütün bilgilerin anlamına uygun olarak, veri haline getirilebilmeli.”⁵² İnsan anlığı, çevresindeki dünya tarafından belirlenmekte ve böylece ‘açıklık’ durumuyla bağlantısı kesintiye uğramakta, fenomenin özünü yitirdiği için ürettiği bilgi de son derece tartışmalı bir hale gelmektedir. Bunun önüne geçebilecek tek şey de, “sözlerden, kuramlardan şeylerin kendilerine”⁵³ doğru gidebilmeyi sağlayacak felsefi nitelikli bir bilimsel alan ve bilimsel nitelikli bir felsefi alanın kesişmesi, nesnenin gerçekliğini araştıran bir çalışma olacaktır. Bu, eğer soruna biraz yararlı yaklaşmamız gerekirse, aşağıda ele alınan Ontoloji’yle birlikte 20. yüzyılın en çarpıcı ve ‘uygun’ bilgi kuramlarından biridir de diyebiliriz.

1.6.3. Nicolai Hartmann

Nicolai Hartmann’ın kurucusu olduğu Ontoloji, aslında varlığın/nesnenin özüne yönelik bir araştırma çabası içerdiği için Fenomenoloji’yle çok yakın bir ilişki içindedir. Hartmann’ın bilgi ontolojisi alanındaki çalışmasının özünü, nesnenin varoluşundan edinilen doğru bilginin tek ve gerçek bilgi olması düşüncesi oluşturur.

“Her türlü bilme, bilgi edinme çabası doğruluğun saptanması amacıyla yola çıktığına, yönelinen nesnenin doğru bilgisini elde etmeye çalıştığına göre, doğruluk bu tür çabaların ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. Aslında Hartmann’a göre

⁵¹ Harun Tepe, agy, s.98

⁵² Edmund Husserl, **Kesin Bilim Olarak Felsefe**, Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, Ankara, 1997, s.21

⁵³ Husserl’den aktaran, Harun Tepe, agy, s.99

bilgi yalnızca doğru bilgidir, doğru olmayan bilgiden söz edildiğinde, bununla kastedilen, bilginin olmaması durumudur.

...Doğruluk, bilgi kavramının farklı anlamlarından birisidir. ‘Doğru olmayan bilgi’den söz edildiğinde, bu bilgi hakiki anlamda bilgi değildir.”⁵⁴

Görülüyor ki Hartmann bilgiyi ontik bir sorunsala dönüştürmektedir.

Hartmann, bilgilenme sürecini basitçe “bilinçte nesnenin bir resminin ya da tasarımının ortaya çıkması”⁵⁵ şeklinde tanımlar. Bu resim/tasarım nesneyle örtüşüyorsa, yani ‘uygunluk’ söz konusuysa, bilgi doğru demektir: “Nesnenin öznedeki tasarımının nesneye uygun düşüp düşmemesi, onun yapı özelliklerini temsil edip etmemesi, söz konusu bilginin doğruluğunu ya da yanlışlığını belirlemektedir. Öznedeki tasarım nesneye uygun olabileceği gibi, ondan farklı da olabilir. ‘Ama imgenin bilgisel değeri için belirleyici olan uygun düşmenin ya da sapmanın derecesidir. Sözcüğün esas anlamında bilgiden, nesnenin özne vasıtasıyla hakiki ‘kavranmasından’, ancak imge ve nesne arasında açık bir örtüşme olduğunda, yani nesnenin özelliklerinin imgede herhangi bir biçimde yeniden ortaya çıkması durumunda söz edilebilir.”⁵⁶

Yani Mengüşoğlu’nun tanımlamasıyla söylersek, “objekt subjektini determine eder”⁵⁷, nesne, bilgilenme sürecinde özneyi belirler. Hartmann’a göre bu nesne, yani hakkında bilgi üretilen varlık durumu iki temel kategoride ele alınmalıdır: “Birincisi, zaman ve mekan boyutlarının dışında kalan ve değişmeyen ‘ideal varlık’ kategorisi, ikincisi ise mekan ve zaman boyutları içinde yer alan ‘real varlık’ kategorisidir.

‘Real varlık’ değişir, ‘ideal varlık’ ise değişmez. Ancak bu iki varlık alanı arasında, gene varlık koşullarından kaynaklanan ortak bir bağ bulunur. Real varlık organı olan “anlık”ın, ideal varlıklarla ilgili bilgileri edinmesi bu ortak bağ

⁵⁴ Hartmann’dan aktaran, Harun Tepe, agy, s.101

⁵⁵ Agy, s.103

⁵⁶ Agy, s.103

⁵⁷ Takiyettin Mengüşoğlu, agy, s.102

nedeniyedir. Örneğin gerçek bir varlık olan “kara tahta”nın üzerine ideal bir varlık olan üçgenin çizilerek yansıtılması, bu iki varlık kategorisi arasındaki bağlantıdan kaynaklanır. Varlık kategorileri, insanın bir buluşu değildir; varlığın yapısı gereği kendinde vardır ve bir bütünlük içindedir. Her varlık türü, araştırmacıya, hangi ölçülere göre davranabileceğini, sorunlara ne gibi bir tutumla yaklaşılacağını gösterir. Yöntem, araştırma konusu olan varlığın kendisindedir. Daha önceden benimsenen belli bir yönteme, araştırmada öncelik verildiği zaman varlık sorununa kesin bir çözüm bulunamaz.”⁵⁸ Nesnenin özneyi belirlemesi olgusu böylece daha da açıklık kazanmaktadır; buna göre, en başından bu yana tartıştığımız haliyle söylersek, üzerine bilgi ürettiğimiz ‘gerçeklik’ değişkendir ve ancak dogmalaşmamış bir metodoloji yardımıyla en sağlıklı bilgiye ulaşabiliriz.

Peki nesne özünden farklılaşmışsa? Yani aslında algılayan kişinin her türlü ‘apaçıklık’ ve ‘uygunluk’ ölçütlerini karşılamış gibi görünmesine rağmen özünden farklı bir varoluş sergiliyorsa yukarıdaki düşüncelerde dile getirilen türden bir bilgiye, bir kesinliğe, nesnenin gerçeğine ulaşmak mümkün olabilir mi?

Tam da burada, bu sorunun olası yanıtlarını ya da daha doğrusu yeni soruları sonuç bölümünde Bertrand Russell ve Jean Baudrillard’ın çalışmalarında aramak üzere felsefe tarihindeki yolculuğumuza ara verip belgesel sinemada üretilen bilginin doğruluğu/gerçekliği sorununu film örnekleri üzerinden tartışmaya geçebiliriz.

⁵⁸ Nejat Bozkurt, **20. Yüzyıl Düşünce Akımları**, Sarmal Yay., İstanbul, 1995, s.81-2

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE ESTETİK KURAMLARINDA GERÇEKLIK VE GERÇEKÇİLİK SORUNU

2.1. Gerçeklik Arayışı ve Sanat

Felsefî düzeyde gerçeklik araştırması bir yana, insan aslında sosyolojik düzeyde de bir gerçeklik ve hakikat arayışını neredeyse ilk çağlardan bu yana sürdürmektedir. Bu arayış, rönemansa ve özellikle sanayi devrimine kadar çoğunlukla dinsel nitelikliken, burjuvazinin koşullarının iyice belirlendiği sanayi devrimiyle başlayan ve günümüze kadar gelen süreçteyse olabildiğince pozitivist bilimsel düzeyde gerçekleşmektedir.

Dinsel nitelikli arayışın, gündelik yaşam gerçeğinin ‘hakikati’ni bulmak adına gerçekleştirildiği ortadadır, ama sürecin tam tersine işlediğini söylemek de mümkündür. Yani insanlar, varlığını bir önkoşul olarak koydukları aşkın bir hakikatin gerçeklikteki izlerini de araştırmışlardır. Örneğin “Babil Kulesi” söylencesi de bir hakikat ve gerçeklik arayışının parçasıdır: İnsanlar, hayatlarının hakikatine dönüştürdükleri tanrı Yehova’nın gerçekliğine ulaşmak, onu ‘görebilmek’, hatta belki ona dokunabilmek amacıyla, onun katına kadar yükseldiği düşünülen bir kule inşa ederler. Kendisini görmek isteyen insanların bu çabasını bir tür kibir olarak değerlendiren tanrı, kuleyi yıkıp insanların dillerini birbirinden ayırarak karşılık verir.

Görüldüğü gibi, gerek düz anlatısında gerekse alegorik yapısında Babil Kulesi söylencesi, bizi birkaç kavramsal alanla karşılaştırır. Bunlardan birincisi, ‘hakikat’ denilen şeyin gerçekliği bilgisine hiçbir zaman ulaşamayacağı yönündeki yargıya, bir diğeri de gerçekliğe dair bilginin ‘görme’yle ilişkisine yapılan vurgudur.

Gerçekten de ‘görme’, bilgilenme sürecinin ilk ve en önemli basamağını oluşturur. Örneğin bir ses duyduğumuzda başımızı çevirerek sesin kaynağını ‘görmeye’ çalışırız; burada bir uyarıcı olarak sesin kaynağı hakkında bilgiyi ‘görerek elde etme’ çabası, en sağlam bilgilenme biçimi olarak zihnimize ve davranışlarımıza

yerleşmiştir. Çünkü nesneye dair bilgilenme sürecinde ‘görmek’, ardından gelecek tüm yöntemleri –yine işitmek, dokunmak, tatmak, koklamak.. gibi- fiziksel bir gerçeklik tabanına oturtur ve belirler.

Dinsel inançlar, ‘görme’ olgusunu da uzunca bir süre tekellerinde tutmuştur. Örneğin resim sanatında, neredeyse rönesansa kadar, resmedilen kişilerin yüzleri ve diğer fiziksel özellikleri, birini diğerinden ayırd etmeyi olanaksız kılacak denli birbirine benzer. Bunun en önemli nedeni, zaten neredeyse dinsel öykülerden başka bir şeyin resmedilmediği bir dönemde, kilisenin insanın bireysel varoluşunu değersiz görmesidir; edinilmesi gereken asli bilginin ve ulaşılması gereken hakikatin ‘total bir varlık biçimi olarak tanrı’ şeklinde algılandığı bir dönemde insanın bireysel gerçekliği önemsiz bulunmaktadır.

Rönesansla birlikte Ortaçağ kültürel anlamda sonlanır ve Da Vinci gibi sanatçı bilim insanlarının çalışmaları yaygınlaşırken, resim sanatında da gerçeğin birden fazla ve farklı olduğu anlayışı kendini göstermeye başlar. Örneğin Brueghel ve Bosch gibi ressamın çalışmaları, konusu ister dinsel ister seküler olsun, artık kadrajda birden çok olguyu, birden çok gerçekliği sunmaktadır. Takip eden dönemde resim içinde resimler göstererek kendi gerçekliğini resim tarihinin üstüne kuran ürünleri de böyle bir sosyo-psikolojik değişimin izleri olarak tanımlayabiliriz. Bu toplumsal olaylar, bilimsel gelişmelerle paralel ilerlemekte, dünya Giordano Bruno’yu yakan ve Galileo’yu susturan engizisyonundan Newton’a ve modern bilimsel düşünceye doğru ilerlemektedir:

“Rasyonalist, pozitivist ve nihayet materyalist düşünce akımları ‘gerçeğe ulaşma’ düşüncesini, spekülatif karakterinden soyundurarak, bu dünyanın maddi varoluşuyla ilişkilendirmiştir. Artık aranan Tanrı değil, gerçeğin kendisiydi.”⁵⁹

1789 Fransa’ında dünyayı yeniden şekillendirecek bir burjuva devrimi gerçekleşirken, resim sanatı da artık dinsel hikayelerin yanı sıra, hatta onlardan daha çok, seküler hayattan manzaralar çizmektedir. Bunun sonucu olarak da, gerçekliği hiçbir zaman ‘bilme sınırları’ içine girmeyen aşkın hakikat düşüncesinin etkisi

⁵⁹ Mutlu Parkan, **Sinema Estetiği ve Godard**, İleri Kitabevi, İzmir, 1993, s. 15

giderek kırılırken resim sanatı daha bilinçli bir gerçeklik yeniden-üretimine yönelir. Gündelik yaşamsal gerçekliğin resim yoluyla yeniden-üretimi o kadar önemli hale gelir ki, fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatı bu işlevinde büyük bir kırılma yaşayarak 19. Yüzyılda İzlenimcilik'le başlayan yeni bir sürece girer; madem ki resmin ulaşmaya çalıştığı gerçeklik fotoğraf yoluyla hem de bire bir üretilmektedir, öyleyse resim sanatı kendine yeni bir yol çizmelidir. Böylece İzlenimciliğin açtığı yolda zamanla non-figüratif anlatım, Soyut Dışavurumculuk gibi akımlar ortaya çıkarken gerçekliğin insan eliyle görsel yeniden-üretimi de önce fotoğrafa, ardından çok hızlı biçimde peş peşe fotoğraflar çekebilen ve bu fotoğrafların peş peşe akıtılmasıyla bir hareket yanılsaması yaratan sinemaya kalır.

2.2. 'Sanat için Sanat'tan Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru

Sinemanın, devraldığı bu gerçeklik üretimiyle estetik ilişkisine geçmeden önce, gerçekliğin sanatsal sunumuna dair estetik tartışmalara göz atmakta fayda var.

Hegel'in 'güzellik'i her anlamda 'hakikat'le örtüştüren ve sanatı da kaçınılmaz olarak 'güzellik' olgusuna bağlı ve bağımlı kılan idealist anlayışına karşı, özellikle 19. Yüzyılın toplumsal olayları ve bunların romandaki yansımaları, sanatın gerçekte ne için olduğuna dair aslında günümüzde de süren çarpıcı estetik tartışmalarına yol açmıştır. Bu tartışmaların odağında o gün için romanın bulunması, romanın burjuvaziyle birlikte doğup onunla birlikte gelişen bir sanat türü, tam da dönemine ait bir sanat türü olmasından kaynaklanır. Fakat bu tartışmalardan roman sözcüğü çıkarılıp yerine sinema, tiyatro, resim sözcükleri konduğunda da herhangi bir anlam kayması yaşanmaz, çünkü hepsi de, özellikle gerçekliğin sunumuna ilişkin estetik düzeyde, benzerlikleri benzemezliklerinden fazla olan sanatsal üretim alanlarıdır.

Tartışmanın birbirine karşıt ve bilinen en eski iki kavramı, 'sanat için sanat' ve 'toplum için sanat' biçiminde formüle edilir. 'Sanat için sanat' görüşünü savunanların en aşırılarından biri olan ünlü romantik Thophile Gautier şöyle demektedir: "Hayır, sizi gidi sersemle, hayır, sizi gidi ahmaklar ve koca gerdanlılar sizi, bir kitaptan paça çorbası olmaz, bir roman bir çift dikişsiz çizme değildir. ...Ben gereksiz olanı en gerekli sayanlardanım ve eşyayı da, insanları da bana gördükleri

hizmetle ters orantılı olarak severim.”⁶⁰ Aslında sanatın toplumsal amaçları olan bir üretime dönüşmesini isteyenlerin, sanat yapıtındaki güzellik unsurunun tamamen ortadan kalkması gerektiğine dair bir söylemleri bulunmamasına –en azından o dönem için- rağmen, Gautier’nin sanatın toplum faydasını gözetmesi gerektiğini söyleyenlere karşı görüşleri açıkça aşırı derecede tepkiseldir: “Raphaello’nun hakiki bir tablosunu ya da güzel bir çıplak kadını seyretmeye karşılık, Fransızlık ve yurttaşlık haklarımdan büyük bir memnunlukla vazgeçerdim.”⁶¹

Gautier’nin bu aşırılığına karşı ilk yanıt, Hegelci ‘güzellik’ olgusuna karşı çıkmakla birlikte en az Gautier kadar romantik olmaktan kurtulamayan Pisarev’den gelmiştir: “Bir Rus kunduracısı olmayı, bir Rus Raphael’i olmaya yeğ tutarım.”⁶²

Bu romantik görüşlerin dışında, 20. Yüzyıla damgasını vuracak akımlardan biri olan Toplumcu Gerçekçiliğin de kuramsallaşması aşamasında kendisinden epeyce faydalanılan Rus düşünürlerden biri olan Çernişevski’nin şu ifadesi yer alır: “‘Sanat sanat içindir’ düşüncesi, günümüzde ‘servet servet içindir, ‘bilim bilim içindir’ vs. düşüncesi kadar acayip bir düşüncedir. Beşeri faaliyetlerin tümü insana hizmet etmekle yükümlüdürler, yoksa kısır ve gereksiz uğraşmalar olarak kalırlar: servet insan tarafından kullanılmak, bilim insana yol göstermek için vardır. Sanat da esaslı bir iyiliği göz önünde tutmalı, kısır bir zevk olmamalıdır.”⁶³

Bu görüşler ilk kez Çernişevski tarafından öne sürülmemektedir. 1814 yılında F. F. Narejni’nin **Rusyalı Gil Bles ya da Prens Gabriel Simonoviç Çistiakov’un Maceraları** adlı romanının ilk üç bölümü yayımlandığında, dönemin eğitim bakanı Kont Razumovski yapıtı yasaklamış ve şu gerekçeyi sunmuştur: “Roman yazarları, çoğu defa, kötülüklerle savaşılmaya çalışırken bunları öyle renklerle çiziyor ya da öylesine ayrıntılı bir şekilde tasvir ediyorlar ki, böylece, gençliğin dikkatini akla

⁶⁰ Aktaran, G. V. Plehanov, **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Çev: Selim Mımoğlu, Sosyal Yay., İstanbul, 1987, s. 24

⁶¹ Agy, s. 24

⁶² Aktaran, Ahmet Oktay, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, BFS Yay., İstanbul, 1986, s. 55

⁶³ G. V. Plehanov, agy, s. 15

getirilmemesi yeğ olan bazı kötülükler üzerine çekmiş oluyorlar. Edebi değeri ne olursa olsun, bir roman ancak hakikaten ahlaki bir amaç taşıdığı takdirde yayınlanmalıdır.”⁶⁴ Fakat iki görüş arasında çok temel bir ayrım bulunmaktadır: Kont Razumovski, 1789 burjuva devriminin etkilerini açıkça gören aristokrat bir devlet adamı olarak kendi sınıfının egemenliğini sürdürme endişesiyle, Çernişevski ise yine aynı burjuva devrimi sonrası yaşanan kapitalist gelişmenin etkilerini açıkça gören ve sanatın, henüz belirgin bir kavram bile olmamakla beraber toplumun en önemli bölümünü oluşturan ‘işçi sınıfı’na vermesi gereken önem çerçevesinde tepki göstermektedir.

Gautier’nin de bir temsilcisi olduğu Romantizm akımının anlamı, aristokrasinin ve ona ait tüm feodal değerler sisteminin çöktüğü, ‘anomal’ ve ‘zenginleşme’ üzerine kurulu yeni bir değerler sisteminin ortaya çıktığı böyle bir dönemde aranmalıdır. Ernest Fischer’in romantizm tanımlaması, Gautier’nin de içinde bulunduğu koşulları açıkça tanımlamaktadır: “Çeşitli ülkelerde değişik biçimlerde ortaya çıkmış olmasına karşın Romantizmin belli bir takım özellikleri vardı: sanatçının kendini özdeğ göremediği bir dünyadaki iç tedirginliği, yeni bir toplumsal birlik özlemi doğuran güvensizlik ve ayrı kalmışlık duygusu, halkla, halkın türküleri ve efsaneleriyle ilgilenme (‘halk’ sanatçının kafasında nerdeyse gizemsel birlik niteliğini taşıyan bir kavramdı), ve bireyin kayıtsız şartsız eşsizliği, sınırsız Byron-özneliğini övme. Bütün bağları bir yana iten, bir yandan kendini burjuva düzeninin düşmanı sayarken, bir yandan da –bilinçli olmadan- burjuvaların ‘Pazar için üretim’ ilkesini tanıyan ‘özgür’ yazar, ilk olarak romantizmle birlikte ortaya çıktı. Burjuva değerlerine romantikçe karşı çıkışları, sonunda onları derbeder bir yaşayışa iten özgürlük kaygıları bu yazarların eserlerini en suçladıkları bir şey durumuna, pazara sürülen ‘meta’ durumuna soktu.”⁶⁵

Romantiklerin burjuva zevk ve adetlerine karşı olmalarına rağmen burjuva yapısını eleştirmediklerini söyleyen Rus düşünür Plehanov, Romantizmin neredeyse karşısında biçimlendiği söylenebilecek bir görüş üzerinden, dönemin ütopyik

⁶⁴ Aktaran, G. V. Plehanov, agy, s. 33

⁶⁵ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1995, s. 56

sosyalistleri Saint-Simoncular üzerinden şu eleştiriyi yapar: "...Genellikle burjuva amiyaneliğine karşı m¼cadele eden romantikler toplumsal reformların zorunluluğunu ilan eden sistemlere d¼řmandılar. Romantiklerin emeli, toplumun ¼rf ve adetlerini, toplumsal yapıda hiçbir değişiklik yapmaksızın değiştirmektir –buysa besbelli imkansız bir şeydir.

Geręekten de, bu isyan pratik bakımdan tamamen kısır kalmış ve bunun edebiyat için gayet ¼nemli sonuçları olmuştur. Romantik kahramanların itibari ve geręek dışı karakteri bu y¼zdendir. Ve kahramanların bu karakteri sonuçta ekol¼n ¼¼kmesine neden olmuştur.”⁶⁶

Tabii sadece yarattığı karakterlerin geręekdıřılıđından değil, daha ¼ok hızını almış ilerlemekte olan kapitalizmin etkisiyle ¼¼ken Romantizm, kendi içinden ‘eleştirel geręekçilik’ olarak adlandırılan bir akımı doğurmuştur. Eleştirel geręekçilerin romantik yapıtlardaki kahramanların geręekdıřılıđını gidermeye ¼alıřtıklarını belirten Plehanov, akımı şöyle tanımlar: “İlk realistler de ‘burjuva’ya karşı kıyama devam etmekle birlikte, bunu bambaşka bir tarzda yaparlar. Bunlar, alelaide burjuvalara karşı hayali kahramanlar ¼ıkaracak yerde, artistik yaratışlarına konu olarak bizzat bu burjuvaları alırlar.”⁶⁷ ¼¼z¼mlemesine akımın isminden başlayan Fischer, ‘eleştirel’ sözc¼đ¼n¼n bir tutumu, ‘geręekçilik’ sözc¼đ¼n¼n de bir yöntemi ifade ettiğini söyledikten sonra, akımın eksikliklerine dair daha belirgin bir tanımlama yapar: “Eleştirel geręekliđin kapsamı içinde de değişik bir ¼ok gr¼řler vardır: Fielding’in gelişen burjuva sınıfına soyluca bir aşağılamayla bakışından (Byron, Stendhal ve Balzac’ta da gr¼len bir tutum) devrim sonrası toplumu kökten suğlamasına (Stendhal, Flaubert); Dickens’in, İbsen’in, Tolstoy’un dn¼ř¼mc¼ umutlarına ve tasarılarına kadar. B¼t¼n bu gr¼řlerde toplumun o g¼nk¼ durumuna karşı eleştirel bir tutum vardır, ama bu tutum ya aşağılayıcı, ya alaycı, ya dn¼ř¼mc¼, ya da nihilist olarak belirir.”⁶⁸

⁶⁶ G. V. Plehanov, agy, s. 47-8

⁶⁷ Agy, s. 48

⁶⁸ Ernst Fischer, agy, s. 105

Flaubert, Stendhal, Balzac gibi romancıların yapıtlarında ortaya çıkan burjuva hayatının eleştirisiyle belirginleşen Eleştirel Gerçekçilik, sonuçta toplumsal gerçekliği tümüyle kapsayabilen bir yapıda olmaktan çok uzaktır. Mehmet H. Doğan'ın tanımlamasıyla, "Eleştirel gerçekçilik, 'çökmekte olan eski düzenle kurulmakta olan yeni düzen arasındaki çelişmeleri çözümler' yalnızca."⁶⁹

Toplumsal yaşamda etkisini yavaşça yaymayı sürdüren ve başını Saint-Simoncuların çektiği ütopyik sosyalistlerin sanat akımlarında da görünen ve görünmeyen etkileri vardır. Plehanov, ütopyik sosyalistlerin özellikle mülk sahiplerine seslendiğini, proleteryanın bağımsız bir aksiyonuna inanmadıklarını belirttikten sonra şunları söyler: "Lakin, 1848 olayları bu aksiyonun pek tehditkar bir hal alabileceğini gösterdi. 1848'den sonra sorun artık zenginlerin, yoksulların kaderini iyileştirme işiyle uğraşmayı dileyip dilemedikleri sorunu değil, varlıklılarla varlıksızlar arasındaki mücadelede kimin galip geleceği sorunuuydu."⁷⁰ Burjuva eleştirisiyle Eleştirel Gerçekçilik kadar, ardından gelen Doğalcılık (Natüralizm) akımı da bu toplumsal olgudan etkilenmiştir.

En önemli temsilcisi Emile Zola olan akıma eleştirilerin çoğunluğu da Zola üzerinden yöneltilir. Sanatçının, döneminin önemli toplumsal olaylarına yabancı kalmasının yapıtının değerini düşüreceğini söyleyen Plehanov, eleştirisini şu şekilde dile getirir: "Realistlerin, takdire değer eserleriyle ilk temellerini atmış oldukları natüralizm kısa zamanda kendisini Huysmans'ın deyişiyle, 'bir çıkmazda, ağzı tıkalı bir tünelde' buldu. Huysmans'a göre, natüralizm herşeyi –frenği de dahil- kendisine inceleme konusu yapabiliyordu. Bununla birlikte, çağdaş işçi hareketi natüralizm için anlaşılması imkansız bir olgu olarak kalıyordu. Gerçi, Zola Germinal'i yazmıştır. Fakat, bu romanın zayıf tarafları bir yana, unutmamak gerekir ki, Zola –kendi söylediği gibi- sosyalizme eğilim göstermeye başlamış olsa bile, Zola'nın deneysel

⁶⁹ Mehmet H. Doğan, **Estetik**, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998, s. 285

⁷⁰ G. V. Plehanov, agy, s. 51

metodu denilen şey, hiçbir zaman ona, büyük toplumsal olayları inceleme ve bunları artistik bir tarzda tasvir etme imkanını vermemiştir.”⁷¹

Yine de, belirtmek gerekir ki, Plehanov’un vurguladığı en büyük eksikliğine rağmen Doğalcılık akımının günümüzde tartışılan anlamıyla ‘sanatta gerçeklik’ olgusuna özel bir katkısı olmuş, anlatıyla gerçeklik arasındaki ilişkiye dair bazı tanımlamaların ilk kez belirmesine yol açmıştır. Zola, Doğalcılığın kurallarını açıklarken şöyle demektedir: “...Okurların ilgisini çekmek için güzel bir şekilde uydurulduktan sonra bazı kurallar gereğince işlenmiş masalları ele almıyor bu çeşit roman. Onda hayal gücünün de bir işi yok; olayın açıklanması, düğümlemler bağlanması ile ilgilenmeyen romancı için entrikanın da hiçbir değeri yok; demem o demek ki, gerçekten bir şey kısmak ya da gerçeğe bir şey katmak için işin içine karışmaz o; önceden tasarladığı bir düşünün gerekçelerine göre kafadan uydurma bir çatı kurmaz o. Doğanın her şeye yeteceği düşüncesiyle yola çıkar; hiçbir yanını yontmadan, değiştirmeden, olduğu gibi kabullenir doğayı... Bir serüven tasarladıktan sonra onu karmakarışık bir şekle sokacak, heyecan verici sahneler uydurarak iyi ya da kötü bir sonuca varacak yerde, tutar hayattan, yaptıklarını, düşündüklerini hiç değiştirmeden olduğu gibi aktardığımız bir insanın ya da bir grup insanın hikayesini alırız olur biter. Yapıt böylece bir tutanak halini alır, başka bir şey değil; bu çeşit bir romanın bütün değeri, gözlemin doğru ve yerinde olmasında, analizin az çok derinlere girmiş olmasında, olguların lojik bir şekilde birbirine zincirlenmiş olmasındadır.”⁷²

Hem Zola ve diğer Doğalcılar, hem de Doğalcılıktan etkilenen bir çok yazar, sanatsal üretim sürecinde daha önce yapılmamış biçimde bir gerçeklik arayışına girmiştir: “18. Yüzyılın sonlarında, sanatta gerçeğe uyulmasına ilişkin istemler giderek yükseldiğinde, belgenin yetkesi hızla arttı. Daha o zaman Puşkin, ‘Dubrovski’ adlı öyküsü için döneminin mahkeme belgelerinden yararlanmıştı. 19. Yüzyılın ikinci yarısında ise güvenilir belgelerin yerini –ozanın romantik buluşlarına karşı sav olarak- gazete haberleri aldı. Dostoyevski’den Zola’ya değin yazarlar

⁷¹ Agy, s. 54

⁷² Aktaran, Mehmet H. Doğan, agy, s. 264-5

gerçeği ararlarken gazete haberlerine bir rastlantı sonucu olarak başvurmamışlardır.”⁷³

Tabii akımın böyle biçimlenmesinde ve bu denli yaygınlaşmasında pozitivist bilimsel düşüncenin gözardı edilemeyecek bir etkisi bulunmaktadır. Ama bu, aynı zamanda Doğalcılığın yetersizliğinin de nedeni olmuştur: “Yaşamının son yıllarında Zola’nın kendisinin de anladığı gibi, yazar, bilim adamının gösterdiği tarafsızlığı gösteremezdi. Toplumsal davranışta tarafsızlık da bir taraf tutmaydı.”⁷⁴

Zola ve akımın diğer üyeleri, gündelik gerçekliği olduğu gibi, yazı çalışmasının gerektirdiği unsurlar dışında hiçbir şey eklemeyen ve yorumlamadan aktarmayı, Zola’nın kendisini ekonomik altyapıyla birlikte gelişen anti-semit bir ırkçılık olayının içinde, Dreyfus davasında bulmasından sonra yaşadığı dönüşüme kadar sürdürdüler. Ernst Fischer, akımın sonlanışına dair şunları söyler: “Bütün bunları –burjuva sınıfının yozlaşmasını, halkın yoksulluğunu, emekçi sınıfının direnişini- Zola romanlarında bir çözüm umudu olmadan, silkip atılması gereken bir karabasan gibi anlattı. İşte doğalcılığın güçlü ve zayıf yanları korkunç toplumsal koşulların bu ‘nesnel’ betimlenişinde ve bu koşulların değişebileceğini göstermeme direnişindedir. İkiliği burada ortaya çıkmaktadır. Belli bir süreden sonra doğalcılığın ya kendini aşarak toplumculuğa dönüşmeye ya da kaderciliğe, simgeciliğe, gizemciliğe, dinciliğe ve tepkiciliğe dönüşüp ortadan kalkmaya karar vermesi gerekir. Zola birinci yolu seçti; arkadaşlarından pek çoğu da ikinci yolu.”⁷⁵

Zola, “Bugünün gerçeklerinin ayrıntılarıyla incelenmesinin ardından yarının gelişmesine bir göz atmak gerekir.”⁷⁶ diyerek birinci yolu seçerken, söylediği sözün Toplumcu Gerçekçilik akımına son derece uygun düşeceğini bilmiyordu kuşkusuz... Fakat Doğalcılıktan sonra atılacak adımı Çernişevski’nin sözleri çok daha iyi tanımlamaktadır: “Hayalgücüne karşı gerçeği övmek, sanat eserlerinin yaşanan

⁷³ Yuriy M. Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, de Yay., İstanbul, 1986, s. 19

⁷⁴ Mehmet H. Doğan, agy, s. 266

⁷⁵ Ernst Fischer, agy, s. 77

⁷⁶ Agy, s. 76-7

gerçekle kıyaslanamayacağını göstermektir amacımız. Bilim, gerçeğin üstüne çıkmayı düşünmez. Bilim, ereğinin, gerçekliği anlamak ve açıklamak, sonra bu açıklamaları insanoğlunun rahatı için kullanmak olduğunu söylemekten utanmaz. Sanat, şu yüce ve harika erekle yetinmelidir: gerçekliğin yerini tutmak, onun eksikliğini aratmamak ve insanoğluna bir yaşama el kitabı sağlamak. Gerçek, düştün üstündür, temel imlem de hayalgücünün yarattığını sandığı şeylerden daha yücedir.”⁷⁷

Marx ve Engels’in Komünist Manifesto’da “Avrupa’da bir hayalet dolaşiyor; komünizmin hayaleti...” şeklinde dile getirdikleri toplumsal öngörü, aslında hiç de gerçekleşmesi beklenmeyen bir coğrafyada, henüz köylülükten kurtulamamış ve bir proleterya devriminin kıvılcımını parlatacak anamal birikimine ulaşamamış Rusya’da patlak verdi. 1917’deki devrimin hemen ardından yeni bir toplumsal yapılanma gerçekleşirken sanat ve estetiğe dair görüşlerin de değişim ve dönüşüme uğraması kaçınılmazdı.

Genç Sovyetler Birliği’nde devrimin sanata dair ilk etkisi, her devrimin yol açacağı gibi, eski-yeni kavgasında yaşanmıştır. Ortada artık yeni bir toplum, proleter toplumu bulunduğuna göre, bu altyapı kurumlaşmasına uygun yeni bir sanat ve kültür ortamı olması gerektiği düşünülmektedir. Eskiye yok edip proleteryanın kültürünü oluşturmak amacıyla, Halk Eğitim Komiserliği çevresinde kurumsallaşan bir sanat ortamı, kısaca Proletkult oluşturulur: “Başlangıçta pek çok kişi, yeni sanatın ancak eskinin yıkıntıları üzerinde kurulabileceğine, eski toplum düzenini ortadan kaldıran, eski hükümet mekanizmasını yıkan devrimin kararlılığı ve ödün vermezliği içinde devrim öncesi sanatı ortadan kaldıracak bir antitez olarak kurulabileceğine inanıyordu. Devrim öncesi sanatın tamamen yok edilmesini en ateşli biçimde savunanlar, bir bildirilerinde şöyle diyorlardı: ‘Yeni proleter sanatın, ancak eski burjuva sanatının yıkıntıları üzerinde kurulabileceği açık seçik ortadadır.’”⁷⁸

⁷⁷ Aktaran, Ahmat Oktay, agy, s. 51

⁷⁸ M. Parkhomenko-A. Myasnikov, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, Çev: Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yay. İstanbul, 1976, s. 9

Bunun ne kadar Marxist bir tavır olduğu son derece tartışmalıdır, çünkü hem Marx hem de Engels, örneğin burjuva dönemi edebiyatını reddetmek bir yana, ondan toplumsal çelişkilerin kaynağını belirlemede faydalanacak denli iyi biliyorlardı ve bu tür yönelimleri kesinlikle hoş karşılamayacak biçimde sanat ve edebiyat takipçisiydiler. Lenin de bu hiç de Marxist olmayan redci tavra karşı tepkisini göstermekte gecikmemiştir: “Kültürel bağlantı sorununu Parti ve Sovyet hükümeti başka bir açıdan ele alıyordu. Bir keresinde Lenin bu görüşü şöyle belirledi: ‘Proleter kültürünü yaratabilmek için insanlığın tüm gelişimiyle yaratılan kültürü ve bu kültürün geçirdiği değişimleri iyice öğrenmek zorunda olduğumuzu kabul etmediğimiz sürece bu sorunu (proleter kültürünün oluşturulması sorununu) çözmek olanağı yoktur.’ Lenin, eski sanatın ‘yok edilmesinden yana olanlarla’ alay etti ve sanatçıların ‘salt eski diye gerçekten güzel olana sırt çevirmemeleri, bunu yeni gelişimler için bir çıkış noktası olarak almaları gerektiğini’ belirtti. Edebiyatçıların tavrı bu görüş çizgisi üzerinde gelişti ve ‘yıkıcı’ fikirler çok geçmeden gözden düştü.”⁷⁹

Tüm bunların ötesinde, böyle bir devrimin hemen ardından böyle bir kültürün olanaklı olup olmadığının tartışması da yapılmamıştır. Bu konuyu sadece, Edebiyat ve Devrim adlı kitabında Troçki, tümüyle Marxist bir bakış açısıyla gündeme getirmeye çalışır: “Burjuva kültür ve sanatını, proleter kültür ve sanatıyla karşılaştırmak temel bir yanlışlık olur. Proleter rejimi bir geçiş dönemi olacağından, proleter kültür ve sanatı da hiçbir zaman varolmayacaktır. Proleter devrimin tarihsel anlamı ve ahlaki büyüklüğü, bir sınıf kültürü olmayacak ama ilk kez gerçek bir insanlık kültürü olacak bir kültürün temellerini atmasında yatmaktadır.”⁸⁰ Ne var ki, bilindiği gibi, özellikle 1924’te Lenin’in ölümünden sonra yaşanan gelişmeler Troçki’nin tümüyle Marxist bir mantıkla öne sürdüğü gelecek hayallerini olumsuzlayacak biçimde yaşanmıştır.

Bu yeni dönemde Gerçekçilik henüz yaygın değildir. Hatta ortaya çıktığı dönem itibariyle bir burjuva estetiği olarak kabul edildiğinden dolayı, yukarıda

⁷⁹ Agy, s. 9-10

⁸⁰ Leon Troçki, **Edebiyat ve Devrim**, Çev: Hüsen Portakal, Kız yay., İstanbul, 1976, s. 12

tartışıldığı gibi yıkılması gerekliliğinden söz edilmese de, en azından lanetlenmektedir. Kharkov, Sanatın Yolları'nda bu durumu şöyle örnekler: “Bir eleştirmen, gerçekçilik konusunda şunu yazıyordu: ‘Gerçekçilik, yeni sanat arenasında, dikkatsiz bir dekoratörün doğan güneşin parlattığı göğün altında unuttuğu eski pabuçlar gibi kalmaktadır.’”⁸¹

Devrim heyecanı sanat ve estetik görüşlerdeki etkisini bir süre devam ettirmiş, bu dönemde oldukça ilerici olduğu söylenebilecek adımlar atılırken bir süre İzlenimcilik, Fütürizm, Formalizm ve Konstrüktivizm de (Yapılandırmacılık) etkili olmuştur. Örneğin tam da o günlerde yayımlanan Grono Manifestosu'nda şu ifadeler yer almaktadır: “Empresyonizmi ve Fütürizmi çağdaş sanatın en ileri biçimleri olarak görüyoruz. Empresyonizm, sanatta psikolojik-özel'in, Fütürizm ise nesnel-kolektifin yansıtılması açısından önemlidir.”⁸² İleride değineceğimiz gibi, özellikle Fütürizm ve Konstrüktivizm etkisini başta Vertov'un kuramı olmak üzere sinema estetiğine dair çalışmalarda da göstermiştir.

Ne var ki, bu yeni ülkenin, Sovyetler Birliği'nin yoğun bir köylülük derdi vardır. Eskiyle yeni arasında bir tür yumuşak geçişi öngören Lenin, iç savaşın bitişiyle birlikte NEP olarak adlandırılan Yeni Ekonomik Plan'ı yürürlüğe sokar ve bu uygulama çerçevesinde Proletkult tasfiye edilerek sanat ve kültüre dair tüm politikalar yeni kurulan RAPP'a (Rus Proleter Yazarlar Birliği) teslim edilir. 1928'de başarısızlıkla sonuçlanan NEP döneminin sonunda RAPP da tasfiye edilerek yerini Sovyet Yazarlar Birliği'ne bırakır. Uzun bir kuramsal hazırlık döneminden sonra, Toplumcu Gerçekçilik olarak adlandırılan akım, 1934 yılının Ağustos ayında yapılan Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kurultayı'nda kabul edilerek neredeyse resmileşir. Bu konuda Konstantin Fedin şöyle demektedir: “Sanat yapıtlarında gerçeğin nasıl yansıtılacağına değgin ilkeleri olgunlaştırmak yıllar sürdü. Yetenekli yazarların edebi deneyleri ve başarıları, Sovyet sanat dünyasının kurulması için gerekli malzemeyi sağladı. Marksizm ve Lenin'in devrimci görüşleri, kuramcıları ve eleştirmenleri esinleyerek onları Sovyet sanatının yeni oluşumunu felsefe açısından genelleştirmeye

⁸¹ Aktaran M. Parkhomenko-A. Myasnikov, agy, s. 10

⁸² Agy, s. 10

ve bu oluşumun sanatsal kalıtımla ortak yanlarını ve özgün yanlarını belirlemeye yöneltti. Böylelikle Sovyet edebiyatında ideolojik ve sanatsal görüşün –sosyalist gerçekçilik yönteminin- temeli atılmış oldu.”⁸³

Toplumcu Gerçekçiliğin özellikle dört önemli ilkesi bulunmaktadır: “1) Sanat, gerçeği yansıtır ve Marks’ın deyiimiyle ‘yansıttığı öznenin diline’ verir; 2) Yetenekli ve dünya görüşü belirli sanatçı, sadece yaşamın kendisine sunduklarını dinleyip aktaran pasif bir medyum değildir. (Gyorgy Lukasc’ın deyiimiyle ‘gerçeği dikte eden kişi’ değildir), sanatçı gerçek ile kendi kafasındaki ideali karşılaştırarak gördüklerini yeniden biçimleyip yaratır; 3) Sanatta yeniden yaratmak, salt kopyacılık ya da öykünme değil, özel bir estetik gerçektir (Hersen, Winkelmann), yaşamı incelemek, anlatmak ve değiştirmek için bir araçtır; 4) Bir sanat yapıtı ancak insanlara yeni bir şey gösterdiği, duygularını, düşüncelerini ve iradelerini zenginleştirdiği, onların sanatçı yanını uyardığı zaman gerçek bir sanat yapıtıdır.”⁸⁴

Aslında bu ifadelere bakıldığında, Toplumcu Gerçekçiliğin genel olarak gerçekçi estetiğin ulaştığı son ve mükemmel nokta olduğu bile düşünülebilir. Fakat gerçekte böyle olmamış, Toplumcu Gerçekçilik tam da Ahmet Oktay’ın tesbitindeki yapıya bürünecek biçimde gelişmiştir: “...Toplumcu gerçekçilik bir yazın ve sanat kuramı olmaktan çok, Sovyet siyasa kuramının bu özgül düzeylerde bir uygulaması olarak belirir.”⁸⁵ Devrim sonrasının ilk eğitim bakanı Lunaçarski’nin “Edebiyatın ödevi her zaman, sözcülüğünü yaptığı sınıfı örgütlemek olmuştur.”⁸⁶ deyişi ve Georgi Kunitsin’in sözlerinin de doğruladığı bir tesbittir bu: “...Partizanlık kuramcı ya da sanatçının kendi sınıfının ülküleri ve çıkarları adına bilim ya da sanatı

⁸³ Konstantin Fedin, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, Çev: Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yay. İstanbul, 1976, s. 77

⁸⁴ M. Parkhomenko-A. Myasnikov, agy, s. 23

⁸⁵ Ahmet Oktay, agy, s. 14

⁸⁶ Anatol Lunaçarski, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, Çev: Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yay. İstanbul, 1976, s. 26

kullanarak bilinçli mücadele vermesi demektir ve bu nedenle de sınıf mücadelesinden ayrı düşünülemez.”⁸⁷

Sonraki yıllarda Jdanov eliyle Sovyetler Birliği'nin kültür ve sanata resmi yaklaşımı haline gelen Toplumcu Gerçekçilik uyarınca, müzikten resme, sinemadan tiyatroya dek tüm sanat yapıtlarında asıl, hatta neredeyse tek anlatılması gereken proleter mücadele, daha açık söylemek gerekirse devlet propagandası olacak, bunun dışına çıkan ya da çıkmaya yeltenen sanatçılar ve yapıtları lanetleneyecektir. Çok geniş bir yelpazede gerçekten de böyle olmuştur: Örneğin Jdanov, 10 Eylül 1948'de yayımladığı bir bildiriyle Şostakoviç başta olmak üzere Prokofyev ve Haçaturyan gibi bir çok ünlü besteciye biçimcilikle –ki bu saldırıyla Brecht de çok sık karşılaşacaktır- ve halk düşmanlığıyla suçladı. En tuhaf ve umutsuzluk uyandıran Toplumcu Gerçekçilik uygulamalarından biri de, günümüzde Şostakoviç'in en önemli yapıtlarından sayılan 9. Senfoni'sinin yine Jdanov tarafından 'karşı-devrimcilik'le suçlanarak yasaklanmasıdır.

Sanat ve kültürün devlet eliyle ve propaganda amacıyla düzenlenmesi üzerinde yükselen Toplumcu Gerçekçiliğin sürekli Marx'tan, Engels'ten ve Marxizm'den bahsetmesi açıkça bir çelişkidir. Çünkü Marx'ın da Engels'in de böyle bir politik uygulamayı asla kabullenmeyecekleri, sanata yaklaşımlarından bellidir. En iyi bilinen örneklerden birinde Engels, kendisine yoğun burjuva eleştirisi içeren romanını gönderen Margaret Harkness'a yazdığı mektupta şunları söyler: “Yazarın görüşleri ne denli gizli kalırsa sanat yapıtı için o denli iyi olur.”⁸⁸ (Engels, Sanat ve Edebiyat, 54) Yine Engels'in bu kez Minna Kautsky'ye yazdığı 1885 tarihli mektupta şu satırlarla karşılaşırız: “...Bence tez, özellikle belirtilmeksizin, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır ve yazar çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne koyma zorunluğunu duymamalıdır.”⁸⁹ Görüldüğü gibi bunlar, Toplumcu Gerçekçiliğin en azından reel

⁸⁷ Georgi Kunitsin, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik** içinde, Çev: Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yay. İstanbul, 1976, s. 115

⁸⁸ Friedrich Engels, **Sanat ve Edebiyat** içinde, Çev: Aziz Çalışlar, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996, s. 54

⁸⁹ Agy, s. 52

yapılanması içinde asla kabullenmeyeceği, kabullenmediği ve ileride tartışılacak estetik normlardır.

Son çözümlemede, Toplumcu Gerçekçilik bağlamında yapıtların üzerine oturmasında ısrar edilen gerçeklik olgusunun, varolan gerçekliğin yansıtılmasından ziyade 'doğru' ya da 'hakikat' olarak da adlandırılabilir bir kavramsal çerçeveye ait olduğu söylenebilir. Oysa, olan'ın gösterilmesi bir şey, 'olması gereken'in gösterilmesi ise başka bir şeydir.

Son olarak Che Guevera'nın Toplumcu Gerçekçiliğe ilişkin bir saptamasını anarak, sinema estetiğinde gerçeklik arayışlarına geçebiliriz: "Sanat için tek sağlam yolu neden sosyalist gerçekçiliğin donmuş biçimleri arasında arayalım? Özgürlük kavramına karşı sosyalist gerçekçilik kavramını ileri süremeyiz, çünkü yeni toplumun gelişimi tamamlanmadıkça özgürlük yoktur ve olamaz. Ne pahasına olursa olsun ille de gerçekçilik diyerek, oturduğumuz yüce makamdan 19. Yüzyılın ilk yarısından beri gelişmekte olan sanat biçimlerini mahkum etmeye kalkışmayalım, çünkü böyle yaparsak geçmişe dönmek ve doğmakta olan ve kendini yaratma süreci içinde bulunan insanın kendini sanatla ifade edişini delilik saymak gibi bir Proudhonvari yanlışa düşmüş oluruz."⁹⁰

⁹⁰ Ernesto Che Guevera, **Sosyalizm ve İnsan**, Çev: Nadiye R. Çobanoğlu, Yar Yay., İstanbul, 1977, s. 97

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMA ESTETİĞİNDE GERÇEKLİK SORUNU

3.1. 'Hareketli Fotoğraflar'dan 'Kurgu'ya Geçiş

Gerçekçilik tartışmalarının, hem olgu hem de estetik bir yöneliş olarak temelde iki ayrı yoldan ilerlediğini söyleyebiliriz. Bu yollardan biri var olanı olduğu gibi yansıtmak üzerine, diğeryse toplumsal çelişkilerin temelindeki 'gerçekler'i göstermek üzerine kuruludur.

Georg Lukasc, Gerçekçiliğin temelde ne olması gerektiğine dair son derece çarpıcı bir tesbitte bulunur: "Öz ve görünüş (fenomen) arasındaki gerçek diyalektik, bu her iki ögenin de yalnız insan bilincine değil, realitenin ürünü olan nesnel realite evrelerine de eşit biçimde dayanmasından doğar. Bununla birlikte –ki bu, diyalektik bilginin en önemli bir belitidir (aksiyon)- realitenin çeşitli evreleri vardır: Önce, yüzeyin kaçıcı olan, bir daha tekrar etmeyecek anının realitesi vardır. Bu diyalektik, tüm realiteyi öyle bir sarar ki, bu ilişkide görünüş ve gerçek, tekrar birbirlerini izafi kılarlar: Ansal deneyim yüzeyinden hareket ederek daha derine gittiğimiz zamanki görünüşe öz halinde karşı koyan şey, yine çok daha derin araştırmalar sonucunda, ardında bir başka ve değişik öz sezilen görünüş olarak belirir. Ve bu böyle sonsuza dek sürüp gider. O halde gerçek sanat en yüksek derinliğe, en yüksek kavramaya yönelir ve her şeyi kapsayan realiteyi bütünlüğü içerisinde özümlemler. Mümkün olduğu kadar derine inerek, yüzeyin altında saklı evreleri (anları) araştırır, fakat bu evreleri soyut bir biçimde birbirinden ayırarak ve görünümlere (fenomenlere) karşı koyarak betimlemez. Tersine, bir yandan öz'ün görünüş'ye geçerek onda kendisini göstermesini mümkün kılan bu diri diyalektik oluşumu, öte yandan, görünüşün, tüm devinimi içerisinde kendi özünü ortaya koymasını sağlayan, aynı oluşumun ilgili yönünü betimler."⁹¹

Çok benzer bir gerçeklik tanımını Mutlu Parkan yapar: "Bir elma ağacını ele alalım. Bu elma ağacı gövdesi, dalları, yaprakları ve elmalarıyla ve elmaların zaman zaman yere düşüşüyle varoluşunu 'gerçek' olarak ortaya koymaktadır. Bütün maddi

⁹¹ Aktaran, Mehmet H. Doğan, **Estetik**, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998, s. 273

ögeleriyle kendisini nesnel olarak ortaya koyan ağacınvaroluşu insan zihninden bağımsız bir gerçek olmakla beraber bazı yönlerini ele vermemektedir. Bu gerçeklik yaşamda, ağacı ağaç, dalları dal, yaprakları yaprak, elmaları elma olarak sunmakta ve daha ötesini ortaya koymamaktadır. Yani bu gerçeklik, elmaların yere düşme hareketi de içinde olmak üzere, belirli bir zaman dilimi içindeki bir süreç olarak kendini ortaya koyarken, bütün adı geçen nesnel ögelerini 'kendi-olan' olarak sunmakta, ama 'kendi-olmayan' olarak sunmamaktadır. Bu sürecin ardındaki süreç, yaşamda görünür durumda değildir. Oysa biz, bu 'apaçık bir gerçek' olan nesnel sürecin dışındaki realiteden hareketle bilmekteyizdir ki, ağaç, ağaç-olmayandan (fidandan ve tohumdan), dal, dal-olmayandan, yaprak, yaprak-olmayandan, elma, elma-olmayandan (çiçekten) gelmektedir. Ve üstelik elmanın yere düşüş hareketi, bütün cisimlerin yere düşüş hareketiyle ortak olan yanını ele vermemektedir (yerçekimi yasası). Yani bir ağacın sadece filmdeki değil yaşamdaki görüntüsü de gerçek değildir."⁹²

Her iki tanımlama da felsefi düzeyde son derece sağlam bir zemine oturmakta ve birinci bölümde ele alınan haliyle 'doğru' kavramına uygun biçimde, asıl gerçeğin 'görünenin ardındaki gerçek' olduğunu, asıl gerçekçi çalışmanın da bu gerçekliğin peşine düşmesi gerektiğini dile getirmektedir. Fakat sinemada gerçeklik tartışmaları bununla değil, gerçekliğin yüzeyine dair çalışmalarla belirginleşmiştir.

Gerek kurtmaca ve gerekse belgesel sinemada gerçeklik sorunu, aslında ta 1895'te yapılan ilk film gösterimiyle başlamıştır. İzleyicilerin **Trenin Gara Girişi** filmi karşısında gösterdikleri tepki, Yuriy Lotman'ın tanımlaması üzerinden giderek söylersek, seyircilerin görüntüyle gerçek arasında hiçbir duygusal ayırım yapmadıklarını göstermektedir.

Sinemanın ilk andan itibaren gerçeklikle ilişkisini asıl belirleyenin fotoğraf olduğu söylenebilir: "Sinematografi, teknik bir buluş olarak her şeyden önce hareketli fotoğraflardı. Bir hareketi saptama olanağı, filmin belgesel doğruluğuna duyulan güveni büyük ölçüde artırdı. Ruhbilimsel araştırmalar, durağan fotoğraftan

⁹² Mutlu Parkan, **Sinema Estetiği ve Godard**, İleri Kitabevi, İzmir, 1993, s. 28

hareketli filme geçişin, görüntüye daha bir derinlik kazandırdığını kanıtlamaktadır. Görüldüğü gibi gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinlik (tamlik) böylece tepe noktasına ulaşıyordu.”⁹³

Fotografin sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiye etkisi, sinema renklendiğinde de devam eder, fakat Lotman’ın da vurguladığı gibi çok ilginç ve izleyici algısının işleyiş biçimlerini açığa vuran bir ilişkidir bu: “Televizyonda Peter Ustinov’a, ‘Billy Budd’ filmini neden renkli değil de siyahbeyaz çevirdiğini sorduklarında, filmin daha gerçekçi olması için amaçlı olarak bu yola başvurduğunu söylemiştir.’ İlginç olan Montagu’nun yorumuydu: ‘Garip bir yanıt, ancak bu yanıtı hiç kimsenin garip bulmaması daha da garip.’”⁹⁴ Bu duruma en iyi örneklerden biri, Victor Fleming’in 1939 tarihli filmi **The Wizard of Oz/Oz Büyücüsü**’dür. Film siyah-beyaz başlar. Çıkan korkunç fırtına sonucu Dorothy Oz Diyarı’na, yani aslında bir masal diyarına geçtiğindeyse film renklenir.

Sinemanın gerçekle ilişkisi tartışmasında filmin fotografik bir teknik olmasından kaynaklanan en temel sorun, fotoğrafın bire bir nitelikli bir gerçeklik üretici olarak algılanmasında yatıyordu. Rudolf Arnheim şöyle yazıyor: “Filmin sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden bir çok eğitimli insan var. Onlar temelde şunu söylüyorlar: ‘Film gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz.’ Bu görüşü savunanlar bu görüşü savunanlar bu sonuca resim sanatıyla karşılaştırma yaparak varırlar. Resim sanatında gerçeklikten resme uzanan yol sanatçının gözünden, sinir sisteminden, elinden, en sonunda tuvale atılan fırça darbesinden geçer. Süreç, nesneden yansıyan ışık ışınlarının bir mercek sistemi tarafından toplanarak üzerinde kimyasal değişiklikler yapacakları duyarlı bir katmana yönlendirildiği fotoğrafçılıktaki gibi mekanik değildir.”⁹⁵ Bu açıklamanın ardından Arnheim, iki-boyutluluk/üç-boyutluluk, filmde zaman olgusu gibi konulara değinerek sinemanın fotograftan farklılıklarını vurguladıktan sonra, tartışmamızın temel kavramlarından birine gelir: Kurgu.

⁹³ Yuriy M. Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, de Yay., İstanbul, 1986, s. 20

⁹⁴ Agy, s. 29

⁹⁵ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, Çev: Rabia Ünal, Öteki Yay., Ankara, 2002 s. 14

3.2. Sanat Olarak Sinema ve Gerçeklik

Arnheim, sinemanın hiç de sanıldığı gibi basitçe bir ‘gerçeklik yeniden-üreticisi’ olmadığını altını çizmek için, şunları söyler: “Şimdiye dek, tek bir çekimin bile hiçbir şekilde doğanın basit bir yeniden üretimi olmadığını, doğa ve film görüntüsü arasında çok önemli ayrımların bulunduğunu, sanatsal biçim verme sürecinin çok ciddi ele alınması gerektiğini göstermeye çalıştık. Yine de, montajın neden film sanatına giden en önemli yol olarak düşünüldüğü kolayca anlaşılabilir. Her şeye rağmen bir görüntü, insan tarafından kontrol edilen ama yine de yüzeysel olarak doğayı yeniden üretmekten başka bir şey yapmadığı düşünülen bir kaydetme işleminden doğar. Ama sıra montaja gelince insan işleme müdahale eder: Zaman parçalanır, zaman ve uzam açısından ilişkisiz olan şeyler birbirine bağlanır. Bu daha çok somut bir biçimde yaratıcı ve biçimsel bir işlem gibi görünür.”⁹⁶ Pudovkin’in **Film Tekniği** isimli kitabına, kurgunun bir sanat olarak sinemanın temeli olduğu iddiasıyla başlaması boşuna değildir.

Sinemada gerçeklik sorunsalı üzerine ilk düşünce ve tartışmalar da aslında kurgu olgusu üzerinden gelişir. Sinema-gerçek ilişkisini kurgu kavramı üzerinden iki temel kurama kadar indirerek kavramsallaştırmaya çalışan Brian Henderson, tüm tartışmanın altlığını Sergei Eisenstein ve Andre Bazin’in kurguya bakışlarında bulur: “Gerçek’, gerek Ayzenştayn gerekse Bazin için çıkış noktasıdır. Aralarındaki başlıca ayrımlardan biri, Ayzenştayn’ın gerçeğin ve sinemanın gerçekle ilişkisinin ötesine geçmesi, Bazin’inse bu yolu tutmamasıdır. Kuşkusuz, önemli olan ilk şey ‘gerçek’ ile ne demek istediklerini açıkça belirlemektir. Çünkü bu terim ikisinin de kuramsal temelini oluşturduğundan, ardından gelen her şeyi bir ölçüde belirler. Bununla birlikte, aslında her iki kuramcı da ne gerçeği tanımlar ne de herhangi bir gerçek öğretisi geliştirir.”⁹⁷ Aslında her iki sinemacının da gerçeklik anlayışı, sinematografik üretimin estetik doğasıyla bağlantılı olarak şöyle bir farklılık göstermektedir: Eisenstein, gerçeğin tümel olarak kendisini değil, fakat değişik

⁹⁶ Rudolf Arnheim, *agy*, s. 78-9

⁹⁷ Brian Henderson, **Sinema Kuramları** içinde, Der: Seçil Büker-Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1985, s. 111

yönlerini görüntüleyen film parçalarını montajlayarak pelikül üzerinde tüm gerçeği ortaya çıkarmaya çalışmakta, Bazin'se böyle bir kurgu çalışmasının ve onu oluşturan parçaların sadece gerçeğin parçaları değil, aynı zamanda gerçeği parçalayan unsurlar olduğu düşüncesinden hareketle, bir 'iç kurgu'yu savunmaktadır. Bu 'iç kurgu' çalışmasının da temelde iki ayrı başlığı bulunduğu söylenebilir:

1) Kesilmeyen, perdede sunduğu gerçekliği olabildiğince kendi zamanına uygun biçimde görüntüleyen uzun çekimler, yani plan-sekanslar. Bazin Flaherty'nin Kuzeyli Nanook'undan şöyle söz eder: "Film alıcısı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de, hiç olmazsa hiçbir şeyin yitmemesine çalışır. Foku avlayan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi göstermekle yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filmde bu sahnetek bir çekimden oluşur. Bundan ötürü bu çekimin bir 'çarpıcı kurgu'dan çok daha coşku verici olduğu yadsınabilir mi?"⁹⁸

2) Kadraj içindeki birden fazla kişi ya da objeyi montajlanan çekim parçalarıyla değil, kameranın olanaklarını kullanarak o çekimin içinde göstermek. Bazin, bu "derinlemesine düzenleme"yi savunurken, "İzleyicinin görüntüyle ilişkisi, onun gerçekle olan ilişkisinden daha yakındır."⁹⁹ der. Bazin'e göre, "Murnau gibi 'gerçeğe inanan' bir yönetmen 'gerçeğin derin yapısını ortaya çıkarmaya çabalar' ve 'gerçeğe hiçbir şey eklemeyiz, onun biçimini bozmaz'."¹⁰⁰ Bunu da , her şeyin o sahne içinde olup bitmesiyle sağlamaya çalışır.

Her ne kadar sinema-gerçek ilişkisinde üstüne önemli bir yük yüklediği uzun çekim'in de bir 'parça' oluşu olgusundaki açmazla dair bir şey söylemese de, açıkça görüldüğü gibi Bazin'in tavrı, Henderson'ın " Her çekimde gerçeğe bağlı kal, 'bütün' kendi başının çaresine bakacaktır." şeklindeki özetinde belirginleşmektedir.

⁹⁸ Agy, s. 116

⁹⁹ Agy, s. 113

¹⁰⁰ Agy, s. 113

Bazin, ‘bütün’e bağlıdır ve onun parçalanmasına karşıdır: “Bütünün biçimsel düzenlenişini kabullenmek, içsel karmaşık ilişkileriyle bir bütün olan sanatın özerkliği kabullenmektir. Yapıtın özerkliği, onun gerçeğe rakip bir bütün olma durumu, Bazin için kesin olarak düşünülemez bir şeydir. Dolayısıyla Bazin gerçeğe hizmet eden biçim dışındaki biçimleri önemsemez.”¹⁰¹ Bazin aslında sinemayı ‘bakış gerçekliği’ne yaklaştırmaya çalışmaktadır. İnsan bakışının çevresindeki dünyaya ve objelere yönelik kesintisiz izleme/takip sürecini sinemaya aktararak en azından dünyayı algılama biçimlerini bu bağlamda gerçekçi kılma amacındadır. Ona göre, “Uzun çekimin zamanı, anlatılan olayın zamanıdır.”¹⁰²

Gerçek ve sinema karşılaşmasında Eisenstein, sinemayı gerçeğe yeğler. Ona göre, “‘gerçekliğin parçaları’ olan film parçalarının ‘filmsel olmayan’ konumlarından kurtulabilmelerinin tek yolu, yalnızca montaj kalıplarında bir araya gelmeleridir.”¹⁰³ Ama Eisenstein bununla da kalmaz, kurgu kuramlarını sinema izleyicisinin algısını belirleyecek yöntemler çerçevesinde kurar. Thorold Dickinson’ın eleştirisi son derece yerindedir: “Marksistler, yalnızca izleyicinin görmesi istenenleri gösteren iletiyi taşıyan öğeler seçilirse edilgen izleyicinin belirli bir kurgu çizgisiyle harekete geçirilebileceğini kanıtladılar. Televizyon ticareti Eisenstein’a çok şey borçludur.”¹⁰⁴

Ne kadar ilginçtir ki sinemada kurgu çalışmasına yapılan bu vurgu, Eisenstein’dan çok uzak bir noktada durduğu söylenebilecek Vertov’un da estetiğinin en temel parçasıdır. Gerek **Kamerahı Adam** filminde gerçekleştirdiği kurgu uygulamalarıyla, gerekse manifestosunda geçen şu sözlerle: “İşte ben buyum. Karmakarışık manevralarla dönerken birbirlerinin peşi sıra kaydettiğim hareketleri yığınlar halinde bir araya getiren bir makineyim.”¹⁰⁵ Vertov, dünya sinemasını derinden etkileyen çıkışında ‘gerçek’ kavramına özel bir vurgu yapar. Mutlu Parkan

¹⁰¹ Agy, s. 124,

¹⁰² Brian Henderson, **A Critique of Film Theory**, E.P. Dutton, New York, 1980, s. 50

¹⁰³ Brian Henderson, **Sinema Kuramları** içinde, s. 114

¹⁰⁴ Thorold Dickinson, **Sinemannın Evrimi**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Çizgi Yay., İstanbul, 1986, s. 47

¹⁰⁵ Dziga Vertov, “Sinema-Göz”, Der: Uğur Kutay- Şenol Erdoğan, **Görüntünün Darbesi Manifestolar**, Es Yay., İstanbul, 2005, s. 11

Vertov'un yenilikçi çıkışı hakkında şu tesbitte bulunur: "Geleneksel sinema, binlerce yıl önce Aristoteles tarafından tanımı yapılmış olan katharsis kavramına hizmet eden üç estetik ögeyi bünyesinde barındırır: Atmosfer, özdeşleşme ve gerilim... Yaşamın taklidine dayalı olarak oluşturulan bu estetik ögeler sinema tarihi boyunca sadece bir tek kez reddedilmiştir. 'Sinema-dram halk için afyondur' diyen Vertov geleneksel sinemanın yapısal ögeleri olan senaryoyu, oyunculuğu, dekor kostüm ve makyajı dışında bırakarak, seyirciyi zihinsel atalete sürükleyen sinematografik yapıyı bertaraf etmiştir."¹⁰⁶

Vertov'un önemi öncelikle bir önceki bölümde ele alınan haliyle 'gerçekçilik' tartışmalarını edebiyattan sinemaya aktarmasında yatmaktadır. 1923'te yazdığı bir yazıda şunları söyler: "Biz Sinema-Gözler bir karar aldık: Edebiyata ilişkin sözlü tartışmaların yerine sinema tartışmalarını, yani sinema nesnelere yaratmayı geçirmek."¹⁰⁷ Vertov bu çabasıyla, gerçekliği hem yüzey gerçekliği bağlamında, hem de bir ölçüde derin gerçeklikler bağlamında tartışmaya açar. **Sinema-Gözcülerin Devrimi** başlıklı meşhur manifestosunda Vertov şunları dile getirmektedir: "Dramatikleştirilmiş sinema insanlığın afyonudur.

Kahrolsun beyazperdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri, yaşasın öncülerin sıradan hayatlarında ve tezgahlarının başındaki çekimleri.

Kahrolsun burjuvazinin düzmece senaryoları.

Yaşasın hayatın kendisi.

Dramatik sinema kapitalistlerin elinde öldürücü bir silahtır.

Günlük yaşamımızdaki devrimci uygulamalarımızla bu silahı düşmanın elinden alacağız.

¹⁰⁶ Mutlu Parkan, agy, s. 7-8

¹⁰⁷ Dziga Vertov, **Devrim Sineması** içinde, Luda-Jean Schnitzer-Marcel Martin, Çev: Osman Akinhay, Öteki Yay., Ankara, 1993, s. 105

Çağdaş sanatsal dramlar eski dünyanın kalıntılarıdır.”¹⁰⁸

Bundan sonra Vertov, eşi Elizaveta Svilova ve kardeşi Mikhail Kaufman'ın oluşturduğu bir 'üçlü konsül' yönetiminde Sinema-Gözcüler, haber filmleri olarak adlandırdıkları fakat bugün anladığımız haliyle basitçe haber filmi olmanın çok ötesinde estetik değere sahip yaratıcı filmler çekmeye başlarlar. Aslında Vertov'un bildiğimiz anlamıyla kurmaca sinemaya bu karşı çıkışının 'gerçekçilik' temelli bazı unsurları, daha sonra en yetkin biçimiyle Brechtçi estetikte karşımıza çıkan anti-mimetik ve anti-kathartik bir bakış açısına dayanmaktadır. Vertov, izleyici algısı bağlamında kurmaca filmle Sinema-Göz'ün haber filmlerini karşılaştırırken şunları söyler: “Sinema müptelalığında (habitué) sıradan kurgu filmi tütün kullanan birisindeki bir puro ya da bir sigara işlevi görmektedir. Sinema-nikotinle sarhoş olan seyirci, beyazperdeden, sınırlarını yatıştıran maddeyi içine çeker. Haber filmi malzemeleriyle ortaya çıkarılmış bir sinema-nesne, seyirciyi büyük oranda ayıltır ve ona zehrin panzehiri izlenimi verir.”¹⁰⁹

Vertov, iki üretim aracını (kamera ve kurgu masası), iki üretim biçimini (çekim ve kurgu) gerçekliğin iki farklı haline yaklaşmak için kullanmaya çalışır: Kamera yardımıyla ve hiçbir dramatik müdahale söz konusu olmaksızın varolan gerçeği, yani yüzey gerçeğini herhangi bir bozunuma uğratmadan olduğu gibi kaydedecek, kurgu yardımıyla da bu çekimler arasında kuracağı ilişkiler zinciriyle yüzeyin altındaki derin bir gerçekliği arayacaktır. Fakat ne yazık ki her iki aşamada da, ifadelerine bakılırsa ayırdında olmadığı çelişki ve açmazlara düşecektir. Bir sonraki bölümde örneklerle çözümlerken göreceğimiz gibi, her zaman olmasa da kamera çalışması sırasında gerçekliğe müdahale edecek, kurgu çalışmasındaysa neredeyse İzlenimci olduğu söylenebilecek bir çalışma sürecinde, derin gerçekliği ortaya çıkarmak bir yana, izleyici algısını dağıtarak gerçekliği yer yer daha da bulanık hale getiren bir yöntem uygulayacaktır.

¹⁰⁸ Dziga Vertov, **Görüntünün Darbesi Manifestolar** içinde, s. 11-2

¹⁰⁹ Dziga Vertov, **Devrim Sineması** içinde, s. 107

Paul Rotha, Vertov sinemasını şöyle değerlendirir: “Vertov, kendi açısından, görülebilir ve duyulabilir dünyanın ‘optik-tonal’ olarak düşünülmesini yansıtmaktadır. Sonuçta, gerçeğin üstünlüğü vurgulanır. Stüdyo yapaylığı içinde oluşturulan ürünlere karşı çıkılır. Vertov, belgesel konusunda, kendi kurgulama yöntemlerini ortaya koymaktadır. Ancak konunun yorumlanması ve yaklaşım sorununa geldiği zaman, onun görüşlerinden ayrılmak zorundayız. Korkarım ki o, Kıtasal Gerçekçilerin düştükleri hataları tekrarlamaktadır. Filmlerin hiçbirinde konunun yüzeyinin altına inilmemiştir. Onun tekniğinin büyüklüğünü kabul ediyorum fakat konunun, sorunlar ile yorumlanmasında belgesel yapımın temel gereklerinin yerine getirilmediğini düşünüyorum.”¹¹⁰

İngiliz propaganda filmlerinin en ünlü yönetmenlerinden olan Thorold Dickinson da, Vertov’un çalışmasını Rotha’nın tesbitlerine oldukça benzer biçimde şöyle niteler: “Dziga Vertov, kamerasının yararına hiçbir hareketin görüntüsünü yinelenemekte direterek işe başladı; amacı bilinmeyen yaşamı yakalamaktı. Ona göre mercek yapay olaylarla küçük düşürülemez bir gözdü. Ama gerçeğin yüzeyinin gerisindeki nedenlerin açıklanmasının gittikçe zorlaştığını anladı; bir tek melodi çizgisiyle yetinen bir besteci gibiydi, sonradan kamerayla aldatmaca yapmaya, durağan resimleri canlandırmaya ve kamerayı ilginç bir şeyler arayan bir robot gibi hareket ettirerek görüntü almaya başladı. Görüntüsel kayıtlarına yorum katan sesin gelişine dek can sıkıcı bir çalışma sürdürdü.”¹¹¹ Vertov’a yöneltilen eleştirilerin kaynağında, aslında onun çok önem verdiği kamera değil, yaptığı kurgu çalışması bulunmaktadır. Mutlu Parkan’ın şu eleştirisini de bu bağlamda değerlendirmekte fayda vardır: “Gerçekçi sinema anlayışını gerçekçi olmamakla suçlayan Vertov, böylesine temelli bir karşı çıkışa rağmen, gerçeğin ne kadar gerçek olduğunu tartışma gündemine getirememiştir.”¹¹² Parkan’ın sözünü ettiği gerçek, kurgu yardımıyla ortaya çıkarılması olası derin gerçekliktir. Oysa Vertov, çalışmasının kurgu aşamasında Konstrüktivizmin (Yapılandırmacılık) etkisiyle aşırı

¹¹⁰ Paul Rotha, **Belgesel Sinema**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, s. 67

¹¹¹ Thorold Dickinson, agy, s. 24

¹¹² Mutlu Parkan, agy, s. 18

geometrik kompozisyonlara ve kolaja dayalı bir biçimsel uygulamaya yoğunlaşmış, böylece ‘olası gerçek’, izleyicinin sağlıklı bir algılamasına bile fırsat vermeden birleştiği gibi dağılan bir yapıya bürünmüştür. Yönetmenin bu konudaki tutkusunun temelleri ortadadır aslında: Vertov, Yapılandırmacı şair Mayakovski’nin çok yoğun etkisindedir. Ünlü manifestosu ve son derece devrimci nitelikli yazılarının büyük çoğunluğu Mayakovski’nin Rodchenko gibi ünlü Yapılandırmacılarla birlikte yayımladığı LEF dergisinde yer almış, **Kamerah Adam**’ın kolaja dayalı afişini de Rodchenko yapmıştır.

1922’de yürürlüğe giren NEP, hem genel olarak Yapılandırmacıları hem de Vertov’un çalışmalarını önce ekonomik, ardından da Toplumcu Gerçekçiliğe giden yolda politik sıkıntılara sokar. Ekonomik sıkıntılar, sinema salonlarını NEP politikaları uyarınca dışarıdan ithal edilen kurmaca filmlerin doldurması ve Sinema-Göz çalışmalarının gösterim olanağı bulamamasından, politik sıkıntılarsa, Yapılandırmacı anlayışın çok ‘biçimci’ olduğu, bu yüzden halkçı ve devrimci olmadığı gerekçelerini öne sürerek akımı lanetleyen Toplumcu Gerçekçilerden kaynaklanmıştır. **Haber Filminin Önemi Üzerine** başlıklı yazıda Vertov, başkaldıran bir sitemle şunları söyler: “En başarılı örneğini Sinema-Gerçek’in oluşturduğu kısa haber filmi, dağıtıcılar tarafından, burjuva ve yarı-burjuva kamuoyu tarafından boykot edilmektedir. Ancak bu bizim bazı ödünler verip yerleşik kamuoyuna uyum sağlamamıza neden olmamıştır. Yalnızca seyirci kitlemizi değiştirmek zorunda kalmışızdır.

Sinema-Gerçek Moskova’da ve diğer vilayetlerdeki çeşitli işçi kulüplerinde her gün (büyük başarıyla) gösterilmektedir. Eğer bir NEP-man izleyici kalkar da aşk ya da cinayet öykülerine tercih ederse, bu bizim çalışmalarımızın yerinde olmadığını göstermez. Yalnızca kamuoyunun hazır olmadığı anlamına gelir.

Eğer siz dilerseniz, yoldaşlar, sinemanın bir sanat olup olmadığı tartışmalarımızı sürdürün.

Bizim varlığımızı ve çalışmalarımızı görmezlikten gelmeyi sürdürün.

Sizi bir defa daha temin ederim: Devrimci sinemanın gelişme doğrultusu bulunmuştur.”¹¹³ Gelişmeler Vertov’un umduğu biçimde yaşanmamış, Sinema-Göz’cülerin hareketi sönümlenerek ortadan kalkmış, ya da daha doğru bir ifadeyle, Toplumcu Gerçekçiliği bir estetik anlayış olmaktan çıkarıp resmi görüş haline getiren Sovyet yönetimi tarafından ortadan kaldırılmıştır. Sonuçta şunu belirtmek gerekiyor: Çözümlemede de serimlenecek tüm sorunlarına ve uygulamada ortaya çıkan yanlışlarına rağmen Sinema-Göz, en azından kuramsal temeli bağlamda hem genel olarak sinemanın hem de özel bir çalışma alanı olarak belgesel sinemanın ufkunu genişletmiştir.

Her ne kadar sinema tarihinde Sinema-Göz’le açıkça bir bağlantısı hiçbir zaman ele alınmamış olsa da, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği’ni de Vertovcu düşüncenin etkileriyle birlikte anmak gerekir. 2. Dünya Savaşı’nın bitimiyle birlikte 1945 yılında Vittorio de Sica’nın **Bisiklet Hırsızları** ve Roberto Rossellini’nin **Roma Açık Şehir** adlı filmleriyle başlayıp 1955’e kadar süren akımın en önemli özelliği, ellerinde Cine-Citta gibi dev imkanlar olmasına rağmen bu yönetmenlerin sokakları, stüdyoda oluşturulmamış gerçek yaşam mekanlarını ve oyuncu olarak da profesyonel oyuncu olmayan sıradan kişileri kullanmasıydı. Mutlu Parkan’ın “Her ne kadar İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin sözcüsü durumundaki en önemli kuramcısı Cesare Zavattini gerçekçiliğin geleneksel çizgisini aşma çabasında olduklarını savlasa da, gerek ortaya çıkan yapıtlar gerekse de yapıtlar üzerine yapılmış değerlendirmeler, Yeni Gerçekçiliğin geleneksel dram modelinden ve gerçekçilikten bir kopmayı temsil etmediğini göstermektedir.”¹¹⁴ biçimindeki eleştirisi doğruluk payı taşısa da, tam da kurmaca sinemanın bağrında böyle bir şey gerçekleştirmiş olması bile, tam da Dickinson’ın saptadığı gibi Yeni-Gerçekçiliğin önemini gösterir: “Katlanmaz hale gelen sosyal, politik ve ekonomik koşulların bir sonucu olarak bir grup filmciye çekici gelen tümüyle yeni bir film yapma yoluydu. Yeni-gerçekçiler kötü bir konumdan en iyiyi çıkardılar. Çünkü söyleyecek önemli şeyleri vardı ve söylemeye kararlıydılar, geleneğe sırt çevirerek doğaçlama sanatını getirdiler. Böylece

¹¹³ Dziga Vertov, **Devrim Sineması** içinde, s. 106

¹¹⁴ Mutlu Parkan, *agy*, s. 24

sinemanın üçüncü ve günümüzdeki aşamasının temel taşı olan ögeyi buldular. Teatral film kuralına son verdiler, konu çalışmayı yürütecek denli güçlü olursa, açıkça yapay olmadan da sanatın var olabileceğini gösterdiler.”¹¹⁵ Sinema-Göz izleyicinin görüntü algılamasına indirdiği darbe yüzünden seyirci kaybederken, Yeni- Gerçekçilik ise hem izleyicisine özdeşleşip heyecanlanarak arınmaya ulaşabileceği güzel kadınlar ve yakışıklı erkek kahramanlar sunmadığı, hem de toplumsal alana eleştiriler getirdiği için seyircisini kaybetti: “Filmler anti-nazi savaşımı yaptıkça halk tarafından desteklendi, ama sosyal adaletsizlikten söz eden ve kiliseyi küçük düşüren yapımlar benimsenmedi.”¹¹⁶

Vertov’un etkisi daha sonra Fransa’da tekrar ortaya çıktı: Öncülüğünü, Fransız Yeni Dalga sinemasına dahil olarak filmler de çeken etnograf Jean Rouch’un yaptığı ve ne ilginçtir ki daha önceki ‘gerçekçi sinema’ akımları gibi ömrü uzun olmayan Cinema-Vérité (Sinema-Gerçek) akımıyla... Fransızca ‘vérité’ (İngilizce ‘verity’) sözcüğü, ‘doğru, hakikat’ anlamlarına gelmekte ve bu haliyle yüzey gerçekliğine değil, çok daha derinlerdeki bir gerçeklikler toplamına gönderme yapmaktadır. Jean Rouch, bu asıl gerçekliğe giden yolda yüzey gerçekliğinden faydalanmaya çalışır. O zamana dek belgesel sinema yapımları, neredeyse bir kurmaca film senaryosu gibi hazırlanmış metinler eşliğinde, başta ışıklandırması olmak üzere tüm görsel unsurları düzenlenmiş mekanlarda ve kimi zaman kamera karşısındaki insanlara dramatik roller biçerek, yani yüzey gerçekliğini bile deforme ederek üretilirken, Sinema-Gerçek filmlerinde Yeni Dalgacıların en çok sevdiği aygıt olan 16 mm. kamerayla insanların gündelik yaşam gerçeğine doğrudan girmeyi amaçlayan bir yapı hakimdi. Fakat bir sonraki bölümde, Vertov için **Kameralı Adam** neyse Jean Rouch için o olan **Bir Yaz Güncesi** üzerine yapılacak çözümleme çalışmasında görüleceği gibi, kamera-insan ilişkisinin yeni bir boyutu ortaya çıkmakta, kameranın karşısındaki insanın yüzey gerçekliği bile olabilecek en bulanık hale gelmekte ve böylece yüzeyin altındaki gerçekliğe inen yollar tıkanmaktadır. Filmin sonunda, tam da Vertov’un Kameralı Adam filminde olduğu gibi filmde yer

¹¹⁵ Thorold Dickinson, agy, s. 66

¹¹⁶ Agy, s. 65

alan kişiler bir sinema salonunda içinde buldukları filmi izleyerek konuşurlar. Bu sırada bazıları kamera karşısında rol yaptıklarını itiraf ederler –aslında itiraf etmeyenler de rol yapmıştır! Bunun üzerine filmin sonunda Jean Rouch ve filmi birlikte gerçekleştirdiği Edgar Morin'den, bir gerçeklik araştırmacısı olarak filmin durumuna dair şu sözü duyarız: “Başımız gerçekten büyük deritte!”

Bu gerçekten büyük bir derttir, çünkü izleyiciye sunulanlar, sadece o anın, çekim anının kameranın ileride değineceğimiz gizil gücüyle oluşturulan gerçeğidir, çekilen kişi ve olayların değil! Belgesel sinemanın izleyicisiyle ilişkisiyse, Şefik Güngör'ün saptamasında olduğu gibi bir 'gerçeklik' sözleşmesi üzerinden oluşmakta ve ilerlemektedir: “Öykülü film izleyicisi, seyir anında perdedekilerle ne kadar özdeşleşirse özdeşleşsin, gördüklerinin kurmaca olduğunun bilincindedir ve daha sonra, anlatılanlarla arasına belli bir mesafe koyar. Oysa belgesel film izleyicisi gördüklerinin gerçekliğinden şüphe etmeksizin, bizzat tanık olmuşçasına onları yaşam deneyimleri ve bilgileri arasına katar.”¹¹⁷

Sinemanın gerçekle derdini formüle ederek en azından yüzey gerçeğini yakalama konusunda büyük başarı gösterdiği söylenebilecek son bir akımdan söz etmeliyiz: Direct-Cinema (Doğrudan-Sinema)... Donn A. Pennebaker, Albert Maysles gibi isimlerin de bulunduğu ve en önemli temsilcisi Frederick Wisemann olan Doğrudan-Sinema'da kamera, gündelik hayatın en curcunalı yaşandığı yerlerde, örneğin 1968 yapımı **High School**'da okulda, 1969 tarihli **Law and Order**'da Kansas karakollarında, 1970 tarihli **Hospital**'da hastanede dolaşarak insanlara ve yaşadıkları olaylara tanıklık eder. Bu mekanların curcunası, Sinema-Gerçeğin yaşadığı kamera ve kameraya alınan kişiler arasındaki ilişkiye dair sıkıntıyı en aza indirir: “Direct-Cinema filmlerinde, bütün olaylar kameranın önünde gelişir ve filmi yapanların bu olayların gelişimine bir müdahalesi yoktur. Çoğu zaman filmi çekenler, ele aldıkları kişileri kameranın varlığına alıştırmak için onlarla birlikte ön çekimler yaparlar. Böylece kişilerin kamerayı artık fark etmemelerini amaçlarlar, zaten çekime konu olan kişiler de içinde buldukları durum nedeniyle, kameradan

¹¹⁷ Şefik Güngör, “Belgesel Sinemanın İşlevi”, **Belgesel Sinema Üzerine** içinde, Belgesel Sinemacılar Birliği Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, 1997, s. 118

çok yaşamla ilgili verecekleri karara yoğunlaşır. Filmi yapanların müdahalesi çekim anında neyi nasıl gösterdiğindedir; kameranın yeri, açısı, çerçevesi, hareketi gelişmekte olan olayları yorumlar, ancak filmi yapanın kim olduğu izleyiciye fark ettirilmez; başka bir deyişle izleyici ve olay arasında doğrudan aracısız bir ilişki kurulur. Daha açık bir ifade ile izleyici gözlemci olur.”¹¹⁸

Nazmi Ulutak, Sinema-Gerçek’le Doğrudan-Sinemanın farklılıklarını belirlemeye çalışırken şu saptamalarda bulunur: “Cinema-Vérité akımı kendi kışkırtması ile ortaya çıkan olayları çeker. Böyle bir kışkırtma olmasa, bütün bu olaylar da yaşanmayacaktır. Bu nedenle Cinema-Vérité akımı filmleri, kendi gerçeğini yaratarak, bunu filme alır. İzleyici, Direct-Cinema’daki gibi olayları aracısız gözlemleyen kişi olmaktan çıkarak, Cinema-Vérité filminin oluşturduğu kendi gerçeğini araçlar vasıtasıyla dışarıdan izleyen bir kişi haline gelir.”¹¹⁹

Fakat bu farklılığı, Doğrudan-Sinemayı sanatsal özelliklerden, belgeselin olmazsa olmazı ‘yönetmen yorumu’ndan ve son olarak da gerçeklerin ardındaki gerçeklerden uzaklaştırmaz. Doğrudan-Sinema’nın en önemli yanı, izleyicinin hem sadece yüzey gerçekliğiyle başbaşa bırakılmadığı, hem de yönetmen tarafından olası yüzey-altı gerçekliklerin dikte edilmediği bir yöntem kullanmasıdır. Filmlerini ‘gerçeklik kurguları’ olarak niteleyen Wisemann, 16 mm. kamerasıyla çektiği siyah-beyaz filmleri kendisi kurgulamaktadır.¹²⁰ Tam da bu kurgu çalışması aracılığıyla Wisemann, fakat Vertov’un kurgu anlayışıyla ilintisiz bu çalışmayla, filmlerinde sunduğu yüzey gerçekliğinin altında yatanları izleyicinin hissetmesini sağlar. Örneğin New York Metropolitan Hastanesi’nde çektiği 1970 tarihli filmi “Hospital”de hastanenin lobisindeki kalabalıkla örtüştürdüğü, uzun bir dış çekimde hastanenin yanından hızla akıp giden kalabalık trafik görüntüsü içeren kapanış görüntüsünde olduğu gibi...¹²¹

¹¹⁸ Nazmi Ulutak, “Cinema-Verite Nedir Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı İle Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri”, **Belgesel Sinema Dergisi**, İstanbul, Güz 2002, s. 36

¹¹⁹ Agy, s. 37

¹²⁰ Thomas R. Atkins, **Frederick Wisemann**, Monarch Press, New York, 1976, s. vii

¹²¹ Agy, s. 25

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMA PRATIĞİNDE GERÇEKLİK VE DOĞRULUK

4.1. Bir Yaz Güncesi Filminin Çözümleme ve Eleştirisi

1) Teknik Kodlar ya da Temelanlamın Gösterenleri

A) Çerçeveleme

Bir Yaz Güncesi toplam 452 plandan oluşmakta ve bu planların;

- a) % 45'i Genel çekimler (%20'si Toplu çekimler)
- b) % 7'si Bel çekimler
- c) % 8'i Göğüs çekimler
- d) % 18'i Omuz çekimler
- e) % 13'ü Baş çekimler
- f) % 2'si Ayrıntı çekimler
- g) % 7'si Diğer çekimlerden oluşmaktadır.

B) Işıklandırma

Filmin bütününde doğal ışık kullanılmıştır.

C) Renk

Film siyah-beyaz çekilmiştir.

D) Mekanlar

Sayısal verilere göre filmi oluşturan planlardan 285'i iç, 167'i ise dış mekanlarda gelişmekte, zaman düzeyinde ise 88 dakika 17 saniyelik filmin 32 dakika 48 saniyesi dış, 55 dakika 29 saniyesi ise iç mekanlarda geçmektedir. İç mekanlar,

filmde yer alan kişilerin evleri ve çalışma mekanları, filmdeki karakterlerin biraraya gelerek filmi izledikleri sinema salonu, proje sahiplerinin filmin başarısını tartıştıkları bir müzeden; dış mekanlar ise Paris sokakları (fabrikalar, metro giriş-çıkışları, kaldırımlar vd), Renault fabrikasında çalışan erkek karakterin evinin arka bahçesi, tüm karakterlerin biraraya geldiği bir bahçe, St. Tropez sahilleri ve bir diğer evin bahçesinden oluşmaktadır.

E) Giysi ve Dekor

Özel bir giysi ve dekor politikası güdülmemiş, filmde yer alan insanlar kendi beğeni ve istekleri uyarınca giyinmiştir. Fakat filmin son iki iç mekanı olan sinema salonu ve müze (sergileme mekanı), özel bir seçimin sonucu olarak hem filmde kullanılmış, hem de peşpeşe kurgulanmıştır. Bu konuya ileride döneceğiz.

F) Efekt ve Müzik

Filmde az sayıda efekt vardır ve bunlar, bir içerik-biçim ilişkisi gözetilmeden yerleştirilmiş gibi görünmektedir. Örneğin 70. planda karanlıktan açılan görüntüde, Fransa'nın Afrika politikasıyla ilgili manşetler atmış gazetelerle karşılaşırız fakat işitsel düzeyde bu görüntülere bir kırsal alanda duyulabilecek kuş sesleri eşlik eder.

G) Temelanlamanın Gösterileni

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında **Bir Yaz Güncesi**'nde, Rouch-Morin çiftinin çalışma biçimi ve süreci ele alınarak, kavramsal bir deneme olarak filmin şu ya da bu şekilde bir sonuca ulaşamadığı, 'kamera ve gerçeklik' tartışmasının çözümlenmesinde bir yere varılmadığı görülmektedir.

2) Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşım

"Bu film, hiç aktör kullanılmadan, tümüyle gerçek kadın ve erkek karakterlerin katılımıyla, bir Cinema-Vérité deneyimi olarak gerçekleştirilmiştir."

Bir fabrika görüntüsüyle başlayan filmde, toplam altı plan boyunca Paris sokaklarından insan manzaraları gördükten sonra izleyiciye işitsel düzeyde yukarıdaki cümle sunulur. Filmin sonunda Edgar Morin'in "Filmin durumu hiç de iyi

değil..." şeklindeki saptamasıyla örtüşerek farklı bir boyut kazanacak olan bu cümle, son derece mütevazı bir biçimde biraz sonra izleyeceğimiz filmin bir Cinema-Vérité örneği değil, sadece bu alanda yapılmış bir deney olduğunu belirtmektedir. Buna rağmen **Bir Yaz Güncesi** Cinema-Vérité'nin ilk örneği olarak kabul görmektedir. Oysa bu çözümlenmede de görüleceği gibi bu adlandırma tipik bir teleolojik bakışın ürünü olup, sözkonusu film sadece Cinema-Vérité'nin ne derece mümkün olabileceğini hem kendi içinde hem de daha üst bir düzeyde tartışmamızı sağlamayı amaçlamakta, en sonundaysa filmi yorumlayan Edgar Morin ve Jean Rouch'un ağzından böyle bir şeyin olanaklı olamayacağı bilgisini sunmaktadır.

İzleyiciye sunulan bu son derece sade önermeden sonra sahne değişir; Rouch ve Morin'i Marceline adlı genç kadınla konuşurken görürüz. Rouch, üzerinde çalıştıkları filmde, gündelik yaşamdan insanların kamera karşısında nasıl davranacaklarını belirlemek istediklerini söyler. Marceline bunun son derece zor bir deneyim olduğunu, kamera karşısında kendini gergin hissettiğini belirtir. Aslında tüm filmin çelişkisi ve tartışması bu şekilde özetlenebilir: Kamera karşısında insanın davranışları nasıl gelişir?

Takiyettin Mengüşoğlu'nun formüle ettiği haliyle 'insanın kendini saklaması fenomeni' çok basit gibi görünen iki düzeyde gerçekleşir:

1. İnsan kendini saklar. Daha önce içinde bulunmadığı bir sosyal çevreye girerken insan kendini saklar. Bu oldukça hastalıklı 'saklama'da kişi kendini olduğundan çok daha büyük, daha bilgili, daha zengin, daha.. daha.. göstererek asıl kimliğini bir 'yalan persona' ile kaplar. Bu kabaca, bir manavın iyi meyveleri kasanın üst kısmına, çürükleri ise altlara koymasıyla örneklenebilir. İyi meyveler tükendikçe çürükler ortaya çıkmaya başlayacaktır.

2. Nisbeten daha az hastalıklı görünen bu 'saklama'da kişi, içindeki tözün (intim sphere) çevresi tarafından bozulması endişesiyle kendini geriye çeker.

Görüldüğü gibi her iki 'saklama' da sosyalleşme olgusuna karşılık olarak belirir. Burada 'sosyalleşme' terimini 'kendini/kimliğini yeniden-üretme' olarak

kavramsallaştırarak inceleme nesnemize sinematografik düzeyde biraz daha yakından bakabiliriz.

Psikanalitik sistematik çerçevesinde özdeşleşme olgusu;

- 1) Kimliğin başka bir kişilikle genişletilmesi
- 2) Kimliğin başka bir kişilikten ödünç alınması
- 3) Kimliğin başka bir kişilikle karıştırılması¹²²

biçimlerinde gerçekleşir. Buna göre, izleyici, beyazperdenin karşısında kendi egosunu perdede sunulan yeni egoyla besler. İzleyici, gündelik gerçekliğini bir süreliğine de olsa ortadan kaldırarak estetik ve ideal bir başka gerçekliğin parçası olur. Özdeşleşmenin bu üç biçimi sadece karanlık salonda beyazperdenin karşısında değil, kaçınılmaz olarak kameranın karşısında da ortaya çıkar. Fotografi çekilen yerlilerin yaşadığı 'ruh çalınması' paranoyası ya da fotoğrafımız çekileceği sırada takındığımız pozlar gibi en basit örneklemelerin de gösterdiği bu olgu, aslında, süperego düzeyinde gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçası olan 'persona' kavramıyla örtüşmektedir. Toplumsal yaşamın ego düzleminde sunduğu kimlikler, id ve süperego düzlemlerinde bireyin edinmek istediği bireysel ve toplumsal kimliklerle çarpışarak hem psikoz yollarını açar, hem de bu psikotik enerjinin karşısına savunma mekanizmalarını çıkarır. Fotoğraf makinesinin sağladığı 'gerçeklik yeniden-üretimi'ni çok daha ileri boyutlara taşıyan sinematografın karşısında sözkonusu mekanizmalar kendilerini kaçınılmaz olarak daha kuvvetli biçimde dayatacaktır.

Bu durumda, Rouch ve Morin'in tüm ısrarlarına rağmen Marceline'in kamera karşısında psikotik gerilimini yenerek tümüyle 'kendisi' olması, kendi Vérité'sini ortaya çıkarması hiç de mümkün görünmemektedir.

Bu konuşmanın ardından gelen sahnede, Marceline'i Paris sokaklarında elinde mikrofonla insanlara soru sorarken görürüz. Marceline ve kayıt aygıtını taşıyan arkadaşının insanlara sorduğu soru şudur: "Mutlu musunuz?" Uzaktan tele-

¹²² Tan Tolga Demirci, **Korku Sinemasının Psikanalizi**, Es Yay., İstanbul, 2006, s.13

objektif ya da benzer bir mekanizma kullanılarak görüntülenen insanlar, kamera tarafından izlendiklerini ve daha sonra kitleler tarafından izleneceklerini bilmedikleri halde, sadece Marceline'in elindeki mikrofon karşısında bile yukarıda açıklamaya çalıştığımız psikolojik olguyu yeniden-üretmek kendilerini saklarlar; kimi yoğun bir tedirginlik içinde röportajcılardan kaçarcasına uzaklaşırken kimi de abartılı tavırlarla niçin mutlu ya da mutsuz olduğunu açıklamaya girişir; Marceline'e ya da soruya değil, mikrofonu karşılık vererek hemen süperregolarının sağladığı yeni kimliği üretirler. Burada sözkonusu olan, mikrofon ya da kamera karşısında, bilinçli ya da bilinçsiz, farketmez, kimlikleri mekanik yollarla yeniden-üretilen her insanın yaşadığı bir kendine yabancılaşmadır. Başlangıçta Marceline'in yaşadığı ve ardından elinde mikrofonla sokaktaki insanlara yaşattığı bu gerilim ve sonucunda ortaya çıkan yeni kimlik biçimlerini ileride Marilou karakterinde ve yine Marceline'de tekrar görürüz.

Hem Vertov'un formülasyonu 'Kamera-Göz', hem de Cinema-Vérité'nin temel özelliklerinden biri, taşınması ve kullanımı kolay alıcı aygıtlar yardımıyla yaşanan olayları kendi gerçekliği içinde anında görüntüleme tekniğidir. Bu sayede, o sırada kamera tarafından görüntülenen kişilerin rol yapmasına da olanak tanınmaması amaçlanıyor gibi görünmekle birlikte, ne yazık ki kamera-insan ilişkisinin doğası gereği amaçlanan sonuca ulaşılması neredeyse tümüyle olanaksızdır. **Bir Yaz Güncesi** örneğindeyse filmi gerçekleştirenlerin çekimler sırasında uyguladığı yöntem bu olanaksızlığı katlayarak güçlendirmektedir.

Bir Yaz Güncesi'nin sentagmatik düzeyde barındırdığı en temel açmaz, konuk ettiği karakterlere personalarını takınmalarına fırsat verecek bir üretim biçimi benimsemiş olmasıdır. Örneğin, Marceline röportaj yapmak üzere binadan çıkarken kamera onu dışarıda beklemektedir. Sözkonusu çekimde kamera, önce genel planda bize doğru yaklaşan Marceline'i gösterir, ardından hiç kesme yapmadan, önümüzden geçip giden Marceline'i takip eder.

Ya da daha sonra kendisini bir nevroz geçirirken gördüğümüz Marilou karakteriyle ilk karşılaştığımız sahneyi ele alalım: Kamera, L şeklinde bir koridorun köşesinde konumlanmıştır ve koridorun bir ucundan yaklaşmakta olan Marilou'yu

takip ederek koridorun öbür ucuna doğru döner. Kesme. Kamera, koridorun sonundaki merdivenin başında beklemektedir. Marilou koridordan çıkar, basamaklara ulaşır, kameranın yanından geçip aşağıya doğru iner. Kesme. Kamera bu sefer bina kapısının dışında beklemektedir, bir önceki çekimde yanımızdan geçerek merdivenden inişine tanık olduğumuz Marilou binadan çıkıp sokakta ilerler.

Her iki karakter de filmin sondan bir önceki sahnesinde, yani sinema salonunda, filmi izleyenler tarafından rol yapmakla itham edilirler. Eğer bu bir suçsa -ki, Cinema-Vérité çerçevesinde, suç değilse bile büyük bir çelişki' ya da 'kendini yadsıma' olduğunu söylemek gerek- Marilou ve Marceline'in değil, kamera ve onun arkasındakilerin suçudur. Apaçık biçimde görülüyor ki, her iki karaktere de, A çekimi için şöyle ya da böyle yapmaları, örneğin kapıdan çıkıp merdivenlerden inmeleri söylendikten ve o çekim bittikten sonra, B çekimi için kameranın dışarıya çıkmasını beklemeleri ve kendilerine haber verildiğinde binadan çıkmaları şeklinde bir istekte bulunulduğu ortadadır, ki bu da bizi o anın gerçekliğine değil, doğrudan mizansen kuruluşuna götürür. Sözkonusu çekimlerin birden fazla kamerayla ve tek bir çizgisel gerçeklik düzeyinde yapıldığı da öne sürülebilir tabii, ama ne yazık ki bu, filmde gördüğümüz konvansiyonel dramatik anlatı çizgisini hiçbir biçimde mazur göstermez, çünkü artık burada sözkonusu olan yönetmen/ler/in niyeti değil, **'yapıtın anlattığı'**dır. Başka bir örnek verelim: Marilou ve Morin'i birlikte gördüğümüz ev sahnesinde Marilou, pencereden dışarı bakmaktadır. Bu ev bir çatı katıdır ve duvarı da eğimlidir. Filmin 'Vérité-karşıtı' biçimine bir örnek olarak tanımlayabileceğimiz bu çekimde kamera, özel olarak duvarın dışında konumlanmıştır, Marilou pencereden başını uzatarak Paris manzarasına tebessümle baktıktan sonra pencereyi kapatıp geriye, evin içine çekilir. Bu çekimin yapıldığı ana gidersek aslında burada nasıl bir mizansen uygulandığını anlayabiliriz. Devam edelim: Marilou ve Morin'in daireden çıkışlarını ve merdivenlerden inişlerini görürüz. Kesmeyle geçilen bir sonraki çekimde, kadrajın merkezinde Marilou ve Morin'in birbirine kenetlenmiş elleri görülür. Elele tutuşarak yürüyen çift kameradan uzaklaşırken bir elektrik direğiyle karşılaşır ve son derece romantik bir dramatizasyon çerçevesinde birbirlerinden ayrılıp direği geçtikten sonra tekrar elele tutuşarak yürümeye devam ederler. İşte bu noktada, filme katılan genç kadınlar Marilou ve Marceline, ne de

diğer katılımcılar rol yaptıkları için suçlanabilirler, çünkü yönetmenin üretim biçimi onları rol yapmaya zorlamakta ve 'anın gerçeği' bulanıklaşmaktadır. Rol yapmaya ve mizansene dair son bir örnek verelim: 319, 320 ve 321. planlarda Marceline, Concorde Meydanı'nda yürümektedir. Her biri kendi içinde plan-sekans olarak düzenlenmiş oldukça uzun bu üç çekimde (91 saniye - genel plan, 33 saniye - göğüs plan ve 91 saniye - genel plan) Marceline'in bazen kendi kendine konuştuklarını, bazen de dış ses düzeyinde söylediklerini ve iki kere mırıldandığı melodiyi duyarız.

Bu, içerik düzeyinde son derece dramatik bir sahnedir, çünkü gördüğümüz, babasıyla ilişkilerine dair iç hesaplaşmaların acısıyla kıvranan bir genç kadındır. Sözcüklerin dizilişi, tam anlamıyla bir senaryoda olabileceği gibi dikkatle seçilmiş ve yazılmış gibidir. Zaten dış ses kullanımı doğrudan böyle bir uygulamayı göstermektedir.

Biçim düzeyinde de son derece dramatik bir sahnedir, çünkü;

1. Eisenstein'ın kurgu kuramlarına uygun bir görsel mimari estetikle iki uzun genel plan ve bunların arasına yerleştirilen bir kısa yakın plan, izleyicinin algı evrenini Marceline ile duygusal özdeşleşme yönünde manipüle eder.

2. Kamera, ellerini göğsünde birleştirmiş biçimde Concorde Meydanı'nda ve devam eden çekimlerde bu meydandan çıkan bir yolda yürüyen Marceline'i, yıkılmış bir insan görüntüsü çizerek tam da dramatik bir filmde olabileceği şekilde sunar.

3. 321. planda kamera Marceline'in yürüme yönünde geriye doğru kayarak genç kadından uzaklaşmaya başlar. Sonunda Marceline'in dev bir hangara -fabrika, gar ya da benzeri bir yer- girdiğini görürüz. Kamera geriye doğru kaymayı sürdürür ve Marceline'i tanınmayacak denli küçük bir figüre dönüştürene dek uzaklaşır. Burada kamera devinimi, tümüyle bilinçli bir biçimde özdeşleşme-dramatik anlatı yapısının bir ögesi konumuna indirgenmektedir.

Daha sonra sinema salonu sahnesinde konuşan katılımcılardan biri, bu sahne hakkında şunu söyleyecektir: "Marceline'in sekansı diğerlerinden daha iyiydi, çünkü rol yapıyordu.". Sadece bununla kalmaz, filmin sonunda Jean Rouch da "Marceline, Concorde sahnesinde rol yaptığını söyledi." der. Bu söz üzerine Morin Marceline'in

rol yapmadığını iddia etse de, salondaki adamın sözü ve Marceline'in itirafı bir yana, filmsel anlatının sentagmatik kuruluşu, Concorde sahnesinin tümüyle bir dramatik film mizansenini çerçevesinde oluşturulduğunu göstermektedir.

Belgesel sinemada dramatisasyon kavramının ana hatlarıyla şu şekilde tanımlanabilir:

a- Kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatisasyon. Burada önce obje-kamera buluşması tam da dramatik bir anlatıda olabilecek şekilde kamera açısı ve ölçekleri kullanılarak sağlanır. Ardından da kurgu aşamasında belirlenen filmin ritmik örgüsüyle, anlatı yapısının üstüne dramatik yapı oturtulur.

b- Oyuncu dramatisasyonu. Genellikle iki şekilde gerçekleştirilir: Birincisinde gerçek karakterlerin yerine oyuncuların kullanılmasıyla kotarılrken ikincisinde gerçek karakterlere 'rol' yaptırılır.

c- Metinde dramatisasyon. Ya sinematografik düzeyde kurulmaya çalışılan dramatisasyonun açıklarının kapatılması için ya da zaten kurulmuş dramatisasyonun kuvvetlendirilmesi için ve çoğunlukla izleyiciyi yoğun duygusal bir yönlendirmeye tabi kılmak amacıyla kullanılır.

d- Müzikal dramatisasyon. Yukarıdaki dramatisasyon unsurlarını kuvvetlendirerek izleyiciye aslında bir belgesel izlediğini unutturacak özdeşleşmeci bir biçimde tasarlanır.

Görüldüğü gibi yukarıda açıklanan sahne, neredeyse tüm dramatisasyon özelliklerini taşımaktadır ve filmin bu üretim biçimi, nesnesi olan insanların gerçekliğini bozunuma uğratmakta, onlara yeni kimlikler üretmeleri için olanak sağlamaktadır.

Gerçekliği bozan biçimin bu filmdeki bir başka örneği, bir gazetenin iki ayrı yerde görünmesiyle belirginleşir: Filmin 70. planından itibaren 5 çekim boyunca izleyiciye dokuz gazetenin manşetleri gösterilmektedir. Toplam 18 saniye içinde hızlı bir kurguyla sunulan bu görüntü bütünü, gazetelerin kadrajı peşpeşe doldurmalarında uygulanan yöntem nedeniyle oldukça dramatik karakterli bir gerilim

içermektedir. Bunlardan biri, manşetinde Kongo'daki beyazlarla ilgili bir haber bulunan France-Soir gazetesidir ve aynı gazeteyi yaklaşık 50 dakika sonra, filmin 68. dakikasında yeniden -bu sefer sokakta bulunan Edgar Morin gazeteyi okumaktadır-görürüz. İlk seferinde gazetelerden hemen sonra gelen sahnede, film çalışmasına katılan karakterlerin kafe ya da lokanta benzeri bir mekanın bahçesinde otururken yaptıkları söyleşi sunulmakta ve söyleşinin konusu genel olarak ırklararası ilişkilerden oluşmaktadır. Bunu, sentagmatik bütünlüğü oluşturan bir unsur olarak tanımlayabiliriz. Oysa gazeteyi ikinci kez gördüğümüzde, ancak zaman çizgisinde bir kırılma ve bu yüzden anlatıyı oluşturan parçalar arasında anakronik bir parçalanmadan söz etmek mümkün gibi görünüyor.

Cinema-Vérité'nin bir diğer temel özelliği, söyleşilere verdiği önemde ortaya çıkar. Sav, söyleşi sırasında insanların en doğal yanlarını ortaya koydukları yönündedir. Ama yukarıda da tartıştığımız gibi, bu doğallık, ancak hem karşımızdaki insanlara ve hem de kameraya karşı bir psikotik gerilim, bir kendini saklama ihtiyacı belirmediğinde görünür hale gelebilir. Bu tartışmanın konusu olan 'söyleşilerdeki doğallıktan uzaklık', günümüzde en iyi biçimde televizyon programlarıyla örneklenebilir. **Bir Yaz Güncesi**'nin kaçınılmaz olarak içinde barındırdığı sinematografik açmazlar kameranın yöneldiği kişilerin psikolojik açmazlarıyla örtüştüğünde filmdeki söyleşilerin doğallığının da son derece su götürür olduğu gerçeğiyle karşılaşırız. Bunun en iyi örneklerinden birini Marilou verir: Psikolojiyle ilgili bir metni sesli olarak okuyan, ardından Morin'le kendi iç dünyasındaki açmazlar hakkında söyleşen ve bir tür nevroza giren Marilou, aslında tümüyle kameranın bilincinde olarak, ' oynamaktadır'. Belki sayısal verilere bakılarak böyle olmaması gerektiği söylenebilir: Filmin yaklaşık %63'ü, iç mekanlarda geçmektedir. İç mekanlar, özellikle evler, doğum travmasıyla bağlantılı olarak sembolik düzlemde ana rahmine denk düştüğü için, iç mekandaki insanın, dışarıda id'den kaynaklanan bir güdülenmeyle kendini korumaya çalışan insandan daha doğal ve içten olması beklenebilir. Ama burada söyleşinin doğasını belirleyen birden fazla faktör devreye girmektedir. Kamera karşısındaki durumunu daha sonra sinema salonunda konuşurken "Artistik bir dışavurum" olarak adlandıracak olan Marilou'nun davranışı tümüyle normaldir. Çünkü,

1. Kendisini maske takmaya zorlayan bir kimlik üretim mekanizmasının karşısında olduğunu farkındadır.

2. Morin'le söyleşi, günümüzde psiko-drama olarak da adlandırılan psikoza yaklaşım ve terapi yöntemlerinin bir örneği olarak, zaten bir 'oyun'dur. Winnicott, 'kimliklerin oluşumunda oyun' olgusunu incelerken, Milner'dan, başlangıçta tartıştığımız savunma mekanizmalarına da gönderme içeren bir alıntı yaparak şunları söyler: "Milner, çocukların oynamasını yetişkinlerdeki konsantrasyonla ilişkilendirir: 'Bu tür bir <ben> kullanımının savunmaya yönelik bir gerileme olmakla kalmayıp dünyayla kurulan yaratıcı ilişkinin tekrar eden asli bir evresi de olduğunu... farkedince...'"¹²³

Görüldüğü gibi, 'söyleşinin doğallığı' gibi bir belirleme pek de sağlam temellere dayanmamaktadır.

Özellikle filmin son iki sahnesi, izleyiciyi **Bir Yaz Güncesi** özelinden sinematografi geneline çekerek tartışma platformları oluşturmayı amaçlıyor görünmektedir. İlki, sinema salonu sahnesidir. Bu sahnede, filmde yer alan gerçek karakterler, filmin o ana dek çekilip kurgulanmış bölümünü izleyip üzerinde tartışırlar. Burada temel tartışma konusu, filmdeki gerçeklik ve yapmacıklık üzerine kuruludur. Filmin belki en ilgi çekici ve çarpıcı kısmı olan bu sahnede insanlar, hem film hem de 'kendilerine sunulan kendileri' üzerine tartışırlar. Bu, **Bir Yaz Güncesi**'nin çok-katmanlı yapısını mükemmel biçimde göstermektedir: Filmi tartışan bizler, tam da filmin kendisi tarafından, önce filmde yer alan ve ardından da filmi izleyerek tartışan bu karakterlerle örtüştürülürüz.

Hemen ardından gelen sahnede ise Edgar Morin ve Jean Rouch'un, özel vitrinler arkasında bir çok nesnenin sergilendiği bir müzede, vitrinlerin ortasındaki koridorda bir ileri bir geri yürüyerek filmin amacına ulaşip ulaşmadığını tartıştıklarını görürüz. Edgar Morin, ateşli bir biçimde filmin Cinema-Vérité çerçevesinde gerçekliği hiç bozmadan sunduğunu savunurken arkadaşı daha nesnel

¹²³ D. W. Winnicott, **Oyun ve Gerçeklik**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay, İstanbul, 1998, s. 58

bir yaklaşımla filmdeki unsurlardan yola çıkarak bu vargının tartışmalı karakterini gözler önüne serer ve şunu söyler: “Başımız gerçekten büyük dertte!”

Mekan seçimi, biz izleyicileri tek kelimeyle mükemmel bir biçimde tartışmanın ortasına fırlatır: Kamera yardımıyla kendi gerçeklikleri içinde sunmaya çalıştığımız kişilerle bu müzede kendi bağlamlarından koparılarak sergilenmekte olan nesnelere gerçekte birbirinden ne kadar farklıdır?

4.2. Kameralı Adam Filminin Çözümleme ve Eleştirisi

1) Teknik Kodlar ya da Temelanlamın Gösterenleri

A) Çerçeveleme

Kameralı Adam, toplam 1698 plandan oluşmakta ve bu planların;

- a) % 38'i Genel çekimler
- b) % 9'u Baş çekimler
- c) % 6'sı Omuz çekimler
- d) % 5'i Göğüs çekimler
- e) % 5'i Bel çekimler
- f) % 0,5'i Diz çekimler
- g) % 0,8'i Boy çekimler
- h) % 35'i Ayrıntı çekimler
- i) % 0,7'si Diğer çekimlerden oluşmaktadır.

B) Işıklandırma

Filmin özellikle dış mekanlarında doğal ışık, sinema salonu başta olmak üzere ev ve kuaför salonu gibi iç mekanlarında ise doğallığı zedelemeyen, görsel algılamada doğal ışığa tekabül eden bir ışıklandırma uygulanmıştır.

C) Renk

Film siyah-beyaz çekilmiştir.

D) Mekanlar

Sayısal verilere göre filmi oluşturan planlardan %37'si iç, %63'ü ise dış mekanlarda gelişmekte, iç mekanlar, sinema salonu, evler, fabrikalar, berber dükkanı, maden ocağı, spor salonu, kulüpler; dış mekanlar ise kentin cadde ve sokakları, parklar, demiryolu geçitleri ve plajlardan oluşmaktadır.

E) Giysi ve Dekor

Özel bir giysi ve dekor politikası güdülmemiştir, çünkü filmde yer alan insanlar zaten gündelik hayatlarının belirli anlarında kameraya alınmıştır. Dekor düzeyinde bir uygulamayı, 'kameralı adam'ın üstüne çıktığı dev kamerada görürüz. Bunun dışında mekanlar kendi gerçekliği içinde gösterilmiştir.

F) Efekt ve Müzik

Filmde çok sayıda efekt vardır ve bunlar özellikle kadraj bölümlenmeleri, görüntülerin akışının hızlandırılması ya da yavaşlatılması, stop-motion animasyonlar gibi efektlerdir. Müzik konusuna gelince, filmin müziği Vertov tarafından bestelenmiştir ve görüntülerin ritmiyle neredeyse bire bir örtüşen bir ritmik yapıya sahiptir.

G) Temelanlamanın Gösterileni

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında **Kameralı Adam** filminde anlatılan, sabahın ilk ışıklarıyla birlikte elinde kamerasıyla yollara düşüp çalışan, eğlenen, dinlenen insanları yaşadıkları ortamda görüntülemeye çalışan bir kameramanın öyküsüdür.

2) Filmsel Öyküye Yananlamsal Yaklaşımlar

Sinema ile gerçek arasındaki ilişkiye dair tartışmaların sinematografinin doğumuyla birlikte başladığı söylenebilir. Bu son derece normaldir, çünkü diğer

sanatsal üretim alanlarının tersine fotoğrafla birlikte Sanayi Devrimi'nin getirisi bir 'üstyapı kurumu' olarak sinema, değişim hızının daha önceki çağlara oranla inanılmaz bir ivmeyle arttığı ve aynı zamanda toplumsallıktan kitleliliğe geçiş dönemi de diyebileceğimiz bir zaman diliminde, aslında söz konusu tartışmaların tam da ortasına doğmuştur.

Sinemanın bir hikaye anlatma yöntemi olarak müzik, resim, tiyatro gibi sanat dallarından çok farklı olduğunun ortaya çıkması çok kısa bir sürede gerçekleşmiş ve takip eden süreçte sinematografi, bir hikaye anlatma yöntemi olmasının dışında uzunca bir süre gerçekliğin neredeyse bire bir yansıtılmasının araçlarından biri ve belki de en önemlisi olarak tanımlanmıştır. Çünkü örneğin edebiyatın ya da fotoğrafın etkisiyle Empresyonizm'e kayan resim sanatının tersine sinematografi bireysel imgelemin öznelliğinden değil pelikül üzerine düşürülen 'o an'ın nesnelliğinden hareket etmektedir. Lakin, tüm bu kuramsallaştırma süreçlerinde nedense 'o anın gerçekliği'nin doğrudan ilişkide olduğu bir başka 'gerçeklik' genellikle gözardı edilmiştir: Kamera tarafından seçilerek bize sunulan gerçek ne kadar gerçektir? Fotoğraf makinesi ya da film kamerası ile o anı peliküle aktaran kişinin görsel seçimleri, aslında öznel bir bakış açısı sunmaz mı? Tabii ki sunar ve sinemanın bir sanat dalı olarak tanımlanmasının en temel nedenlerinden biri de bu öznel bakışın kaçınılmazlığıdır. Öznel bakışın söz konusu olduğu yerde ise, son derece doğal bir varoluşsal öge olarak 'bakan kişinin gerçekliği algılayış hali' belirleyicidir ve bu aynı zamanda 'nesnel gerçeklik' gibi bir kavramsallaştırmanın pek de gerçekçi olmadığı gerçeğini tanımlar. Bu belirleyici öge, gerçeklik dediğimiz olgunun doğasında geri çevrilemez bir değişime değilse bile en azından çerçeveleme yardımıyla parçalamaya ve seçmeye dayalı bir dönüşüme yol açmaktadır. Yani kamera aracılığıyla asla 'gerçeğin tüm gerçekliği'ne tanıklık yapılamaz; aslında izleyicinin karşılaştığı, kamerayı kullanan kişinin algı evreni çerçevesinde şu ya da bu şekilde seçilerek yeniden-üretilen bir gerçekliktir ve ikisi kesinlikle bir ve aynı şey değildir.

Sinematografik üretim düzeyinde gerçeklik sorunsalına dair tartışma, 1920li yıllarda özellikle Vertov'un etkisiyle ortaya çıkan yeni bir yönlenmeyle yukarıda vurgulanan çok açık sonucu göz ardı ederek biçimin etik ve estetik değerlerinden

ziyade sinematografik ürünün içeriğine yoğunlaşmıştır: İzleyiciye aslında var olmayan, sanatçı imgeleminin ürünü ‘hikaye’ler mi anlatılmalı, yoksa gündelik yaşamın sıradan insanların hiçbir özne tarafından yaratılmamış nesnel gerçekliği mi? Oysa görüldüğü gibi, yukarıdaki tartışma temelinden hareket edecek olursak ortada kamera yokken bile varlığı tartışmalı olan ‘nesnel gerçeklik’ gibi bir alana kamerayı soktuğunuzda ‘gerçeklik’, neredeyse insanlık tarihi boyunca olmadığı denli sisler arasına gömülmekte, doğası belirsizleşmektedir.

Bu çözümlene çalışmasında temel iddia, ister edebiyat uyarlaması ister özgün bir senaryo çerçevesinde olsun, öykülü sinemaya toptan bir karşı çıkışı Sinema-Göz olarak kuramsallaştıran Vertov’un kendi yapıtından yola çıkarak, alıcısıyla tesbit ettiği insanları ve ‘nesnel gerçeklik’ parçalarını aslında tam da karşı çıktığı verili sinematografik üretimin yöntemlerini kullanarak nasıl ‘gerçek’ olmaktan çıkardığı, yani temelde kurmaca ya da belgesel düzeyinde sinema ve gerçeklik ilişkisi üzerine düşünce üreten bir çok kişinin iddia ettiklerinin tersine, manifestosunda da müthiş bir yüceltmeyle tanımladığı kameranın olanaklarını kullanarak nesnel değil tümüyle öznel bir gerçeklik oluşturduğu üzerine kuruludur. Bununla sadece “Kameralı Adam”da değil, “Lenin Üzerine Üç Şarkı” ve “Sine-Göz” adlı Vertov filmlerinde de karşılaşırız. Örneğin “Lenin Üzerine Üç Şarkı”nın “Birinci Şarkı – Yüzüm Karanlık Bir Hapishanedeydi” başlıklı ilk epizoduna bakalım. Bu epizodun ilk planında çarşafli –daha doğrusu günümüzde Afganistan’da kullanılan haliyle ‘burka’ giymiş- bir kadının yürüyüşünü bel çekim ölçeğinde görürüz. Hemen ardından gelen planda ise ilginç bir öznel kamera çalışmasıyla karşılaşırız: Kamera yukarı aşağı sallanarak bir medrese veya benzer bir mekanın kapısına doğru yürüyormuşuz hissi yaratmaya, bize kadının yürüyüşünü öznel bakışla sunmaya çalışır. Takip eden planda yine yürüyen kadını görürüz. Aslında kadın bir önceki planda tümüyle özdeşleşmeci bir biçimle sunulan binaya doğru da yürümektedir. Ardından yürüyen başka insanların görüntüleri ve namaz kılan insanların üst açıyla yapılmış çekimleriyle karşılaşırız. Bunların peşinden, pencerenin önünde oturmuş elindeki deftere bir şeyler yazmakta olan bir genç kadının hem içeriden hem de pencerenin dışından yapılmış çekimleriyle karşılaşırız. Bununla kalmaz, genç kadının evden çıkışı, sokaklarda yürüyüşü ve girişinin üstündeki tabelada “Gazi

Numune Türk Kadınlar Kulübü” yazan bir yapıya girişini izlerken aslında bu ‘gerçek’ kişinin nasıl bir ‘oyuncu’ya dönüştürüldüğünü de izleriz. Hele bu arada “Sine-Göz” filminden alınmış yürüyen izcilerin görüntüleriyle - bambaşka bir zamanda ve bambaşka bir coğrafyada yapılmış çekimlerdir bunlar- paralel kurgulanan bu çekimlerin arasında kara çarşafli bir kız çocuğunun kameraya doğru yürüyüp belirli bir noktada çarşafını sertçe başının arkasına doğru açarak bize gülümsediği bir plan vardır ki, insanları gündelik hayatlarının gerçekliğinde ya da işlerinin başında görüntülemek gerektiği söylemini tümüyle altüst eder. Aktardığımız bu yaklaşık üç dakikalık bölüm bile Vertov sinematografisinin dekor-kostüm, profesyonel oyuncular ve çekim senaryosu kullanmadan oluşturduğu kurmaca yapıya çok iyi bir örnek teşkil etmekte ve başta Eisenstein olmak üzere oldukça irkiltici bir şiddetle karşı çıktığı sinemacıların çalışmalarındaki sinema-gerçek ilişkisinden aslında çok da uzakta durmadığı –duramayacağı- görülmektedir. Kaldı ki, görünüşe bakılırsa kendisini yanlış anlayan bir çok insan tarafından neredeyse bir tür ‘gerçeklik peygamberi’ olarak lanse edilen Vertov, 1923 yılında Lef dergisinde yayımladığı “Sinema-Göz’cülerin Devrimi” başlıklı yazısında “Seyirciyi, şu ya da bu görsel olayı, şu tarzda görmeye, benim en elverişli bulduğum tarzda benimsemeye zorluyorum. Göz, alıcının iradesine boyun eğiyor, alıcı gözü olgunun birbirini izleyen anlarına yöneltiyor ve sinema cümlesini en kısa ve en açık yoldan, çözümün doruğuna ya da eteğine götürüyor.”¹²⁴ diyerek aslında kamera ile gerçek arasındaki ilişkinin doğasını, yani nesnel gerçekliği ve dolayısıyla nesne hakkında doğru bilgiye ulaşabilme olanağını ortadan kaldıran bir yapıyı vurgulamaktadır.

Vertov’un başyapıtı, görsel manifestosu Kameralı Adam, aslında çekildiği dönemden başlayarak bir çok tartışma yaratmıştır. Çünkü Vertov, her ne kadar henüz çok genç bir görsel üretim alanı olmasına rağmen kuralları oluşmuş ve oturmaya başlamış olan sinemanın verili biçim ve biçimini tümünden reddeden yeni bir biçimsel uygulama gerçekleştirmiştir. Eisenstein’in “aldatmaca” ve “harekete geçirilmemiş

¹²⁴ Dziga Vertov, "Sinema Göz'cülerin Devrimi", Çev. N. Özön, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Sayı: 196, Ocak, Ankara, 1968, s.296

(biçimsel) yaramazlık”¹²⁵ şeklinde tanımladığı film, sadece sinemanın değil tüm bir görsel sanat tarihinin yarattığı bakış deneyimini paramparça eden bir kolaj mantığına sahiptir. Vertov her ne kadar söylem bazında ‘gerçekle buluşan kamera’ya önem veriyor gibi görünse de, ileride de göreceğimiz gibi çalışmasının asıl yüklemi kurguda bulunur. Bu da son derece normaldir aslında, çünkü konstrüktivizm akımının sinemadaki bu önemli temsilcisi, entelektüel üretimini birlikte gerçekleştirdiği Mayakovski ve Rodchenko’nun yoğun etkisi altındadır. Hatta Kameralı Adam filminin kolaj biçiminde üretilmiş afişini Alexander Rodchenko’nun yapmış olması da boşuna değildir. Kısaca söylemek gerekirse, Kameralı Adam, olumlu ve olumsuz tüm anlamlarıyla biçim ve içeriğin içiçe geçtiği bir sinematografik kolaj denemesidir. Böyle bir kolajı, böylesine hem hareketli hem de çok parçalı bir yapıyı izlemek de çözümlmek de inanılmaz derecede zordur aslında... Filme gösterilen tepkilerin yoğunlaştığı bir diğer noktanın da bu olduğunu belirtmeliyiz. Yine Eisenstein’ın sine-göz kuramını eleştirirken kullandığı alaycı tanımlamayla “sine-şizofreninin tuhaf bir türü” dediği Vertov yapıtı, hem Sovyetler Birliği’nde hem de dışarıda bir çok eleştiriye ve izleme sürecinden doğan bir karmaşaya yol açmıştır. Hatta Vlada Petric’in söylediğine göre filmdeki kameraman, yani Vertov’un kardeşi Mikhail Kaufman bile, filmin karmaşık yapısının bir başarısızlık ve düş kırıklığı olduğunu düşünmektedir: Olduğu gibi sinemasal biçimde ifade edilen bir sinema teorisine ve programına gereksinimimiz vardı. Bu tür bir düşünceyi Vertov’a önerdim, ama bu, o zamanlarda gerçekleştirilemezdi... Neyse, sonunda çekimleri durdurmak zorunda kaldık ve Vertov kurguya başladı. Bu aşamada ben çok düş kırıklığına uğradım. Düşünülen filmin yerine ortaya çıkan, aslında filmin yalnızca ilk bölümüydü. Kanımca, film fazla müdahaleci ve olaylarla, korkunç biçimde yüklenmişti.”¹²⁶ Filme yaklaşım farklılıkları konusunda Vlada Petric’in saptaması şöyledir: “Her şeyden önce bu film, ne güçlü bir argümanı olan bir anlatı sürekliliğidir, ne de dramatik karakterleri geliştirir, geriye iki seçenek kalmaktadır: Ya Vertov’un çalışmasını optik oyunların ‘eksantrik’ gösterişi olarak

¹²⁵ Aktaran, Vlada Petric, **Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm**, Çev: Güzin Yamaner, Öteki Yay., İstanbul, 2000, s. 127

¹²⁶ Agy, s. 118

reddetmek, ya da biçim ve içerik arasındaki yapısal ilişkide anlam ve temsiliyet aramak.”¹²⁷ Seçeneklerin birincisi, bir anlamda Eisenstein’ın önünü açtığı ve eleştirelilikten ziyade alaycılık içeren ve Vertov’un tüm bir çalışmasını baştan mahkum eden, pek de bilimsel olduğu söylenemeyecek bir yoldur. Bu yüzden Kameralı Adam’a yaklaşırken gerçekten de filmin biçim ve içeriğinin yapısal ilişkilerine yönelik bir çözümleme çalışması zorunludur.

Fakat tam da filmin kendisi –kaçınılmaz olarak Vertov’un kendisi- bu çözümleme çalışmasını olabildiğince zorlaştırmaktadır. Noel Burch, filmin teknik yapısı hakkında şunları söylemektedir: “Bu film salt bir kere görülmek için yapılmamıştır. Hiç kimsenin bu çalışmayı yalın bir izlemeyle içine sindirmesine olanak yoktur. Eisenstein’ın herhangi bir filminin çok ötesinde olan Kameralı Adam, görüntülerin şifrelerini çözmede seyircilerinin etkin bir rol oynamasını talep etmektedir. Bu rolü geri çevirmek, tiyatroya geri dönmek ya da geçmişe sığınmak demektir... Tüm filmde defalarca gözden geçirilen bütün set boyunca kurgu şemasında gerekli olmayan tek bir çekimin bile bulunmadığı kesinlikle iddia edilebilir ve filmin bir bütün olarak topografyasını tamamıyla yakalamadan, bir başka deyişle sayısız kere izlemeden, kimsenin filmin söylemini tam olarak deşifre edebilmesi olanaksızdır.”¹²⁸ Benzer bir tesbiti Vlada Petric yapar: “Bu filmin ‘topografyasını yakalamada’ daha ileri gitmek isteyen biri için, yalnızca filmi ‘defalarca’ izlemek değil, her sekansı ve hatta ışıklı masa ya da kurgu masasındaki her bir çekimi incelemek kaçınılmazdır.”¹²⁹ Açıkça görüldüğü gibi, kitlesel bir sanat alanı olarak sinemaya ne kadar uyacağı tartışması bir yana, akademik/bilimsel bir çalışmanın konusu olmadıkça hiçbir izleyicinin girişmeyeceği, istese de girişmeyeceği bir yöntemin önerilmesi hiç de gerçekçi değildir.

Filmin içerik çözümlemesi, yoğun felsefi ve estetik tartışmaları hak ederken teknik çözümlemesi daha da zor bir çalışma süreci doğurmaktadır.

¹²⁷ Agy, s. 129

¹²⁸ Aktaran, Vlada Petric, agy, s. 127-8

¹²⁹ Agy, s. 128

Bu çalışmadaki çözümlene çalışmasının sonuçlarına göre, **Kameralı Adam** filmi,

- a- Kentin ve insanların uyanışı
- b- Gündelik çalışma hayatı
- c- Spor ve eğlence hayatı
- d- Sinema salonu

şeklinde başlıklandırabileceğimiz dört ana bölümden oluşmaktadır. Söz konusu bölümlerin hepsini şemsiyesi altında toplayan ise, kameramanın – sinemacının- çalışmasıdır. Fakat yukarıda bahsi geçen teknik çözümlene zorluğu hemen burada ortaya çıkar: Petric'in çözümlenesinde de dört ana bölüme ayrılan film, Croft ve Rose'un çözümlenesinde yedi, Bertrand Sauzier'nin çözümlenesindeyse 10 bölüm olarak belirlenir.¹³⁰ Kurgu geçişleri filmin bazı anlarında o kadar hızlanmaktadır ki, yapıtın toplam kaç plandan oluştuğunu tesbit edebilmek bile neredeyse olanaksızdır. Bu çalışmada 1698 olarak belirlenen plan sayısı Croft ve Rose çözümlenesinde 1716, Sauzier çözümlenesinde 1712, Petric çözümlenesinde ise 1682 olarak ortaya çıkar.¹³¹

Kameramana, yani sinemacıya nasıl çalışması ve neler yapması gerektiğine dair bir ders niteliğindeki filmi daha ayrıntılı inceleyebilmek için, aslında belirgin bir sahne ayırılması ve epizodik yapısı olmamasına rağmen –çünkü filmin çok geçişken karakterli bir kurgusu var- içeriklerine göre toplam 50 sahneye bölerek – Petric'in çözümlenesinde bu rakam 55'tir- ele almak mümkündür. Bu yüzden filmin çözümlenesini bu sahneler arasında dolaşarak, yapıtın biçim-içerik ilişkisinden yola çıkıp Vertov'un teorisi ile pratiği arasındaki ilişkiye dair sorular sorarak gerçekleştirmek en uygun yöntem gibi görünüyor.

1- Kameramanın hazırlanması ve sinema salonunun hazırlanması: Dev bir kameranın üzerine çıkan kameramanı görürüz. Aynı zamanda paralel kurguyla bir sinema salonundaki hazırlıkları izleriz. Vertov burada bize sanki başlangıçla bitiş

¹³⁰ Agy, s.121-2

¹³¹ Agy, s. 122

aynı anda sunmaktadır. Yani kameramanın çekim hazırlıkları ve aslında onun çoktan çekip bitirdiği filmin gösterileceği an, sinematografik zaman boyutunda birleştirilmektedir. Bu, daha sonra ortaya çıkacak olan Cinema-Vérité akımındaki 'filmin, filme alınan kişilerle birlikte izlenerek tartışılması' yöntemini de belirlemiş bir uygulamadır.

2- Sinema salonunda filme eşlik edecek olan orkestranın hazırlığını izleriz. Burada orkestra üyelerinin enstrümanlarıyla birlikte hareketsiz hallerini görürüz. Yönetmen burada izleyiciye biraz sonra başlayacak olan melodik ve ritmik unsurları bir sürpriz mahiyetinde sunar gibidir. Fakat Vertov, gerçeklik denilen olguya yapıtının gerilimi lehine ilk darbeyi bu sahnede vurur. Orkestra şefi ve müzisyenlerin hareketsiz duruşu, film karesinin dondurulmasıyla değil, bu kişilerin yönetmenin direktifleri doğrultusunda hareketsiz durmalarıyla, daha açık söylemek gerekirse, 'rol yapmalarıyla' ortaya çıkmaktadır. Bunun profesyonel oyuncularla yapılan bir çekimdeki mizansen çalışmasından çok da farklı olmadığı ortadadır; tek fark, buradaki oyuncuların oyuncu olmayışlarıdır.

3- Güneş kentin üzerine doğar. Yeni bir gün başlamaktadır. Uyuyan insanlar görürüz. Önce yatakta uyuyan bir kadın, sonra sokakta uyuyan insan görüntüleri, arabasında uyuyan bir arabacı, uyuyan bebekler... Bu görüntülerin arasına kentin boş görüntüleri girer. Toplam yedi plandan oluşan mağaza vitrinlerindeki manken görüntüleriyle karşılaşırız. Böylece gözü kapalı olanlarla görünürde gözü açık olanların sinematografik karşılaştırması yapılmış olur. Bu 7 plandan birinde mankenin gözleri ayrıntı çekimle gösterilmektedir. Sanki mankenler hayatı izlemektedir. Yine bu görüntülerden birinde bir arabanın ön kaportası, lambalarıyla sanki bir 'yüz'müş gibi görüntülenerek yukarıdaki tesbiti doğrular nitelikte sunulmaktadır; cansızlar canlıların uyanışını beklemektedir.

4- Kameraman yollara düşer. Kameraman'ı bir demiryolunda raylara eğilmiş hızla yaklaşmakta olan trene bakarken görürüz. Tren yaklaştıkça kurgu inanılmaz derecede hızlanır, sanki kameraman trenin altında kalmış, dahası, başı gövdesinden ayrılmış gibi görünür. Bu haliyle Vertov, sanki bu görüntü oyununu

izleyiciye/bize, manifestosundaki Şu görüŐlere bir dayanak olması amacıyla sunuyor gibidir:

“Bunlar Sinema-Gz'cülerin gerçek haber filmleri olacaktır. Yani: Alıcının Őifresini çözdüğü görsel olayları baş döndürücü bir hızla açığa vuran bir görüş olacaktır; sahici bir enerjinin (tiyatronunkinden ayrılan enerjinin), büyük kurgu sanatının akmlatryle bir bütün içinde birleŐtirilen parçaları olacaktır.

Sinema-Yapıtın böyle bir kuruluşu, ister gln, ister trajik, ister hileli ister başka bir Şey olsun herhangi bir temayı geliŐtirmeyi sağlar.

Yalnızca görsel anları, yalnızca araları yan yana getirmek söz konusudur.

Kurgu yapısının olağanüstü esnekliği, bir sinema araŐtırmasına herhangi bir siyasal, ekonomik ya da başka bir motifi sokmayı sağlar. Bundan dolaydır ki,

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık ne dramlara ne de polis öykülerine ihtiyaç yoktur.

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık filme alınmış tiyatro düzenlemelerine ihtiyaç yoktur.

5-BUGÜNDEN SONRA, artık ne Dostoyevski ne Nat Pinkerton uyarlanmamalıdır.”¹³²

Çünkü söz konusu sahne gerçekten de izleyicinin adrenalin oranını yükseltecek bir hızla kurgulanmıştır: Tabii artık Pinkerton'un dedektif hikayelerinin gerilimini ya da Dostoyevski'nin insan ruhunun karanlık derinliklerine eğilen yapıtlarını sinemaya uyarlamaya gerek kalmamıŐtır, çünkü elimizdeki araç bize bu gerilimi yaratmanın tüm olanaklarını sunmaktadır. Bu, bir yandan kameramanı tren tarafından parçalanmıŐ gibi sunarken diğer yandan sinemanın –zellikle kurgu çalışmasının- nasıl müthiş bir ‘gerçekliği yeniden-üretme mekanizması’ olduğunu övgüyle anlatan bir sahnedir. Vertov bu ‘gerçeklik yeniden-üretim mekanizması’na övgüsünü film boyunca sürdürmektedir ve bu, hem teorik hem de pratik düzeyde

¹³² Dziga Vertov, Agy, s.298

Vertov'un aslında söyledikleri ve yaptıklarının gerçekte doğru anlaşılmadığının en önemli göstergesidir.

5- Kurgudaki hızlanmayla birlikte insanlar uyanmaya başlar. Yatağından kalkan ve giyinerek güne hazırlanan bir kadını görürüz. Bu uyanma ve kalkma görüntüleri, trenden sağ salim kurtulmuş olan kameramanın arabaya atlayıp yeniden yollara düşmesiyle paralel kurgulanmıştır. Kadının yüzü görünmemektedir. Yatakta oturarak çoraplarını giyer ve jartiyerini takar. Sonra arkadan bir çekimle görürüz kadını, geceliğini çıkarır ve sütyenini takar. Sadece bu sütyen takma sahnesini ikisi sütyen ayrıntısı olmak üzere beş planda izleriz. Vertov'un, insanların güne başlamasını çok değişik biçimlerde de anlatabilecekken bir kadının çıplaklığını hem de kurguyla özellikle vurgulayarak, burada garip bir erotik gerilim oluşturmaya çalıştığını belirtmemiz gerekiyor. Bu tür erotik gerilim hatları, filmin bir çok sahnesinde ve oldukça 'röntgenci' bir tavırla karşımıza çıkmayı sürdürecektir.

6- Kameraman kamerasını hazırlar ve çekim yaparken diğer uyananları izleriz. Sokakta yatan bir genç, uyanır ve kameraya gülerek bakar. Bir temizlik işçisi, tramvay raylarını süpürmektedir. Bir bankta uyuyan bir adamın uyanışını izleriz. Kent yavaş yavaş hareketlenmektedir.

7- Biraz önce uyanışını, çoraplarını giyişini ve sütyenini takışını izlediğimiz genç kadını yüzünü yıkarken görürüz. Paralel kurguyla, kent sokaklarının yıkışı buna eşlik eder. Bu paralel anlam oluşturma süreci o kadar abartılır ki, kadın bir havluyla yüzünü kurularken elindeki bezle cam silen bir diğer kadın görüntüsüne geçeriz. Vertov'un, canlı olanla cansız olanı aynı düzlemde örtüşürerek bir anlamda kenti 'yaşayan bir varlık' olarak tanımlamaya çalıştığı açıktır.

8- Objektif özellikleri. Kameranın objektifi tam karşımızdadır. Objektifin ileri geri hareketini görürüz. Ardından gelen planda çiçeklerin netliğinin bozulması ve düzeltilmesini görürüz. Kepenklerin açılıp kapanması, gözün açılıp

kapanması ve diyaframın açılıp kapanması paralel kurguyla sunularak Sinema-Göz ve göz bağlantısı vurgulanır.

9- Kameraman dolaşmayı sürdürür. Bir havaalanında hangardan çıkarılan uçaklar... Tramvay raylarının bakımının yapılması... Tramvayların garajlarından çıkarılması... Bindirmeli bir görüntü: Objektif-Objektifin içinde göz-Arkada kameranın kolunu çevirerek çekim yapan kameraman...

10- Kentin genel görüntüleri. Kameraman kentin içinde dolaşmayı sürdürmektedir.

11- Bir baca ve çalışan bir adamın görüntüleri... İkisi birbiriyle ardışık gösterilmektedir. Çevrilen vanalar, bacaya tırmanan işçi, dönmeye başlayan çarklar... Dikiş makinesinin başında çalışan bir kadın.

12- Kameraman bir köprünün üzerinden geçerken görülür. Sokaktaki kalabalığın arasında dolaşmaya başlarız. Kameramanı kalabalığın içinde takip ederiz.

13- Kentte hayat başlamışken, henüz uyananlara geçeriz. Panjurlar açılır, dişler fırçalanır, dükkanların kepenkleri kaldırılır.

14- Tramvay trafiği... Bir yerden bir yere giden trenler (bir trenin üstünden yapılan çekim)... Bisikletli arabasıyla ilerleyen postacı... Tramvaylar ve trenler devamlı ve peş peşe verilir.

15- At arabalarını görürüz. Kameraman bir otomobilin içinde tripodunu kurmuştur. Araba ilerlerken kameraman çekim yapar.

16- Görüntü donmuştur. Kalabalığı ve kalabalığın içinden insan portrelerini hareketsiz görürüz. Ardından, film şeridinin dönüşü görüntüsüyle, kurgu çalışmasına geçeriz. Kurgucunun donmuş görüntüleri hareketlendirmesini izleriz.

17- Görüntüler arasında paralellikler kurmaya yönelik bir çalışma: Önce bir binanın döner kapısını, ardından benzer bir hareketliliğin yaşandığı kavşağı görürüz. Trafiği düzenleyen levhanın dönüşü, kameranın aşağıya doğru çevrinmesiyle örtüştürülür.

18- Evlendirme dairesinde belge dolduran insanların görüntüleri... Kadınlardan bazıları yüzlerini gizlemek için özel bir çaba gösterir.

19- Doğum yapmakta olan bir kadının terlemiş yüzünü, ardından bir cenaze törenini ve hemen ardından arabaya binen bir gelini görürüz. Ardından paralel kurguyla bunları tekrar peşpeşe izleriz. Sonra tüm açıklığıyla annenin bacaklarının arasından dünyaya gözlerini açan bebeği görürüz. Bebek temizlenip kundaklandıktan sonra annesinin yanına getirilir. Bu arada tümüyle bağlantısız biçimde, üst üste bindirilmiş bir görüntüde, kameramanın binaların arasında çekim yapmakta olduğunu görürüz.

20- Giden ve gelen tramvayların görüntüsü, tekrar... Bu, sanki yaşam-ölüm döngüsüne yapılan bir görsel göndermedir de... Bir binanın asansörünün iniş-çıkışı da aynı gönderme amacıyla gösterilir.

21- İlk kez (29. dakikada) iki kamera –kaydeden ve kaydedeni kaydeden- aynı düzlemde karşılaşır. Kameramanımız asansörün karşısından asansörün çekimini yapmaktadır, kameramanın çalışmasını bize izleten kamera ise asansörün içindedir ve yukarı doğru çıkarız, ardından aşağıya doğru inip yine bizi lobide çekim yaparak bekleyen kameramanı görürüz.

22- Tramvay görüntüleri hem yoğunlaşır hem de hızlanmaya başlar.

23- Kurgu aşırı derecede hızlanır; bir gözün ayrıntı çekimiyle bu gözün gördüğünü düşünmemiz istenen kent ve kalabalık görüntüleri aşırı hızlı bir kurguyla peşpeşe sunulur. Hız öyle abartılı bir noktaya ulaşır ki, bazı görüntüler sadece bir kare ekranda kalır.

24- Telefonla bir haber verildiğini görürüz. Bir araba hızla ‘olay yeri’ne doğru yola çıkar. Kameraman başka bir arabaya atlayıp takip eder. Bir yaralı ambulansa bindirilir. İç çekimlerle yaralıyı, dış çekimlerle hızla ilerleyen ambulansı görürüz. Bindirmeli objektif-göz-kameraman planı yine devreye girer. Ardından ambulansın ilerleyişiyle paralel olarak bir itfaiye aracının, arkasında oturan itfaiyecilerle hızla ilerleyişini görürüz. Bunlar birbirine ters yönde ilerlemektedir. Bu kurgu, bizi sanki iki aracın çarpışmasına hazırlar gibidir. Yani izleyicide böyle bir endişeye yol açacak biçimde kurgulanmıştır. Bindirmeli kamera-göz görüntüsünü üçüncü kez görürüz.

25- Üzgün, ağlamaklı bir kadınla makyaj yaptıran bir kadının görüntüleri peşpeşe sunulur. Makyaj yaptıran kadını bu sefer ağır bir iş yapan bir kadının görüntüleriyle paralel görürüz. Ardından, saçları yıkanan bir kadına geçilir ve paralelinde çamaşır yıkanması gösterilir. Saçlar kurulanırken çamaşır da sıkılır. Bir berber dükkanında traş olan bir adam görüntüsü, berberin bilemediği ustura ile bilenen bir balta paralel kurgulanarak sunulur. Bir ayakkabının boyanması, saçların kesilmesi, bir manikür sahnesi, kurgucunun film şeridiyle uğraşan ellerinin ayrıntısı, yine manikür yapılan tırnaklar, elde dikiş diken bir kadın, makinede dikiş diken bir kadın, kurgucunun elinden geçen film şeridi, tekrar dikiş makinesinde çalışan kadın, tekrar kurgucu kadın, tekstil fabrikasında çalışan bir kadın, tekrar kurgucu kadın, tekstil fabrikasında karşılıklı çalışan iki kadın arasında birkaç kere keskin hareketlerle gidip gelen kamera, trafik levhasını yönlendiren trafik polisinin elleri, abaküste hesap yapan birinin elleri, bir para kasasının kolunu çeviren tezgahların elleri, matbaa makinesinden çıkan gazeteleri banttan alan eller, paket hazırlayan eller... (Paket hazırlayan kadının elleri görüntüsü hızlandırılmış ve ‘gerçek’ hızından

çıkartılmıştır.) Telefon bağlayan santral görevlilerinin elleri, sigara paketleyen bir işçinin elleri... Sigara paketleyen işçinin elleriyle santral görevlilerinin çalışmaları paralel sunulur. Santral görüntüsü 15, sigara paketleyen kadının elleri 12 kare peşpeşe kurgulandıktan sonra kurgu hesaplanamayacak bir hıza ulaşır ve görüntüler ardı ardına sunulur. Buradan, yine hızlandırılmış görüntüyle sunulan daktiloda yazı yazan ellere geçeriz, takiben kameranın kolunu çeviren el, göze makyaj yapan el, yazar kasanın kolunu çeviren el, dudaklara ruj süren el, yazar kasanın başında paraları sayan el, duvardaki elektrik prizine bir fiş sokan el, bir elektrik anahtarını çeviren el, santralde telefon bağlayan el, telefonu açan el, piyano çalan eller, daktiloda yazı yazan eller, ustura bileyen berberin elleri, dikiş makinesinin tekerleğini döndüren el vs. olabildiğince hızlı bir şekilde kurgulanarak sunulur. Neredeyse görüntü akışında geçen planların içeriğini görüntüyü durdurmadan anlayabilmek olanaksızlaşmıştır.

26- Bir madende çalışan madenciler ve onları görüntüleyen kameraman. Madenden çıkan kameraman bir fabrikaya gider ve orada yapılan işlemleri görüntüler. Etrafa kıvılcımlar saçılmaktadır ve kameraman uygun bir nokta belirler.

27- Kameraman suların çağlayarak aktığı bir yere gelmiştir. Böylece biraz önceki ateşlerin sıcaklığından suyun serinliğine geçilerek duygusal etki üzerinde oynama gerçekleştirilmiş olur. Akan sular ve bir fabrikanın dönen mekanizmaları paralel kurguyla örtüştürülür.

28- Kurgu inanılmaz derecede hızlanır, bir tekstil fabrikasında dönen mekanizma, başka fabrikalardan dönen çark görüntüleri ve omzunda tripodun üstündeki kamerayı taşıyan kameramanın görüntüsü görüntüleri neredeyse bindirmeli bir montajda olacağı denli hızlı bir kurguyla sunulur.

29- Tekrar kent caddelerine geçeriz. Kameramanın çalışmasıyla paralel ve çok hızlı kurgulanan tramvay görüntüleri...

30- Kamera aŖađıya doğru evrinirken paralel olarak makinelerin durduruluŖunu görürüz. Ellerini yüzlerini yıkayan iŖilerin görüntüleri... Saçlarını tarayan kadınlardan bir ağacın st dallarına geçerek sembolik bir rtŖtrme gerekleŖtirilir. Ardından bir geminin limandan ayrılıŖını görürüz. Fakat bu gerçekten geminin ayrılması mıdır, yoksa bir araba üzerinde geminin yanından geçen kameranın görsel yanıltmacası mıdır, bunu bilemeyiz. Çünkü zaten tüm film bu tür görsel yanıltmacalar üzerine kurulu gibidir. Bunun hemen ardından gelen görüntüde, bir demiryolu köprüsünün üzerinden hızla akan bulutları gördüğümüzde bir önceki planın gerçekliği aslında iyice ortadan kaybolur.

31- Deniz kıyısına geçeriz. Bir plajdaki insanları tepeden genel bir çekimle görürüz. Ardından  planda gneŖlenen  kadının mayolu görüntüleri sunulur. Bunlar, kadınların cinselliklerini vurgulayacak nitelikte görüntülerdir. Tekrar tepeden çekim ve ardından dört planda yine gneŖlenen insanları görürüz, bunlardan sadece birinde, bir kadınla yan yana duran bir erkek vardır. Yine tepeden plaj görüntüsü ve hemen ardından gneŖlenen  insanın çekimleri sunulur; ilk ikisi iki kadının bacaklarıdır, ncs ise boynuna kadar kuma gmlmŖ bir adamın baŖıdır. Tekrar tepeden plaj ve gneŖlenen birisinin ardından yeni bir görsel oyunla karŖılaŖırız: Deniz kıyısındaki boŖ bir alanda yavaŖa dansetmeye hazırlanıyor muŖ gibi görünen mayolu genç kızlar zincirleme kurguyla görünür hale gelir. Bir gösteri düzenlemesinde bir adam –illüzyonist- yavaŖa görünür hale gelir. Tepeden yapılmıŖ bir çekimle boŖ gördüğümüz denizde yüzen insanlar belirir. stne branda geirilmif bir atlıkarıncanın üzerindeki örtü yavaŖa kaybolur ve atlıkarınca ortaya çıkar. Ardından yeni bir görüntü oyununa geçilir: Filmin ters akıtılması ile, bozulmuŖ bir düzenek kendi kendine yeniden yapılır.

32- Bir ilan panosu ve bu panoya bazı ilanlar yerleŖtiren bir adam görürüz. Bu ilanlardan birinde “kültür anketi”, bir diğerinde ise “spor” yazmaktadır. Böylece spor aktivitelerine geçeriz. Disk atan bir genç kızın ağır çekim görüntüsü,

izleyiciler, ağır çekimde yüksek atlama dalında, bir engelin üzerinden atlayan genç kız, izleyicilerin yüzleri, ağır çekimde yüksek atlama yapan bir genç erkek, izleyici bir genç kadın, yine ağır çekimde yüksek atlama yapan bir genç kız, izleyicilerden bir genç kızın yüzü, yine bir erkek yüksek atlamacı, yine aynı izleyici kızın yüzü, ağır çekimde sırkla atlayan bir erkek sporcu, izleyiciler... Böylece sürüp gider; voleybol, engelli koşu, gürz atma, at yarışı gibi spor dallarından görüntüler ağır çekimde sunulur. Her birinin arasında izleyicilerin normal akış hızıyla sunulan görüntüleri vardır. Engelli koşu görüntülerinden birinde atletler ağır çekimde tam da engeli aşarlarken görüntü donar ve ardından tekrar ağır çekime döner. Aynı görsel uygulamayla daha sonra üzerinde binicisiyle ağır çekimde ilerleyen bir atın çekiminde karşılaşırız.

33- Tekrar deniz kıyısına geçilir. Denize atlayan insanlar, beden hareketi yapan bir grup genç kız, yüzme öğrenen gençler, çamur banyosu yapan bir kadın, üzerinde mayosuyla sahilde makyaj yapan bir kadın... Vertov'un bu sekansta aslında erotik nitelikli bir çalışma yaptığını da vurgulamalıyız; önce bir merdiven aracılığıyla denizden çıkan genç kızların tepeden yapılmış çekimlerinin ardından başka bir merdivenden inen kadınların eteklerinin altını görürüz. Bu planlar birkaç kere üst üste verilir. Vertov burada sanki izleyicinin etek altlarını görmek için başını biraz daha eğmesini amaçlamış gibidir. Birkaç plan sonra gelen gülerek ve birbirlerinin yüzüne dokunarak konuşan genç çiftin flört görüntüleri de sanki bu anlamı destekler mahiyettedir. Ardından yine bedenlerine çamur süren kadınlar, güneşlenen mayolu bir genç kadının göğüs çekimi ve bunların ardından da bedenlerindeki yağı eritmek için değişik aletlerle spor yapan kilolu kadınların görüntülerini görürüz. Yani önce güzel olanları, ardından da güzel olmaya çalışanları gösteriyor gibidir.

34- Mayolu kameramanın sahilde ileriye doğru yürüdüğünü görürüz. Yine plaj görüntüleri, denizden çıkmış ve duş almak için bekleyenlerin görüntüleri, bu arada suyun en sığ olduğu yerde yatmış suyla oynayan kameramanın görüntüleri sunulur.

35- Bir illüzyonistin ve onu şaşkınlıkla gülerek izleyen çocukların görüntülerine geçilir. Bu sahnedeki çocukların görüntüleri, aslında başka bir zaman ve mekanda çekilmiş, fakat çekimler Vertov tarafından yine filmde oluşturmaya çalıştığı gerçeklik lehine kendi gerçekliklerinden soyutlanmıştır.

36- Bir spor salonunda kas geliştirme aletlerinden birinde spor yapan bir kadının tepeden yapılmış çekimine geçimiz. Burada çekim, kadının göğüslerini özellikle göstermek istercesine gerçekleştirilmiştir. İki plan sonra, aynı kadını aynı çalışma sırasında tekrar görürüz. Bu sefer kamera hareketlenir ve bir süre kadının göğüslerini gösterdikten sonra, görüntünün içeriğiyle bağlantılı olarak neredeyse cinsel birleşme anının hareketliliği denilebilecek biçimde ileri-geri salınım hareketine uyum sağlar.

37- Bu sefer ağır çekim olmadan gülle atan sporcular ve bale yapan genç kızların paralel kurgusuna geçimiz. Elbisesinin eteğini kaldırıp iç çamaşırını göstererek dans eden bir kadının görüntüsü de bunların arasındadır. Ardından basketbol oynayan genç kızların görüntüsü gelir. Futbol oynayan genç erkeklere geçimiz. Gıtgide hızlanan bir kurguyla futbol maçı sunulur. Bir motosiklet yarışının görüntüleri, bir atlıkarıncanın görüntüleri ile paralel kurgulanarak sunulur. Araya cirit, yüksek atlama gibi başka bazı görüntüler hızla girmektedir. Kameramanı hem bir motosikletin önüne monte ettiği kamerasıyla, hem de atlıkarıncadaki atlardan birinin üstünde çekim yaparken görürüz.

38- Çağlayarak akan sulardan rüzgarla sarsılan ağaç görüntülerine geçilir.

39- Yeni bir görüntü oyunuyla karşılaşırız: Kadraj yatay olarak ikiye bölünmüştür; alt yarıda kentin tepeden bir çekimi, üst yarıda ise sanki havada durup çekim yapıyormuş gibi görünen kameraman görünmektedir.

40- Rusça ‘bar’ yazısından Almanca ‘birahane’ yazasına zincirleme geçişle kendimizi bir barda buluruz. Bir masada içkilerini içerek sohbet eden kadınlı erkekli insanlardan, birayla doldurulan bir bardak görüntüsüne geçilir ve yine bindirmeyle bardağın içinde ayağa kalkan kameramanı görürüz. Hızla bira tüketen insanların görüntüsüyle bira üretim merkezinde kapakları kapatılan bira şişelerinin görüntüsü paralel kurguyla sunulur.

41- Hızla hareket eden kamera, geçiş atlamaları belli olmayacak biçimde değişik mekanları gösterir. Bu, kurgu kuramlarının doğduğu yılların meşhur deneylerini anımsatır. Ardından kamera, kapısının üstünde ‘kulüp’ yazan bir binaya doğru ilerler. Ters okumayla dağınıkken toparlanan ve tahtaya dizilen dama ve satranç taşlarını, gazete okuyan insanların görüntüleriyle paralel olarak izleriz.

42- Bir panayırda silahla hedef vurma oyunuyla karşılaşırız. Genç bir kadın elindeki tüfekte bir erkek başı olarak tasarlanmış hedefe nişan almaktadır. Heref ve nişan alan genç kadının görüntüleri, gitgide hızlanan bir kurguyla sunulur. Genç kadın, kendisine getirilen başka bir tüfekte bu sefer ev şeklinde tasarlanmış başka bir hedefe nişan alır ve aynı hızlı kurguyla karşılaşırız. Ardından nişan alan genç kadının görüntüsünü bira şişeleriyle paralel izleriz. Kadının her atışında bira şişeleri birer birer ortadan kaybolmaktadır.

43- Kapısında içki ilanları bulunan bir binadan çıkan kameraman, bu sefer kapısında ‘Kulüp Lenin’ yazan başka bir binaya girer. Satranç oynayan insanlarla müziğin üretilmesi ve dinlenmesine yönelik görüntüler paralel kurguyla sunulur: Örneğin önce bir akordeon, ardından zincirlemeyle onun üstüne bindirilen bir kulak ayırıtısı, onun üstüne bindirilen bir piyano görüntüsü ve zincirlemeyle

piyanonun yerini alan şarkı söyleyen ağız çekimleri görürüz. Bu sırada, söz konusu görüntülerin arasına dama ve gazete okuyan insan görüntüleri girmeye devam eder.

44- Kaşık ve şişelerle, tencere kapaklarıyla müzik yapan bir adamı, gülen insanların yüzleriyle paralel kurgulanmış olarak izleriz. Paralel kurgu tek karelik hıza kadar ulaşır ve ardından kaşıklarla yapılan müzik, piyano, dans eden ayaklar, gülen yüzler gibi görüntüleri süperpoze yapılmış şekilde görürüz.

45- Sinema salonunda oturan insanlar. Filmde bu sefer animasyonla karşılaşırız. Kameranın tripodu dans etmektedir. İzleyicilerin yüzleriyle paralel kurgulanan bu animasyonda, çantasından çıkan kamera tripodun üzerine yerleşir ve dans sürer. Kamera bir insana dönüşmüş gibidir. Bu görüntülere bakarak Vertov'un amacının,

“Ben sinema-gözüm. Ben mekanik gözüm. Ben makinayım, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde.

Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşırım, cisimlerden uzaklaşırım, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tünirim, dörtnala giden bir atın burnuna yaklaşırım, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücumla kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım.”¹³³ şeklinde ifade ettiği tanımlamaya uygun biçimde, aslında her ne kadar bu sözleriyle kameranın insan gözünden ne denli farklı, kusursuz ve üstün olduğunu vurgulamaya çalışmaktaysa da, filmsel pratik bağlamında kamerayla insan arasında bir özdeşlik kurmak olduğunu söyleyebiliriz.

46- Sinema salonunda bulunan izleyicilerle birlikte perdeye düşen görüntüleri izleriz. Başlangıçta ne olduğu belirsiz hareketli çizgiler görülür. Bunlar kurgu masasında hızla dönen film makarasının üzerinden yansıyan ışıklardır. Ardından sol alt köşede piyano çalan eller, sağ alt köşede konuşan bir kadının başı ve

¹³³ Agy, s.297

üst yarıda danseden ayakların görüldüğü bir kadraj bölümlemesiyle karşılaşırız. Bu kadraj bölümlemesi değişik dans ve müzik kombinasyonlarıyla devam ederek izleyicilerin görüntüleriyle paralel sunulur. Sonra kameramanın dürbünle gökyüzüne baktığını, ardından gelen planda baktığı şeyin üç uçak olduğunu görürüz ve hemen ardından bu görüntü sinema perdesine düşer. Yani şu anda izleyiciler, kurgu masasında akan ve 'işlenen' film şeritleri sayesinde kameramanın gördüğünü görmektedir.

47- Tekrar tramvay trafiğini, telefon santralinde çalışan kadınları, tekstil fabrikasındaki makinenin dönüşünü, çalışan kadınların yüzünü, sinema salonundaki izleyicilerin görüntüleriyle paralel olarak izleriz; daha önce izlediğimiz şeyler, kameramanın gözünden perdeye yansımıştır. Perdede, önüne kamera monte edilmiş motosikletiyle kameramanın görüntüsü, kent caddelerinden görüntüler, tramvay görüntüleri belirir.

48- Bindirmeyle, kitlelerin çok üstünde duran ve onları filme alan kameramanı görürüz. İnsan kitlesi karıncalar gibi küçücüktür ve oradan oraya koşturup durmaktadır, kameraman ise onların yanında bir dev gibi kocaman görünmektedir.

49- Bir saatin sarkacı hızlandırılarak sunulur. Bu sinematografik zaman olgusuna ve sinematografik görüntü üretiminin zamanla bile oynayabilecek bir güce sahip olduğunu vurgulayan bir görüntü olarak anlam kazanır.

50- Kameramanın çalışmasını ve bu çalışmanın nesnesi olarak kaydedilen caddeleri, köprüleri, tren ve tramvayları, trafik levhalarını, plajları, insan görüntülerini perdede izleriz. Filmin son otuz saniyesinde görüntülerin kurgusu alabildiğine hızlanır, fakat baskın bir görüntü vardır: Kurgucu kadının gözleri... Çünkü aslında bu görüntüler kurgucunun işlediği film şeritlerinden akan görüntülerdir. Ve Dziga Vertov'un manifesto filmi Kameralı Adam, bindirmeyle üst üste bindirilmiş kamera objektifi ve göz görüntüsüyle, yani Kamera-göz'le biter.

Dziga Vertov, propagandist, deneysel sinemacı ve belgeselci olarak sinema tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Sinemanın kurgu gibi kendine içkin olanaklarla kendi dilini yaratabilen bir sanat dalı olmasında gerek teorisyen ve gerekse yönetmen olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Fakat bu arada, kameranın en önemli gerçeğini gözden kaçırmış, manifestosunda geçtiği haliyle söylersek,

“Kahrolsun burjuvazinin düzmece senaryoları.

Yaşasın hayatın kendisi.

Dramatik sinema kapitalistlerin elinde öldürücü bir silahtır.

Günlük yaşamımızdaki devrimci uygulamalarımızla bu silahı düşmanın elinden alacağız.

Çağdaş sanatsal dramlar eski dünyanın kalıntılarıdır. Bu, devrimci perspektiflerimizi burjuva sosuyla yavanlaştırma girişimidir.

Hayatımızın sahnelenmesine son verin.

Bizleri olduğumuz gibi çekin. Yazarın senaryosu hakkımızda uydurulmuş hikayelerden başka bir şey değildir¹³⁴ biçiminde dile getirdiği söylemin en büyük açmazının farkına varmamıştır.

Kameranın en önemli gerçeği şudur: Kamerayı elinize aldığınız andan itibaren gerçeği bozmaya başlarsınız. Bunun, kimi görüntüyü üreten özneye kimiye gerçeği peliküle düşürülmeye çalışılan nesneye bağlantılı değişik nedenleri vardır. Kameranın bir ‘kimlik yeniden-üretim aracı’ olarak portresini Jean Rouch’un kamerayla gerçeği arayış serüvenini irdelerken çizmiştik. Bu, kameranın onu kullanandan bağımsız gerçeği bozma gücünü gösterir. Kameranın ardındaki kişiye bağlı yöntem ise, kameranın önündeki kişilere rol yaptırılmasını gerektiren düzenlemelerde, yani ‘mizansen’de kendini gösterir. Bu görsel üretim biçiminde,

¹³⁴ Dziga Vertov, “Sinema-Göz”, Der: Uğur Kutay- Şenol Erdoğan, **Görüntünün Darbesi Manifestolar**, Es Yay., İstanbul, 2005, s. 12

kadrajda belirlenen sahneye nereden girip nereden çıkacağını, nasıl bir edimde bulunacağını söyleyerek, aslında profesyonel oyuncu olmayan gündelik hayatın ‘gerçek’ kişiliklerini birer oyuncuya çevirirsiniz. Burada sözü edilen gerçeklik bozunumu, örneğin Flaherty’nin Kuzeyli Nanook’ta uyguladığı şekilde birilerine rol verip yeni bir gerçeklik yaratmak gibi değildir. Tam tersine, varolan gerçeğin kamera yoluyla neredeyse metafizik bir dönüşümünde gizlidir.

Vertov’un Kameralı Adam filmi, gündelik hayatın aslında oyuncu olmayan gerçek kişiliklerini oyuncuya çeviren mizansenlerle kurulmuş ve bu yüzden gerçekliği kendi kimliğinden sıyıran, böylece nesnesinin doğru bilgisine ulaşma olanağını ortadan kaldıran bir filmidir. Belki bunu, sinematografik üretimin kendi estetik tartışma alanları çerçevesinde problem etmeyebilirdik. Fakat Dziga Vertov’un hala ve inanılmaz bir kesinlikle bir tür ‘sinemada gerçeklik tanrısı’ ya da en azından ‘peygamberi’ gibi algılanıyor olması, Vertov sinematografisinin aslında Sinema-Göz manifestosunda belirtilen önermelerden ne denli uzakta konumlandığını belirleme zorunluluğunu getiriyor beraberinde.

Vertov “Sinema-Göz’cülerin Devrimi” başlıklı yazısında, önce ‘kamera’nın aslında gündelik yaşamdaki diyalektik gerçekliği ortaya koyabilme konusunda kusurlu ve hastalıklı insan gözünün yanında ne kadar kusursuz olduğunu vurgular:

“Asıl çıkış noktası şudur: Sinema-Göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duyusu vererek, görünen olayların kargaşasını çözümlenmekte (yoklamakta) insan gözünden daha kusursuzdur.

Sinema-Göz, zamanda ve uzayda yaşar ve gelişir. İzlenimleri, insanınki gibi değil, ama bambaşka bir tarzda algılar ve saptar. Gözlem anında vücudumuzun durumu, şu ya da bu görülür olayın, bir saniye içinde tarafımızdan algılanması anının niteliği alıcı için hiç de yararlı değildir, çünkü alıcı bunu daha çok ve daha iyi algılar. Alıcı bizi kusursuzluğa ulaştırır.

Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız, ama alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz.

(...) Şimdiye kadar alıcının hakkını yedik ve onu gözümüzün çalışmasını kopya etmeye zorladık.

Ve alıcı gözümüze ne kadar iyi öykünüyorsa, çevirim değeri o kadar yüksekten biçildi. Bugün alıcıyı azat ediyoruz ve ters yönde çalıştırıyoruz, yani alıcıyı öykünmekten elden geldiğince uzaklaştırıyoruz.”¹³⁵

Vertov’un Futurist geçmişini anımsadığımızda bu satırlar daha anlaşılır olmaktadır. Vertov, insan gözünün yapamadığı şekilde objeleri yakınlaştırıp uzaklaştırabilen, büyütüp küçültebilen, parçalara ayırarak gösterebilen bu cihazı bu nedenle süblime etmektedir: “(...) Ben sinema-gözüm. Ben bir yapıcıyım.

Seni ben yarattım ve seni, bugüne kadar var olmuşların en olağanüstüsü ve yine benim yarattığım odaya koydum.

Bu odanın on iki duvarı vardır, benim tarafımdan dünyanın çeşitli yerlerinde çevrilmiştir.

Duvarların ve ayrıntıların görüntülerini birleştirerek, senin seveceğin bir düzene soktum ve bunların arasına, odadan başka bir şey olmayan bir sinema cümlesini, dikkatle kurmayı başardım.

Ben sinema-gözüm, Âdem'den daha kusursuz insanı yarattım, hazırlık taslaklarına, şemalarına göre birbirinden farklı binlerce insan yarattım.

Ben sinema-gözüm.

Birinden en güçlü, en usta kolları alıyorum; öbüründen en çevik en hızlı bacakları; bir üçüncüsünden en güzel, en anlamlı başı. Kurguyla yeni bir insan, kusursuz bir insan yaratıyorum...”¹³⁶

Özellikle son cümledeki fütürist faşizan içerik bir yana, makine –burada objektif- gücüne yapılan bu aşırı övgü, kamerayı kullanan kişinin bir tür

¹³⁵ Dziga Vertov, “Sinema Göz’cülerin Devrimi”, s.296

¹³⁶ Agy, s. 296-7

tanrılaşmasına, hemen ardından da tesbit ettiği görüntüleri, yani şu doğası bir türlü kesinlikle belirlenemeyen ‘gerçeği’ kurgu yardımıyla ‘istediği gibi’ işleyebilmesine giden yolu açar. Makinenin bu biçimde yüceltilmesini, döneme tam da Annales Okulu’nun tarih görüşü bağlamında -tarihsel olayları bugünün koşullarıyla değil, yaşandıkları günün koşullarıyla ele almak gerekir- bakarak anlamaya çalışmak da mümkündür ama, ne yazık ki Vertov kitle iletişim araçlarının en güçlüsü ile çalışmaktadır ve Marinetti’nin belki de bir manifestal çıkışla sınırlı kalan Futurizmi burada sınırlarını yıkıp geçerek çok tehlikeli bir boyutta toplumsal olana etki edebilecek hale gelmekte, gerçeklikle oynamaktadır.

Ve hemen ardından kurgu aşaması gelir. Vertov’un Kameralı Adam filminde eşinin görüntüleriyle sunduğu kurgu çalışması, ilk adımını kameranın gerçekleştirdiği ‘gerçeklikle oynayabilme oyunu’nun asıl mutfağını göstermektedir. Bırakın gündelik gerçeği sinematografik düzlemde nasıl yeniden-üretim sunacağımızı, Vertov tarihsel gerçeklere ilişkin görüntülerin nasıl ‘kullanılabileceği’ne ilişkin şunları söyler:

“(…) Bugün, 1923'te Chicago'daki bir sokakta gidiyorsun, ama ben sana 1918'de Petrograd'ın bir sokağında giden müteveffa Volodarski'ye selâm verdireceğim, o da seni selâmlayacak.

Başka örnek: Mezara halk kahramanlarının tabutları indiriliyor (1918'de Astrakan'da çevrilmiş görüntüler). Bir çukur dolduruluyor (Kronştadt, 1921), topların salvosu (Petrograd, 1920), kahramanlara saygı duruşu yapılıyor, şapkalar çıkarılıyor (Moskova, 1922). Değersiz malzeme kullanıldığı vakit bile, bu çeşit sahneler birbiriyle birleştirilebilir.”¹³⁷

Açıkça görülüyor ki bu, bir yandan gerçekçilik olgusunu sadece profesyonel oyuncu kullanımı ya da dekor-kostüm uygulamalarına indirgeyemeyeceğimize göre tam da ‘Kino-Drama’cılarının yaptığı şey, bir yandan da tarihsel gerçekliği bile bozunuma uğratacak, günümüzde tartıştığımız haliyle oldukça da ‘etik-dışı’ bir görüntü üretim biçimidir. Öyleyse Vertov’un ‘gerçekçi’ sinemasını tanımlarken nasıl

¹³⁷ Agy, s. 296

ve ne tür bir gerçeklikten söz ediyoruz? Burada söz konusu olabilecek tek gerçek, Dziga Vertov'un olgusal düzeyde gerçeklik konusunda son derece tehlikeli görüş ve uygulamaları olduğu, olgusal gerçekliği sinemacının amaç ve istekleri doğrultusunda rahatlıkla değiştirip dönüştürebileceği, hatta bunun özellikle yapılması gerektiği yollu bir söylem geliştirdiğidir. Bu da, zaten şimdi içinde bulunduğumuz 'gerçek bulanıklığı' değil midir?

Zaten Vertov da başka bir şeyi değil, bunu söylemektedir:

“Yaşamın karışıklığına kesinlikle,

1. İnsan gözüne, dünyanın görüntüsünü gereksiz kılan ve onun yerine kendi "görüyorum"unu öneren Sinema-Göz,

2. İlk kez, bu şekilde görülen, kurulu yaşamın dakikalarını düzenleyen kurgucusu, girerler.”¹³⁸

Vertov'un başta Kameralı Adam olmak üzere tüm sinematografik çalışmaları, kameranın arkasında olmanın kendisine verdiği tanrısal güç yardımıyla verili gerçekliği bozabilme örnekleri olarak ortadadır.

¹³⁸ Agy, s. 298

SONUÇ

Tartışmayı, bu çalışmanın felsefe tarihinde bilgi, gerçeklik ve doğru kavramlarını araştıran ilk bölümünde ele almadığımız iki filozofun görüşleri üzerinden sürdürmek çok faydalı olacaktır. Bunlardan birincisi, Bertrand Russell'dır.

Russell, Felsefe Sorunları isimli son derece önemli çalışmasında felsefenin en önemli çalışma alanlarından biri olarak bilgi, gerçeklik ve doğru kavramlarının izini sürmeye “Dünyada mantıklı herhangi bir kimsenin şüphe duymayacağı kadar kesin bir bilgi var mıdır?”¹³⁹ sorusuyla başlar. Fakat bunu Descartes'a bir geri dönüş olarak algılamak yanlış olur; çünkü Russell'da bu soruyu doğuran, gündelik yaşantımızda doğru diye kabul ettiğimiz bir çok şeyin yakından ya da farklı bir açıdan bakıldığında bildik anlamda ‘apaçık doğruluğunu’ yitirerek ‘apaçık çelişkiler’ yumağına dönüşmesi gerçeğidir. İşte bu, belgesel sinemanın epistemolojisini de tartışmaya açan en önemli sorunlardan biridir. Çünkü nesnesini A ya da B şeklinde, A ya da B gerçekliğinde sunan belgeselin aslında söz konusu nesnelerin gerçekliğinin değişkenliğinden kaynaklanan bir biçimde büyük çelişkileri doğru olarak sunma tehlikesi hiç de azımsanacak düzeyde değildir.

Bu, eğer belgesele neredeyse bilimsel bir nitelik yakıştırılmış olmasaydı hiç de sorun olmazdı; sanatsal üretim paradigmalarından biri, bir estetik belirlenim olarak da adlandırılabilirdi. Oysa, ister Mevlana üzerine olsun ister sigara paketlerinin tasarım tarihi üzerine, ister sırf Timur Selçuk'tan piyano dersleri alabilmek için İznik Belediyesi'nde çaycılığın yanı sıra 4-5 işte birden çalışan İbo'nun hayatına dair olsun ister Filistin-İsrail sorununa, hayatın tüm alanlarını kapsayan ve bu alanlara dair söylediği sözlerin izleyici çoğunluk tarafından tartışmasız gerçeklik olarak kabul gördüğü bir üretim alanından söz ediyoruz.

Bu üretim alanının özellikle yüklenmesi gereken işleve dair, Ünsal Oskay'ın saptaması şudur: “İşbölümünün aşırılışması ile olguların işleyişinin, oluşum

¹³⁹ Bertrand Russell, **Felsefe Sorunları**, Çev: Vehbi Hacıkadıroğlu, Kabalcı Yay., İstanbul, 2000, s.9

süreçlerinin bir bütünlük içinde algılanamayışı bizleri, anlaşılması zormuş, olanaksızmış gibi görünen bir dünya ya da hayat ile karşı karşıya bırakırken belgesel sinemacılar, bizim elimizden tutmak; gerçekliğin kopuk kopuk görebildiğimiz parçalarını yeniden bir araya getirebilmemize yardımcı olmak ve kabullenilmesi gereken, kabullenilmesi akla uygunmuş gibi gösterilen bugünkü hayat tarzımızın, bugünkü dünyamızın yetinilmeye, kabullenilmeye layık olmayan ‘eksik ve yanlış bir hayat’ olduğunu fark etmemize yardımcı olmak.”¹⁴⁰ Oskay’ın sözünü ettiği, üçüncü bölümün başlangıcında tartışıldığı haliyle yüzeysel gerçeğin altında yatan gerçekliklerin ortaya çıkarılması ihtiyacıdır.

Aynı ihtiyacı Mutlu Parkan şu şekilde dile getirmektedir: “Bir fabrikanın sadece tek değil çok sayıda kamerayla yapılan bir çekimini alalım. Üretim sürecinden, yönetim sürecine kadar bütün ayrıntıların kaydedilmesi, fabrika gerçeğinin seyirciye iletilmesini sağlayamayacaktır. Sermayenin oluşum süreci başta olmak üzere, ‘artı değer yasası’, ‘sermayenin merkezileşmesi yasası’ vb. gibi fabrika gerçeğini tanımlayan hiçbir süreç seyirciye aktarılmayacaktır.

Olayların ardındaki olaylar, süreçlerin ardındaki süreçler aynen yaşamda olduğu gibi saklı kalacaklardır. Şu halde belgesel sinema, görmek ve göstermekle yetinmeyip, yaşamı ve insan ilişkilerini yönlendiren ‘kanuniyetleri’ bilmek ve öğretmek zorundadır.”¹⁴¹

Peki tüm aygıtlarıyla belgesel sinema bu son derece önemli ihtiyaca karşılık verebilme yeteneğine ne oranda sahiptir?

Russell aşağıdaki uzun alıntıda gerçekliğin değişkenliği –bununla birlikte doğrunun da değişkenliği- tartışmasını sıradan bir masa örneği üzerinden mükemmelen gerçekleştirir:

¹⁴⁰ Ünsal Oskay, “Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve ‘Büyük Balık Küçük Balığı Yer!’ dedirten Globalleşmenin Kültürü”, **Belgesel Sinema Üzerine** içinde, Belgesel Sinemacılar Birliği Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, 1997, s. 151

¹⁴¹ Mutlu Parkan, “**Belgesel Sinema Üzerine** içinde, Belgesel Sinemacılar Birliği Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, 1997, s. 169

“Bana Şu anda bir iskemlede, üstünde el yazısı ya da basılı yazılar bulunan kağıtlarla kaplı, belli bir Şekle sahip bir masanın başında oturuyormuŐım gibi gelir. Başımı çevirdiğimde pencereden binalar, bulutlar ve güneŐi görürüm. İnanıyorum ki, güneş dünyadan doksanüç milyon mil kadar uzaktadır; dünyadan kat kat büyük, sıcak bir küredir; dünyanın dönüşü dolayısıyla her sabah doğar ve gelecekte de belirsiz bir zaman boyunca bunu sürdürecektir. Yine inanıyorum ki, başka bir normal kimse odama girse, benim gördüğüm aynı iskemleleri, masaları, kağıtları ve kitapları o da görecek ve gördüğüm masa, koluma karşı direncini duyduğum masanın aynıdır. **Bütün bunlar, benim bir Şey bilip bilmediğimi soran kimseye yanıt olarak söylenmiyorsa, söylemeye değmeyecek kadar açkımış gibi görünür. Ne var ki bütün bunlardan haklı olarak Őüphelenilebilir ve bütün bunlar, tümüyle doğru biçimde önerildiklerine inanılmadan önce çok özenli tartışmaları gerektirir.**

...

Güçlükleri açığa çıkarmak için dikkatimizi masa üzerinde toplayalım. Göze görünüşü dikkörtgen, kahverengi ve parlaktır, dokunulduğunda pürtüksüz, soğuk ve serttir; tıklattığımda tahta sesi verir. Masayı gören, duyan ve işiten herkes bu betimlemeye katılır, öyle ki, bir güçlük çıkmayacakmış gibi görünür; fakat daha kesin olmaya girişir girişmez sıkıntılar da başlar. Masanın ‘gerçekten’ tümüyle aynı renkte olduğuna inanmış olmama karşın, ışığı yansıtan bölümler ötekilerden daha parlak, kimi bölümlerse yansıyan ışık yüzünden ak görünür. Bilirim ki yer değiştirdiğimde ışığı yansıtan bölümler değişecek ve masa üzerindeki renk dağılımı başka türlü olacak. **Buna göre, birkaç kişi aynı anda masaya baktıklarında, bunlardan herhangi ikisi büsbütün aynı olan bir renk dağılımı göremeyecek; çünkü herhangi iki kişi masayı aynı bakış açısından göremez ve bakış açısındaki her değişme ışığın yansıma biçiminde bir değişiklik yapar.**

Pratik bir çok amaç için bu ayrımlar önemsizdir, fakat ressam için çok önemlidirler; ressam, nesnelere ‘gerçekten’ sağduyunun sahip olduklarını söylediği renklere sahip olduğunu kabul etmek alışkanlığından kurtulmalı ve onları oldukları gibi görme alışkanlığını edinmelidir. Burada, felsefede en çok

sıkıntı doğuran ayrımlardan birinin başlangıcına varmış oluyoruz; ‘görünüş’ ile ‘gerçeklik’ arasındaki, nesnelerin nasıl göründükleri ile nasıl oldukları arasındaki ayrım.

...

Ve biliyoruz ki belli bir noktadan bakıldığında bile, yapay ışıktaki da, renkkörü olan ya da mavi gözlük takan birine de, renk başka görünecek, ayrıca karanlıkta dokunma ve işitme bakımından bir ayrılık olmamasına karşın hiçbir renk görülmeyecektir. Bu renk masanın doğasında bulunan bir şey değil, masaya, ona bakana, masa üzerine düşen ışığa bağlı bir şeydir. Biz günlük yaşamda masanın renginden söz ettiğimizde, herhangi bir bakış açısından, olağan aydınlanma koşulları altında normal bir gözlemciye görünen renk demek isteriz. Fakat başka koşullar altında görülen öteki renklerin de gerçek olarak kabul edilmeye hakkı vardır; bu yüzden, yan tutmuş olmamak için, masanın kendiliğinden herhangi bir rengi olduğuna karşı çıkmamız gerekir.”¹⁴²

Sıradan ya da en azından ilk bakışta bize sıradan gelen bir masanın özelliklerine dair sıradan bir tanımlama çalışmasında bile gerçek ve doğru bilgiye ulaşmak bu denli zorken, belgeselcinin kamerasını yönelttiği nesnenin gerçekliğine ve buradan yola çıkarak doğru bilgisine ulaşmak ne kadar olanaklıdır? Aslında Russell’ın tartışmasındaki ‘ressam’ sözcüğünü ‘belgeselci’ ve ‘renkler’ sözcüğünü de biraz daha genelleştirerek ‘özellikler’ ile değiştirip tekrar okuduğumuzda bu zorluk iyice belirginleşir: “Pratik bir çok amaç için bu ayrımlar önemsizdir, fakat belgeselci için çok önemlidirler; belgeselci, nesnelerin ‘gerçekten’ sağduyunun sahip olduklarını söylediği özelliklere sahip olduğunu kabul etmek alışkanlığından kurtulmalı ve onları oldukları gibi görme alışkanlığını edinmelidir. Burada, felsefede en çok sıkıntı doğuran ayrımlardan birinin başlangıcına varmış oluyoruz; ‘görünüş’ ile ‘gerçeklik’ arasındaki, nesnelerin nasıl göründükleri ile nasıl oldukları arasındaki ayrım.”

¹⁴² Agy, s.9-11

Russell'ın ressama önerdiği yöntemin, yani 'nesnesini olduğu gibi görme alışkanlığı edinme'nin, nesnesinin gerçekliğinden yola çıkarak söz konusu nesneye ve onu çevreleyen dünyadaki konumuna dair doğru bilgi arayışında olan belgesel sinemada uygulanabilirliğinden söz etmek hiç de kolay değil. Çünkü öncelikle, 'nesnesini olduğu gibi görme alışkanlığı' edinmiş olsa bile bir belgeselcinin nesnesine yaklaşım yönü, söz konusu nesnenin asli varoluşunu sağlayan gerçekliklerden sadece birine denk düşecek ve böylece nesnenin doğru bilgisine ulaşma sürecini oldukça ciddi bir sıkıntıya sokacaktır. Diyelim ki belgeselci, nesnesinin sadece bu yönünü, bu gerçekliğini göstermeye karar verdi, o zaman da, atomun yarılanmasına benzer biçimde gerçeklik yeniden parçalara bölünecek, böylece peşinde koşulan doğru bilgi de devamlı bir yarılanma yaşayacaktır. Kaldı ki masayı resmedecek hayali ressama bu öneride bulunan Russell, aynı masa hakkında şunu da söylemektedir: "Hakkında tek bildiğimiz şey, onun görüldüğü şey olmadığıdır."¹⁴³

İkinci olarak, hele özellikle **Bir Yaz Güncesi** örneğindeki gibi insan üzerine bir belgesel çalışması söz konusuysa, bir 'kimlik yeniden-üretim mekanizması' olarak üzerine doğrultulan kamera karşısında nesne, kendi gerçekliğini gizleyecek, toplumsal ve bireysel psikolojik etkenler çerçevesinde kendisinden beklenen ya da kendisinden beklendiğini sandığı farklı bir gerçeklik sunacaktır –çekimler bitip kamera kapatıldığında belgeselin objesi olan insanlar çoğunlukla büyük bir rahatlama yaşamaktadır, çünkü tekrar kamera çalışmaya başlamadan önceki 'kendi'leri olabileceklerdir. Bu durumu bir analogiyle daha iyi değerlendirmek mümkün: 20. yüzyılın en önemli bilimsel adımlarından olan Belirsizlik İlkesi'ne göre örneğin bir elektronun ne zaman nerede ve hangi konumda olduğu bilgisine ulaşılması olanaksızdır. Çünkü elektronun gözlemlenebilmesi için ona elektron mikroskobu aracılığıyla enerji yüklemesi yapılmakta -yani gözlem aracı nesnesinin üzerine yönelmekte- ve bu enerji elektronun o anki konumunu, hızını ve biçimini –tanecik/dalgacık- değiştirmektedir. Laboratuar çalışmasının gözlem aracı olan elektron mikroskobuyla belgesel sinema çalışmasının gözlem aracı olan kamera

¹⁴³ Agy, s.17

arasında bu bağlamda bir farklılık yoktur. Belgesel çalışmasında nesnenin farklı bir gerçeklik üretmesi, onun gerçekdışı olması anlamına gelmez, ama kameranın ve dolayısıyla izleyicinin 'o' nesne hakkında doğru bilgi edinme olanağını ortadan kaldırır. Yani bir anlamda belgeselin işlevini yitirmesine yol açar.

Üçüncü olarak, belgeselci, gerçeklik yeniden-üretimini nesnesine bırakmayıp örneğin dramatisasyon yoluyla bu gerçeği kendisi ürettiğindeyse, burada ne nesnenin gerçeğinden ne de bu bağlamda doğru bilgiden söz edilebilir. Hatta yine Russell'ın örneğinden gidersek böyle bir yöntem uygulayan belgeselcinin izlenimci bir ressamı denkleştirebiliriz.

Böylece başlangıcından bu yana uyguladığı yöntemlerle belgesel sinemanın nesnesinin gerçeğine ve buradan hareketle doğru bilgiye ulaşması neredeyse olanaksız hale gelmektedir. Tam da Baudrillard'ın saptamasında olduğu gibi: "Gerçekleştiği an ortadan kaybolmaya başlayan bir gerçeklik evreni içinde yaşıyoruz."¹⁴⁴

Baudrillard'ın gerçekliğin bir yanılsamaya dönüşmesiyle ilgili görüşlerinin önemli bir kısmı, belgesel sinemaya dair tartışmamızı da sonuçlandırır aslında. görünüş ile gerçeklik arasındaki çelişkiye dair en çarpıcı yorumlardan birini Baudrillard geliştirmektedir: "İmgeye özgü çeşitli aşamalar şöyle sıralanabilir:

-derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge

-derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge

-derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge

-gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olarak imge."¹⁴⁵

¹⁴⁴ Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev: Oğuz Adanır, Doğubatu Yay., Ankara, 2005, s.14

¹⁴⁵ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998, s. 17

Bu tesbit, aslında kurmacanın gerçeğe, gerçeğin kurmacaya dönüştüğü, ‘algıda gerçekliğin’ artık anlamsız bir sözcelem haline geldiği bir duruma da gönderme yapmaktadır. Baudrillard’ın Simülakrlar ve Simülasyon’da ele aldığı bir örnek, Loud Ailesi örneği daha da açıklayıcı olacaktır. 1971 yılında Loud Ailesi, 7 ay boyunca evlerinde bir televizyon ekibiyle yaşamış, bu sürede yapılan çekimler sonucunda 300 saatlik bir ‘reality show’ filmi elde edilmiştir. Loud Ailesi’nin dramı, elektron mikroskobu altındaki elektron ve kamera karşısındaki nesnenin durumunu çok iyi açıklar. Ailenin tarihinin ikiye bölündüğünü kolaylıkla öne sürebiliriz: Kameradan önce, kameradan sonra. Film çekimi bittikten sonra Loud Ailesi’nin boşanmayla dağılmış olması da bu kronolojiyi doğrulamaktadır. Öpüşmeyle, birilerine izlencelik olarak sunulacağını bilerek kamera karşısındaki öpüşme, bir doğum günü kutlamasıyla kitle tarafından izleneceğinin bilinciyle kamera karşısındaki doğum günü kutlaması, tam da bir madalyonun iki yüzü gibidir; aynı nesneye aittirler, hem de birbirleriyle asla birleşemezler, taban tabana karşıttırlar. Loud Ailesi’nin dramı, kendi gerçekliklerini kaybetmelerinde yatmaktadır.

“Loud ailesini sanki TV kamerası evin içinde değilmiş gibi çektik’ fantazmıysa daha da tuhaftır. Yönetmen: ‘Aile sanki biz orada değilmişiz gibi davrandı ve yaşadı’ diyerek kendi kendine böbürlenmektedir. Bu saçma ve paradoksal bir formüldür –çünkü ne doğru ne de yanlıştır. Sadece ütöpik bir formüldür.

...’American way of life’in ideal kahramanı olan bu aile, antik çağ kurban törenlerinde yapıldığı gibi ‘medium’un (aracın ya da televizyonun) ışıkları altında yüceltilmek ve öldürülmek üzere seçilmiştir.”¹⁴⁶

Burada söz konusu olan sadece ‘gerçek’le ‘gerçek olmayan’ arasında bir konum değiştirme değil, gerçeğin tümünden iptali ya da Baudrillard’ın tanımlamasıyla ‘gerçeğin hipergerçeğe dönüşmesi’dir: “Sonuç olarak sınır tanımayan, kronikleşmiş bir hastalık, bir virüs gibi gerçeğin içine yerleşen ve onu değiştirmeye çalışan bir mediumdan –mediumun süzgeçten geçirerek sunduğu haber ya da bir lazer ışığının

¹⁴⁶ Agy, s.43-4

boşlukta oluşturduğu üç boyutlu reklam görüntüsü gibi bir hayalete dönüşmüş olan bir gerçekten söz etmekteyiz- tıpkı yaşamın içinde çözülerek eriyen televizyon ya da televizyonun içinde çözülerek eriyen yaşam gibi.¹⁴⁷

Peki kameranın insanda dehşet hissi uyandıran bu ‘gerçekliği buharlaştırma’ gücünü alt edebilecek ya da etkisini en aza indirebilecek bir belgesel sinema estetiği mümkün olamaz mı?

Aslında biçimsel düzeyde bir dönüşüm olanağından söz edilebilir gibi görünüyor. Dogma akımının kurucusu Lars Von Trier’in belgesel sinemaya dair ortaya koyduğu ‘Dogumentarizm Kuralları’, özellikle biçimsel uygulamalar düzeyinde en azından böyle bir olanak tartışmasının zeminini oluşturabilir.

2001 yılının Mayıs ayında kamuoyuna duyurduğu bu manifestoda Von Trier, dokuz madde sıralamaktadır.

“1. Filmdeki bütün mekanlar açıklanmalıdır. (Bu iş, görüntü arasına eklenen bir yazıyla yapılır. Bu durum, 5. Madde için istisna teşkil eder. Bütün yazılar okunaklı olmalıdır.)

2. Filmin başlangıcı, yönetmenin amaç ve fikirlerini kaba hatlarıyla sunmalıdır. (Bu, çekimler başlamadan önce filmin ‘oyuncu’ ve teknik ekibine gösterilmelidir.)

3. Film, filmin ‘kurban’ının iki dakikalık bir serbest konuşmasıyla sona ermelidir. Bu ‘kurban’ kendi başına film hakkında fikir yürütmeli ve bitmiş filmin bu kısmını onaylamalıdır. Katkı sağlayanların hiçbiri karşı görüş bildirmiyorsa, ‘kurban’ ya da ‘kurbanlar’ olmayacaktır. O zaman, bunu açıklamak üzere filmin sonuna bir yazı eklenecektir.

4. Bütün klipler 6-12 karelik siyah boşluklarla belirtilmelidir. (Gerçek zamanlı, yani birden çok kamerayla çekilmiş klipler hariç.)

¹⁴⁷ Agy, s.47

5. Ses ve/veya görüntü hilelerine yer verilmemelidir. Filtreleme, yaratıcı ışıklandırma ve/veya optik efektler kesinlikle yasaktır.

6. Ses, hiçbir zaman orijinal çekim dışında yaratılmamalıdır ya da tersi. Yani, müzik veya diyalog gibi ekstra ses bantları sonradan filme eklenmemelidir.

7. Konseptin yeniden canlandırılması veya oyuncuların yönetimi kabul edilemez. Örneğin scenografi (perspektif kullanma sanatı) ile unsurlar eklenmesi yasaktır.

8. Her tür gizli kamera kullanımı yasaktır.

9. Başka programlar için üretilmiş arşiv görüntüsü veya çekimleri hiçbir şekilde kullanılmamalıdır.”¹⁴⁸

Lars Von Trier, biraz muzip bir edayla tasarlanmış gibi görünse de aslında son derece ciddi önermeleri olan bu manifestoya uygun bir de film gerçekleştirmiştir. 2003 tarihli “Beş Engel”de Von Trier, yönetmen Jorgen Leth’le bir anlaşma yaparak 1967 yılında çektiği “Perfect Human/Kusursuz İnsan”ı, her seferinde farklı engeller koyarak beş kere daha çekmeye yönlendirir. Film, tam bir ‘dogumentary’ örneğidir.

Dogumentarizm kuralları her ne kadar uygulama açısından sıkıntı doğuracak gibi görünüyorsa da, belgeselde gerçekliğin yeniden inşasına dair çarpıcı bir girişim olduğu da ortadadır. Hem Jean Rouch ve Cinema Verite’den etkilenmiş gibi görünen maddeleriyle izleyiciyi katharsis’ten uzaklaştırmaya, hem nesnenin kamera karşısında yaşayacağı gerçeklik bozunumunu en aza indirmeye ve hem de genel olarak gerçeklik duygusunun yitimine neden olacak bir dramatisasyonu ortadan kaldırmaya yönelik bir girişimdir bu; başarılı olması garanti edilemese bile, belgesel ve gerçeklik/doğruluk arasındaki ilişkiyi yeniden kurma konusunda denenebilecek bir yöntem...

Benzer bir olanak, bir başka biçimsel uygulamada daha bulunabilir: Nesnenin asıl gerçekliğine, onun rol yapışını açıkça göstererek ulaşmak.

¹⁴⁸ Lars Von Trier, “Dogumentarizm Kuralları”, Der: U. Kutay- Ş. Erdoğan, **Görüntünün Darbesi Manifestolar**, Es Yay., İstanbul, 2005, s. 29-30

Kuramsallaştırılmamış olmakla birlikte, Belmin Söylemez'in "Bıyık" adlı filmi böyle bir yöntemin oldukça parlak bir örneği olarak tanımlanabilir. Türk erkeklerinin bıyıkla kurduğu ideolojik, sosyolojik, hatta psikanalitik temelli ilişkiyi mizah gücü yüksek bir anlatım tarzıyla sunan bu çalışmada yönetmen Söylemez, filmde yer alan karakterlerin bir kısmına neredeyse abartılı olduğu söylenebilecek şekilde rol yaptırmakta, kimi zaman geniş açılı objektifle çekilmiş bazı planlarda açıkça 'poz' verdirerek nesnesinin kamera karşısındaki gerçekliğini bilinçli bir bozunuma uğratmakta, bunu açıkça izleyiciyle paylaşmakta ve böylece alegorik bir düzeyde de olsa gerçekliği nesnesinin asli gerçekliğine olabildiğince yaklaştıran bir yapıda sunmayı başarmaktadır.

Yazı Üzerine Çeşitlemeler adlı yapıtında Roland Barthes, aslında yazının bilgiyi açık etmek, paylaşmak için değil, onu gizlemek için kullanıldığını söyler ve şu tesbitte bulunur: "XII. yüzyıl Rönesansında, gotik olarak adlandırılan yazı düzenlenmiş ve Avrupa'ya yayılmıştı; büyük Rönesans'ta (XV. yüzyıl) elyazmasından basılı kitaba geçilmişti; ve bugün de, hümanist değerlerin kriz içinde bulduklarının herkes tarafından kabul edildiği bir dönemde, yeni bir yazı arayışı kendini gösteriyor: görüntü ve seslere dayalı bir yazı."¹⁴⁹

'Hareketli ışık yazısı' sinematografinin bir alanı olarak belgesel sinemanın nasıl bir yazı tarzı olacağı, konvansiyonel yapısını kırıp kıramayacağı, gerçekliğin ve ondan kaynaklanan doğru bilginin kitlelere iletilmesinin bir aracına dönüşüp dönüşemeyeceğini tartışmanın tam da zamanıdır. Aksi takdirde Barthes'ın bir başka saptamasındaki gerçeklikle yaşamayı sürdürmek zorunda kalacağız:

"...başka bir dönemde sadece büyü olarak değerlendirilecek açıklamalar bunlar: ama büyüden geriye kalan şey, büyüünün en kötü yanı: kendini 'gerçek' olarak sunması'..."¹⁵⁰

¹⁴⁹ Roland Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı**, Çev: Şule Demirkol, YKY, İstanbul, 2006, s.39

¹⁵⁰ Agy, s.39

KAYNAKLAR

Kitaplar

Adanır, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yay., Ankara, 1994

Aristo, **Metafizik**, Çev: Ahmet Arslan, Sosyal Yay., İstanbul, 1996

Arnheim, Rudolf, **Sanat Olarak Sinema**, Çev: Rabia Ünal, Öteki Yay., Ankara, 2002

Atkins, Thomas R., **Frederick Wisemann**, Monarch Press, New York, 1976

Barthes, Roland, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı**, Çev: Şule Demirkol, YKY, İstanbul, 2006

Baudrillard, Jean, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev: Oğuz Adanır, Doğubatu Yay., Ankara, 2005

Baudrillard, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998

Belgesel Sinema Üzerine, Belgesel Sinemacılar Birliği Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, 1997

Bozkurt, Nejat, **20. Yüzyıl Düşünce Akımları**, Sarmal Yay., İstanbul, 1995

Büker, Seçil-Onaran, Oğuz, **Sinema Kuramları** içinde, Der: Seçil Büker-Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yay., Ankara, 1985

Çotuksöken, Betül – Babür, Saffet, **Ortaçağda Felsefe**, ARA Yay., İstanbul, 1989

Çüçen, A. Kadir, **Bilgi Felsefesi**, ASA Yay., Bursa, 2001

Çüçen, Kadir, **Ortaçağ Felsefesi Tarihi**, İnkılap Yay., İstanbul, 2000

Demirci, Tan Tolga, **Korku Sinemasının Psikanalizi**, Es Yay., İstanbul, 2006

Dickinson, Thorold, **Sinemanın Evrimi**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Çizgi Yay., İstanbul, 1986

Doğan, Mehmet H., **Estetik**, Dokuz Eylül Yay., İzmir, 1998

Fischer, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yay., İstanbul, 1995

- Guevera, Ernesto Che, **Sosyalizm ve İnsan**, Çev: Nadiye R. Çobanoğlu, Yar Yay., İstanbul, 1977
- Hartmann, Nicolai, **Ontolojinin Işığında Bilgi**, Çev: Harun Tepe, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara, 1998
- Hegel, G. W. F., **Seçilmiş Parçalar**, Çev: Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986
- Henderson, Brian, **A Critique of Film Theory**, E.P. Dutton, New York, 1980
- Husserl, Edmund, **Kesin Bilim Olarak Felsefe**, Türkiye Felsefe Kurumu Yayını, Ankara, 1997
- Kant, Immanuel, **Arı Usun Eleştirisi**, Çev: Aziz Yardımlı, İstanbul, 1993
- Kranz, Walter, **Antik Felsefe**, Çev: Suad Y. Baydur, Sosyal Yay., İstanbul, 1994
- Kutay, Uğur - Erdoğan, Şenol (Der.), **Görüntünün Darbesi Manifestolar**, Es Yay., İstanbul, 2005
- Leibniz, G.W., **Monadoloji**, Çev: Suut Kemal Yetkin, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yay., İstanbul, 1988
- Locke, John, **İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme**, Çev: Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004
- Lotman, Yuriy M., **Sinema Estetiğinin Sorunları**, de Yay., İstanbul, 1986
- Luda-Schnitzer, Jean-Martin, Marcel, **Devrim Sineması**, Çev: Osman Akınhay, Öteki Yay., Ankara, 1993
- Marx-Engels-Lenin, **Sanat ve Edebiyat içinde**, Çev: Aziz Çalışlar, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1996
- Mengüşoğlu, Takiyettin, **Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann**, Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul, 1976
- Oktay, Ahmet, **Toplumcu Gerçekçiliğın Kaynakları**, BFS Yay., İstanbul, 1986
- Parkan, Mutlu, **Sinema Estetiğı ve Godard**, İleri Kitabevi, İzmir, 1993
- Petric, Vlada, **Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm**, Çev: Güzin Yamaner, Öteki Yay., İstanbul, 2000
- Platon, **Devlet**, Çev: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2006

Platon, **Sofist**, Çev: Cenap Karakaya, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 2000

Plehanov, G. V., **Sanat ve Toplumsal Hayat**, Çev: Selim Mımoğlu, Sosyal Yay., İstanbul, 1987

Rotha, Paul, **Belgesel Sinema**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000

Russell, Bertrand, **Felsefe Sorunları**, Çev: Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yay., İstanbul, 2000

Sanatta Sosyalist Gerçekçilik, Çev: Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yay. İstanbul, 1976

Selsam, Howard, **Din, Bilim ve Felsefe**, Çev: A. And, Sarmal Yay., İstanbul, 1995

Tarakçı, Muhammet , **St. Thomas Aquinas**, İz Yay., İstanbul, 2006

Tepe, Harun, **Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat**, İmge Yay., İstanbul, 2003

Troçki, Leon, **Edebiyat ve Devrim**, Çev: Hüsen Portakal, Köz yay., İstanbul, 1976

Winnicott, D. W., **Oyun ve Gerçeklik**, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yay, İstanbul, 1998

Wittgenstein, Ludwig, **Tractatus / Logico-Philosophicus**, Çev: Oruç Aruoba, BFS Yay., İstanbul, 1985

Bildiri ve Makaleler

Güngör, Şefik, "Belgesel Sinemanın İşlevi", **Belgesel Sinema Üzerine** içinde, Belgesel Sinemacılar Birliği Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, 1997

Oskay, Ünsal, "Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve 'Büyük Balık Küçük Balığı Yer!' dedirten Globalleşmenin Kültürü", **Belgesel Sinema Üzerine** içinde, Belgesel Sinemacılar Birliği Birinci Ulusal Konferans Bildirileri, Belgesel Sinemacılar Birliği Yayını, İstanbul, 1997

Ulutak, Nazmi, "Cinema-Verite Nedir Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı İle Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri", **Belgesel Sinema Dergisi**, İstanbul, Güz 2002, s. 36

Dergiler

Belgesel Sinema, Sayı: 1, İstanbul, Güz 2002

Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak, Ankara, 1968