

**“CINEMA VERITE” VE “DIRECT CINEMA” BELGESEL
AKIMLARININ DAYANDIĞI TEKNİK VE TEORİK
TEMELLER VE BU BAĞLAMDA “CHRONIQUE D’UN
E’TE” FİLMİNİN İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Özkan ÖZ

Eskişehir, 2002

“CINEMA VERITE” VE “DIRECT CINEMA” BELGESEL
AKIMLARININ DAYANDIĞI TEKNİK VE TEORİK TEMELLER VE
BU BAĞLAMDA “CHRONIQUE D’UN E’TE” FİLMİNİN
İNCELENMESİ

Özkan ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema-Televizyon Anabilim dalı
Danışman: Doç. Dr. Nazmi ULUTAK

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2002

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

“CINEMA VERITE” VE “DIRECT CINEMA” BELGESEL AKIMLARININ DAYANDIĞI TEKNİK VE TEORİK TEMELLER VE BU BAĞLAMDA “CHRONIQUE D’UN E’TE” FİLMİNİN İNCELENMESİ

Özkan ÖZ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat, 2002
Danışman: Doç. Dr. Nazmi Ulutak

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, yeni geliştirilmiş portatif kamera ve senkronize ses kayıt cihazları ile belgesel film yapımcıları yeni bir tür film yapma yoluna koyuldular. Bu yeni tür Fransa’da “cinéma vérité”, Amerika Birleşik Devletleri’nde “direct cinema” olarak adlandırıldı.

En basit şekliyle cinéma vérité’nin tanımı elde taşınabilir portatif kameranın kullanımı ile ve senkronize ses kaydının da yapıldığı bir film çekme metodudur.

Bu yeni türün ortaya çıkış nedeni izleyicilerin geleneksel sinemadakinden farklı olarak daha gerçekçi ve doğru şeyler izleme istekleriydi.

Her ne kadar Fransa’daki cinéma vérité ve A.B.D.’ndeki direct cinema’nın ortaya çıkışındaki teknik temel sebepler aynı olsa da, bu iki türün işleyişi birbirinden farklı gerçekleşmiştir. Bu çalışma, cinéma vérité ve direct cinema’nın ortaya çıkışındaki teknolojik alt yapıyı incelemeye çalışmış olup, bu film türünün zemininde dayandığı temel kuram ve kuramcılara da yer vermiştir.

ABSTRACT

TECHNICAL AND THEORETICAL BASES OF “CINEMA VERITE” AND “DIRECT CINEMA” AS DOCUMENTARY FILM MOVEMENTS AND THE ANALYSIS OF “CHRONIQUE D’UN E’TE” IN THIS CONTEXT

Özkan ÖZ

Cinema And Television

Anadolu University, The Institute of Social Sciences, February, 2002

Adviser: Assoc. Prof. Dr. Nazmi Ulutak

Armed with newly developed portable cameras and tape recorders, the documentary filmmakers who came of age after World War II set about to create a radically new type of cinema, a new film grammar. This new style christened “cinéma vérité” in France and “direct cinema” in U.S.A.

With its simplest definition, cinéma vérité can be defined as the filming method with synchorization sound.

Reasons for the emergence of this style are not difficult to find. Audiences made increased demands for more realistic and truthfull handling of cinema than traditional film making has given them.

Though the reasons are same for the emergence of cinema verite in France and direct cinema in USA, they work different in operation. This study is trying to examine the technical and theoretical bases for the emergence of these styles.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özkan ÖZ'ün "Cinema Verite" ve "Direct Cinema" Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik ve Teorik Temeller ve Bu Bağlamda "Chroniqued'un E'te" Filminin İncelenmesi" başlıklı tezi **6 Mart 2002** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sinema Televizyon Anabilim Dalında**, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Nazmi ULUTAK

Üye : Prof.Dr.Naci GÜÇHAN

Üye : Prof.Yalçın DEMİR

Prof.Dr.Ömer Zekeriya ALTAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

“CINEMA VERITE” VE “DIRECT-CINEMA” ARASINDAKİ KAVRAM , KARMAŞASININ ORTAYA KONMASI

1. PROBLEM	2
2. AMAÇ	3
3. ÖNEM	3
4. VARSAYIMLAR	4
5. SINIRLILIKLAR.....	4
6. YÖNTEM	4

İKİNCİ BÖLÜM

CINEMA VERITE KAVRAMI

1. CINEMA VERITE NEDİR?	5
1.1. Cinéma-Vérité ve Gerçek	7
2. LYON KONFERANSI	9

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CINEMA VERITE’NİN DAYANDIĞI TEMELLER

1. DZIGA VERTOV	16
1.1. Vertov'un Manifestosu	17
1.2. Vertov'da Kurgu	18
1.3. Vertov'un Belgesel Film Yaklaşımı	19
2. ROBERT FLAHERTY	22
3. YENİ GERÇEKÇİLİK (NEO-REALISM)	26
4. YENİ DALGA (NOUVELLE VAGUE)	29
5. ÖZGÜR SİNEMA (THE FREE CINEMA)	31
6. TELEVİZYON TEKNOLOJİSİ VE GETİRDİKLERİ	32
6.1. Televizyon	33
6.2. Sinema Kameralarındaki Gelişme	35

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CINEMA VERITE EKOLÜNDE İKİ FARKLI YAKLAŞIM

1. YAKLAŞIMDAKİ FARKLAR	39
2. AMERİKAN "DIRECT CINEMA"SI	42
2.1. Richard Leacock	43
2.2. Robert Drew ve Richard Leacock Birlikteler	45
2.2.1. Robert Drew ve Diğer Kennedy Filmleri	46
2.2.1.1. "Crisis: Behind a Presidential Commitment	47
2.2.1.2. "Faces of November"	48
2.3. Kriz Yapısı	48
2.4. Frederick Wiseman	49
2.4.1. "Titicut Follies"	50
2.4.2. "High School"	51
2.5. D. A. Pennebaker	51
3. FRANSIZ "CINEMA VERITE"SI	52

3.1. Jean Rouch	52
3.1.1. "Les Maitres Fous"	53
3.1.2. "Moi, un Noir"	53
3.1.3. "La Pyramide Humaine"	54
3.1.4. "Chronique d'un Eté"	55
3.1.5. "La Punition"	56
3.2. Chris Marker	58
3.2.1. "Le Joli Mai"	59
3.2.2. "Cuba Si"	60

BEŞİNCİ BÖLÜM

CHRONIQUE D'UN ETE FİLMİNİN İNCELENMESİ

1. CHRONIQUE D'UN ETE, JEAN ROUCH VE EDGAR MORİN	61
1.1. Chronique d'un Eté Filminin Yapısı	62
1.1.1. Marceline	64
1.1.2. Marilou	65
1.1.3. Angelo	67
1.2. Filmde Sesin Kullanımı	68
2. CHRONIQUE D'UN ETE FİLMİNDE YABANCILAŞMA VE YABANCILAŞTIRMA ETKİLERİ	68
2.1. Yabancılaşma	69
2.1.1. Brecht ve Yabancılaştırma Etkisi	69
2.2. Chronique D'un Eté ve Yabancılaşma	70
SONUÇ	72
KAYNAKÇA	74

GİRİŞ

Belgesel sinemanın tarihi, sinemanın icadıyla başlar. Yüzyılı aşkın süredir yeryüzünün en önemli kitle iletişim araçlarından biri olmayı sürdüren sinema yıllar içerisinde günün değişen koşullarına göre kendi içerisinde birçok akım geliştirmiştir.

Yine değişen koşullar ve gelişen teknoloji ile sinemacılar kendilerini hantallaşmış stüdyo ortamlarından kurtarıp dışarı attılar. Küçülerek portatif hale gelen sinema kameraları ve ses kayıt cihazları ile, dünyanın birçok yerinde belgesel sinemacılar kameralarının gözüyle çevrelerini ve dünyanın uzak köşelerini görmek için yollara düştüler....

Robert Flaherty'nin *Nanook of the North*' u, Dziga Vertov'un *The Man With The Movie Camera*'sından sonra birçok belgesel sinemacı birçok belgesel film çekti. Çoğu Flaherty'yi ustaları olarak görmüş ve Paul Rotha gibi ona teşekkürü borç bilmişlerdir. Dziga Vertov işi bir adım daha ileriye taşıyarak, 20'lerin Sovyet Sineması'nın da en büyük özelliği olan, kurgu yöntemleriyle *gerçek*'i aramıştır.

Onların gerçeği tesbit edip edemediklerini bugün hala konuşmamızın sebebi belki de gerçeklik olgusunun paradoksal yapısından kaynaklanmaktadır. "Herkesin gerçeği farklı olabilir mi" sorusu hala zihinleri meşgul eder.

Belgesel sinema içinden kopup gelen bir akım, adını bile *gerçek*'ten almış ve **sinema-gerçek** ismiyle, II. Dünya Savaşı'ndan sonra 50'li yılların sonlarına doğru ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Fransa'da etnograf olarak çalışan Jean Rouch'un, Amerika Birleşik Devletleri'nde de Richard Leacock, Robert Drew gibi sinemacıların önderliğinde filizlenen bu akım bu sinemacılar ile en yetkin örneklerini vermiştir.

Aynı koşullar altında, değişik ülkelerde ortaya çıkan sinema-gerçek (**cinéma-vérité**) filmlerinin işleyişleri de farklı olmuştur. Amerika'dakiler filmledikleri olaylara, "duvardaki bir sinek" kadar edilgen kalarak görüntülerini tespit etmeye çalışmışlardır. Fransa'da Jean Rouch ise çektiği filmlerin içinde yapımcı-yönetmen olarak kendisi de rol almış ve kamera önünde olayların olması için durumları provoke etmiştir. Onun çektiği filmler de "çorbadaki sinek" diye eleştirilmiştir.

Hepsinin tek amacı vardı, o da gerçeğin filmini çekmek. Çekilen filmlerin değerlendirilmesinde, sonradan bazı kavram karmaşaları ortaya çıkmıştır. Bu karmaşanın çözümlenmesi, belli bazı kavramların yerine daha iyi oturmasına ve anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

“CINEMA VERITE” VE “DIRECT CINEMA” ARASINDAKİ KAVRAM KARMAŞASININ ORTAYA KONMASI

1. PROBLEM

İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra, insanların film izleme alışkanlıklarında değişiklikler olur. Avrupa ülkeleri ve Amerika savaş sırasında büyük buhranlar ve sıkıntılar yaşar. Yaşanan bu sıkıntılar da insanların perdede daha gerçekçi şeyler görme isteğini artırır.

Bunun üzerine bazı sinemacılar kolları sıvar ve izleyicilerin perdede gördükleriyle özdeşleşmelerini engelleyecek sinema filmleri çekmeye başlarlar. Gerçek insanları (oyuncu olamayan), gerçek mekanları (dekor olmayan) kullanarak film çekmeye başlarlar. Gerçeklikleri kullanarak çektikleri filmlerle, izleyicileri oturdukları yerde irkiltirler; yabancılaşma hissini körüklerler.

Ortaya çıkan bu sinema akımları, boy gösterdikleri ülkeye göre isim alırlar. İtalya’da Rosselli’nin “*Rome, Open City*” filmi ile başlayan akım Yeni Gerçekçilik idi. Fransa’da Godard, Chabrol gibi *Cahiers* grubunun ön ayak olup başlattığı akım da Yeni Dalga idi.

Bu akımların etkisiyle, belgesel sinema da bir hareketlilik kazandı. Fransa’da Jean Rouch ve Chris Marker gibi, Amerika’da Richard Leacock, D.A. Pennebaker ve Robert Drew gibi sinemacıların etkisiyle yeni bir belgesel film akımı başladı. Bu akım Fransa’da *cinéma vérité*, Amerika’da *direct cinema* olarak adlandırıldı.

Bu akım(lar)ın ortaya çıkmasına sebep olan en önemli etkenlerden biri de sinema kameralarının, elde taşınabilir bir büyüklüğe indirgenmesi ve çekim esnasında senkronize ses kaydına olanak veren cihazlarının geliştirilmesiydi. Bu teknolojik alt yapı oluşuktan sonra, belgesel sinemacılar bu akımın örneklerini vermeye başladılar.

Bu akımı uygulayan sinemacıların amacı, herşeyi olduğu gibi görüntülemek, kamera karşısında olagelen olaylara müdahale etmemektir. Filmini çektikleri olay karşısında nesnel bir duruş sağlama çabası içindeydiler.

Bu belgesel film akımıyla ilgili yapılan araştırmalar ve yazılan yazılarda *cinéma vérité* ismi ile *direct cinema* ismi hep birbirlerinin yerine kullanılmışlardır. Biri, aynı

akımın Fransızca'daki karşılığı olarak düşünülmüş, diğeri ise İngilizce'deki karşılığı olarak algılanmıştır.

Kullanılan bu iki terim arasında fark olmasına rağmen, eşanlamlı olarak düşünülmüşlerdir. Örneğin William Rothman, *Documentary Film Classics* adlı kitabının önsözünde *cinéma-vérité* teriminin hem Amerikalı film yapımcıları olan Leacock ve Pennebaker'ın filmlerini tanımlayabileceği gibi, hem de Fransız film yapımcısı Jean Rouch'un filmlerini de tanımlayabileceğini iddia eder (Rothman, 1997, s. x).

Yine Bradley Glenn Graham, 1985 yılında hazırlamış olduğu master tezinde "direct cinema" ve "cinéma vérité" kavramlarını tezin içinde eş anlamlı olarak kullandığını söyler ve bazen Amerikalı film yapımcılarının filmlerini *American cinéma vérité* olarak adlandırır (Graham, 1985, s. 4-10).

Stephan Mamber da daha kitabının adından da anlaşılacağı üzere, *American Cinéma Vérité*, Amerikalı film yapımcılarının filmlerini aynı isimle birçok defa kitabında anmıştır.

Aslında *direct cinema* ve *cinéma vérité* belgesel film akımlarının arasında fark vardır. Ve bu farkın ortaya konması kavram kargaşalarının önlenmesi açısından önemlidir..

2. AMAÇ

Bu çalışma ile ulaşılması hedeflenen amaçlar aşağıdaki gibidir:

1. Belgesel film akımlarından olan "cinéma-vérité" ve "direct cinema"ya daha yakından bakarak, dayandığı teknik ve teorik temelleri araştırmak ve anlamak.
2. Bu iki terim arasındaki farkı ortaya koymak.
3. Var olan karmaşayı engelleyerek, tanımları yerli yerine oturtmak.
4. Bir örnek film üzerinde çalışarak, ortaya konan kavramları somutlaştırmak.

3. ÖNEM

1. Bu çalışma, benzer araştırma ve çalışmalara örnek olabilmesi açısından önemlidir.

2. Bu konu ile ilgili daha önceden yapılmış bir çalışma bulunmaması, bu araştırmanın önemini artırmaktadır.
3. Birçok yer ve kaynakta birbirinin yerine kullanılan **cinéma vérité** ve **direct cinema** terimleri arasındaki farkı ortaya koyması bakımından önemlidir.

4. VARSAYIMLAR

1. Çalışmanın son bölümünde incelenen filmin, *cinéma vérité* akımının genel özelliklerini temsil ettiği kabul edilir.
2. Çalışma esnasında başvuru yazılı kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu kabul edilir.

5. SINIRLILIKLAR

Her çalışmada olduğu gibi, bu çalışmanın da belli sınırlılıkları vardır. Bu çalışmanın sınırlılıkları da aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

1. Bu çalışma, bir belgesel sinema akımı olan *cinéma vérité*'nin ilk örnek filmi olan *Chronique d'un Été* filmi ile sınırlıdır.

6. YÖNTEM

Bu çalışma, betimsel bir çalışmadır. Amaç bölümünde belirtilen maddelere uygun olarak, ortaya konan probleme cevap aramak üzere izlenen yöntem şudur:

İlk aşamada kaynak taraması yapılarak, çalışmanın ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümünde yer alan gerekli bilgiler toplanmış ve düzenlenmiştir.

Son aşamada da, örnek bir film (*Chronique d'un Été*) incelenmiştir. *Chronique d'un Été* filminin incelenmesinin sebebi *cinéma vérité* belgesel film akımına ismi veren ve bu akımın ilk filmi olmasıdır.

Direct cinema isminin ortaya çıkışını gösteren bir film bulunmadığı için, incelenecek film *cinéma vérité* akımından seçilmiştir. Ayrıca, *direct cinema*'nin kavram olarak gelişmesi *cinéma vérité* isminin ortaya çıkmasından sonra olmuştur.

Filmi incelerken izlenecek yöntem de, *direct cinema*'da göremeyeceğimiz unsurları bu film içinde tesbit etmektir. Böylece *cinéma vérité* ve *direct cinema* arasındaki fark ortaya çıkacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

CINEMA VERITE KAVRAMI

Bu bölümde cinéma vérité ve direct cinema kavramlarının ne anlama geldiği, bu türün isminin nereden kaynaklandığına yer verilecektir. Cinéma vérité ve direct cinema bu bölümde ve takipeden bölümde eşanlamlı (birbirlerini yerini tutar bir şekilde) olarak kullanılmıştır. Aralarındaki ayrım üçüncü bölümde ortaya konmuştur. Ayrıca cinéma vérité konusunda, ilk kez 1963'te Fransa'nın Lyon kentinde yapılan konferans ve bu konferansta yer alan tartışmalar ve görüşler birinci bölümde ortaya konmuştur.

1. CINEMA VERITE NEDİR?

Lumière Kardeşlerin sinematik gerçekliği yakalamak adına ilk olarak 1895'te gerçekleştirdikleri teşebbüsten bu yana, film yapımcılarının zihnini izleyiciler için nasıl daha gerçekçi ve daha inanılır filmler yapabileceği problemi meşgul etmiştir. Bu doğrultuda onlarca yıllık deneyim, belgesel, yeni-gerçekçilik, yeni-dalga, özgür sinema gibi çeşitli film türlerinin yükselişini sağlamıştır. Düşük ağırlıklı, taşınabilir 16 mm kamera ve kayıt cihazlarının gelişimiyle de **cinéma vérité** bu türler arasında yerini almıştır.

En basit tanımıyla, cinema verite elde taşınabilir bir kameranın vasıtasıyla senkronize ses de kaydederek gerçekleştirilen film çekme metodudur. Bu tanım eksiktir; cinéma vérité bununla beraber, film yapma felsefesinde teknolojinin de yerini vurgular. Kayıt cihazlarının ötesinde, cinema verite, film yapımcısının dünyaya bakış açısını da gösterdiği yerdir (Mamber, 1974, s.1).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 16 mm film kameraları gelişti, portatif hale geldi ve buna ek olarak gelişen senkronize ses kayıt cihazları ile birlikte belgesel film yapımcıları yeni bir tür film yapma yoluna koyuldular. Bu yeni tür Fransa'da **cinéma vérité**, Amerika Birleşik Devletleri'nde **direct cinema**, Kanada'da **candid eye** ve İngiltere'de **free cinema** olarak adlandırıldı (Handman, 1999, s. 79; Enright, 2000, s.15).

Jean Rouch ve Edgar Morin 1962 yılında "Chronique d'un été" filmini gerçekleştirdiklerinde, çok hızlı bir şekilde yayılan ve büyük tartışmalara yol açan, yeni bir sinema sanatı stilinin de ismini koymuş oldular. Buna "*Cinéma Vérité*" ismi verildi. Fransız sinema tarihçisi George Sadoul "Kino-Pravda", ismindeki film dergisinin adını *History of Cinema* isimli kitabında "cinéma vérité" olarak tercüme etmiştir ve Sadoul bu ismi Jean Rouch'un koyduğunu belirtir. *Cinéma vérité*, Sovyet sinema teorisyeni Dziga Vertov'un Rusça'da Kino-Pravda olarak adlandırdığı bir dizi haber filminin (newsreel) birebir Fransızca tercümesidir (Barnouw, 1983, s.255; Rothman, 1997, s.93; Jakobs, 1979, s. 375).

Cinéma Vérité özellikle televizyon tekniklerinden etkilenmiştir. Gelişme aşamasında bile geleneksel belgesel film yapımını değiştirmiştir. Fakat bu yeni film stili ile ilgili karmaşa devam etmiştir. Lipscomb, *Cinéma Vérité etiketi* altında birçok film yapılmış olmasına rağmen, birçoğunun bu hareketin felsefesi ile hiçbir alakası olmadığını söyler. Ortaya çıktığı ilk yıllarda *cinéma vérité* fazla derin açıklamalarla çok elastik bir kavram halini almıştır. James C. Lipscomb'un gözlemi şöyledir:

"cinéma vérité terimi çok laçka bir şekilde kullanılmaktadır. Özellikle Avrupalı yazarlar hemen hemen kameranın sallanarak kayıt yaptığı her filmi cinéma vérité diye adlandırdılar. Her türlü kurmaca deneyimi, mülakatları ve "direct cinema" tekniğine benzeyen belgeselleri yığın halinde bir araya topladılar. Bu filmlerin celluloid dışında ortak hiçbirşeyleri yoktu." (Lipscomb, 1965, s. 2)

Bu süregelen karışıklık, cinéma vérité'nin çok tartışmalı bir konu haline gelmesine sebep olur. Kimileri bunu yeni bir sanat formu diye nitelerken, kimileri de "ölü-doğmuş" ve bir "yalan" diye damgalar (Graham, 1964, s. 30). Mamber da kitabında her ülkede kendine has değişik üslupla uygulanan cinéma vérité'nin, değil ülkeden ülkeye, sinemacıdan sinemacıya göre bile değiştiğini söyler. "*Lettre de Sibérie*"yi çeken Chris marker ile "*Le Joli Mai*"yi çeken Marker aynı değildir" der (Mamber, 1974, s.1).

Bu türün ortaya çıkış sebeplerini bulmak zor değildir. Tüm dünyadaki izleyiciler, geleneksel sinemadansa, daha gerçekçi şeyler istiyorlardı. Bu isteği uyandıran faktörler arasında iletişim teknolojisindeki gelişmeler, özellikle de televizyon teknolojisi gelmektedir. Ayrıca, bütün ulusların ruh durumu, en azından batı

dünyasında, belki de savaşların ve depresyonların da etkisiyle, herşeyi olduğu gibi görmeyi (Issari, 1971, s.16).

Bu sebepten dolayı, eğer sinema hayatın kendisinin bir sunumu ise, o zaman film yapımcısı kendi yaklaşımının çerçevesinde “gerçek”e itaat etmelidir. Cinéma - vérité, hayatı yaşandığı gibi yakalayarak gerçeği sunmayı hedefler. Bunun için de, geleneksel sinemada olduğu gibi, rol yapmak ve senaryo yoktur (Issari, 1971, s. 16). Cinéma-Vérité’nin gerekli öğesi gerçek insanları kontrolsüz ortamlarda filme almaktır. Kontrolsüzden kastedilense, film yapımcısı, bir yönetmen veya senaryo yazarı gibi hareket etmez. Bir cinéma-vérité filminde kimseye, nasıl davranacağı ve ne yapması gerektiği söylenmez (Mamber, 1974, s. 2). Film yapımı için bu direkt yaklaşım, eskiden cihazların yetersizliğinden dolayı uygulanabilir bir yöntem değildi. Bu yöntem konvansiyonel yaklaşımları da etkilemiştir. Hesaba katılması gereken bir güç halini almıştır.

1.1. Cinema-Verite ve Gerçek

Gerçekçilik, yaşamı, sanatsal bir kitle iletişim aracının bağlamında yeniden yaratmak için yapılan sanatsal bir teşebbüstür. Sanatçının fonksiyonu mümkün olduğu ölçüde gördüğünü tam olarak ve dürüst bir biçimde tanımlayıp ifade etmektir. Sanatsal bir akım olarak realizm 18. yüzyılda Avrupa ve Amerika’da başladı. Yaşamın daha rasyonel ve düzenli olduğu gerçeğini savunan klasik sanat görüşü geleneklerine karşı bir başkaldırıydı. Sanatta duygusal tatminliği sağlayan romantik geleneklere karşı da bir başkaldırıydı. Realizm olabildiğince yaşamı objektif olarak betimlemeye çalışır. Realist sanatçı, kendi önyargılı kavramlarını sanatının dışında tutarak, olumsuz yanlarını da saklamadan yaşam içinde gördüğü herşeyi, mümkün olduğunca tam ve eksiksiz bir şekilde yansıtmaya çalışır (McConnell, 2001, s. 1).

20. yüzyılın gelişiyle icat olan sinema kamerası, Fransız film öncüleri Lumiere Kardeşlerin “Lumiere Fabrikasını Terkeden İşçiler” isimli filmi yapmalarına olanak sağlamıştır. Filmin adından da anlaşılacağı gibi bu film gerçekçi sinemanın ilk örneklerindedir. Bu film aynı dönemin filmlerinden olan ilk bilim-kurgu filmi “Aya Yolculuk” un bir karşıtıdır. Başlangıcından bu yana, sinema dünyası bu iki öncü film yaklaşımının hücumuna uğramıştır: Dünyayı olduğu gibi gösteren gerçekçi filmler ve sanatçının yaratıcı görüşüyle ortaya çıkan kurgu/fantezi filmleri.

Geleneksel Hollywood tipi kurmaca/fantezi filmler, çok yüksek bütçelerle gerçekleştirilen ve milyonlarca izleyiciyi sinema salonlarına toplayan filmler olurken, *cinéma-vérité* kendi içinde bir takım hedefleri kapsayan bir film türü olmuştur. *Cinéma-vérité* insanların günlük yaşamlarının sıradan gerçeklerini, yaşadıkları hayat içinde vermeyi hedefler. McConnell'in deyimiyile *cinéma-vérité* gerçekçiliğin ve belgesel film yapımının sanatsal geleneğinin bir bölümüdür. Bu gerçekçi gelenekler, insanların sürükleyici bir hikaye seyretmek için sinema salonlarını dolduracakları filmler yerine, insanı günlük yaşamındaki sıradan gerçekler içinde gösteren filmler yapmayı amaçlamıştır. Gerçeklik ve *cinéma-vérité* insanı ve dünyayı olduğu gibi göstermeye çalışır, çünkü film-yapımcısı sıklıkla bir toplumsal vicdana ya da bazen politik bir gündeme sahiptir. Yapımcının amacı izleyicisine doğruları göstererek onları aydınlatmaktır, böylece izleyiciler daha iyi bir yaşam sürebilmek için bazı bilgileri edinmiş olurlar; ya da bazı durumlarda yapımcının sıklıkla yanlış olduğunu gösterdiği şeyleri düzeltebilmek için izleyicinin politik tavır alması sağlanır (McConnell, 2001, s 2).

Kuşkusuz “gerçek”i fotoğraflamak aldatici bir amaçtır ve eski bir sorunun üzerinde durmanın çok anlamı yoktur. “Gerçek nedir?” Gerçek her kültürün kendi bağlamında, tek tek bireyler tarafından tanımlanmalıdır. Fakat *cinéma vérité* taraftarlarınca “gerçek”, film yapımcısına doğru gözüken gerçekliğin parçası olarak yorumlanır. Bazıları istenilen sonucu elde etmek için belli müdahalelerin gerekli olduğuna inanırken , bazıları da bunun müdahale olmadığını düşünür. Bazılarına göre kamera, gerçeği ortaya çıkaran teşvik edici bir unsurdur; diğerleri ise kameranın tek hakkının olduğunu düşünür; o da olayları kaydetmek (Issari, 1971, s. 16).

Bireyin filmde gerçekliği yakalamak için yaklaşımı her ne olursa olsun, sınırlar bellidir ve hemen hemen hiç prova etmeye ihtiyaç yoktur. Film yapımcısı, an içinde kendisine en önemli görünen sadece ufak bir parçayı ele alabilir. Açık, çekim, kamera hareketi ve diğer şeyler “tüm gerçeklik”tense anın yorumunu temsil eder. Kamera ekibinin varlığı, her ne kadar bu kısıtlama minimuma çekilmeye çalışılsa da, insanları ve fotoğraflanan olayı etkilemeye meyillidir. Daha ileri gidildiğinde kaçınılmaz bir sonuç olan kurgu ise, kişisel bir seçimdir. Film yapımcısı gerçek bir olay hakkında, neyin en doğru olduğunu göstermeye çalışır.

Cinéma-vérité için kameraman, yönetmen veya kurgucu terimlerini kullanmaktansa film-yapımcısı (film-maker) terimini kullanmak daha doğrudur. Bir cinéma-vérité film yapımcısı, tek bir alanda uzmanlaşmış bir teknisyenden çok daha fazla bir şeydir. Film yapımının birçok kavramlarına aşinadır ve hatta kural olarak bunlardan birkaçı ile doğrudan ilgilidir. Cinéma-vérité film ekibi, kameramanı, ses operatörünü, yönetmeni ve kurgucuyu kapsar; fonksiyonları muhtelif şekillerde birleşik olabilir ve birden fazla kameramanı veya birden fazla ses operatörünü içerebilir, veya iki kişiyle idare edilebilir (Issari, 1971, s. 17).

“Cinéma vérité” birçok kişiye birçok şey ifade eder. Genelde iki ekole ayrılacak, geniş bir yelpaze içinde birçok yaklaşım oluşmuştur. Bunlardan biri Amerikalı film yapımcıları ve diğeri de Fransız film yapımcılarıdır.

Bir yerden başlamak gerekirse, *cinéma vérité* isminin seçimi, kendi içinde özgürlükle alakalı bir şeydir. Bu film türünün ne öncüleri ne de eleştirmenleri evrensel bir terim üstünde anlaşamazlar. Bir çok isim ortaya atılmış, ve çoğu kısa ömürlü olmuş ve unutulmuşlardır. Jean Rouch “cinéma vérité” ismini, Richard Leacock “living camera” ismini kullanmışlardır. Mario Ruspoli, Maysles Kardeşler ve Louis Marcorelles “direct cinema” ismini tercih edenlerdendir. William Bluem “mobil kamera” der; William Jersey “realist cinema” ismini seçmiştir. Armando Plebe’ye göre “synchronous cinema” dır, Colin Young için ise “ortak aklın sineması” dır (Young, 1964, s. 26). Norman Swallow için “kişisel belgesel” ya da “tele-verite”dir (Swallow, 1965, s. 72).. Diğerleri de “film journalism”, gerçeklik filmi, doğrudan çekim, “candid-eye” gibi isimler vermişlerdir (O’Connell, 1992, s. 155).

En dayanıklı üç terim ise *cinéma vérité*, *living camera* ve *direct cinema* olmuşlardır. Bu terimlerin birebir Türkçe karşılıkları da şöyledir: Sinema gerçek, yaşayan kamera ve doğrudan sinema (ya da dolaysız sinema).

2. LYON KONFERANSI

Mart 1963’te Fransız Ulusal Radyo Televizyon kurumu RTF, bir grup film yapımcısını ve teknisyeni Lyon şehrinde bir *cinéma vérité* konferansı için topladı. Bu konferansın önemi, bu akım için düzenlenen ilk toplantı olması ve resmi olarak da bu ismin teyit edilmesinden kaynaklanır. Konferansın amacı *cinéma vérité* hareketinin

temsilcilerini ve bu akıma meyilli olan sinemacıları bir araya toplamaktı. Toplantıya Fransa'dan Jean Rouch, Mario Ruspoli, Edgar Morin; Amerika Birleşik Devletleri'nden Robert Drew, Richard Leacock, Albert ve David Maysles Kardeşler; Kanada'dan da Michel Brault katılmışlardır. Davetli olmalarına rağmen yeni-gerçilik'in (neo-realism) kurucuları sayılan Rosselini ve Zavattini; Free Cinema'nın öncüleri Lindsay Anderson ve Karel Reisz; ve Fransa'dan da yeni-dalga'nın (nouvelle vague) temsilcisi Jean Luc Godard konferansa katılmadılar. Eclair kamerasının mucidi Fransız teknisyen André Coutant ve Nagra bant kaydedicisinin arkasındaki İsviçreli Mühendis Stefan Kudelski konferansa katılmışlardır (O'Connell, 1992, s. 155-156; Issari, 1971, s. 20).

Lyon'daki bu konferansta Rouch ve Leacock arasındaki görüş ayrılığı keskin bir şekilde açığa çıkar. Amerikalılar Fransızlarla karşılaştıklarında dilin de ötesinde birtakım şeylerde ayrı olduklarını farkettiler (Winston, 1993, s.45; Issari, 1971,s. 20). Konferansta cinéma-vérité olgusunun kabulünden sonra, cinéma-vérité konusu sert tartışmaların odağı olur ve sanat olarak değeri hakkındaki görüşlerin çeşitliliği ortaya çıkar. Direct cinema tekniklerinin tek gerçek yol olduğu 1963'deki bu konferansta ileri sürülür. Cinéma-vérité değişik insanlara değişik şeyler ifade ediyordu. Eleştiriler keskin bir şekilde iki kampa bölünmüştü. Bir taraf hararetli bir şekilde cinéma-vérité'nin tek gerçek sanat formu olduğunu savunurken, diğer taraf ise onu dogmatik bir şekilde yanlış bir düşünce, anti-sanat, anti-izleyici olarak damgalıyordu. Issari'nin deyimiyile sinemacılar da aynı mabette ibadet ettiklerini iddia etmelerine rağmen, onlar da benzer şekilde bölünmüşlerdi.

Yerleşik Amerikan düşüncesine sahip olanların belgesel film (cinéma-vérité) yapmayla ilgili görüşlerini Shivas şöyle aktarıyor:

Artık gerçek olay ve sesleri kaydedebildiklerinden, bir provayı ya da çekim sonrası senkronizasyonu kapsayan herhangi bir şeyin bir Cinema-Verite konferansında gösteriminin etiğe aykırı ve değersiz olduğuna inandılar. 'Kayıt, olay olurken yapılmamışsa (spontane olarak) nasıl gerçek olabilirdi?' diyorlardı (O'connell, 1992, s. 156).

Buradaki temel gerçek, belgesel tarihinde ilk defa olarak aracı olmadan herkes istediği düşünceyi açık bir şekilde ifade etti.

Ernest Callenbach: "Bu ileriye doğru atılmış önemli bir adımdı. Eğer diğer film yapımcıları Leacock'un liderliğini takip edebilirlerse, tamamen yeni bir belgesel geleneğinin meydana çıkacağı kuvvetle muhtemeldir. Ülkenin gerçeğini Grierson'un hayal ettiğinden daha samimi, daha ilginç ve insanca önemli bir şekilde karşılayan bir gelenek" (Callenbach, 1961, s. 40).

Cinéma-vérité için yapılan birçok çelişkili tanım ve açıklamalardan bazılarını göz atmak o dönem içindeki bu kargaşayı daha çok gözönüne sermek için faydalı olur:

Cesare Zavattini: Bir insana gerçek bir ilk isim ve soyisim vermelisiniz. Günlük koşuşturmaca içinde caddede yakalanan insan sinemanın yeni kahramanı olmalı (Issari, 1971, s. 22).

Patricia Jaffe: Cinéma Vérité veya Direct Cinema sinema tarihinin en devrimsel gelişmelerinden biridir (Jaffe, 1965, s. 43).

Roberto Rossellini: Cinema-verite'nin prensibi kabul edilebilir değildir. Benim inancıma göre, bilimsel dokümantasyon toplamak isteyen için bu method ilginç olabilir, fakat bir sanat işi yaratmak için yeterli değildir. Bunu yapmak için kuralları izlemelisiniz. Eğer bir bisikletçi olacaksanız, nasıl pedal çevrildiğini bilmek zorundasınız (Issari, 1971, s. 22).

Roy Armes: Cinéma vérité sinema sanatının dayandığı tüm estetiği reddeden bir etkinin içindedir. İlginç bir görsel stil ve hayati gerçeklerin betimlenmesini engelleyecek tüm etkileri reddeder (Armes, 1970, s. 125).

Peter Graham: Cinéma vérité terimi, bazı mutlak gerçeklerin gerçek olduğu varsayılarak, sadece anıtsal bir kırmızı ringa balığıdır. Yakında gömülecek ve unutulacaktır, en iyisi de budur (Graham, 1964, s. 36).

Charles Ford: Yüzyılın en büyük aldatmacasıdır. Hiçbirşey sözde bu doğaçlama cinema verite'den daha fazla fabrikasyon olamaz. Cinema-verite filmleri televizyona bile ait değildir. Hatta daha çok radyoya ait gibi görünürler. Görüntü kesinlikle gereksizdir, bütün teknik radyo-röportaj tekniğine uygundur (Issari, 1971, s. 21).

Henry Breitrose: Cinéma vérité, çeşitli şekillerde ortaya konduğu gibi, insanların birbirleriyle olan önemli etkileşimlerinin sürecinde gözlenerek, dünyanın asıl

meselesine ulaşmak için ortaya konmuş bir girişim gibi görünmektedir (Breitrose, 1964, s. 36).

Jean Rouch: Cinema-verite'yi yaparken kurmacayı ortadan kaldırmayı ve gerçek yaşama yaklaşmayı istedik. Seyircide sorular uyandırmak için gerçeklik problemini ortaya koymamız gerektiğini biliyorduk (Issari, 1971, s. 22).

Richard Leacock: Yapabileceğim en yakın ve kesin tanım, bitmiş film – aynı film yapımcısı tarafından filme alınmış ve kurgulanmış - film yapımcısının ne olduğunu algılama yönüdür. Bunda yönetmenlik yoktur, müdahale yoktur. Bizim filmlerimiz komik bir şekilde izleyicilerimizdir. Kaydedilmiş izleyici. Filmler izleyicilerimin tecrübelerini paylaştığım araçlardır (Blue, 1979, s. 406)

Bu kadar keskin bir şekilde zıtlık gösteren bu ifadelerden sonra cinéma-vérité'nin ne olduğuna biraz daha yakından bakmanın faydası vardır.

Teatral yani geleneksel sinemada senaryo yazarının gerçeklikle ilgili fikirleri yaşadığı tecrübelerle belli bir süzgeçten geçtikten sonra, profesyonel oyuncular ve bir yönetmen tarafından görselleştirilir. Bu süreç sonucunda ortaya çıkan ürünün son hali, resmedilen toplumun gerçekliklerinden çıkmış sembolik düşüncelerin tatmin edici bir draması olabilir (Issari, 1971, s. 24).

Belgesel terimi ise daha farklıdır. “Belgesel” kelimesini ilk defa John Grierson, Robert Flaherty'nin *Moana* isimli filmi için 1926'da The New York Sun için yazdığı bir yazıda kullanmıştır. “Moana hiç şüphesiz ki Polinezyalı genci ve ailesini günlük yaşam içinde gösterirken *belgesel* bir değere sahiptir” (Grierson, 1979, s. 25; Winston, 1988, s. 21). 1920'lerde bu türe ismini veren Grierson belgeseli, “gerçekliğin yaratıcı bir biçimde ele alınışıdır” diye tarif eder (Rothman, 1997, s. 109). Belgesel film, Bill Nichols'ın sözleriyle, bilimi, ekonomiyi, politikayı ve tarihi de kapsayan, gerçeği anlatmak için gerçekliği tarif etme iddiasında olan, gösterişsizliğin söylevlerinden biridir (Godmilow, 1997, s. 80). Belgesel filmde, yapımcı gerçek bir fon üstünde gerçek tecrübeleri yansıtır. Bunu yaparken de yaşanmış olayları gerçeğe uygun olarak tekrar sahneye koyup, kendi bakış açısından olayları izleyicisine yansıtır (Issari, 1971, s. 24). Belgeselde belki de en önemli ve gerçekleştirmesi de en zor olan şey, mümkün olduğunca, tüm gerçeklere dayanan delilleri orijinal bağlamında sunmaktır

(Weinberger, 2001, s. 1). Hila Colman belgesel sinema ile cinéma-vérité (direct cinema) arasındaki farkı şöyle açıklıyor:

Belgesel, bir seçme sürecinin sonucudur. Film yapımcısı gerçek yaşamdan bazı görüntüleri ve sesleri seçer, ve bazen yaşanmış deneyimleri gerçek bir fon üstünde tekrar sahneye koyar. Malzemesini değiştirir ve organize eder. Anlatıcının yardımıyla da izleyicisine açıklama yapar. Bununla birlikte, direct cinema, film yapımcısının olaya hiç müdahale etmeden, belirli bir anda kamera önünde cereyan eden gerçek yaşamı filme almasına dayanır. Basitçe gördüğü ve duyduğu şeyi kaydeder (Edmonds, 1974, s. 78).

Fakat cinéma-vérité film yapımcısı saf sinemanın, kontrol etmeden, sahnelemeden ve herhangi bir düzenleme yapmadan sadece gözleme ve kayıt ile gerçeğin sunumu olduğuna inanır. Ahlaki problem, kurmacayı (fiction) bunun içinden çıkarmakta değil, gerçeği gözlemleyememekte yatmaktadır. Film sorgu tekniğinde gerçek yaşam ile temsili arasındaki mesafeyi azaltmayı teklif eden Zavattini, sinemanın sadece gerçeğe yaklaştığında ahlaki sorumluluğunu yerine getirdiğine inanır. Ahlaki problem, sanatsalda olduğu gibi, kurmacayı (fiction) bunun içinden çıkarmakta değil, gerçeği gözlemleyememekte yatmaktadır (Zavattini, 1953, s. 65). Teatral filmlerin yapımcılarının aksine cinéma-vérité film yapımcıları eğlendirmekle, birşeyler öğretmeye çalışmakla, bilgilendirmekle ya da etkilemeye çalışmakla uğraşmazlar; gözlemledikleri biçimde, olayın gerçeğini nakletmek isterler.

Bu film yapımcıları , yüzyılın döneminde, Avrupa'daki bazı ressam, heykeltıraş, müzisyen ve yazarlar gibi, sanatın sanatçının doğada gözlemlediğini değiştirmeden aktarması gerektiği teorisinden etkilendiler. Yargıdan ve subjektif (öznel) olmaktan kaçınmanın yollarını aradılar; objektif (nesnel) yaklaşım onların düsturu idi. Bununla birlikte, sinemada komple bir nesnellik yakalamak imkansızdır (Issari, 1971, s. 24).

Kameramanın seçtiği çekim subjektif olarak yapılmış bir seçimdir, ve kurgu süreci de nesnelliğin arasına söylenmiş bir sözdür. Muhtemelen hiçbir cinéma-vérité film yapımcısı tamamen objektif olduğunu düşünmez (Lipscomb, 1964, s.62).

Cinéma-vérité gerçekte ne olduğunun özünü anında yakalamayı arar, insanları gerçek yaşamlarında film yapımcısının herhangi bir müdahalesi olmadan, kendi düşünceleri, konuşmaları ve davranışlarıyla fotoğraflamayı amaçlar. Kamera için bir

gerçeklik yaratmaktansa, film yapımcısının amacı varolan gerçekliğin en temel parçalarını su yüzüne çıkarmaya çalışmaktır. Kısaca, göstermek istediği, gördüğü şekliyle gerçeği sunmaktır.

...Cinéma vérité sözlüğünde, film yapımında, sanatçının görevi olan Yaratıcılık, Açığa Çıkarma ile; İnanlırlık, Gerçeklik ile; Güzellik, Dürüstlük ve Önyargı ile değiştirilmiştir. Klasik belgeselciler “bencil bir görüş açısıyla” “kullanılmış” yaşamların yayımıyla eleştirilirler. Kurmaca film yapımcıları şüpheli teatral hileleri ile kınanırlar. Çünkü film fotografik bir araçtır, onun uygun materyalinin yaşamın kendisi olduğuna inanılır-yeniden yaratılmış bir yaşam değil, o anda olan. Bu adamlara göre, geri kalan herşey toplumsal değerlere aykırı olan bir görüştür (Blue, 1965, s. 23).

— Cinéma vérité aslında bir keşif sürecidir, hakikatın keşfi. Verite film yapımcıları bu keşfin peşinde koşarlarken kurmacanın dışında kalırlar, senaryo kullanmazlar, oyuncu kullanmazlar, stüdyo kullanmazlar. Kullandıkları yegane araç düşük ağırlıklı 16 mm film kamerası ve senkronize ses kaydı yapabilen bir kayıt cihazıdır. Başka herhangi bir yönetim bu türde mümkün değildir, çünkü film yapımcısı, meydana geldiği anda gerçekten başka bir şey ile ilgili değildir. Portatif ekipman, kontrolsüz ortamlardaki bu çekim yapma ihtiyacından doğmuştur. İnsanların kameraya gitmesinden önce, kamera insanlara gitmiştir. Film yapımcısı, olaya hükmetmeden, sadece mekanik varlığıyla olayı takip edebilmelidir. Ağır ışık ekipmanları, sehpa, kablolar ve ortamda bulunması rahat hareket etmeyi engelleyecek bütün ekipman ortadan kaldırılır. Film yapımcısı artık elinde bir defter yerine kamerasıyla orada bulunan bir muhabirdir (Mamber, 1974, s. 3-4; Issari, 1971, s. 25).

Kurgu seçici bir süreçtir ve kaçınılmaz olarak materyalin şekillenmesinde etki eder. Cinéma-vérité filmi yaratıcısının seçici etkisini üstünde taşıyabilir (Mamber, 1974, s. 3).

1964 yılında Richard Leacock Direct Cinema’da objektiflik için yapılan eleştirilere şöyle cevap verir:

Bir devrede elektrik ölçümü yapmak istediğiniz zaman, volt-metre kullanırsınız. Bunu yaptığınız anda da devreyi değiştirmiş olursunuz.. Her fizikçi - ki ben de bunlardan biriydim - bunu bilir. Volt-metrenizi ayarlarsınız ve çok azı içinden geçer. Çok hassas durumlarda çok daha azı içinden geçmelidir... Fizikçi çok objektif biridir, *fakat çok*

seçicidir. Bizden daha fazla seçicidir. Size sadece ve tam olarak bilmenizi istediği şeyi söyler. Geri kalan konu dışıdır (Blue, 1965, s. 16).

Hem belgesel filmlerde, hem de teatral filmlerde çalışmış olan New York'lu film editörü Patricia Jaffe de cinéma-vérité'de kurgu ile ilgili olarak şunları söyler:

İnsanlar birşeyler yapıyorlar ya da sıradan, bağlantısız, anlaşılmaz bir şekilde konuşuyorlar. Daha sonra...perdede bir "an" çok gerçek bir şekilde ortaya çıkıyor. Teatral yaratımın yapabileceğinden daha büyük bir gerçeklik. Direct cinema'yı çok güçlü bir araç yapan bu "an"lardır. Bundan sonraki, önemli soru, seyircilere iletmek üzere bunların nasıl sınıflandırılacağıdır. Şahsi görüşüme göre bunu cevabı izleyiciye film yapımıcısının izleme odasında hissettiklerini hissettirebilmektir. Başka bir ifadeyle, izleyicinin konuşmanın ya da hareketin ritmini hissedebilmesi için kesinlikle çekimi yeterince tecrübe etmesi gereklidir. Kurgu açısından bu, sekansları çekildikleri sıraya yakın bir şekilde kesmek anlamına gelir (Jaffe, 1965, s. 45).

Geleneksel belgeselerin ve kurmaca filmlerin standart aygıtlarından olan müzik ve anlatım bu türde yoktur (Mamber, 1974, s. 4). Cinéma-vérité'nin amaçlarından biri de izleyiciyi filmin kendi anlatıcısı yapmaktır (Issari, 1971, s. 27).

Stephen Mamber cinéma-vérité için "belgesel tekniklerinin mutasyona uğramış bir ürünü değildir" diyor. Kurmaca ya da diğer belgesel filmler gibi o da kendi yerini hakeder (Mamber, 1974, s. 5).

Cinéma vérité hareketi varlığını temelde film ekipmanlarındaki teknik gelişmeye borçludur. Bu teknik, film çekimine temelde farklı bir yaklaşım getirmiştir (Bachmann, 1961, s. 14).

Cinéma-vérité, tamamen altmışların başlarında ortaya çıkmamıştır. Sinemanın başlangıcından itibaren altmış yıllık bir birikim sonucu doğmuştur (Mamber, 1974, s. 5). Bu gelişmelerin ötesinde pek çok birey ve akım da cinéma-vérité'nin ortaya çıkmasına etken olmuştur. Sinema-göz teorisiyle Dziga Vertov, önyargısız yaklaşımıyla Robert Flaherty, İtalya'da Yeni-Gerçekçilik, Fransa'da Yeni-Dalga, İngiltere'de Özgür-Sinema akımları ve televizyondaki gelişme cinéma-vérité'yi ortaya çıkaran etmenlerin başında gelmektedir (Issari, 1971, s. 32).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CINEMA VERITE'NİN DAYANDIĞI TEMELLER

Bu bölümde cinéma-vérité'nin ortaya çıkışında etkin olan sinema adamları, onların teorileri ve bazı sinema akımlarına yer verilecektir.

1. DZIGA VERTOV

Sovyetler Birliği'nde 1917 devriminden sonra, Lenin kitlelerin eğitim ve öğrenimi için en önemli sanat aracının sinema olduğunu beyan eder ve sonuç olarak da devlet film endüstrisinin kontrolünü ele alır. Sovyetler Birliği'nin en önemli sinemacıları bu dönemde ortaya çıkar (Issari, 1971, s. 37). Bunların arasında Sergei Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Dziga Vertov gibi isimler vardır.

Sovyet sanatının yeni tarzı "sosyalist gerçekçilikti". Bu yaklaşım perdede dramatik fanteziler göstermektense gerçek yaşamı betimlemek üzere harekete geçer. Böylece genç Sovyet sineması, 1920'lerin ikinci yarısında benzeri bulunmayan bir patlayışla bütün dünyanın tanıdığı bağımsız, yepyeni bir sanat olarak ortaya çıkar. İlk deneylerden (Vertov), ilk dizgeli atılımlardan (Kuleshov) devrimci gerçekçiliğin ilk deneyimleri edinilir. (Eisenstein, 1985, s. 268).

Bu bağlamda Vertov da devrimle gelen değişimlerin toplumsal yaşam üzerindeki etkilerini çözümlmek ve sosyalizmin topluma katkılarını sergilemek istiyordu (Adalı, 1986, s. 31). Cinéma Vérité ismi de, 1922'de kendi belgesel film yöntemini kino-pravda (film –truth) olarak tanımlayan Sovyet kameraman ve yönetmeni Dziga Vertov'un kuramlarından türemiştir. Vertov'un belgesel anlayışı önyargılı kavramlardan uzak – hem çekim hem düzenleme aşamasında – bir şekilde gerçekliği fotoğraflamaktır. Gerçek, kontrolsüz bir şekilde yaşamın herhangi bir yerinde gerçek insan manzaralarını keşfetmek üzere kameranın kayıt için kurulması ile elde edilir (Jakobs, 1979, s. 368).

Gerçek ismi Denis Arkadievitç Kaufman olan Vertov sinema işine girmek için tıp fakültesini bırakmıştı (Sklar, 1993, s. 160). Ses çalışmaları yapmak amacıyla bir laboratuvar kurdu ve daha sonra Moskova Sinema Komitesi Haber Bölümü'nde kurgucu ve yazar olarak görev yaptı. Burada görev yaptığı sürede, savaş cephelerinde başkalarının çektiği filmleri kurgulayıp, yazılarını yazdı (Öngören, 1991, s. 52). Vertov

yaratıcı kurgunun önemini burada öğrenir ve ömrü boyunca belgesel sinemanın savunucusu olur (Sklar, 1993, s.160).

1.1. Vertov'un Manifestosu

Vertov, film kamerasının "gerçeği" kaydedebilme potansiyeli fikri ile yakından ilgilendi; kamera, basitçe, bir insan müdahalesi olmadan, dünyayı kaydedebilme yeteneğine sahip bir mekanik araç olarak görülebilirdi. Vertov Rusça'da *Kinoki* (sinema-göz) diye adlandırılan bir grup film yapımcısına liderlik etti ve 1923'te manifestosunu yayınladı (Joyce, 2000, s. 442):

Ben sinema-göz'üm, ben mekanik bir gözüm. Ben bir makinayım, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı gösteriyorum. Bugün ve sonsuza kadar insana özgü o hareketsizlikten kendimi kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ederim. Nesnelere yaklaşırım, daha sonra onlardan uzaklaşırım. Süzülüp altına girerim, tırmanıp üstüne çıkarım. Dört nala giden bir atın burnuna hızla yaklaşırım, bir kalabalığın ortasına hızla dalarım, koşan askerleri geçerim, sırtüstü düşerim, bir uçakla havalanırım, düşen kalkan vücutlarla düşer kalkerim. Şimdi ben bir kamera, kendimi fırlatır atarım, hareketin kaosunda manevra yaparım, hareketi kaydederim, en karmaşık kombinasyonlardan oluşan hareketlerle başlarım. Saniyede onaltı-onyedi kare kuralından özgürleştim, zamanın ve uzayın limitlerinde serbestim, uzayda verilen herhangi bir noktada beraber koyarım, onları nerede kaydettiğim önemli değil. Benim yolum dünyayı taze algılamanın yaratımına gider. Sizin bilmediğiniz bir yolu çözerim dünyaya (Vertov, 1984, s. 17-18).

Bir sosyalist olan Vertov ayrıca bu ilk manifestosunda sosyalist devrim düşüncesinin ve ilkelerinin, sinema çalışmalarının temeli olduğunu belirtir (Guynn, 1986, s. 19). Paul Rotha, Vertov'un da betimlemelerinden yola çıkarak sinema-göz'ün konusu hakkında şunları söyler:

Etrafımızda olup biten herşeyin kaydının yapılması, saklanması ve gösterilmesi gerekmektedir. Bunlar yapılırken, haber bültenlerinden farklı, bir tarz kullanılması gerekmektedir. Kamera merceği, hareket eden insan gözü gücüne sahiptir. Her yere gidebilir ve herşeyi inceleyebilir. Bir binanın kenarından tırmanabilir ve pencereden içeri girebilir: fabrikalar, çelik yapılar, yollar ve trenlerin üstünde seyahat edebilir, bir baca deliğinden içeri dalabilir... buradan zenginlerin veya yoksulların evine

süzülebilir; bir caddede arabaların, tramvayların ve otobüslerin arasında durabilir; ara sokaktaki bir kişiyi izleyebilir ve köşede onu yakalayabilir (Rotha, 1995, s. 26).

Vertov yazılarında sinemanın bir bilim olduğunu ve kendi sinemasının da bilimin bir branşı olduğunu söyler:

Cinema-eye metodu, görünen dünyanın keşfi için bilime dayalı deneysel metodtur—

- a. yaşamdan gerçekleri sistematik olarak film üstüne kaydetmeye dayanır;
- b. film üzerine kaydedilmiş belgesel materyalin sistematik organizasyonuna dayanır (Vertov, 1984, s. 87).

Ilya Ehrenburg da Vertov'un çalışmaları için "kompleks ve acı veren dünyanın bir laboratuvar analizi" der (Vertov, 1984, s. 174).

Vertov alıcının gözü ile insan gözünün yetilerini birleştirerek daha yetkin bir göz elde eder. Bu üstün yetiyi insanların hizmetine sunar. Bunu yaparken amacı günlük yaşamdaki basit ve çıplak gerçekliği olduğu gibi yakalayabilmektir ve bunun için yaşanan olguların görüntülenmesi gerekir öncelikle (Betton, 1990, s. 26).

Vertov kamera yardımıyla insanların aynı anda farklı açılardan izleyebileceğini, günlük yaşamlarında yaşayıp da farkına varamadıkları gerçekleri gözler önüne serebileceğini, böylece gerçeklerin görülebilir, çözülebilir, anlaşılabilir yapılabileceğini söylerken burada kurgunun devreye girdiğini anlatır (Vertov, 1984, s. 88-89).

1.2. Vertov'da Kurgu

Sinema-göz'ü (cine-eye) haber filminden ayıran öge, kurgu sırasındaki yaratıcı yaklaşımdı. Vertov'a göre sinemacının herhangi bir katkısı bulunmaksızın bütünüyle nesnel olarak elde edilen görüntüler, yani film parçaları, aralarında belli tartımlara, ölçütlere uygun bağlantılar kurularak birleştirilecek, sinemasal bütün böylelikle oluşturulacaktı. Sinema sanatçısının esas görevi bu birleştirme, yani kurgulama evresinde ortaya çıkacaktı (Adalı, 1986, s.30; Vertov, 1984, s. 8).

Yirminci yüzyıl başlarından itibaren bütün Avrupa avant-garde çevrelerinde kurguyla, biraraya getirmeyle ya da kolajla önceden var olan unsurları birleştirerek sanat yapmak yaygın bir düşünceydi. Vertov da bu akımdan etkilenmiştir. Kendini

Adem'den daha mükemmel bir insanın yaratıcısı olarak görür. Birinden en güçlü, en yetenekli kolları alır, diğerinden en hızlı, en çabuk ayakları, üçüncüsünden en güzel, en anlamlı kafayı alır; kurguyla yepyeni bir insan, mükemmel bir insan yaratır (Öngören, 1991, s. 52).

Kurgu Vertov için, bütün film çalışması süresince, mekanın-temanın gözleminden filmin bitimine dek, hiçbir zaman kesilmeden yürütülmesi gereken bir işlemdir ve bu işlemi altı ayrı aşamaya ayırır (Leyda, 1983, s. 26):

1. Gözlem sırasında kurgu: Çıplak gözün herhangi bir durumun herhangi bir anına yöneltilmesi,
2. Gözlem sonrasında kurgu: Konunun özelliklerine göre görsel dünyanın zihinsel organizasyonunun yapılması,
3. Film çekimi sırasında kurgu: Birinci aşamadaki gözün yerine kameranın yerleştirilmesi,
4. Film çekimi sonrasında kurgu: Temel özelliklerine göre çekilen malzemenin kaba organizasyonunun yapılması,
5. Kurgulanacak bölümleri saptama: Kesme-birleştirme yerleri hakkında kesin kararın verilmesi,
6. Son kurgu: Ana tema ile birlikte küçük temaların da yüzeye çıkmasını sağlayacak, mümkün olan en iyi ayrımı (sekansı) yaratmak için, malzemenin yeniden organizasyonunun yapılması.

Vertov bu aşamaların koşullar ne olursa olsun gözden geçirilmesi gerektiğini belirtir.

Oyuncu ya da stüdyo düzenlemelerinden yararlanmaya karşı çıkan sinema-göz buna karşılık çekici aygıtın sağladığı yavaşlatılmış hareket, tek kare çekim, hızlandırılmış hareket, tersine hareket, mikroskobik mercekler ve bunun gibi teknik olanaklardan gerek gördüğü her durumda yararlanır (Rotha, 1996, s. 167).

1.3. Vertov'un Belgesel Film Yaklaşımı

Vertov'un kuramlarının tümü *The Man With the Movie Camera* filmi içinde özetlenebilir. Bu yapıım, teknik açıdan ve sinemanın kaynaklarını kullanma açısından çok iyi bir örnektir. Film boyunca izleyiciye sürekli olarak kamera hatırlatılır. Film düzenli olarak kamera merceğinin yakın-çekiminin, kameranın kendisinin ve

kameranın gözünün ara vermesi ile sona erdirilir. Biz, bir araçtaki kadını görüntüleyen kameramanı seyrederek yolculuk ederiz. Kameranın kaydettiklerini ekran üzerinde görürüz. Dönüşümlü olarak kamera ve biz, kameranın gördüklerini görürüz. Ardından kameranın bizim daha önce gördüğümüzü görmesini görürüz. Bu noktada kamerayı görmemiz sona erer ve film hammaddesinin stüdyo laboratuvarlarında banyo edilmesini görürüz (Rotha, 1996, s. 168). *The Man With the Movie Camera*, gerçekte, hemen hemen felsefi bir düzeyde film-gerçek çalışmasıdır. Bu film başkalarının kesinlikle kaçındıkları şeyi kasıtlı olarak yapar: kendi illüzyonlarını kendi yıkar (Vaughan, 1979, s. 56). *The Man With the Movie Camera* sadece pratikte bir sonuç değildir; aynı zamanda perdedeki teorik manifestodur (Vertov, 1984, s. 83).

Vertov çalışmalarında, stüdyoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri yadsıyor, bunların hepsini gerici burjuva sapıklıkları olarak görüp, yalnızca kaba gerçeği benimsiyordu (Öngören, 1991, s. 52). "Film-drama toplumların afyonudur" diyordu (Vertov, 19984, s. 71). Ama bir tür senaryoya da tamamen karşı değildi. Gönülsüzce de olsa bazı durumlarda hareketin ileriye gidebilmesi için senaryodan faydalanıyordu (Mamber, 1974, s. 7).

1924 yılında, kameramanlığını kardeşi Mikhail Kaufman'ın yaptığı *Habersiz Yakalanan Yaşantı* (Life Caught Unawares) dizisini çektiler. Bu dizide, perdedeki konunun aktiviteleri kameranın varlığından etkilenmez. Gizli kamera Vertov'un ve kardeşi Mikhail'in en-favori araçlarıydı (Feldman, 1973/74, s. 35). Fakat kameraların hantallığından devingenlikleri de sınırlıydı (Vaughan, 1979, s. 55). Vertov daha sonraki filmleri için tele-objektiflerden yararlanarak alıcısını gizler (Öngören, 1991, s. 54).

Vertov'un kendi yazdıklarında sinema-göz teorisinin açıklaması:

Sinema-göz çıplak gözün göremediği, fakat zamanın mikroskobunun ve teleskobunun, bir X-ışınlı gözün, gizli gözün, uzaktan kontrollü bir kameranın gördüğü yerdir. Tüm bu farklı formülasyonlar birbirini tamamlar. Sinema-göz; bütün film metodlarını, tüm sinematik görüntüleri, gerçeği gösterebilmek için gerekli tüm metodları kapsar. Kendi için sinema-göz değil, fakat sinema-göz vasıtasıyla gerçeklik. Sinematik gerçeklik (Vertov, 1984, s. 41).

Sinema-göz vasıtasıyla gerçekliğin yakalanması üstüne Vertov şunları söyler:

1. Eğer “Kino-Pravda (Sinema-Gerçek)” sinematik göz ile gösterilen gerçeklik ise, ancak bankerin maskesini yırtarak arkasındaki hırsızın görebileceğimiz çekim doğru bir çekim olur.
2. Onu maskesinden yoksun bırakmanın yolu ise, gizlice gözlemlemek, gizlice fotoğraflamaktır: örneğin, gizli kamera, yüksek duyarlılık film ve ışık duyarlı mercekler, gece çekimleri ve akşam çekimleri için kızıl ötesi kameralar, sessiz kameralar. Kameranın çekim için sabit bir şekilde bekleyişi. Farkedilen cismin derhal çekimi (Vertov, 1984, s. 100; Issari, 1971, s. 39).

Vertov aynı zamanda, iki yüzünün, pohpohçunun, bürokratin, casusun, şantajcının oynadıkları rolün maskesinden ancak başkaları kendilerini görmediği zaman sıyrıldıklarını söyler. Onları maskelerinden kurtuldukları zaman göstermek oldukça zor bir görev olmakla beraber, denemeye değerdir (Vertov, 1984, s. 162). Vertov teorilerini açıkladığı zamanlarda bu görevleri icra edebilmek teknik olarak imkansızdı. 1920’lerde fikirleri sadece kehanetlerden öte gidemezdi. Çünkü henüz o yıllarda kameralar ağır ve hantaldı; ayrıca çok gürültülü çalışıyorlardı (Vaughan, 1979, s. 55). Vertov’un önemi, Sadoul’a göre, kırk yıl sonrasının teknik gelişmelerini öngörebilmesinde yatıyordu. Vertov bir Rus futuristidir ve hocası Mayakovsky gibi gelecekle ilgili tanımlamalar ve açıklamalar yapar. “Mayakovsky de bir kino-eye (sinema-göz)’dür. O, gözün görmediğini görür” (Vertov, 1984, s. 180).

Vertov’un kurgu ile ilgili fikirleri kadar sesin önemi ve hatta daha can alıcı olarak senkronize sese olan ihtiyaç ile ilgili fikirleri de önemlidir. Kino-eye teorisinin yanında radyo-kulak teorisini de geliştirmiştir ve ikisinin ayrılmaz olduğunu addeder. Bu göze çarpan önemli bir gözlem, sinema verite de tekrar senkronize sese duyulan ihtiyaçtan ortaya çıkmıştı. ve teknik savaş kazanılmış oldu. Vertov’un farkına vardığı teknik hedefler daha ileri gitti, her türlü şartta heryere gidebilen kameralara duyulan ihtiyaçtan söz etti. Sinema-göz’ün bir insan gözü gibi devingen olmasını istedi. Seste olduğu gibi, kırk sene sonra film-yapımcıları aynı ihtiyacı hissettiler (Mamber, 1974, s. 7-8).

Vertov başka önemli bir cinéma-vérité kavramını da ileri sürdü. Yaşamı olduğu anda filme almak ve geçmiş olayları tekrar canlandırmamak. Bundan kino-eye’ tartışma bağlamında bireysel insanların yaşamlarını çalışmak için bahsetti:

Ben bir film yazarıyım. Bir sine-şairim. Kağıt üstüne yazmam, film üstüne yazarım. Bütün yazarlar gibi çalışma notları hazırlamalıyım. Gözlemler. Ama tabii ki kağıt üzerine değil, film üzerine... Ben olayları, sadece olurlarken yazarım. Bir kameramandan, yangın başlamadan iki saat önce yangın yerinde olmasını istemem. Fakat, yangın bittikten iki hafta sonra da yangın yerine gitmesine izin veremem...(Vertov, 1984, s.199).

Vertov için sonuçta şunu söylemek mümkündür. Vertov cinéma-vérité'nin babası sayılır. Gerçekliği, oyuncular, senaryolar kullanmadan filmlerinde aramıştır. Fakat 1960'lardaki vérité sinemacılarının aksine gerçeği yakalayabilmek için kurgu sanatını kullanmıştır. Uzak görüşlüdür; gelecekteki teknik ve sinemasal gelişmeleri öngörür. Onun film teorileri, yeni bir film türünün yolunu açmıştır.

2. ROBERT FLAHERTY

Robert Flaherty, Vertov'un Amerika'daki çağdaşdır. Fakat Vertov kadar cinéma-vérité'nin öncülerinden değildir (Mamber, 1974, s. 9). Flaherty Kuzey Amerika'da profesyonel bir maden arayıcısıdır. 1916 yılında Hudson Körfezi ve Baffin bölgesine giderken işvereni Sir William MacKenzie'nin teklifiyle yanına bir film kamerası alır. Flaherty'nin sinemaya olan ilgisi de böylelikle uyanır (Rotha, 1995, s. 54). Özellikle Eskimoların yerli yaşamını kaydetmekle çok ilgilenir ve onlarla uzun seneler geçirir. Bunun sonucunda da 1922 yılında Flaherty'nin Eskimolar ve çevreleriyle ilgili derin hislerini gösteren *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook) filmi ortaya çıkar.

Flaherty'nin *Nanook*'u da aktörsüz, stüdyosuz, hikayesiz, yıldızsız olarak insanların hergün yaptıkları şeyleri anlatması bakımından belki de cinéma-vérité prensiplerine dayanan yapılmış ilk filmi. Bu film çok büyük beğeni kazanmıştı. Bunun sebebi de gerçekçiliği idi. Gerçek hayattan alınmıştı ve sadece gerçek insanları gösteriyordu. Flaherty'nin eşi Frances'in yazdığı gibi bu film:

İzleyicilerin film yıldızlarını tanımaya çalışacağı bir film değil, onların ve bizim birer parçası olduğumuz yaşamı, evrensel yaşamı tanımaya çalışacakları bir film. *Nanook*, *Nyla* ve *Allego* bize perdeden basitçe, çok samimi ve doğru bir şekilde

gülmüşediklerinde, biz de onlara aynı şeyi yaparız, basit, samimi ve doğru....Nanook'un sırrı, inanıyorum ki şu iki kelimedede yatıyor: Kendin olmak. Rol yapmamak ama sadece kendin olmak (Flaherty, 1960, s. 17-18).

Flaherty fazla seyahat ederek vahşi yaşamın olduğu yerlerde fazla yaşadığından, ilkel insanların etnografik filmlerini yapmak için kaybolan kültürleri aradı. Kaybolan kültürlerle ilgili yaptığı bilimsel kayıtlar, sıklıkla adetlerin ve geçmişte kalmış şartların yeniden canlandırılmasıyla tamamlanmıştır. Bu tarzda, *Nanook of the North*'u bir kenara koyarsak, 1926'da Polinezyalılar'la ilgili olarak *Moana*'yı ve 1934 yılında da İrlanda açıklarında yaşayan adalıları anlatan *Man of Aran* filmlerini yapmıştır. Murnau ile *Tabu* filmini 1934'de, Zoltan Korda ile *Elephant Boy*'u 1937'de ve *Lousiana Story* filmini de 1948 yılında yapmıştır. Flaherty tüm filmlerinde kendi doğal yaşam alanlarındaki gerçek insanları kullanmıştır. Varoluşlarının ayırteci dramlarını keşfedene kadar filmini yapacağı insanlarla birlikte yaşamıştır. Filmlerinde suni bir hikaye veya fon ve de hayali insanlar yoktur (Issari, 1971, s. 46).

Sinema eğitiminin eksikliğine rağmen Flaherty'nin kamerası kişisel ve informaldır. Yaşamın gerçeğini elde edebilmek için bir şairin betimlemesini kullanır ve bir sinematik prensip yaratır. Birlikte yaşadığı insanların dillerini ve adetlerini benimseyerek bir davetsiz misafir gibi düşünülmemeyi başarmıştır. O insanlar tarafından kabul görür ve onların doğallıklarını bozmadan filme çekmeyi başarır.

... Flaherty kişisel olmayan kameranın limitlerini sezgisiyle hisseder ve biçimsel çerçevenin kısıtlamalarını bilir. Kendisini materyalinin içine katarak, sinematik bir prensip oluşturur (Sarris, 1963), s. 3).

Flaherty'nin filmlerinde Vertov'un teorilerine uyan bir şekilde gerçek yaşam deneyimlerini ve gerçek insanları kullanması daha sonra İtalyan yeni-gerçekçiliği'ni başlatan ve cinéma-vérité grubunun düsturu olan fenomeni dışa vurur. Patricia Jaffe'yi de kapsayan bir grup, cinéma-vérité'nin geriye dönük bir şekilde Flaherty'e doğru izlenebileceğini söyler.

Cinéma vérité direkt olarak Flaherty geleneğinden kaynaklanır. Flaherty'nin gelenek ve kültür üstüne yaptığı dikkatli çalışmalar diğer büyük belgeselcilerin (Lorentz,

Hurwitz, Grierson, Ivens, Meyers, Van Dyke) filmlerine gerçekliği koymalarında meyvesini vermiştir. Tüm dünyada film-yapımcıları insanları doğal çevrelerinde film çekmek için, kameralarını alıp heryere dağılmışlardır (Jaffe, 1965, s. 43).

Çağdaş Vertov gibi Flaherty de kendini yaşamın direkt içine taşımıştır. Bununla birlikte Vertov teorileri hakkında kapsamlı bir şekilde yazan bir teorisyen iken Flaherty basitçe önyargıdan uzak kendi çevresi içinde insanın mücadelesini anlatan filmler yaptı. Her ikisi de gerçekliği gördükleri şekliyle elde etmek istediler, fakat Flaherty bu teşebbüse Vertov gibi jurnalistik sosyal eğitimci gibi yaklaşmaktansa bir etnograf olarak yaklaştı. Flaherty'nin tekniği araştırmak, keşfetmek ve yaşamın kendi içinden çıkarını açığa vurmaktı (Issari, 1971, s. 47).

Jean Rouch cinéma-vérité ile ilgili olarak bir yuvarlak masa toplantısında şu kıyaslamayı yapar:

Eğer kaynağına doğru sinemanın izini sürersek, gerçekte çelişen iki etkiyi görürüz... Dziga Vertov kameranın gözünün dünyayı görmek için bir yol olduğunu düşündü, ve gerçekte görünenden farklı bir sinematografik gerçeklik ortaya çıktı; şunu söylemek gerekir ki, kurguya hatırı sayılır bir önem yükledi. Onun için kamera ek bir araçtı, bir ek duyu; kameranın bu konsepti ile başladığında kurgu aracılığıyla bir bütünlük kurmak gerekli oldu. Diğer etki ise Flaherty'nin uyguladığı metottur, "katılan kamera"...oyuncuların arasında dolaşan, insanların ona alışık olduğu, akıldaki kesin bir amaç için ve yazarın söylemek istediği şeyi kaydetmek için kullanılan bir kamera. Dziga Vertov kamerasını kurardı ve birşeylerin olmasını beklerdi. Flaherty kamerasını kurardı ve olmasını umduğu şeyi beklerdi. Bunun mükemmel örnekleri, işbaşındaki sihirbaz tarafından büyülenen çocukları gösteren "The Man with the Movie Camera"da vardır. Vertov'un filme aldığı sihirbaz değil, çocuklardır. Bunun aksine, Flaherty "Moana"yı çektiği zaman, tamamen gururlu ama aynı zamanda korkmuş bir adamın kesin ifadesini elde edebilmek için binlerce feet film çekmiştir; dövme yapıldığı için gururlanan ama aynı zamanda acı çeken adam (Flaherty, 1960, s. 21)

Flaherty filmlerini hazırlamak için çok büyük zaman ve enerji harcardı. *Man of Aran*'ı çekerken doğru fırtına sahnesini çekebilmek için tam bir yıl bekledi. Olayları oluş anında çekmediği için eleştirildi, fakat o bu tür fırtınaların olduğunu biliyordu ve basitçe amacı için gerekli olanın gelmesini bekledi. Film çekerken çok savurgandı,

gerçekliğin kesin anı yakalanana kadar filmetmeye devam ederdi. Bayan Flaherty şöyle diyor: Moana....çektik ve çektik. Filme çekmekten çılgına dönmüştük, kamera herşeyi kapsamlı bir şekilde görsündü”. Yine Bayan Flaherty Louisiana Story’nin çekimi için şunları söylüyor: “ Flaherty tüm çekimleri perdeye getirdi, defalarca seyretti, ve dışarı çıktı tekrar çekti, sadece tek bir sebep için; kameraya o gerçeklik anını bulması için bir şans vermek, kameranın bulacağına inandığı direk olayın kalbine giden o an” (Flaherty, 1960, s. 40).

Flaherty çok sert şekilde eleştirildi. Bununla birlikte o kaydetmeye niyetli olduğu kültürün gerçekliğini, filmlerinde yeniden canlandırmalarla kurdu. Yine de sinemadaki esas teorisi önyargısızdı ve eğitim ve sosyal amaçlı önyargılı eğlence filmlerine karşı bir uygulamaydı. Gerçek yaşamda olayları, oluş anında görüntüledi. Bazen geçmiş koşulları ve adetleri yeniden canladırđı. Örneğin *Nanook*’ta, eskimolar avlanmak için tüfek yerine zıpkın kullanıyorlar (Wells, 2000, s. 218).

Moana’da karmaşık danslar Samoa şeflerinin hatıralarından yeniden düzenlendi. Bunlar o zaman da doğru olan ve şimdi doğru olabilecek şeyler ve kurmaca ya da sahtelikle alakaları yoktur. Özellikle *Man of Aran* filminde zalim malsahipleri gibi bugünün ciddi problemlerini yansıtmayarak, geçmişin yaşam yöntemini filme aldığı için suçlandı. Onun iddiası “beyaz adamın medeniyeti”nin bugün çökmüş etkilerini kaydetmek değil, yaşam için sarfedilen eski bir takım çabaları tanımlamaktı (Issari, 1971, s. 48).

Kısacası, Vertov izleyicilerine bazı düşünceleri aktarabilmek için kurgu yöntemini seçerken, Flaherty filmlerinde bazen manipulasyona başvurarak ölmeye yüz tutan kültürleri mümkün olduğunca bilimsel bir kayıta tabii tutuyordu. Vertov gibi Flaherty de, ancak 1960’larda cinéma-vérité grubunun ulaşabildiği düşük ağırlıklı kameraların, kayıt cihazlarının ve hızlı filmlerin eksikliğini hissetti. İkisi de gerçek yaşamı sergilemenin herhangi suni bir yapımdan daha geçerli olduğu görüşünü besledi.

Vertov, kurguyu yapmadan önce konusunu iyice araştırması gerektiğine inandı. Flaherty ise çekimi yapmadan önce konunun iyi bilinmesi gerektiğine inandı. Birçok cinéma-vérité taraftarı bu tür hazırlıkları istisna olarak alır ve bir konunun ilk etkilerinin en önemli şey olduğuna inanırlar. Vertov’un niyeti önceden karar verilmiş bir düşünceyi etkili bir şekilde iletmektir, Flaherty’nin amacı naturalist bir belge

kaydetmekti, ve cinéma-vérité taraftarlarınıninki ise yaşamı gördükleri gibi kaydetmekti (Issari, 1971, s. 49).

3. YENİ GERÇEKÇİLİK (NEO-REALISM)

“Yeni-gerçekçilik cinéma-vérité’nin vaftiz babasıdır” (Young, 1995, s. 105).

Sinema daima hızlı hareket etmiş, daima değişmiş ve gelişmiştir. Sinemasal eğilimler gelir ve gider, stiller görünür ve kaybolur, şöhretler yükselir ve düşer, yeni hareketler başlar, kabul görür ve kaybolur. Her biri kendisini takip edecek olanın üstünde bir iz, etki bırakır. Her yeni eğilim hizmet ettiği topluma uymak için bir öncekini rafine eder ve günceller. 1945’ten beri sinemanın en önemli eğilimi realizmi aramak için sürekli olarak ileriye doğru hamle yapmış olmasıdır. 50’li ve 60’lı yıllardaki büyük değişiklikler—sosyal, eğitsel, teknik ve sanatsal—bu hızlı gelişmeye yardım etmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’nın peşinden, Avrupa’da cinéma-vérité’yi dolaysız olarak etkileyen iki farklı hareket ortaya çıkmıştır – yeni-gerçekçilik ve yeni dalga. Yeni gerçekçilik İtalya’da ortaya çıkan devrimsel bir sinema hareketidir. Bu okulun filmleri saf dramatik fantezilerdense gerçekçi konularla ilgilenmeye başlar. Luchino Visconti *Ossessione*’de hergünkü İtalyan yaşamını anlatarak İtalyan yeni-gerçekçiliğinin temelini atmıştır. 1945’te Roberto Rossellini “*Rome, Open City*” ile tüm dünyaya yeni-gerçekçilik hareketinin temel felsefi ilkelerini tanıttı. De Sica da 1946’da *Shoeshine* ile aynı şeyi yaptı. Zavattini, Fellini ve Antonioni de onları takip ettiler (Barnouw, 1983, s. 185).

Tarihin keskin dönemeçlerinde birden parıldayan ışık loşluk içindeki tarihsel kişileri, onların Kişiliklerinde ise o anın gereksindiği büyük ve güçlü akımları aydınlatır. Sinemada tarihsel anın çok özel koşullarıyla sanat akımının ortaya çıkışı arasındaki o büyüleyici buluşma ve derin nedensellik bağı kendisini belki de hiçbir zaman **Sovyet Devrimi ile devrimci Rus sineması ve savaş ertesi İtalya’sı ile Yeni Gerçekçilik (Neo-realismo)** arasındaki ilişki kadar açık olarak duyurmamıştır (Gevgilili, 1989, s. 231).

De sica, Antonioni, Fellini, Rossellini ya da Visconti Yeni-Gerçekçilik dalgası içinde sinemada tanındılar. Belirli ekonomik, toplumsal koşullar, tekniğin, kurgunun, biçimselliğin bütün şatolarını yıkarak belgesel olmayan ama gerçeğin en gizli kıyılarını yalınlıkla, duyarlıkla kavrayan sinemasal bir dönüşüme kaynaklık etti.

Eduard Tisse'ye Ekim Devrimi'nin ilk yıldönümü kutlamalarını filme almaya çalışırken ancak 120 metre film sağlayabilen Devrim, o olanaksızlıkların içinden yeryüzünün en güçlü sinemalarından birini doğurmuştur. Rossellini de Yeni-Gerçekçilik akımının en ünlü filmi kabul edilen *Roma, Açık Şehir*'i yaparken en kötüsünden bir kamerayla bazen çatı katlarından , bazen otomobillerin içinden, bazen de bir basımevinden kaçak sağlanan elektrikten yaralanarak çevrilmişti. Film sadece içeriğiyle değil, biçimi ve yapısıyla da içinde bulunduğu koşullar ile belirli bir özdeşliği deyimliyordu (Gevgilili, 1989, s. 232).

Yeni-Gerçekçilik insanı bireysel değil toplumsal bir gerçeklik olarak ele alır. Tarih içindeki iki temel özelliğini Gevgilili şöyle aktarıyor:

1. Yeni-Gerçekçilik, toplum ve insan gerçeğinin dolaysız yakalanışını, özellikle Batı'lı sinemada o ana kadar varolan bütün kaygıların önüne yerleştirmiştir. Sıradan insana gösterilen saygı açısından, toplumsal ve siyasal davranışların ortaya konulması yönünden böylece yeni, özgür ve dinamik bir tutum doğuyordu.
2. İnsanı bir ideale indirgemek yerine yaşadığı toplumsal kesit içinde olanca boyutlarıyla vermeyi yeğleyen **yeni-gerçekçilik**, kaçınılmaz biçimde yeni bir estetik de oluşturmuştur. Sessiz sinemadan gelen klasik kurgu anlayışının plastik malzemeyi değerlendirmeye yönelmiş parçalı, kesik anlatımı karşısında, yeni-gerçekçilik ile alan derinliği'ni veren, insanı yanyana bulunduğu öteki insanlar ve günlük ortamıyla zaman birliği içinde yakalamaya yönelen, süssüz olduğu ölçüde etkili yeni bir sinema dili gelişmiştir (Gevgilili, 1989, s. 233).

İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki konvansiyonel sinema düşünüldüğünde, yeni-gerçekçilik gerçek devrim olarak meydana çıkar.

...1930'ların ve hatta daha sonralarının Amerikan ve Avrupa filmleri [gözden geçirildiğinde]...Stüdyo sunumları ile modern filmlerdeki yüzey gerçekçiliğinin

kiyaslanmasında hemen hemen daima sahneselliklerinden dolayı vurulmuşlardır. Geçmişte herşey, hikayenin akışını tamamen pürüzsüz hale getirmek için senaryo yazarı ve yönetmenin isteğine bağlıydı. Filmler düzgün hazırlanmış paragraf veya sekanslarla sunuluyor, oyuncular diyaloglarını iyi alıştırma yapmış profesyonel mankenler gibi veriyorlardı. Stüdyolarda, belli bir düzen – stüdyo yapımı görüntüsünde—göze çarpıyordu. Buna karşılık stüdyo dışındaki setlerde de bir sunilik vardı (Manvell, 1966, s. 16).

İtalyan neo-realism hareketi özünde sinemayı eski konvansiyonlardan kurtarmıştır. Böylece görsel gerçekliğe daha yaklaştırarak genişletmiş ve hümanize etmiştir (Issari, 1971, s. 52).

İnsan ve toplumsal unsur üstündeki konsantrasyondaki uzlaşamama, gerçek için derin bir ilgiyi tekrar oluşturdu ve hakikatın çerçevesinde yeniden birleştirdi...(Örneğin, De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları"nda, fakir işçi gerçek bir işçi tarafından oynandı, ve filmin seti sokakları, kontları, kilise ve karakollarıyla Roma'nın tümüdür.) İtalyan neo-realism sineması insanlara konvansiyonel olmayan ve tabiata eleştirel bakan yeni bir tür 'kaçış' sundu (Gevgilili, 1989, s. 85; Issari, 1971, s. 52).

Savaşın sonra İtalyan realizminin ilk evresi hızlı bir şekilde toplumsal sorunlara ve sıradan İtalyan insanların yaşamını yansıtan konuların takibine döner. *Bisiklet Hırsızları* kronik işsizliğin ızdırabını sergiler; Visconti'nin *La Terra Trama*'sı kendi teknelerini almaya çalışıp bunda başarılı olamayan Sicilyalı bir balıkçı ailesinin hikayesini anlatırken, fakirleşen Sicilya yaşamının sonsuz şiirsel bir çalışmasıdır; De Sica'nın *Umbero D*'si geriye köpeğinden başka dayanabileceği hiçbir şeyi kalmamış yaşlı bir emeklinin trajik toplumsal ve bireysel yalnızlığını yansıtır (Gevgilili, 1989, s. 89).

Bu yeni sinema, sadece bir görüş açısı yansıtan, basit bir şey değildir. Gerçek yaşam tecrübelerinin üstüne dayanır. Otomasyon bir yapım sürecinin çıktısı değildir. Filmler yönetmenlerinin kişisel gayretleridir; dar bir tecrübe ve alt yapıya sahip yazarının bir sefer görmesiyle imbiğinden geçmiş gerçekliklerin yansıtılması değildir. Dramatik fantazileriyle eğlence unsuru taşıyan geleneksel filmler neo-realizmin ortaya çıkışıyla bir kenara itilmemişlerdir, fakat yeni hareketin getirdiklerinden etkilenmişlerdir (Issari, 1971, s. 53).

Yeni-gerçekçiliğin cinéma-vérité üstündeki etkisi biraz uzak ve dolaysızdır. İki tür arasında yakınlıktan çok bir paralellik, benzeşim vardır. Her ne kadar ikisi de temelde gerçeği sunmayı hedeflerse de, cinéma-vérité gerçeğin yeniden inşasını savunmaz, bununla beraber yeni-gerçekçilik gerçeğin sanatsal ve dramatik olarak yeniden kurulmasını hedefler. Yeni-gerçekçilik olaylar olurken onu yakalamayı hedeflemez, fakat cinéma-vérité'nin tüm felsefesi bunun etrafında toplanır (Issari, 1971, s. 53).

Yeni-gerçekçilik sosyal ve günlük yaşamın "dramatize gerçekliğini" yakalamaya çalışırken, cinéma-vérité, değiştirilmemiş saf gerçeği arar.

4. YENİ DALGA (NOUVELLE VAGUE)

İtalya'daki yeni-gerçekçi akımdan sonra sinema günlük yaşama daha yakın hale geldi, fakat Fransız sinemasında henüz derinliğine nüfuz etmemişti. Bununla birlikte, Fransızlar savaştan sonra insanları ve çevrelerini betimleyen yüzeysel birkaç gerçekçi film yaptılar ve daha sonra gerçekçiliğin ne anlama gelebileceği yolunda daha yaratıcı bir hamlede bulundular (Manvell, 1966, s.7). Daha sonraki on yıl içinde sinemacılar kavramı daha ileriye taşıdılar ve yeni bir tarz yarattılar, yeni dalga.

Fransız yeni-dalgası 50'li yılların ortasında belgesel ve kısa filmde gelen ya da sinema eleştirmeni (Cahiers du Cinéma grubu) olan bir grup genç sanatçının ortaya çıkışıyla doğdu. Gerçekte, çekirdek aslında yazılarında bir yazarlar politikasını (politique des auters) tanımlayan ve enerjik bir şekilde ayakta tutan Cahiers du Cinéma'nın eleştirmen ekibinden oluşuyordu (Siclier, 1961, s. 116).

Cahiers grubunun eleştirmenleri arasında gelen bu yönetmenler içinde Claude Chabrol, Jean-Luc Godard ve François Truffaut gibi isimler vardı. Jean Rouch, Agnes Varda ve Chris Marker kendilerini kısa filmlerde kanıtlamışlardı. Yeni yönetmenler ne istiyorlardı? Truffaut'a göre:

Bir takım zorlamalar yüzünden filmler şahsiyetlerini kaybettiler: Yabancı aktörler, bir alay senarist, dağıtımçıların baskıları, geniş bir teknik eleman kadrosu, yüksek masraf listeleri. Bizler, bağımsız çalışmak suretiyle ve basit konular üzerinde ucuz filmler çevirerek bütün bu fazlalıkları sadeleştirmeyi düşündük. Yeni dalga filmlerinin ortak

oldukları daha doğrusu birbirlerine benzedikleri tek yön aynı hususa karşı gelmeleridir (Houston, 1966, s. 74).

Bu yeni yönetmenlerin çoğu hiçbir geleneksel filmde çıraklık ya da staj tapmamıştı. Örneğin Cahiers grubu film yapım tekniklerini basitçe diğer filmleri izleyerek öğrendiler. Diğerleri basitleştirilmiş ve kişiselleştirilmiş yaklaşımlarını kısa filmlerden ve belgesellerden aldılar. Böylece geçmişin geleneksel filmlerinin karmaşık tekniğinden uzakta kaldılar. Film yapımıyla ilgili teknik bilgilerinin azlığında, bu genç yönetmenler film yapımında yeni bir tavır geliştirdiler; o da filmi mümkün olduğunca basit tutmaktı. Bazen sanatçının ilhamını ve hareketle ilgili anımsalığını etkileyen aşırı profesyonellikten ve aşırı tekniksellikten kendilerini uzak tuttular.

İtalyan yeni-gerçekçiliği konu sorununda daha gerçekçi bir işleyişe yönelmişti, fakat geleneksel film yapımının temel yapısına da sadık kalmıştı. Fakat yeni-dalga hem tekniğe hem konu yapısına, yani tüm konvansiyonel mit ve geleneklere karşı çıkıyordu. Film yapım sürecine teatral sinemada kullanılmayan birçok yeni prosedür getirdiler. Örneğin, doğaçlama rol yapmak, geleneksel mantıkla hikayesiz filmler yapmak, kurguda sıçrayan kesmeler kullanmak, çekim senaryosu olmadan çalışmak gibi. Bu yeni yönetmenler, senaryo yazarına veya senaryoya hiçbir zaman gerekli önemi vermediler ya da uymadılar, film yapım sürecinde tek yaratıcı kaynağın ve egemen gücün yönetmen olduğuna inandılar. Truffant *Les Quatre Cents Coup* filmini yaparken metodunu şöyle anlatır:

Gerçekte bir çekim senaryosu olmadan çalışırım; hazırladığım tek şey sadece diyaloglardır. Ve eğer alışlagelmiş yöntemlerle yapmam gereken hassas bir çekim olursa—Antoine'un psikologla olan sahnesi gibi—herkesi oradan uzaklaştırırım ve kendimi oyuncularla kameramana kilitleirim. Bir filmin en iyi anlarını bir senaryoya sıkıştıramazsınız (Manvell, 1966, s. 69).

Godard *Breathless* filmini yaparken bu doğrultuda bir adım daha ileri gitti ve Truffant'nun yazdığı üç sayfalık bir metinle filmi yaptı. Film yaparken oyuncular onun gözetimi altında diyaloglarını doğaçlama olarak söylediler ve o ünlü sıçramalı-kesmelerini film boyunca kullandı (Issari, 1971, s. 57).

Yeni dalga yönetmenleri geçmişin akıcı filmlerine de karşıydılar. Hoş, iyi ışıklandırılmış, iyi düzenlenmiş durağan çekimlerindense görsel efektleri tercih ediyorlardı. Kısaca onların metodu, eski yöntemle hazırlanmış, karakterlerin iyi oluşturulduğu suni filmleri yermeyi amaçlıyordu. Ve filmlerinde kullanılan karakterler her an sokakta karşılaşılabileceğiniz gerçek yaşamın insanlarıdır (Manvell, 1966, s.78). Film yapımındaki yeni-dalga tekniği Jean Rouch ve Chris Marker etkiledi. Onlar da bu yeni türün teknikleriyle deneyler yaptılar. Çabaları, en azından Fransa'da yeni bir sinema ekolünün oluşumuyla sonuçlandı. Rouch'un *Chronique d'un Été* filminin ortaya çıkmasıyla bu akım cinéma-vérité olarak adlandırıldı.

Konvansiyonel filmin sözlüğü ve grameri yeni bir şeylerle değiştirildi—Jean Rouch'un *Chronique d'un Été*(1961)'de denediği doğaçlamalardan ilham alarak ya da tersine. Ek olarak, özellikle Chris Marker ile ilişkilendirilen filmler (*Cuba Si, 1961; Le Joli Mai, 1963*) ciné-vérité'yi tanıtır. Bu, yeni geliştirilmiş düşük ağırlıklı ekipmanla film yapma tekniğidir (Manvell, 1966, s. 117).

“Belirli bir röportaj ve direkt sinema tekniği yeni-dalga ile birlikte ortaya çıkmıştır. (Siclier, 1961, s.117). Jonas Mekas daha ileri giderek Rouch'un filmini “Moi, Un Noir” olarak adlandırır ve şöyle der: “Yeni-Dalga'nın İngiltere ve Birleşik Devletler'deki meslektaşlarının amacına uyan başkaca önemli bir amacı: spontane diyalog ve hareket geliştirmek için sinemayı sahneden kurtarma çabaları”.

Özetle, yeni-dalga cinéma-vérité'nin ortaya çıkmasına kısmen katkıda bulunmuş ve kısmen de onun paralelinde olmuştur. Yeni-dalga portatif senkronize ses ekipmanının gelişmesiyle film yapısında tamamen yeni bir kavram oluşturmuştur. Cinéma-vérité yeni-dalga'nın serbest tekniğinin üzerinde gelişirken , yeni-dalga cinéma-vérité'de olduğu gibi “gerçeği” sunmayı hedeflememektedir. Bu sebepten dolayı, yeni-dalga'nın cinéma-vérité üzerindeki etkisi sadece işletimseldir (Issari, 1971, s. 58).

5. ÖZGÜR SİNEMA (THE FREE CINEMA)

Bu arada İngiltere'de, tüm Avrupa'da konvansiyonel sinemaya karşı olan isyanın da parçası olan, Free Cinema diye bir başka bir akım kök saldı. Bu akım İngiltere'de televizyonun ve yeni gerçekçiliğin etkisiyle ortaya çıktı (Öngören, 1991, s. 107).

Direct cinema teknik bir süreç midir? Tanımından televizyon da direct cinema gibi aynı dünyaya aitmiş gibi görünüyor. Frekans modülasyonu ile analiz, yeniden kurma ve görüntülerin elektriksel yayılımı ile izleyicilere olayı olurken direkt olarak gösteren yeni bir iletişim aracı. Böylece televizyon önceden yapılmış filmin önünde gider. Kelimenin bu ilk anlamında teknik olarak direct cinema şunu ifade eder: maddesel müdahale yok, çabuk ve arabulucusuz (Marcorelles, 1973, s. 92).

6. 1. Televizyon

Cinéma-vérité'nin ortaya çıkmasında, bu türün gelişmesindeki en önemli etkenlerden biri sinema kameralarındaki ve ses kayıt cihazlarındaki gelişmelerdir. İletişim teknolojisindeki bu gelişmeler televizyonun gelişmesi ile paraleldir.

Televizyonun gelişmeye başladığı 1940'ların sonundan 1952'ye kadar, televizyon yayınları canlı programlardan oluşuyordu. Görüntünün anında aktarılması bazı teknik problemleri de beraberinde getiriyordu.

M.C.A. için çalışan Carl Kramer 1952 yılında televizyon programlarını filme kaydetme fikriyle ortaya çıktı. İlk program \$4000'a mal oldu ve bir saat firmasına satıldı. Filme çekilmiş programlar televizyon programcılığının en çok aranan formu oldu. Çünkü herhangi bir saatte tekrarlamak, başka istasyonlarda oynatmak ve yayını daha iyi kontrol altında tutmak mümkün hale gelmişti (Issari, 1971, s. 63).

Televizyon 16 mm film formatını en başından beri benimsemişti. Alışlagelmiş 35 mm formattan daha ekonomik ve daha kolay taşınabiliyordu. Sonuç olarak 16 mm film ve ekipmanı, amatör olmaktan profesyonelliğe neredeyse bir gecede geçiş yaptı. Televizyon 16 mm'yi kendisi için benimsediğinde, bütün ekip ve ekipmanı sinemanın çekim tekniklerini de ödünç almış oldu. Profesyonel kullanım için dizayn edilen 16 mm ekipmanı 35 mm'den daha ekonomik ve küçük olmasına rağmen hala kendinden önceki formatın dezavantajlarını taşıyordu. Etrafta rahatça hareket ettirilemeyecek kadar ağırdılar ve en önemlisi "blimp"ten yoksun ve sesliydiler. Televizyon geliştikçe, diğer kitle iletişim araçlarının sahip olmadığı bir özelliğe sahip olduğunu farketti. Bu güncel olayların ivedilik ve kişisellik ile kayıt edilmesi idi. Bu sebepten dolayı televizyon sinemadan daha hızlı hareket etmek zorunda ve değişmez son teslim tarihini geçirmemek durumundaydı. Filme almada hızlı ve direkt yaklaşımların aranması gerekiyordu (DiGiulio, 1976, s. 487).

Televizyonun en önemli görevleri eğlendirmek ve bilgilendirmektir. İkinci sebepten dolayı, inandırıcı materyaliyle hayatın içine direk olarak girmeliydi. Spor, politika, haberler gibi popüler konular spotda yer almalıydı. Bu nedenle televizyon olay yerlerine göndermek üzere iki veya üç araca sığan ağır ekipmanlarıyla, mobil ekipler geliştirdi. Bu tür olayları yerinde görüntüleyebilmek, herşeyin film yapımcısının kontrolü altında olduğu stüdyoda çekmekten daha zordu (Issari, 1971, s. 63).

En önemli problemlerden biri sesin görüntü ile birlikte eş zamanlı kaydedilememesiydi. Televizyon tarafından ele alınan olayların ivediliği ve program son teslim tarihleri post-senkronizasyonun prensibini oluşturdu. Bu nedenle, olay yerinde özellikle sesi ve görüntüyü eş zamanlı kayıta, film yapımındaki teknik karmaşayı asgari düzeye indirmek için çabalar ortaya kondu. Bu bağlamda televizyon, mobil ses-görüntü senkronize kaydının ve portatif sessiz 16 mm ekipmanın kazanılmasındaki problemlerin aşılmasında belli bir krediyi hak eder (Issari, 1971, s. 63).

Bu talepler üzerine üreticiler 16 mm'lik hafif kameraları ve portatif ses kayıt cihazlarını geliştirmeye başladılar. 1960 yılında ekipman iki kişiden oluşan bir ekibin, herhangi bir yerde, senkronize ses ve görüntü kaydetmesini sağlayacak yeterliğe ulaştı. (DiGiulio, 1976, s. 485).

Yani, aslında cinéma-vérité hareketinin ön koşulu olan bu mobil kamera ve ses kayıt cihazlarının senkronize kayıt yeteneklerinin geliştirilmesi televizyonun talebiydi. Böylece, televizyon sinemasal tekniklerin evriminde önemli bir rol oynadı.

Cinéma-vérité, televizyon için yapılan, haber programlarının, spor olaylarının, röportajların ivediliğinden ve istenilen gerçekliğin elde edilmesi için film tekniklerinin geliştirilmesi zorunluluğunun direk mirasçısıdır. Özde, cinéma-vérité, sinemaya televizyonun daha hür olan anlatma metodlarını getirme teşebbüsüdür. Televizyondan bir adım daha önde gitmeye çalışır, sinemasız bir sinemayı hayal eder—filmi yapanın her türlü müdahalesinden arınmış bir gerçekliği (Armes, 1970, s. 124).

Bu filmlerin halka gösterimi nasıl olacaktı? Fransa'da 16 mm filmleri, sinema salonlarında göstermek üzere büyütme girişimleri olmuştur. Sadece birkaç büyük perdede gösterildi, onda da birçok teknik kusurlar vardı. Televizyonun küçük ekranı cinéma-vérité filmleri için mantıklı bir çıkış yeri idi. Televizyon bu filmlere oldukça zengin bir sponsor olmuştur, onlar da yaşayabilmişlerdir. Belki de bu sebepten dolayı

Norman Swallow *Factual Television* isimli eserinde cinéma-vérité'yi tele-verite olarak adlandırır (Swallow, 1966, s.172).

6.2. Sinema Kameralarındaki Gelişme

Yedinci sanat olan sinema her zaman teknolojinin merhametine kalmıştır. Sinemanın başlangıcından itibaren film yapımcılarının hayali fiziksel olarak film yapma sürecini basitleştirecek ekipmana sahip olmaktı. Amaçları sadece yaptıkları işi basitçe yapılabilir hale getirmek değildi. Bu devasa makinaların kendilerine neyi yapabileceklerini veya yapamayacaklarını söylemesindense, bu makinaları kendi istekleri yönünde kullanabilmektir. Sinema geliştikçe, film yapımı için kullanılan cihazlar da gelişti ve iyice komplike hale geldi: ağır kameralar, büyük blimler, kocaman ses cihazları, boom'lar, crane'ler, şaryolar, ışık cihazları, vb. Bu oldukça, karışık ve ağır film yapım ekipmanı, sinemacının sanatsal kaygılarının önüne bir set çekiyordu, çünkü bir teknisyenler ordusuyla çalışmak zorunda kalıyorlardı.

Sinemacının, kuşkusuz en önemli aracı olan kamera da henüz bir ressamın fırçasını, bir yazarın kalemini rahatça kullandığı gibi, kullanılabilecek ergonomik yapıya ve hafifliğe sahip değildi. Kameramanın çabaları sanatsal yaratıcılık yerine kameranın istediğini yapıp yapmayacağını merak etmesinin üstüne konsantre oluyordu. Bu sanat formunda limitleri sanatçı değil, makine belirliyordu.

Jean Renoir:

...şimdi kamera bir çeşit Tanrı oldu. Sehpanın veya crane'in üstüne sabitlediğiniz bir kameranız var ve o orada putperestlerin mimberi gibi duruyor. Yüksek sınıftan rahipler—yönetmen, kameraman, asistanlar—kurbanlarını kameranın önüne sanki bir kurban törenine götürüp adağı da tören sonunda ateşe atacaklarmış gibi götürüyorlar . Kamera orada öyle hareketsiz bir şekilde durur, hareket edeceği zaman da, kurbanların değil rahiplerin buyurduğu şekilde ve daha önceden belirlenmiş bir şablonda hareket eder. ... Ben aktörlerin hareketlerinin kamera tarafından belirlenmesini istemiyorum, tersine kameranın hareketlerinin oyuncular tarafından belirlenmesini istiyorum (Bazin, 1958, s.26).

Bu büyük ve hantal film teçhizatıyla ve teknisyenler ordusuyla film sanatı sinemacının yaratma sürecini birçok kez etkilemiş de olsa, ortaya teknik olarak hoş

sonuçlar da çıkmıştır. Tüm sinema tarihi sinema sanatçısı ile kullandığı cihazlar arasındaki mücadelenin delilleriyle doludur.

Kırkklı yılların sonlarına doğru televizyonun gelişmesiyle beraber 16 mm film ve ekipmanında da meydana gelen gelişmeler sonucunda daha önce de belirtildiği gibi televizyoncular bu formatı benimsediler ve stok programlar için kullanmaya başladılar. Fakat hala esas problem görüntüyle eş zamanlı ses kaydının yapılamamasıydı.

Yine de 16 mm film formatı hem televizyon hem de belgesel film yapımcıları için, stüdyonun suni havasından kurtulup gerçek yaşamın doğal fonundan alınan sesler için daha ekonomikti. Bu film yapımcılarının ihtiyacını duydukları şey görüntü veya gürültüyle duruma müdahale etmeyecek kadar küçük , hareketlerini kısıtlamayacak şekilde de portatif senkronize ses kayıt cihazları idi. Kamera için sehpa kullanımı da kameramanın rahatça hareket edebilmesini engelleyeceğinden, omuzda taşındığında maksimum görüntü sağlamlığı sağlayacak kameraların dizayn edilmesi gerekiyordu (Issari, 1971, s. 140-141).

Kamera sehpasından kurtulmak az bir kazanç gibi görünür, fakat çok basit bir film yapan birisi bile, kamerayı sehpa üzerine yerleştirmek için ne kadar zaman israf edildiğini bilir. Kamerayı sehpadan kurtarmak felçli birisini iyileştirmeye benzer. Sehpadan kutulan kamera durağan çekimler ve kısıtlı hareketlerle engellenmez. Kamera kurulup, hareket etmesi sağlanamadan olaylar geçip gidebilir (Cameron, 1963, s. 12).

Bu nedenle Amerika ve Avrupa'da 16 mm kamerayı geliştirmek için ortaya yeni fikirler kondu. Küçüklüğünden ödün verip "blimp" ile kameranın sessiz çalışmasını sağlamaktansa amaç motorları ve örtücüleri mümkün olduğu kadar sessiz hale getirmektir. Ekip serbestçe hareket edebilmenin maksimum faydalarından yararlanırken senkronize ses ile kayıt yapabilmeyen yeni yolları da aranmak zorundaydı.

1960 yılına doğru 16 mm film ekipmanı iki kişilik bir ekiple film çekimine izin verir hale geldi. Daha hafif bir ekipmanla, film için gerekli materyal ve senkronize olarak kaydedilmiş ses elde edilmeye başlandı. 16 mm sinemacıları özgürleştirdi ve cinéma-vérité başladı. Görüntüde büyük esnekliğe ve direkt sesin kullanımına olanak

veren ekipmandaki devrim “direct cinema”nın gelişiminin anahtarıdır (Jaffe, 1965, s.43).

Kameramanlar kadar teknisyenler de 50’li yılların sonlarında çeşitli markalardaki kameraları “direct cinema”nın ihtiyaçlarını karşılamak üzere geliştirdiler ve değişiklik yaptılar. Amerikalılar 16 mm Auricon’u denediler, Kanadalılar 16 mm Arriflex’i ve Fransızlar da bu film türünde en iyi olduğu düşünülen 16 mm Eclair’i icat ettiler. Bütün bu insanlar kendi modellerini sürekli olarak geliştirmeye ve film yapma sürecini daha basit hale getirmek için uğraşıyorlardı. 16 mm Eclair NPR kamerasının mucidi André Coutant 1963’deki Lyon Konferansı’nda kamerasını gösterirken cebinden bir kalem çıkarır ve şöyle der: “Kamera hala bu kalemi kullanmak kadar kolay değil, fakat üstünde çalışıyoruz” (Cameron, 1963, s. 13).

Eclair, bir iç “close-up” çekiminde, konuşmayı kaydedecek kadar sessiz çalışabiliyordu ve basit bir kuşam ile ya da elde 10 dakikalık kayıt yapabilecek ağırlıktaydı.

Eclair NPR’nin bir cinéma-vérité yapımcısı için en önemli özelliği spontane bir olayın filme alınmasında kamera çalışmaya devam ederken kameranın magazininin değiştirilebilmesiydi. Mario Ruspoli bu kamera için şunları söyler: “Senkronizasyonda bir kesilme olmaması için Eclair kamerasının motoru durdurulmadan pozlanmış magazinini çıkartılıp yerine yenisinin takılmasına müsaade eden bir özelliği var idi” (Issari, 1971, s. 145).

Ek olarak, nesneye yakinken bir çekim yapıldığında da eş-zamanlı ses kaydına olanak sağlayacak kadar sessizdi.

Eclair NPR cinéma-vérité yapımcıları için en ideal kamera olduğunu kanıtlamıştı. Senkron motorunu kontrol eden transistörlü regülatörü ile, 12-120 mm Angenieux zoom merceği ile ve 400 feet film alan magazini ile kameranın ağırlığı sadece 20 pound idi. Eşsiz dizaynı ile de ağırlığının çoğu kameramanın omuzlarına bindiğinden , kamera omuzdayken, uzun bekleyişlerde fazla yorgunluğa da sebep olmuyordu. Bir cinéma-vérité film yapımcısının, belirli bir olayın olması için saatlerce beklediğini göz önüne alırsak, bu dizayn büyük avantajdı.

Eclair NPR genellikle 2 pozisyonlu standart bir taret ile donatılmıştı, biri camerette CA-1 mercek altlığı (mount) için, diğeri “C” altlıklar için. CA-1 ve C

altlıklar ile taret de kullanılabilirdi. 5.7 mm ve üstü odak uzaklıklı mercekler kameranın ses seviyesini engellemeden kullanılabilirdi (Issari, 1971, s. 147).

Cinéma-vérité için taret büyük bir dezavantajdı, çünkü kameraman çerçevesini değiştirmek istediği zaman, taretı çevirmek zorunda kalıyor ve yeni mercek için netlik ayarı yapmak durumunda kalıyordu. Bu da çekimdeki devamlılığın kesilmesine sebep oluyordu. Değişken odak uzaklıklı zoom merceklerle tatmin edici bir çözüm üretildi. Berthiot'un 16 mm'den 60 mm'ye değişen zoom merceğinden sonra, Angenieux 1962'de çok iyi bir kalite ile 12-120 mm zoom merceği geliştirdi. Bu zoom mercek kameramanın 12 mm geniş açıdan, 120 mm telefotoya kadar bir çok çerçevesi alabilmesini sağladı. Eclair cinéma-vérité için kullanıldığında zoom mercek için ayarlandı (Issari, 1971, s. 147).

Amerikalı "direct cinema" yapımcıları Richard Leacock ve Donn Pennebaker "Primary" filmini çekerken ilk defa böyle bir sistemi kullandılar. 16 mm'lik zoom mercekli Auricon kamerayı hedeflerine ulaşmak için modifiye ettiler. Bu taşınabilir Auricon kamerayla, Nagra ses kaydedici cihazları farklı güç kaynaklarından besleniyordu ve senkronizasyonu da bir Bulova Accutron elektronik saat yardımıyla gerçekleştirmişlerdi. Eş zamanlı ses kaydını daha sonraları da Maysles Kardeşler, Michel Brault, Jean Rouch gibi cinéma-vérité yapımcıları filmlerini çekerken kullandılar (Loizos, 1993, s. 24).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CINEMA VERITE EKOLÜNDE İKİ FARKLI YAKLAŞIM

Çalışmanın buraya kadar olan bölümünde “cinéma-vérité” ve “direct cinema” kavramları eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bu bölümde, aynı kökten gelmelerine rağmen iki terimin, bu türde, iki ayrı ekolü işaret edebileceğine değinilmiştir. Fransızların “cinéma-vérité”si ile Amerikalıların “direct cinema”sı arasındaki ince çizgi ortaya konup iki okulun önemli sinemacılarına değinilmiştir.

1. YAKLAŞIMDAKİ FARKLAR

Fransız film yapımcıları ile Amerikalı film yapımcılarının cinéma-vérité’ye yaklaşımları temelde farklıdır.

Avrupalılar seçmecidir (eklektik), birimselcidir (unitarian). Bütün yollar Gerçek-Tanrı’ya gider. Araya girerler, araştırırlar, mülakat yaparlar, açığa herhangi bir şey çıkarabilecek durumları kışkırtırlar. Konudan birşeyler elde edebilmek için yaratıcı bir katılımı teşebbüs vardır. Amerikalıların büyük bir çoğunluğu kuralcıdır (fundamentalist). Amacı ne olursa olsun bütün araya girmelerden kaçınırlar. Pasif kalmak için tetiktedirler. Kendilerini yok etmenin yolunu ararlar. Konunun kendilerinin orada olduğunu unutmasını isterler (Blue, 1965, s. 23).

Amerikalıların “direct cinema”sı yaşama doğrudan bir girişi savunurken, Fransızların “cinéma-vérité”si ise sunulan gerçekliğin parçası olarak film yapıcısının müdahalesine izin verir ya da teşvik eder (Williams, 1980, s. 224).

Direct cinema belgeselcisi kamerasını bir gerilim olduğu yere alıp gider ve bir kriz anını bekler; cinéma-vérité belgeselcisi ise olayı başlatıcı olmayı dener. Direct cinema sanatçısı görünmezliği amaçlarken cinéma-vérité sanatçısı filmde açıkça bir katılımcıdır. Direct cinema sanatçısı dışardan bir izleyici gibi dururken cinéma-vérité sanatçısı filmde bir provokatördür (Barnouw, 1983, s. 255).

Bazıları bu iki terimi eşanlamlı olarak kullanmışlarsa da, çoğu aralarındaki ayrımı Barnouw gibi ortaya koymuştur. Bill Nichols ise kendi deyimiyle daha tanımlayıcı olduğu için direct cinema'ya "gözlemsel tarz" (observational mode), cinéma-vérité'ye ise "etkileşimli tarz" (interactive mode) demeyi tercih eder (Nichols, 1991, s. 38).

Amerikalı direct cinema sanatçıları yaptıkları filmlerde "duvardaki bir sinek" (fly on the wall) kadar pasif kalarak olayı filme aldıklarını söylerler. Henry Breitrose cinéma-vérité'cilerin ise "çorbadaki sinek" (fly in the soup) kadar dikkat çektiklerini söyler (Breitrose, 1986, s. 47). Pennebaker, Leacock ve diğer Amerikalılar, Rouch'un antitezi olarak gözlemsel kamera ya da pasif kamera kullanıyorlardı (Ruby, 2000, s.1).

Bu genellemenin örnekleri Fransa'da Jean Rouch, Amerika'da Richard Leacock'tur. Bu iki sinemacının cinéma-vérité'ye bakışlarındaki ayrılığı ortaya koymakta fayda vardır.

Rouch ve Leacock, gerçek yaşamlarında insanların sinema değeri taşıyacak, herhangi fabrikasyon bir uyarlamadansa belli bir drama sahip olduklarına inanıyorlardı. Fakat bunun arkasında, yolları birbirinden tamamen farklıdır. Rouch'a göre sinema, yönetmen ile oyuncular, oyuncuların kendi aralarında, oyuncular ile izleyiciler ve de perde ile arasındaki iletişim enstrümanıdır. Film yapımcısı ile filme alınan konu arasındaki karşılıklı anlayışın önemini vurgular. Bu karşılıklı anlayış olmadığı müddetçe, gerçeğin açığa çıkarılamayacağını hisseder (Issari, 1971, s.101).

Rouch kamerayı bilincin derinliğini ölçmek için kullanır. Onu konu ettiği insanları ne düşündüklerini ve hissettiklerini açıkça söylemeye teşvik eden bir katalizör olarak kabul eder. Kamera kendi kendilerinin farkına varmalarını sağlar. Kamera onlara önemli oldukları hissini verir ve günlük yaşamlarına yeni bir anlayış getirir. Bunu yaparken de onlara duygusal bir çıkış yolu sunar. O yüzden Rouch onun varoluşunun gerçeğinin kameranın önünde olanlardan daha az önemli olduğunu düşünür (Issari, 1971, s.101).

Leacock gerçeklikleri ne hazırlar ne de kışkırtır. Durumları kendisi yaratmaz. Bazen kendisini açığa çıkaran gerçeğin pırıldamalarını, herhangi bir müdahalede bulunmaksızın, yakalamak için kendisine gösterilen bir ortamla bütünleşir. Leacock için çekimini yapacağı konuyla önceden ilişkiye geçmek gereksizdir. Olayı çekerken

kameranın ve yapımcının varlığının herhangi bir şekilde müdahalesini istemez. Çekimini yaptığı konuların ya da kişilerin o anda ilgilendikleri işle fazlaca meşgul olarak, kameranın varlığını unutmalarından hoşlanır. Bundan dolayıdır ki Rouch'un filmlerindeki insanların sadece filme alındığını söyler. Leacock'un filmlerindeki insanlar ise kameranın varlığından daha çok, başka herhangi bir şey ile meşgul olmalıdırlar.

Bu düşünce yapısına dayanıldığında, kamera her iki sinemacı için farklı fonksiyonlara hizmet eder. Rouch için kamera bir uyarıcı, bir katalizördür. Toplumsal adet ve günlük rutinlerinin maskesinin ardındaki konuların yaşamlarına pencere açan bir araçtır, bir aynadır. Fakat Leacock için kameranın tek bir fonksiyonu vardır, o da sadece kayıt yapmak. Bu bağlamda Leacock Vertov'un insanları filme almadaki teorisini takip eder. Filme alınan konular kameranın ve sinemacının varlığından habersizdirler, davranışları kameranın varlığından dolayı değişmez.

Rouch'un ideali oyuncu olmayan kişiler ve doğaçlama teknikler kullanarak, cinéma-vérité için gerçeklikle beraber bir kurmaca (fiction) yaratmaktır. Bazı filmlerinde gerçekliğin temelini oluşturmak için kurmaca (fictional) ya da doğaçlama kullanmıştır. Leacock "habersiz yakalanan yaşam"ı denerken, Rouch anlatacak bir hikayesi olan insanları seçer (Issari, 1971, s. 102). Rouch insanları konuşmaları için teşvik eder ve gönülsüz bir şekilde rol yapmaları için onları kışkırtır. Faraziye bir konu üstünde oyuncu olmayan kişilerini hazırlar ve belirtilen konu üzerinde konuşmalarını sağlayarak gerçek duygularının açığa çıkmasını sağlamaya çalışır. Leacock Rouch için şunları söyler: "Rouch'un teatral film yönünde gittiğine inanıyorum ve biz birbirine zıt yollarda ilerliyoruz". Leacock'a göre gerçek ile kurmacanın karışımı kabul edilebilir bir şey değildir. Leacock'un inancına göre, eğer kurmaca işin içine girmişse, gerçek oyuncular kullanılmalı ve konvansiyonel sinema yapılmalıdır. Leacock cinéma-vérité için doğaçlama ile ilgilenmez. Gerçek durumları göstermek ister. İzleyici de seyrettiklerinden kendi düşüncesini oluşturma imkanına sahip olur. Leacock Rouch'un filmlerini yadsırken, Rouch da onun için şu yorumu yapar: "Beni Leacock hakkında hayrete düşüren şey bütün diğer film türlerine kapalı bir anlayışa sahip olmasıdır... ben Leacock'a bir muhabir gözüyle bakıyorum. Benim korkunç bir şekilde mekanik bulduğum sadece enformasyon aktarma işlevini yerine getiriyor. Fakat yanılıyor olabilirim."

Kurguda da Leacock ile Rouch ayrılır. Leacock olayın kronolojisine sadık kalarak materyalini kolay anlaşılır ve mantıklı bir şekilde kurgulamaya inanır. Leacock “biz sadece çekim yapıp, çektiklerimizi göstermiyoruz.. İstedığımız duyguyu anlatmak için kurgu yapıyoruz” der.

Fakat Rouch’a göre ideal olarak cinéma-vérité’de kurgunun yeri yoktur. Koşuşturmaları hiç dokunmadan göstermeyi sever, bu sebepten dolayı, zamanla sınırlı olduğu için görüntüleri seçmeyi öğrenmiştir, sadece gerekli olduğunu düşündüğü şeyleri çeker, kamerada kurgu yapar.

Aralarındaki keskin fark 1963 Lyon Konferansı’ndaki tartışmalarda iyice açığa çıkar. Marcorelles bunu şöyle dile getirir:

Ve gerçekte ikisinin bakış açıları arasındaki açık düşmanlık sadece olaylara bakıştaki iki farklı yolun uyumsuzluğu olmadığı hissini verir. Bu sanki birbirine rakip iki farklı medeniyetin aralarındaki uyumsuzluktur, Fransız ve Anglo-Saxon. Leacock ustası Flaherty’den yansımalarla bir tür sinematik Rousseauculuğu gerçek olarak kabul eder: insanları ve objeleri kendi doğa ortamlarında açığa çıkaralım, gerçeğin devinimini yeniden keşfedelim, ve sinemanın birincil fonksiyonuna dönelim, o da dünyanın güzelliğini açığa çıkarmaktır. Flaherty’e hayranlığı uç noktalarda olmayan Rouch için ise çok kolay gerçeklerden kaçınmak, daima ilkel ve medeni yaşamın eşit bir şekilde üzerimize yüklediği toplumsal komedinin kaynağının içine girmeyi denemek gerekir (Marcorelles, 1963, s.115).

Jean-Claude Bringuier de Leacock’un filmlerinin evrensel insanı ortaya koymadığını, kahraman veya şampiyon olan Amerikalıyı gösterdiğini ve Leacock’un filmlerinin gerçek yazarının Amerika olduğunu söyler (Issari, 1971, s.104).

Benzer şekilde Rouch’un filmleri de Fransız kültürünü ortaya koyar. Özde şu söylenebilir ki, cinéma-vérité filmleri ile ortaya konan gerçeklik evrensel bir yaklaşımdansa belli bir kültürün ürünü olarak ortaya çıkar (Issari, 1971, s. 104).

2. AMERİKAN “DIRECT CINEMA”SI

Daima siyah beyaz görünen bir çağda, 60’lı yılların direct cinema’sı Buick’lerden hippilere ve Beatles’a, kendi çeşitli renklerinin içinde yaşamı tespit etmeye çalışmıştır. Geleneksel konuşan-kafa belgeselleri ya da didaktik Tanrı’nın-Sesi

anlatımlara bezenmiş belgesellerle beslenen bir grup genç gazeteci ve sinemacı, olayları olduğu anda kaydeden görünmez sinemacılar olarak “duvardaki sinek” olmanın yollarını aradılar (Kaufman, 2000, s.1).

Amerikan “direct cinema”sı demokratik bir tepki olarak kurulmuştur, sadece herşeyi bilen anlatıcının egemenliğine son vermek için değil. Direct cinema’nın öncüleri Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert ve David Maysles, Charlotte Zwerin ve Frederick Wiseman JFK ve Nixon döneminin ortaklaşa bir portresini yapmışlardır (Hoberman, 1997, s.1).

Direct cinema birşeylerin olmasını bekleme tekniğidir (Graham, 1986, s. 8). Direct cinema sanatçıları, filme alacakları olaylarda sadece pasif birer gözlemci olmayı yeğlemiş ve çektikleri konunun kameranın varlığını unutmamasını sağlamaya çalışmışlardır. 1963 yılında Leacock’a amacının çekim esnasında kameranın varlığını unutturmak mı olduğu sorulduğunda “...hikaye, durum...bizim mevcudiyetimizden daha önemli...biz aldatmayız” diye cevap vermiştir. Ertesi yıl *Happy Mother’s Day*’i çektiklerinde “kimseye bir şey yapmasını söylemedik, bizler sadece gözlemciydik” der (Mamber, 1974, s. 197). Leacock yetmişlerin başlarında direct cinema’yı “araştırma verisi” türü olarak görüyor ve ekipmanı çiçeklerle süsleyen teknisyenleri şiddetle eleştiriyordu (Mamber, 1974, s. 208). “Hiç kameram olmayabilirdi, sadece orada olmam yeterlidir (just be there)” der (Mamber, 1974, s. 201).

2.1. Richard Leacock

Flaherty’nin, Grierson’un, film geleneğinde yetişen Richard Leacock da gerçek dünyaya açılması, bulduklarını aynen gerçekte olduğu gibi kaydetmesi gerektiğine inandı. Chris Buck ile yaptığı bir mülakatta şunları söyler:

Ben köşelerde, vaktimi boşa geçirme eğilimindeyim. Kendimi bir gözlemci olarak düşünüyorum. Bazen esinlenmiş. Hatta kendimi bir film yapımcısı olarak hiç görmüyorum ve özellikle de istemiyorum. Onların çoğu sıkıcı. Benim yapabildiğim anlık bakışları yakalamaktır. Yapmayı deneyeceğim şeyi orada olma hissini yaratmak için önce aklımda netleştiriyorum; tesadüfen verite ile hiçbir şey olmaz. Çok ağır ekipmanlarla çalışsam da, ilgilendiğim şey hep bu oldu (Buck, 2000, s. 1).

Leacock 1921 yılında Kanarya Adalarında doğdu. 1934 yılında babasının ona aldığı kamera ile ilk filmi *Canary Bananas*'ı 13 yaşında çekti (Issari, 1971, s. 81). İngiltere'de eğitim gördükten sonra 1938 yılında Amerika'ya gelerek Harvard Üniversitesi'ne girdi ve fizik eğitimi gördü. II. Dünya Savaşı sırasında dört yıl savaş fotoğrafçısı olarak görev yaptı. Savaştan sonra Robert Flaherty'nin yaptığı Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü kazanan "Louisiana Story" (1948) filminin çekimlerine yardımcı oldu ve kameraman olarak katıldı. Ayrıca Louis de Rochemont, John Ferno, Willard Van Dyke gibi belgeselcilere çeşitli belgesellerinde yardımcı oldu (Mamber, 1974, s. 195).

Flaherty ile çalışırken ekipmanın hantal oluşundan ve yapmak istediğini yapamayışından şikayet eder. Leacock üniversitede fizik öğrenimi gördüğü için ekipmanı daha esnek hale getirecek fikirleri vardır (Edmonds, 1974, s.79).

Leacock 1958 yılında İsrail'e gittiğinde çekmek istediği olayı kabloları birbirine zamanında birleştiremedikleri için çekemez. Bunun üzerine, sessiz, kolay taşınabilen bir kamera ile kablo bağlantısı olmayan bir kayıt cihazı geliştirir. Leacock'un o zamanki sözleri şöyledir:

Şimdi iki kişi herşeyi yapabiliyoruz, birimiz görüntüyü alıyor diğeri de sesi. İstedığımız herşeyi heryere taşıyabiliyoruz—kablo yok, tel yok; akü ile çalışıyoruz. Artık her yerde film çekebiliriz (Edmonds, 1974, s.79).

1968 yılında İsrail'de Leonard Bernstein'ın bir konserini yeni cihazlarıyla çekerken de şöyle der: "herhangi bir şeyin filmini çekmek dünyadaki en kolay şey idi. Her yere taşıyabildiğimiz üç tane kameramız vardı. Kablolarla bağlı değildik, ve güzel ses kaydı yaptık. Bu yeni cihazlarla dışarı çıkıp gözlem yapabilme imkanını yarattık" (Edmonds, 1974, s. 80).

İkinci bir Bernstein filmi de Moskova'da yapılır. Bu filmin tamamı 35 mm ekipmanla çekilir. Bu çalışmanın önemi ilk defa Leacock, Albert Maysles ve D. A. Pennebaker'ın birlikte çalışmış olmalarıdır (Mamber, 1974, s. 27).

2.2. Robert Drew ve Richard Leacock Birlikteler

Leacock, kendisinin ilk filmim dediği *Toby (1954)*'yi Omnibus Televizyon Şirketi için çekti. Film gerçek bir olayın gazetecilik anlayışı ile yapılmış haberiydi. Hareketsiz 35 mm Mitchell kamerası ve ses kayıt cihazı kullanmasına rağmen elde ettiği sonuçtan memnundu. Film televizyonda gösterildiği zaman Time-Life Inc için fotomuhabir olarak çalışan Bob Drew filmi seyreder ve Leacock'u arar. Drew de o zamanlar Harvard'da senkronize ses çalışmaları yapmaktadır (Issari, 1971, s. 83).

Drew ve Leacock düşüncelerinin paralel gittiğini kısa sürede anlarlar. Drew'in teorileri gazetecilikten kaynaklanır, Leacock'unki ise sinemadan. Drew sadece neler olup bittiğini bildirmekle kalmak istemez, aynı zamanda insanlara sahnede olma hissini de vermek ister. Bu yaklaşımlarını "Living Camera" (Yaşayan Kamera) olarak adlandırır. Amaç sadece durum içindeki gerçekleri yakalamak değil aynı zamanda sinemacının gördüğü şekliyle olayın tüm duygusunu yakalamaktır (Issari, 1971, s.84).

Drew belgeseli sokağa indirecek yeni bir gazetecilik formu yaratmanın peşindedir ve Leacock'un *Toby* filmindeki yaklaşımı da o anda buna bir örnektir (Mamber, 1974, s. 28). Drew Time-Life organizasyonunun mobil ve senkronize ses kaydı yapabilen cihazlarla yapılacak çekimler için sponsor olmasını sağlar (Barnouw, 1983, s. 235). Bu işbirliğinin hemen arkasından alkışlanacak bir başarı gelmez. Dönüm noktası sayılan *Primary* filmi bundan üç sene sonra gerçekleşir. Yapılan filmlerin büyük çoğunluğu Life Dergisi'nin de işbirliğiyle TV istasyonların şovlarında yayınlandı (Mamber, 1974, s. 28).

Barnouw "teknik problemlere rağmen *Primary* filmi ışıldayan ve aydınlatan bir belge olarak ortaya çıktı" der (Barnouw, 1983, s. 236). Drew ve Leacock iki Birleşik Devletler senatörünü, John F. Kennedy ve Hubert Humphrey'i, 1960 yılında Wisconsin'deki başkanlık ön eleme seçimlerinde kameralarıyla takip etmek için ikna ederler. Drew'in bu filmi Amerika'da direct cinema'nın başlangıcı olur ve bir dönüm noktasıdır (Drew, 2000, s.1). Leacock ve Drew bu fikri Kennedy'e açarlar. Leacock durumu şöyle anlatır:

İlk önce çılgın bir fikir olduğunu düşündü ve sonra bana sordu: "Beni bir aptal gibi göstermeyeceğinizi nerden bileyim?" Ona odada sadece bir kişi olacağını söyledim, sessiz bir şekilde, sehpa kullanmadan sadece gözlem yapmak istediğimizi söyledim.

Ona bunun bir beyefendi sözü olduğunu söyledim. Bir süre için düşündü ve “tamam” dedi (Issari, 1971, s. 85).

Leacock, Chris Buck ile yaptığı görüşmede şöyle diyor:

Dikkatimi çeken şey bugün hala insanlar **Primary**'yi seyrediyorlar ve Kennedy için deli oluyorlar. Birçok kişi biz çekimleri yaparken bizim Kennedy taraftarı olduğumuzu düşündü, fakat değildik. Aslında hepimiz sol kanattaydık. Özellikle ben komünisttim (Buck, 2000, s. 2).

Leacock ve Al Maysles bu filmde görüntüyü kaydettiler, Drew ve Pennebaker da sesi kaydettiler. Artık kayıt yaparken binaların içine girip çıkabiliyorlar, merdivenlerden inip çıkıyorlar, bir taksinin içinde veya büroda çekim yapabiliyorlardı. Hafifletilmiş 16 mm Auricon kamera ve bir Bulova Accutron marka elektronik saatin yardımıyla senkronize ses kaydetmek üzere de Nagra ses kayıt cihazı kullandılar (O'Connell, 1992, s. 263). İki ekip sürekli olarak iki adayı hiçbir müdahalede bulunmadan takip ettiler ve bazen eşlerinin ve beraberindekilerinin dikkate değer anlık durumlarını da kaydettiler. Bu röportaj filmi herhangi bir propaganda türünden kaçınmış ve hiçbir hikayeye uyularak çekilmemiş, sadece Kennedy'yi seçimlerin kazanmasına götüren olayların kronolojisini takip etmiştir.

“Primary” 1960 yılında Robert Flaherty ödülünü ve Amerikan Film Festivali'nde Mavi Kurdele ödülünü alır. Belgesel sinema alanında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Fakat filmde bir anlatıcı rahatlığının eksikliğinden dolayı televizyonlar filmi yayınlamayı kabul etmezler. Time Life şirketi filmi sendikasyon yoluyla dağıtır. Film ülkede etkisini hemen gösterir ve Drew'den daha fazla film yapması istenir. 1990 yılında *Primary* filmi tarihi bir Amerikan filmi olarak seçilir ve Kongre Kütüphanesi'nin (Library of Congress) Ulusal Film Kayıtlarına girer (Drew, 2000, s. 2-3).

2.2.1. Robert Drew ve Diğer Kennedy Filmleri

Kennedy'nin göreve başlamasından önce, Robert Drew *Primary*'yi Başkanlık Seçimi için West Palm Beach'de gösterdi. Robert Drew bunun yeni bir tür başkanlık

tarihi olduğunu söylüyordu. Kennedy'yi JFK üstüne başka bir film yapmak üzere ikna etmek için çabaladı.

2.2.1.1. "Crisis: Behind A Presidential Commitment"

Başkanlığın herhangi bir zamanında sıkıcı anlarını, yüzlerdeki ifadeleri, ülkenin durumunu, odadaki tansiyonu gösterip gelecekteki başkanların bunlara bakarak bir şeyler öğrenebileceğini düşünür. Kennedy, Drew'den önce test çekimleri yapmasını istedi. Wisconsin kampanyasındaki gibi Beyaz Sarayın içinde kameralar varken onların varlığını unutup unutamayacağını görmek istiyordu. Sekiz hafta sonra iki kişilik ekibiyle Oval Ofis'e gider ve iki gün boyunca Batı Virginia'daki yoksullukla, Afrika'daki soğuk savaşla ve Küba'daki askeri manevralarla uğraşan genç bir başkanın çekimini yapar. Kennedy kameranın varlığının tamamen unuttur. Öyle ki bir toplantıda söz Küba'ya geldiğinde, bir general başkana odada hala kameranın olduğunu hatırlatır (Drew, 2000, s. 3-4).

Bu testler bir başkanı Beyaz Saray'da gerçek çalışma ortamında gösteren ilk görüntülerdir ve "Crisis: Behind a Presidential Commitment" filminin de yolunu açarlar.

"Crisis" Başkan Kennedy ile Alabama Valisi George Wallace arasındaki bir kavgadır. Wallace Alabama Üniversitesi'ne gitmek isteyen iki siyah öğrencinin kabulünü engellemek için okulun kapısından durur. Başsavcı Robert Kennedy ve Başkan da federal mahkemenin öğrencilerin kabulüne ilişkin verdiği kararı desteklerler.

Başkan ve Robert Kennedy Oval Ofis'te iki öğrencinin okula kabul olmasını sağlarken valinin de hapse girmesini engelleyecek bir strateji geliştirirler: Valinin öğrencilerin kayıt olmasını ilk seferinde engelleyişine göz yumacaklar. İkinci teşebbüste Başkan Ulusal Muhafızlarla Alabama'da yönetimi ele alacak. Bu arada beş Drew ekibi Oval Ofis'ten, adalet bakanlığına, Alabama Üniversitesi'ne gezip dururlar.

Başsavcı Vekili Nicholas Katzenbach valinin iki sefer önünü keser. İlkinde valinin yüzündeki meydan okumayla Katzenbach geri döner; ikinci sefer ise vali kendi Ulusal Muhafızları ile karşılaşır. Vali geri çekilir ve öğrenciler de kayıt olurlar. O gece ulusal televizyon kanalından konuşma yapan Başkan Kennedy, Abraham Lincoln'den sonra, ahlaki bir sorun için, insan haklarının üstünde başkanlık güçlerini kullanan ilk başkan olur (Drew, 2000, s. 4).

2.2.1.2. “Faces of November”

Drew’in Kennedy ile ilgili üçüncü filmi “Faces of November”, katılanların yüzlerindeki yansımasıyla Başkan Kennedy’nin cenaze törenine olan tepkilerin bir görünüşüdür (Drew, 2000, s. 5).

JFK üstüne olan üç film de, genç senatörlük yıllarından, başkanlığa ve düşen bir kahramana doğru Kennedy’nin samimi bir tarihidir ve Amerikan direct cinema’sı tarihinin de başlangıcıdır.

2.3. Kriz Yapısı

Drew filmleri cinema verite tekniklerinin ve karakterin, hareketin ve yapının kurmaca kavramlarının bir sentezidir...Film yapma metodlarının saflığının sürdürülmesiyle ve bu filmlerin ne hakkında olmaları ve nasıl bir araya konmaları gerektiğinin özel teorilerinin hizmetinde uygulanmasıyla yerine getirilen bir aşılama operasyonudur....

Drew filmleri...kurmaca filmlerin yönetmenlerinin dünya görüşlerini ifade edebildikleri aynı tavrı taşır ve kişisel bir görüşü sunarlar (Mamber, 1974, s. 115).

Drew’in tarafsız olan ve zorla bir yere girmeyen film çekme yönteminin gelişmesiyle dikkatler hikayenin ve yapının soruları üstünde odaklanmaya başladı; film materyalinin nasıl elde edildiğindense, nasıl kullanıldığı gibi. Eleştirmen Stephen Mamber, Drew’in filmlerinin birincil yapısal ögesi olan, bir kriz anının hiç eksilmeyen kullanımını analiz eder (O’Connell, 1992, s. 130).

Bir Drew filminin arkasında temel organize edici prensip genellikle bir başarı ya da başarısızlık meselesinin formunda ifade edilir. John Kennedy seçimi kazanacak mı, ya da Hubert Humphrey mi kazanacak [Primary]? Kennedy’nin stratejisi işe yarayacak mı [Crisis: Behind a Presidential Commitment]? Hikayenin konusunun tanımlanışı çalışmanın kompleks ilişkilerini gülünç bir şekilde çarpıtma pahasına, kurmaca filmlerin, oyunların ve romanların yapısına uygulanabilircesine basitleştirilmiş gibi görünüyor. (Kane neden “rosebud” dedi? Hamlet babasının ölümünün intikamını alacak mı? Ahab Moby Dick’i bulup yok edecek mi?) Fakat buradak,i nokta geleneksel kurmaca yapıdır ve direct cinema metodlarının ve maksatının kaçınılmaz bir sonucu değildir...Kurmacada olduğu gibi Drew filmleri, üstüne kurmak üzere bir iskelet sağlayacak araçların avantajlarından faydalanır (Mamber, 1974, s. 115-116).

Birisinin kriz anlarını yakalamaya çalışması gerektiğini söylemek hoş bir şey, fakat film yapma sürecinde bu ne anlama gelir? Galiba biri herhangi birini takip eder ve sonunda bir kriz durumu gelişir. Bu prosedürün bir çok sakıncası var, bunun olması için yıllar geçmesi gerekebilir. Fakat daha ilginç, bir film yapımcısı krizi hazırlayabilecek olayları önceden nasıl bilecek? Örneğin, bir aşk meselesi bir drama dönse, bu ilişkinin ilk safhaları filme alınmadığı için bir işe yaramayacaktır. Bir konunun kısa kısa filmlerini çekerek, aylar içinde bir bütünlük edilebilir, fakat bu da dramatik bir şekilde ilginç bir film olmayabilir. Eğer birisi etrafta bir kriz anı oluşturmak istiyorsa bu metod çok dağınık ve gelişigüze'dir (Mamber, 1974, s. 118).

O zaman ne olacak sorusu oldukça mantıklıdır. Kesin sonuç tahmin edilemiyorsa bile bir krizin kaçınılmaz olduğu durumlar seçilir. Drew'in dediği gibi "ne olursa olsun, ben bir hikaye bulurum". Başka bir deyişle "kriz anları" şöyle de ifade edilebilir: "bir durumun olası farklı sonuçlarında kesin bir şekilde kararlı olmak". Böyle bir durum için Drew'in *Nehru* isimli filmi hatırlanabilir; bu filmde kaçınılmaz bir kriz yoktu ve bu anlamda film başarısız olmuştu (Young, 1964, s. 27). Doğru bir kriz durumu akla yatkın bir şekilde geliştirilebilirdi fakat olmadı. Film yapımcıları bir tane uydurdular—Nehru'nun kendisiyle bir röportaj. Bu da tatmin edici bir çözüm değildi. Bir Drew filmi için, zorlama kriz anı bir felakettir (Mamber, 1974, s. 119).

Drew filmleri genel bir kriz yönlendirmesinin gösterebileceğinden daha fazla spesifikler. Esasen kaçınılmaz kriz olaylarının bir kategorisine tabidirler: rekabet (Mamber, 1974, s. 119).

2.4. Frederick Wiseman

1930 yılında doğan Frederick Wiseman Yale Üniversitesi'nde hukuk eğitimi gördü. 1954-56 yılları arasında orduda görev yaptıktan sonra, iki yıl Paris'te avukatlık yapar. Daha sonra Boston Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde adli tıp masterı yaptı.

Wiseman belirgin bir ideolojik duruştansa, ilgilendiği olaylar ve insanlar ile hakkında kendi pozisyonunu da belirleyen sosyal bilinç filmleri yapmayı ister (Wells, 2000, s. 227). İzleyiciyi günlük yaşamın iyi bilinen Amerikan kurumlarıyla karşılaştıran bit türde film yapma metoduyla ilgilenmiştir (Wells, 2000, 228).

Wiseman kendisiyle yapılan bir görüşmede "neden kurumlara yöneldiniz?" sorusuna şöyle yanıt verir:

1960'larda, ben bu işe yeni başladığım zamanlarda, filmde keşfedilmemiş bir alandı burası ve bugün de bir yere kadar hala böyle olduğunu düşünüyorum. O zamanlar şunu gözlemledim, beraber yaşayan bir grup insan varsa en azından günün belirli bir bölümünü beraber geçiriyorlarsa, onların uygulamalarının toplum içinde belirli kuralları vardır. Buradan da film için ilginç şeyler çıkabilir. Ve bu özel yerde olan şeyler bir şekilde dışarda olan olayları da yansıtabilir (Buck, 2000a, s. 1).

Wiseman bazen filmlerinden “gerçeklik kurmacası” (reality fiction) diye bahseder. Bunun sebebi, sosyal gerçekliği objektif olarak sunma sorumluluğunu kabul etmediği içindir (Anderson, 1991, s. 1).

Wiseman filmlerinde müzik veya sesli anlatım kullanmaz. İzleyicinin görüşünü kendisinin oluşturmasını ister (Wells, 2000, s. 228). Yirmiden fazla belgesel film yapıp, yönetip, kurgulamıştır (Anderson, 1991, s. 175). Bazı filmleri *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), *Basic Training* (1971), *Model* (1980), *Central Park* (1989)'tır.

2.4.1. “Titicut Follies”

Wiseman üniversitede hocalık yaptığı sıralarda öğrencileriyle birlikte sık sık suç işlemiş akıl hastalarının yattıkları hastaneye götürüp, onları hasta suçlularla görüştürür. Özel yaşamlarını, bazı gerçekleri şahsen gözlemlemelerini sağlar. Sonunda kendisi de onlarla ilgili bir film yapmaya kalkınca ortaya *Titicut Follies* çıkar (Mamber, 1974, s. 216).

Wiseman, belki de en tartışmalı bu ilk filmini Massachusetts’de suçlu aklı hastalarının kaldığı Bridgewater Eyalet Hastanesi’nde çeker (Wells, 2000, s. 228). Wiseman’ın yaptığı filmlerde göze çarpan, onun halka ait, vergilerle ayakta duran kurumlarla ilgilenmiş olmasıdır (Mamber, 1974, s. 216). Bütün filmlerinde olduğu gibi temel yapı, bir kurum çalışanı ile hizmet etmekle yükümlü olduğu kişi arasındaki ilişkilere dayanır. Bürokratik duyarsızlığın şablonları “Titicut”da kurulur. Ele alınması gereken problemlerin, kurumsal bürokrasinin kaldıramayacağı kadar büyük, karışık ve duyarlı olduğu noktasına gelinir. Doktorun hastaya olan davranışı, koruma görevlisinin hastanedeki hastalara karşı olan tepkisi, kişisel, kurumsal ve toplumsal sorunların hepsini belli bir alanda kucaklar. Konunun hiç şüphesiz korkunç doğasına rağmen “Titicut Follies”, Bridgewater için düşüncelerin değişmesini sağlar (Mamber, 1974, s. 217).

2.4.2. “High School”

Wiseman’ın ikinci filmi “High School”da bir lise anlatılır. Burası bakımsızlıktan çok kötü durumda olan bir getto lisesidir, Philadelphia’daki NorthEast Lisesi. “High School” Wiseman’ın ilk iki filmindekinin tersine başarılı bir kurumu gösterir (Mamber, 1974, 225).

Film, öğrencilerin aileleriyle, arkadaşlarıyla, öğretmenleriyle ve yöneticileriyle olan karşılıklı ilişkilerinin bir dizisidir. Eğitim metodları ya da gençliğin davranışları üstüne bir çalışma değildir. Cinsel kimliklerin gelişmesi, rekabet, giyim alışkanlıkları, otorite figürleri ile olan ilişkiler filmde ele alınan konulardır (Mamber, 1974, s. 225).

High School karşı karşıya gelişleri engellemenin filmidir. Bir öğrenci öğretmene cevap verdiği için, diğeri yemek zamanı koridorda olduğu için müdür tarafından azarlanır (Mamber, 1974, s. 226).

Körükörüne itaat ve kişisel kimlik eksikliği okulun anlayışında pratik ve değerlidir. Film okul müdürünün sekansıya sona erer. Okulun eski bir öğrencisinin gönderdiği mektubu müdür okur. Vietnam’da öldüğü takdirde sigorta parasının okula verilmesini isteyen eski bir öğrencidir. Mektubunda “ben görevini yapan bir vücudum” der eski öğrenci Bob Walter (Wells, 2000, s 229). Müdür mektubu okuyup bitirdik ten sonra şöyle der: “Böyle bir mektup aldığımız zaman, bana göre, NorthEast Lisesi’nin ne kadar başarılı olduğunu gösterir. Sanıyorum siz de benimle aynı fikirdesiniz” (Mamber, 1974, s. 229).

Wiseman filmin sonunda yine sessizliğini korur ve karar vermeyi izleyiciye bırakır.

2.5. D. A. Pennebaker

Don’t Look Back ve *Monterey Pop* filmleri Pennebaker’ı muhtemelen en çok tanınan Amerikan “direct cinema”sı yönetmenlerinden biri yapmıştır (Mamber, 1974, s. 173). Bu filmler altmışlı yılların gençliğini görüntülediği büyük toplulukların konserlerini içerir. Drew ile ortaklıktan ayrıldıktan sonra Leacock ile bir şirket kurarlar.

Elizabaeth and Mary (1965) yalnız başına yaptığı filmlerden biridir. Biri kör, diğeri geri zekalı iki kız kardeşin yaşamlarının bir gününü ele alan film “direct cinema” estetiğinin en önemli filmlerinden biridir (Mamber, 1974, s. 174-175).

Pennebaker pop ve rock müzik festivallerini belgelemiştir. *Don't Look Back*'de Bob Dylan'ı İngiltere'deki konser turunda takip etmiş, *Monterey Pop* ve *Keep On Rockin'* filmlerinde de rock müzik festivallerini görüntüleyerek belgelemiştir (Mamber, 1974, s. 187). Öyle ki yaptığı rock müzik belgeselleri kimi yerlerde "rockumentary" olarak adlandırılır (Ridley, 1998, s. 1).

3. FRANSIZ "CINEMA VERITE" Sİ

Cinéma-vérité ismi doğrudan Fransız film yapımcısı Jean Rouch ile birlikte anılır.

3.1. Jean Rouch

Rouch 1917 yılında Paris'te doğar. Köprü ve yol inşaatlarında çalışan bir inşaat mühendisidir. Daha sonra etnograf olur ve *Musée de l'Homme*'da çalışmaya başlar. Sorbonne'daki antropoloji hocasının etkisiyle sinema ile ilgilenmeye başlar. Afrika'daki etnografik çalışmalarını kaydetmek için kamera kullanır (Issari, 1971, s.69).

1946 yılında, Niger Nehri'ne su aygırı avı çekmek için yaptığı ilk uzun yolculukta yanına 16 mm'lik bir Bell and Howell kamerası alır. Paris'e döndüğünde bir film yapımcısı Rouch'un çektikleri ile ilgilenir ve filmi kurgulamaya karar verir. Bu kurgulama süreci esnasında da sinema Rouch'un ilgisini çekmeye başlar (Marcorelles, 1973, s. 86; Issari, 1971, s.69).

Takipeden yıllar içerisinde Rouch Afrika'da filmler çekmeye devam eder. 60'lı yıllara doğru gelişen sinema teknolojisi yeni bir tür film yapmayı da olanaklı hale getirir. Portatif hafif kameralar ve senkronize ses kaydeden cihazlar etnografik çalışmaları da kendi alanlarında destekler. Jean Rouch ve Edgar Morin de görüntü ile beraber ses kaydı yapabilecek cihazlara duydukları ihtiyacı karşılarlar (Worth, 1981, s. 89).

Yeni teknolojinin getirdiği bu imkanlarla Rouch ve Morin Paris'te 1960 yılında "Chronique d'un E'té" filmi çıkarırlar. James Blue o yıllarda Rouch ile bir görüşme yaparak cinéma-vérité'nin etkisinin farkında olduğunu gösterir. "Chronique d'un E'té" filmi kastederek, "etnografik sinema bu film ile belgesel çalışmalarında önemli bir dönüm noktası olmuştur" der (Jackson, 1992, s. 463).

Jean Rouch Afrika gelenekleri ve ritüelleri üstüne birçok kısa film yapmış ve 1955 yılında bu filmlerin en iyilerini *Les Fils de l'Eau* adı altında uzun metrajlı bir film olarak birleştirmiştir.

3.1.1. “Les Maitres Fous”

Rouch'un diğer Afrika ile ilgili filmlerindeki gibi *Les Fils de l'Eau* filmi de modern Afrika'daki siyaz ve beyaz kültürlerin birbirleri ile içiçe girmesi kavramı üzerine oturmuş bir filmidir. Bu filmlerin en iyi örneği de *Les Maitres Fous (1955)*'dir. Sofistike beyaz kültürü içinde kaybolan bir Afrika tarikatını betimler (Issari, 1971, s. 71).

Filmde Rouch'un, köpük saçan ağızlarıyla, bir köpeği boğazlayıp yiyen Afrikalılar'ın gösterilmesi gibi tuhaf dini adetler üzerine yoğunlaşması Afrikalı eleştirmenlerden tepki alır. Bunun, beyaz adamın üstünlüğünü vurgulamak üzere hazırlanmış, sömürgeci bir tutku olduğu savıyla eleştirilir (Barnouw, 1983, s. 253).

Bu filmlerle Rouch, sinemanın etnografya çalışmak için en iyi araç olduğuna iyice ikna olur:

Biz gerçekten sinema ile elde ettiğimiz bir devrimin arifesindeyiz. Samimi olarak şuna inanıyorum ki, bir film kamerası olmadan bir Afrika veya Amerikan Yerlilerinin ya da Polinezyalıların törenlerini anlatmak mümkün değildir. On yıl içinde kimse bir töreni antropoloji kitabında “rahip sağ taraftan içeriye doğru gelir. Üstünde mavi elbiseler vardır. Kollarında kırmızı bir vazo taşımaktadır. Daha sonra bu vazoyu yere bırakır” şeklinde anlatmayacaktır. Tüm bu sahne, bir filmin bir saniyelik bölümüdür. Henüz tam olarak geliştirilememiş olan hafif film çekim ekipmanları ve direkt ses kayıt cihazlarıyla birlikte herşey değişecektir. Önümüzdeki 50 yıl içinde tek bir antropoloji kitabı kalmayacaktır. Herşey film yoluyla gerçekleştirilecektir (Cameron ve Shivas, 1963, s. 23).

3.1.2. “Moi, un Noir”

Eleştirmenler tarafından sıkıştırılan Rouch, yeni yaklaşımlar denemeye başlar. 1958 yılında da *Moi, un Noir* filmini yapar. *Jaguar* filmini hazırlarken, yaptığı çekimleri siyah bir Afrikalı'ya seyrettirir. Bu arada da onun yaptığı doğaçlama

yorumları kaydeder. Afrikalıların nüktedanlığı Rouch'un çok hoşuna gider ve bu materyali filmin ses kuşağında kullanır (Barnouw, 1983, s. 253).

Rouch, aynı deneyimi *Moi, un Noir* filminde tekrarlar. Bu film Rouch'un ilk uzun metrajlı filmidir. Bu film Fil Dişi Kıyısı Cumhuriyeti'nde, Abidjan'ın bir gecekondu mahallesinde yaşayan rıhtım işçilerinin yaşamlarını konu alır. Rouch filmi sessiz olarak çeker ve daha sonra genç rıhtım işçisine filmi seyrettirerek, yaptığı yorumları kaydeder (Issari, 1971, s. 72).

Rouch, bu filmde biraz daha ileri giderek, filmdeki ana karakterlerin sadece günlük yaşamlarını sergilemelerinin ötesinde, kamera karşısında hayal dünyalarını da doğaçlama bir şekilde yansıtmalarını sağlamıştır (Barnouw, 1983, s. 253). Bu ruhtım işçilerinin kendileri için ve işyerleri için seçtikleri isimler hayallerini ve isteklerini yansıtmaktadır. İş yerleri için seçilen isimlerin "bazısı Chicago, Hollywood, Pigalle; kendileri için seçtikleri isimler de Edward G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour, Tarzan gibi isimlerdir (Barnouw, 1983, s. 253; Issari, 1971, s. 72).

Filmdeki karakterlerin kendilerini bu şekilde ifade etmeleriyle birlikte, Rouch da kendisine şu soruyu sorar: "Kendini açığa vurma anları nasıl kıskırtılabilir?" Bu fikirler *Chronique d'un Eté* filminde belirginleşir (Barnouw, 1983, s. 254).

Rouch, filmdeki karakterlerin yorum yapması yöntemini takip eden başka filmlerinde de kullanmıştır.

3.1.3. "La Pyramide Humaine"

Jean Rouch bu filmini 1960 yılında yapmıştır. Bu film de Afrika'daki ırk çatışmalarının üzerine yapılmış bir filmidir.

Rouch'u bu filmi yapmaya iten düşünce, karma Abidjan okulunda Afrikalı ve Avrupalı öğrencilerin yaşamlarını filme almaktı. Fakat daha sonra bu iki grup arasında, okul dışında bir ilişkinin olmadığını farkettiler. Bu zorluğun üstesinden gelebilmek için de, siyah ve beyaz öğrenciler arasındaki ilişkiyi sağlayacak kurmaca bir hikaye planladılar. Öğrencilere kendilerine verilen durumla ilgili olarak, doğal bir biçimde gelişen reaksiyonlarını ve konuşmalarını ortaya koymalarını istedi (Issari, 1971, s. 72).

Rouch da konuyla ilgili olarak kendisi şöyle der: "Hem Afrikalı, hem Avrupalı olan kız ve erkek öğrencilere, ırklar arasındaki ilişkiler üstüne bir çeşit psikodrama oynamalarını söyledim (Cameron ve Shivas, 1963, s. 22)".

Bu film de sessiz olarak çekilmiş ve sonunda diyaloglar senkronize edilmiştir. Fakat çekimle senkronizasyon arasında geçen dokuz aydan sonra, öğrencilerin olgunlaşmasıyla, orijinal diyaloglarındaki doğal duraklama ve çekingenlikler elde edilememiştir. Bununla birlikte yapay bir ortamda, profesyonel olmayan kişilerin kullanıldığı bu film Rouch'un en ilginç deneylerinden birisidir (Issari, 1971, s. 72).

La Pyramide Humaine filminden sonra Rouch Paris'e dönerek, sosyolog Edgar Morin ile Parislilerin yaşamlarını konu alan *Chronique d'un Été* filmi yapmıştır.

3.1.4. "Chronique d'un Été"

Rouch ve Morin'in yaptığı bu filmle birlikte *cinéma vérité* ismi de anılmaya başlandı. Bu uzun metrajlı film yirmibir saat uzunluğundaydı. Sonradan yapılan montajla filmin uzunluğu bir saat kırkbeş dakikaya indirildi. 16 mm ile çekilen film, sinema salonlarında gösterilmek üzere 35mm'ye aktarıldı.

Filmin konusu Parislilerin yaşamını içerir. 1960'lı yıllarda, yoldan geçen insanlar çevrilerek "mutlu musunuz" diye sorulur. Kimi bu soruya cevap verir, kimi vermektен çekinir. Aralıklı yapılan görüşmelerde sorular, kişisel problemlere doğru daha da derinleşir (Jakobs, 1979, s. 379). O yılların Fransa'sında, aslında bu çok anlamlı bir sorudur. Çünkü süregelen Cezayir Savaşı halkı iyice bıktırılmış, ekonomideki krizler, ırklararası ilişkiler halkı iyice yıpratmıştır (Barnouw, 1983, s. 254).

Aralıklı olarak yapılan görüşmelerde, Rouch ve Morin kameralarıyla beraber psikoanalitik bir uyarıcı gibi görev yaparak insanların daha önce tartışmadıkları şeyler hakkında konuşabilmelerini sağlarlar. Kimi bazen duygusal krizlere girer ve gözyaşı döker (Barnouw, 1983, s. 254). Filmde rol alanlar, daha sonra filmi izlemek üzere bir salonda toplanır ve filmi izlerler. Aralarında geçen tartışmalar da filme alınır ve filmin sonuna eklenir (Jakobs, 1979, s. 379).

Filmde rol alan Parisliler, Afrikalılar kadar rahat değildir. Kamera karşısında paralize olurlar ve bir şey söyleyemezler. Rouch bunun sebebini anlayamaz, fakat şu bir gerçektir ki, kamera karşısında olmak ilkel Afrikalılar ile şehirli Parislilere aynı şeyi ifade ermiyordu. Rouch böylece kameranın basit bir kayıt cihazı olmaktan öte bir uyarıcı olduğunu da keşfetmiş oldu. Kamera sadece kayıt yapmıyordu; olayların içinde

yer alıyor ve bazı şeyleri de değiştiriyordu (Barnouw, 1983, s. 254; Marcorelles, 1973, s. 155; Issari, 1971, s. 73).

İnsanlar kendileriyle ilgili bazı yönleri bilmezler, fakat kamerayla karşı karşıya kalınca, karakterlerinin farklı yönünü aniden keşfederler. Rouch da böylece *cinéma vérité* film yapım yönteminin temel teorilerinden birisini geliştirir. Özellikle Richard Leacock gibi bu akımın temel savunucularından olan kişilerin fikirlerinden uzaklaşan bir teoridir bu (Issari, 1971, s. 73). Jean Rouch teorisini şöyle açıklar:

... çok çabuk bir şekilde kameranın daha başka bir şey de olduğunu keşfettim; eğer bir otomobil terimi kullanmak gerekirse, bu bir fren değildi, gaz pedalıydı. İnsanların kendileriyle ilgili bir şeyleri itiraf etmelerini isterseniz, onları zorlarsınız ve bunun limiti yoktur. Filmi seyreden bazı insanlar, bunun teşhircilerin filmi olduğunu söylediler; ben böyle düşünmüyorum. Bu tam olarak teşhircilik değildir: kameranın bir ayna ve dışarıya açılan bir pencere olduğu yerde, kamera önündeki çok değişik bir itiraf türüdür. Problemi olan insanların, bu pencereyi açarak dışardaki insanlara dertlerini anlatmalarının tek yoludur bu (Cameron ve Shivas, 1963, s. 22).

Rouch ve Morin yaptıkları bu filmde kendileri çok etkilenmişlerdi. Sürekli kayıt yapmışlardı. Yaptıkları yirmi bir saat kaydın tamamının inanılmaz olduğunu düşünüyorlardı. Özgünlüğünü kaybetmeden, filmin gösterilebilecek bir uzunluğa indirilmesinin mümkün olmadığını da düşünüyorlardı. Daha sonra Rouch, filmi bir gün içinde yapılan çekimlerle sınırladı. Kendi teması çerçevesinde, doğaçlama ile, hikayeyi kurarak filmi daha rafine bir hale getirdi. Daha sonraki filminde, *Chronique d'un Été* filminde kullandığı kadar çeşitlilikte karakter kullanmamaya da karar verdi.

Fakat, aynı montaj problemini bir sonraki *La Punition* filminde de yaşadı.

3.1.5. "La Punition"

Rouch'un bu filmi 1960 yılında çekilmiş, 1963 yılında da gösterime girmiştir. Bu film bir hafta içinde dört karakter kullanılarak çekilmiştir. Bu film, gerçek mekan, aktör olmayan kişilerin doğaçlama oynaması gibi *cinéma vérité*'nin tüm metodları kullanılarak çekilmiştir. Bu filmde Rouch'un kameramanı Kanadalı Michel Brault idi. Brault sehpa kullanmadan kamera kullanmakta gerçek bir usta idi (Issari, 1971, s. 74-75). Rouch, Brault'un hakkını şu sözlerle verir:

Bilmediğimiz çekim tekniklerini bize getiren Brault olmuştur...Şunu kabul etmeliyiz ki Fransız *cinéma vérité*'sinde yaptığımız herşey 'Kanada Ulusal Film Komisyonu'ndan türemiştir (Canadian National Film Board (Rohmer ve Marcorelles, 1963, s. 17).

La Punition, Nadine Ballot isimindeki bir kızın otobiyografisi niteliğinde bir filmidir. Nadine, felsefe okuduğu okuldan bir günlüğüne uzaklaştırılır. Eve gitmekten korktuğu için Paris'in sokaklarında bir süre dolaşır ve üç kişiyle tanışır; bir öğrenci, bir zenci ve orta yaşlı bir mühendis. Bu üç kişi kabaca aşkı, macerayı ve parayı temsil ederler (Armes, 1970, s.128).

Rouch, altı saatlik bir koşuşturmaca ile filmi çeker. Fakat filmi gösterilebilir bir uzunluk için kurgulamak gerçekten çok zordur. Çünkü Brault'un kamera hareketlerini uygularken gösterdiği virtüözlük seviyesindeki ustalığı, filmi kesmeyi imkansız hale getirir. Oyuncu ve teknisyenlerin yorulup oturmasıyla, film kurgulanabilir hale gelir (Marcorelles, 1973, s. 89).

La Punition filminin son kurgusu bittiğinde, karakterlerin tüm vurgusu değişir. Rouch, bunu şöyle açıklar: "Koşuşturmaca içinde öğrenci gerçekten harikaydı ve mühendis gülünç bir durumdaydı. Kurgu bittikten sonra, öğrenci gülünç, mühendis harika görünüyordu (Cameron ve Shivas, 1963, s. 22)".

Rouch, bu durum karşısında iki geçici çözüm önerir. Birincisi yaptığı çekimlerin hepsini kurgulamadan göstermektir, çünkü ticari kaygıyla kurgulanan filmde bazı şeyler kaybolur ve yansıtmak istediği gerçek, gerçeklikten sapar. Bu sebepten dolayı, Rouch *Chronique d'un Été* filminin kurgulanmadan, yirmi bir saatlik çekimlerinin tamamının gösterilmesinden yanaydı. Kurgulanmış filmin arkasında durduğu tüm konsepti yitirdiğine inanır (Issari, 1971, s. 75).

Bunun ardından Rouch şu soruyu ortaya atar: "Bu tür filmlerde çözüm, hiç kurgu yapmadan herşeyi, canlı televizyon yayını gibi göstermekte mi yatmaktadır? (Issari, 1971, 76).

Bu noktada Rouch'un *cinéma vérité* anlayışı Vertov'dan ayrılır. Çünkü Vertov kurgu ile ilgili olarak şöyle der:

Eğer film üstüne herşeyi kaydederseniz, doğal olarak orada görülecek tek şey bir karmaşa olacaktır. Eğer bilimsel bir yöntemle kurgu yapılırsa, çekilen şeyler daha açık

hale gelecektir. Sizi sıkan herhangi bir şeyi filminden attığımızda, daha iyi olacaktır. Bu yüzden, biz sıradan bir gözden daha organize bir hafızaya sahip olacağız (Vertov, 1984, s. 163).

Rouch'un önerdiği ikinci çözüm ise kendi kendinin kameramanı olmak ve filmi kurgulu çekmek. Böylece kurgu aşamasında ortaya çıkacak problemi, çekimi yaparken çözmek. Fakat bunu yaparken ortaya çıkacak problemi de, senkronize ses kaydının bölünmesi olarak ortaya koyar (Issari, 1971, s. 76).

Rouch, *La Punition*'un kurgulu halinden, *Chronique d'un Eté*'ye göre her zaman daha memnun kalmıştır.

3.2. Chris Marker

Chris Marker 1921 yılında doğmuştur. Bir şairdir. Marker, kariyerine 1950'li yılların başında Fransa'daki diğer birçok sinemacı gibi yazar ve gazeteci olarak başlamış ve daha sonra sinemaya geçmiştir.

Louis Marcorelles onun için büyük bir seyyah ve militan sinemanın şampiyonu der ve devam eder: "Dünya üzerinde yaşanan toplumsal çelişkileri kendi kişisel ve çok değerli görüşleriyle, filmleri (*Cuba, Si ve Le Joli May*) vasıtasıyla ortaya koymuştur (Marcorelles, 1973, s. 91-92)."

İlk filmi, 16 mm olarak çektiği 1952 Olimpiyat Oyunları üzerine olan bir belgeseldir. Filmografisi animasyon filmlerden, geleneksel belgesellere ve kurmaca filmlere kadar çeşitlilik gösterir. Marker'ın her filmi onun kişiliğinin damgasını taşır ve kişisel yaklaşımını ortaya koyar (Issari, 1971, s. 113).

Marker 1967 yılında *Loin du Vietnam* filmini yapmak için bir film kooperatifi olan SLON'u (Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles) kurdu. Film Vietnam'daki Amerikan işgaline karşı bir protestoydu. Marker inanılmaz ikna yeteneğiyle proje için bir çok film yapımcısını bir araya getirmeyi başardı: Godard, Alain Resnais,, Claude Lelouch, Agnes Varda, Joris Ivens ve William Klein (Wert, 1979, s. 38).

Mayıs 1968 olaylarından sonra da SLON grubunu canlandırdı ve kendini tamamen kolektif film yapımına adadı (Wert, 1979, s. 38).

3.2.1. “Le Joli Mai”

Raymond Bellour’a göre, Chris Marker’ın *Le Joli Mai* filmi, en az kişisel olan ve bu yüzden de kesinlikle *cinéma vérité* örneği gösterilebilecek bir filmidir.

Film, 1962 Mayıs’ında Paris’te yapılan bir çalışmadır. Rouch’un filmi gibi, gelişigüzel seçilmiş Parislilerin yaşamlarına uygulanan bir sondadır. Fakat iki film arasındaki benzerlik bununla sınırlıdır (Jakobs, 1979, s. 379).

Marker filmini 1962 yılının mayıs ayında, yani Rouch’un filminden iki yıl sonra çekmiştir. Bu ay Fransa tarihinde önemli ve bir geçiş ayıdır. Çünkü 1939 yılından beri Fransa ilk defa bir barış baharını yaşar. Bu ay Cezayir Savaşı’nın bittiği, Salan duruşmasının yapıldığı, OAS (Organization of Secret Army) gösterilerinin ve büyük demiryolu grevinin bittiği aydır (Jakobs, 1979, s. 380). Fransa’nın sömürgeci acısının son haykırıları *Le Joli Mai*’de yankılanır (Kustow, 1979, s. 395). [Fransız General Raoul Salan OAS isimli paramiliter bir grubun lideriydi ve Fransız Cezayir’inin de en ateşli savunucusu olarak 61 Mayıs’ında de Gaulle’e karşı isyan başlatmıştı (Djebbar, 2001; Vaughan, 2001)]. Marker, Paris’te yaşayan insanların özel hayatlarını ve mutluluklarını incelemek için görüşmeler yapar ve tartışmaya yol açan Salan Duruşmasını ve Fransa’da yaşayan Cezayirlilerin problemlerini dile getirir (Issari, 1971, s. 113).

Filmin bölümleri sırası ile zekice, alaycı, lirik, istatistiksel bir yorum ile geleneksel off-ses (voice-over) ile seslendirilmiştir. Fakat bu ses çeşitli mülakatlarla hareketli, sonda yapan, katalizör-film tarzıyla ikide bir kesilmiştir (Barnouw, 1983, s. 255).

“Mayıs sizin için önemli bir ay mıydı?; Mayıs’da size herhangi bir şey oldu mu?; Para size ne ifade eder?; Demokrasi içinde yaşadığımızı hissediyor musunuz?” gibi soruları, görüştüğü kişilere sorar (Barnouw, 1983, s. 255).

Cinéma vérité’yi en sert şekilde eleştirenlerden biri olarak Peter Graham şunları söyler:

Chris Marker’ınki Drew-Leacock ya da Maysles’tan farklı, çok daha kişisel bir yaklaşımdır. *Cuba Si* ve *Le Joli Mai* gibi filmlerde kendi vicdanını çözümsel (analitik) bir yöntemden, şiirsel bir yöntemle inceler. Bu yöntem çeşitli tehlikelerle doludur. Nitekim Herman ve Reichenbach kendi filmlerinde hatalara düşmüşlerdir. Fakat

Marker'ın duyarlılığı ve kontrolü onun yanlış bir adım atmasını engellemiştir (Graham, 1964, s. 35).

Peter Graham, Rouch'un bu filmiyle Marker'ın filmiyle karşılaştığında, *Le Joli Mai*'nin bir sanat eseri olduğunu söyler.

Chris Marker'ın *cinéma vérité* ile ilgili düşüncesini onu şu sözü en iyi şekilde açıklar: *Vérité bir son değildir, belki bir yoldur (Vérité n'est pas le but, mais peut-être la route)* (Issari, 1971, s. 114).

3.2.2. "Cuba Si"

Marker bu filmi 1961 yılında yapmıştır. Film Castro rejimi altındaki Küba'nın ilk evrelerini anlatan sayısız fotoğraftan oluşmuş bir derlemedir (Wert, 1979, s.38).

Cuba Si, belki de Marker'ın tarafsız kamera (candid-camara) görüntülerini şiirsel ve hayranlık uyandıracak bir şekilde yanyana koyduğu en önemli filmidir. Çünkü Marker bu filmi kurgularken, Domuzlar Körfezi çıkarması gerçekleşmişti. Bunun üzerine Marker, kuvvetli bir anti-Amerikan duruşu göstermek üzere filmin ilk bölümü için hazırladığı metni yeniden gözden geçirdi (Wert, 1979, s. 41).

Marker, filmi yapısal olarak iki bölüme ayırdı: İlk bölüm, yeni Küba üzerine Marker'ın ironik gözlemlerinden oluşur ve Marker'ın görüşünü yansıtır. Bu bölüm *scherzo* ve *andante* gibi müzikal notasyonlar içerir (Wert, 1979, s. 41). Bu bölüm Küba'yı tarihsel bir bağlama yerleştiren bir dua ile sonlanır:

Dünyanın geri kalanı şu anda, insanlar, diğer ülkeler, hayali hayvanlar, Cezayir, Fransa, Amerika, uzay, zaman, Kongo, Laos, Afrika için neler düşünüyorlardı (Kustow, 1979, s. 397; Wert, 1979, s. 41).

İkinci bölümde görüntüler, Marker'ın konuşan metniyle yer değiştiren Castro'nun sesi, kızgın, mizah duygusana sahip, kendini adanmış ve tarafsız bir Castro'yu betimler (Wert, 1979, s. 41). Bu tür değiştirmeler, sonraki SLON filmlerinin tekniği hakkında da işaretler taşır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

CHRONIQUE D'UN E'TE FİLMİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, çekimiyle beraber yeni bir tür sinema hareketinin doğmasına sebep olan, Jean Rouch ve Edgar Morin'in birlikte çektikleri "Chronique d'un E'té" filmi incelenmiştir.

1. CHRONIQUE D'UN ETE, JEAN ROUCH VE EDGAR MORIN

Jean Rouch Batı Afrika'da Songhay ve Dogon insanların filmini çekerken, sosyolog arkadaşı Edgar Morin, Parislilerin yaşamları üzerine yapacağı bir filmde Rouch'un de kendisine katılmasını ister. Rouch, *Chronique*'i yaptıktan sonra Songhay ve Dogon ritüellerinin filmini çekmek üzere tekrar Afrika'ya döner. *Chronique*'i yaparken kullandığı portatif kamera ve senkronize ses kayıt cihazları tüm sinema yaşamının en vazgeçilmez aletleri olur (Rothman, 1997, s. 89).

Biçimsel olarak *Chronique*'den önceki ve sonraki filmleri birbirinden çok farklıdır. Bundan dolayı *Chronique* çok önemli bir filmdir. Portatif senkronize ses kayıt cihazlarını kullanarak Songhay ve Dogon'lar üzerine yaptığı filmde, *Chronique*'den edindiği tecrübeleri de katarak yeni bir film çekme metodu geliştirdi. Bu, ayrıca, yeni bir kurgu yöntemi idi; ya da kurgudan kaçınma yöntemi. Rouch'un "tek çekim/tek sekans" diye adlandırdığı metod, onun *Chronique*'i bir "yalanlar çalışması" haline getiren klasik yöntemlerden vazgeçmesini sağladı (Rothman, 1997, s. 89).

Rouch, gerçeğin filmini çekmediğini, film çekme olayı ile provoke edilmiş gerçeğin filmini çektiğini söyler. Kameranın kendisini saklamasındansa, olayları kışkırtıcı bir araç olarak ortaya çıkması ilgisini çeker. Yapımcı olmanın ötesinde filme katılır (Rothman, 1997, s. 87-88). Stoller'a göre, Rouch'un çalışmalarının kapısını açan da filme katılımıdır:

Rouch'un Flaherty'den aldığı en önemli ders filme katılmaktır. Flaherty'nin filme katılımı, filme çektiği insanları tanımak için onlarla yaşamaya kadar ileri gitmiştir. Nanook'tan sadece görüşlerini istememiş, bazı olayların sahnelenmesinin gerekliliği ile ilgili olarak, ona film yapma ile ilgili bazı şeyleri de öğretmiştir. Flaherty ile, film

çekme, film yapımcıları ve filme çekilen insanlar arasındaki boşluğu daraltan ortak bir girişim haline gelmiştir (Stoller, 1992, s. 100).

Morin, *Chronique* çekilirken hiçbir zaman kameranın arkasında kalmamıştır. Sürekli insanlara sorular sorarak olaya müdahale eder. Bazen sorularını fazla saldırgan bir biçimde yöneltir. Bir seferinde Rouch, Morin'den bahsederken şakayla karışık ondan “zorba” diye bahseder. Morin sahneye çıktığı zaman kendisini kameraya gösterir. Sahnede, film içinde mülakat yaptığı insanlardan daha az görünmez. Rouch, daha kaçak davranır. O da sahneye çıktığı zaman kendisini kameraya gösterir, fakat bu hiçbir zaman Morin'in yaptığı kadar değildir. Onun etkisi genellikle kameranın arkasında olduğu zaman hissedilir. Filmi Rouch çekerken Morin kadar filme müdahale etmez. Ama bu asla filme müdahale etmediği anlamına gelmez.

Filme yaptıkları müdahalelerle Rouch ve Morin birer katalizör görevi görürler. Yani, kamera önünde cereyan edebilecek olayları tahrik ederek vuku bulmasını sağlarlar. Yapımcı-yönetmen olarak filme direkt müdahaleleri vardır. Film onların varlığından dolayı vardır. Bu da *cinema vérité* akımının temel özelliklerindedir.

Direct cinema akımında yapımcı-yönetmen mümkün olduğu kadar film içinde kendi varlığını hissettirmemeye çalışır. Onlar, filme çekmeye degeceğini düşündükleri olayların peşindedirler ve filmi çektikleri olaylar onların varlığından dolayı meydana gelmez. Filme müdahale ederek olayları provoke etmezler.

1.1. Chronique d'un Été Filminin Yapısı

Paris bulvarlarında, yoldan geçen insanlar elinde mikrofon olan birisi tarafından çevrilir ve “mutlu olup olmadıkları” sorulur. Kimisi durup soruyu cevaplandırırken kimi de hiç aldırış etmeden ya da kaçır adımlarla oradan uzaklaşır. Aslında 1960 Fransa'sı için çok anlamlı bir sorudur bu. O sıralarda devam eden Cezayir Savaşı halkı bölmüş durumda; yaşamı oldukça zorlaştırmış olan bir ekonomik kriz yaşıyor; ırk ilişkilerinde ve eğitimde problemler var.

Film boyunca çeşitli kişilerle tanışırız. Günlük yaşamlarında yaptıkları işlerle ve ilişkilerle görüntüye gelirler. Marceline bir Alman mültecisi, Marilou Paris'te çalışan bir İtalyan kadını, Landry Afrikalı siyah bir öğrenci, Angelo Renault fabrikasında

çalışan bir işçidir. Aynı zamanda filmin yapımcıları olan Morin ve Rouch da filmde mülakatlar ve parti sohbetleri düzenleyerek yerlerini alırlar.

Bu film, filmin yapımcılarını da kamera arkasından alıp kameranın önüne koyar ve daha filmin başlarında filmin iki yapımcısı da görünür. Morin ve Rouch bir kadınla konuşurlarken görüntüye gelirler. Konuşmanın konusu, etrafta bir kamera varken yapılacak bir sohbetin doğal olup olmayacağıdır. Rouch, isminin Marceline olduğunu öğrendiğimiz kadına “sorular soracağını, itiraz ettiği herhangi bir şey olursa bunun kesileceğini” söyler. Morin “sana sorular soruyoruz, çünkü deneyimizin merkezisin” der ve amaçlarının insanların nasıl yaşadığını konu alan bir film yapmak olduğunu söyler.

Yine burada, daha doğrusu filmin bu ilk sahnelerinden itibaren, yapımcılar görüntüleriyle beraber filmin içine girmişlerdir. Konuşmasını sağlamaya çalıştıkları kadına da itirazı olduğu herhangi bir şeyi filmde çıkaracaklarını açıkça söylerler. Bu sahneden başlayarak Rouch ve Morin filme direkt olarak müdahalelerinin olacağını göstermiş olurlar.

Marceline’e “insanlara mutlu olup olmadıklarını sormanı istesek, bunu bizim için yapar mısın” diye sorarlar. Marceline de bunu kabul eder ve elinde mikrofonla sokaktan geçen insanlara bu soruyu yöneltir. Kimi cevap vermezken, kimi de durup onu cevaplar.

Filme katılanlar kendilerini perdede seyrederek ve filmdeki kendileriyle ilgili yorumlarda bulunurlar, tartışırlar. Ve bu tartışmalar da kamera ile tespit edilip filmin sonlarına doğru eklenir. Filmin en sonunda da Morin ve Rouch, Musée de l’Homme müzesinin koridorlarında yürüyerek bu cinéma-vérité deneyi ile ilgili olarak, ne kadar zor bir proje olduğunu ve onları ilerde başka problemlerin beklediğini konuşurlar.

Chroniqu d’un Eté filmi Rouch ve Morin bir tezleri olmadan koyarlar, sadece basit bir sosyolojik amaçları vardır: basit bir şekilde insanlara mutlu olup olmadıklarını sormak. Paris caddelerinde rastgele seçilmiş insanlara bu soruyu sorarlar. Bazı gelişmelerden sonra, seçilen yabancılarla görüşmeler düzenlerler ve birbirini takip eden görüşmeler çekerler.

1.1.1. Marceline

Rouch ve Morin'in filmin odak noktası olarak seçtikleri Marceline savaş yıllarında Nazi toplama kamplarından birinde kalmış bir yahudidir. Rouch ve Morin'in kızı çok daha öncelerden tanıdıkları bellidir. Bu kampta Marceline'in koluna numaralardan oluşan bir dövme yapılmıştır.

Cinéma vérité akımının etkisiyle çekilmiş filmlerde, daha önce de belirttiğimiz gibi, olayları kışkırtmak önemli bir yer tutar.

Filmin provokasyon anlamında en başarılı örneği bir öğleden sonrası pikniğinde gerçekleşir. Afrikalı öğrenci Landry'ye Marceline'nin kolundaki dövmenin ne olduğunu bilip bilmediği sorulur. Landry bilmez ve bu numaraların Marceline'nin telefon numarası olduğu konusunda bir şaka yapar. Bu şok edici bilgi eksikliği ve politik izolasyonun sonucunda Rouch, Marceline'in toplama kamplarındaki deneyimlerini anlatacağı bir sekans çekmeye karar verir. "Place de la Concorde" da fon olarak seçilir, çünkü savaş yıllarında işgal altındaki Paris'te genellikle burada Alman askerleri bulunurdu. Fakat şimdi orada hiçbiri yoktur. Marceline kayıt cihazını omuzuna asar ve mikrofonu da boyun bağına ilıstirdikten sonra Place de la Concorde'da yürümeye başlar. Kimse onu duymuyordur fakat o konuşarak yürür. Marceline yürüyerek "Les Halles"ye kadar gelmiştir.

Burada da konuşmaya devam eder. Burası bir tren istasyonuna benzer. Bu Marceline'e bazı çağrışımlar yapar. Ailesinin onu karşılamak için istasyona geldiğini fakat babasının onlarla birlikte olmadığını hatırlayarak konuşur. Marceline'nin Les Halles'deki yürüyüşü, kendi kendine konuşurken bir yakım çekimle başlar. Ses devam ettikçe kamera geriye doğru kayar. Işığın ve karanlığın kuvvetli şablonuyla bir yapı oluşur. Marceline gittikçe küçülürken, büyüyen evren içinde Marceline'nin yalnızlığı ve hatıraları içindeki izolasyonu şiirsel bir şekilde yükselir. Rouch "yaşamı olduğu gibi değil, provoke ettiği haliyle görüntüler".

Rouch'un bu sekans için Place de la Concorde'u seçmesi bile başlı başına bir provokasyondur. Çünkü, Rouch Marceline'in bu mekanda bazı duygularının açığa çıkacağını bilir. Bu sekansta da bunu sağlar. *Direct cinema*'da bu yoktur. Yapımcı hiçbir zaman olayların akışını değiştirecek bir müdahalede bulunmamaya çalışır. Kendi iddialarıyla "duvardaki bir sinek" kadar pasiftirler. Fakat, *cinéma vérité*'ciler tam bunun aksine ellerinden gelen kışkırtmayı yaparlar.

Kamera Marceline'e başka bir şekilde yüzleşmeyeceği ama açığa çıkarmak istediği duyguları için bir aracı ve bahane olur. Sonradan, rol yaptığını iddia ederek bunları inkar eder. Fakat onu uzun yıllardır tanıyan ve başından geçenleri iyi bilen Rouch ve Morin, onu tanıdıkları yıllar içinde hiç bu kadar açık ve dürüst olmadığını ve daha önce hiç bahsetmediği şeyleri anlattığını iddia ederler. Hem Marceline, hem de Marilou için bu film deneyimi büyük bir kişisel katarsise yol açmıştır. Rouch kurmacanın kendimizle yüzleşmemiz için tek yol olduğunu düşünür.

Piknikte şarkı söyleyen bir aileden kör eden bir projektör ışığına doğru bir geçiş efekti ile odadaki ışıklar yanar ve kameranın kafasını kaldırmasıyla filmde oynayan insanlar projeksiyon odasında otururken görülür. Filmde oynayan insanlar kendilerini perdede görmüşlerdir. Sessizliği Rouch'un sesi bozar: "Şimdi kendinizi perdede gördünüz. Edgar ve ben görüşlerinizi öğrenmek istiyoruz. Önce çocuklar. Gördüğünüz şey hoşunuza gitti mi?" Morin'in küçük kızı oradaki havayı iyi yansıtan ve gülüşmelere de yol açan bir cevap verir: "Charlie Chaplin daha iyi".

Bu gevşeme anında izleyicilerden üç kişiye kesme yapılır: Jean-Pierre, Marceline ve Marilou.

Jean Pierre Marceline'den daha gençtir ve felsefe öğrencisidir. Ayrıca Marceline'in eski sevgilisidir, fakat daha sonra birbirlerini mutlu edemediklerini düşündüklerinden ayrılmışlardır.

Yine bu sahnede de yapımcı-yönetmen Rouch olayların içindedir ve filmde rol alanlara görüşlerini sorarak birbirlerini eleştirmelerini sağlar. *Direct cinema* akımının örneklerinde kesinlikle göremeyeceğimiz bir üsluptur bu.

1.1.2. Marilou

Cahiers du Cinéma'da sekreter olarak çalışan 27 yaşındaki Marilou ile yapılan görüşmeler bir psikoanalitik oturumun yoğunluğunda geçer. Rouch ve Morin kameranın gücünü keşfederler. Onların bu film içindeki rolleri nedir, bu tür bir durumda sorumlulukları nedir? Nereye kadar bu bir film deneyimidir, ne zaman bir kişisel psikodrama olur?

Marilou'nun dramatik bir güzelliği vardır. Morin onunla ilk görüşmeyi yaptığı zaman yalnız ve depresyonda olduğunu söyler. Filmin ilerleyen bölümlerindeki ikinci

görüşmede Rouch, Marilou'da inanılmaz değişiklikler görür. Marilou—kameraya mı yoksa Morin'e mi söylediği belli olmaz bir şekilde—aşkı bulduğunu söyler. Bunu söyledikten sonra da endişeli bir şekilde eliyle boynundaki tılsımı okşar. Titrek gülümsemesi mutluluğunun gerçek ve kırılğan olduğuna işaret eder. Mutluluğun esrarengiz bir şekilde bulunduğu gibi kaybedilebileceğinin de farkındadır.

Marilou'nun yeni sevgilisi kimdir? Filmin ilerleyen bölümlerinde elele tutuşmuş bir çiftin iki planını görürüz, fakat erkeğin yüzünü görmeyiz. Erkeğin kimliği neden açıklanmaz?

Bir önceki duruma dönelim. Marilou, Marceline huzursuz bir şekilde bakarken Jean-Pierre'e sigara kutusu uzatır. Bu sırada görüntünün dışından Morin'in sesi duyulur: "İzleniminiz nedir?" Kızı cevaplar: "Sen bana söyle" der hemen babasına baskın çıkarak ve babasını otoritesini öne sürmesi için davet eder. Bu arada Marilou göğüs çekimindedir. Koltuğunda otururken perdenin dışında birine gözünü dikip bakar.

Jean-Pierre'e bir kesme yapılır. Klasik kurgu yöntemlerini herhangi bir Hollywood filmi gibi devamlı olarak takip eden film Jean-Pierre'in de cesur bir şekilde aynı göz hizasında Marilou'ya baktığını gösterir. Jean'ın yanında oturan Marceline bu sessiz değiş-tokuştan rahatsız olmuş gibi görünür. Kendini kabul edilemez bir düşünceden uzaklaştırmak istercesine bir sigara yakar. Klasik yöntemlere uygun olarak gelişen bu planlar serisi Marilou ile Jean-Pierre arasında bir ilişki olduğunu ima eder. En azından Marceline böyle hayal etmektedir. Fakat bu sırada dikkat çeken bir şey olur. Marilou ile Jean-Pierre arasındaki planlar dizisi olurken arkadan da bir ses duyulur: "Kameralar yalan söylemez". Böylece film görünüşteki bu ilişkiyi (Marilou ile Jean-Pierre arasındaki) parantez içine alır. Belki de bu senkron kurgu odasında gerçekleştirilmiş olabilir.

Marilou henüz bize tanıştırlmadan önce bir koridordan önplana çıkarken görünür. Bir izole edilmişlik duygusu veren ışıklandırma ve ayak seslerinin yankısı içinde yürür. Marilou köşeyi döner ve çerçevenin derinliklerine doğru ilerler. Başka bir köşede kör eden bir ışık havuzunun içinde kaybolur.

Başka bir dizi planlarda Marilou'yu merdivenlerden inerken, sokakta yürürken, ofisinde daktilo yazarken görürüz. Daktilodan bir sayfa çeker, masasına oturur ve yazmaya başlar. Morin'in görüntü dışından sesi duyulur: "Marilou...". Bu arada orta ölçüğe kesme yapılır. Morin'in sesi devam eder: "Yirmi yedi yaşında Paris'te yaşayan

bir İtalyan'sın..." Morin'in sesleriyle eşzamanlı, fakat görünüşte direk bir tepki değilmiş gibi Marilou yukarı bakar. Yüzü arka taraftan aldığı ışıkla aydınlıktır, gözleri parlaktır. Bir hayal alemi içindeymiş gibi görünmez. Kafasının dalgınlığının altı çok daha yakın bir çekimle çizilir. Hala aynı yöne bakmaya devam etmektedir. Herhangi bir Hollywood filminde böyle bir çekim kadının aşık olduğunu anlatır. Bu yakın plan çekimde Marilou aşağı bakar, tedirgin olmuştur. Sanki Morin'in sözleri onu hayalinden uyandırmıştır: "...o üç yıl tam bir tezat içinde..."

Bu iki plan arasındaki kesme –sekanstaki bütün kesme geçişleri gibi—ilk planın sonu ile ikinci planın başı arasında bir zaman aralığı yokmuş hissini verir. Bu etkiyi vermek için film yalan söyler. Bu çekimler için bir tek kamera kullanılmıştır.

Bu sekansta da yönetmen, *direct cinema* akımının tersine, filmin içindedir ve akışı kendisi yönlendirir. Morin orada olduğu için bu sekans vardır. Bu *cinéma vérité*'dir. Eğer, Marilou'nun kendi başına bunları yaşayacağı öngörülüp, yaşamama riski de göze alınarak, olayın geçeceği yere kamerayla gidilip herhangi bir müdahalede bulunmadan çekim yapılsaydı, bu bir *direct cinema* akımı filminin bir sekansı olabilirdi.

1.1.3. Angelo

Renault Fabrikasında işçi olarak çalışan Angelo da filmlerde görüldüğü için patronları tarafından işten atılır ve Morin ve çocuklarıyla birlikte güney Frahsa'da St. Tropez'e tatile gider. Angelo'nun yaşamı bir film ile değişir.

Angelo'yu filmin çeşitli bölümlerinde görürüz. Kimi zaman bir yemek masasında, kimi zaman da Afrikalı Landry ile merdivende oturmuş konuşurken; bazen de kendi günlük yaşamını sürerken.

Angelo, Landry ile merdivenlerde konuştuğu sahnelerde rol yapmaz. Kameranın varlığını unutmuş bir şekilde Landry'e gerçek bir işçinin yaşamını hararetle bir şekilde anlatır. Landry ile aralarında geçen bu diyalogu da Morin başlattırır.

Angelo'yu günlük yaşamı içinde gösteren sekansta, fabrika sahnesi ilginçtir. Fabrikada çalışan işçiler, kendilerinin farkında değillermiş gibi ifadesiz yüzlerle, birer makine gibi işlerini yaparlar. Verilen aralarda da yemeklerini yerler. Sanki hepsi yaptığı işe yabancılaşmış, o denli nesnelleşmişlerdir.

1.2. Filmde Sesin Kullanımı

Filmin sesi de bazı amaçlar için manipüle edilmiştir. Senkronize ses direk mülakatlarda oldukça etkili bir şekilde kullanılmıştır. Marilou ile yapılan görüşmede, Marilou konuşmasına ara verdiği zamanlarda da kamera onun üstünde kalmış, ellerinin ve yüzünün de dokunaklı ve acı dolu bir şekilde konuşmasına izin verilmiştir. Yapımcılar sessizlikten korkmazlar.

Nadir bir müzik kutusuna sahip olan bohem bir çiftin yaşadığı apartman dairesindeki sekansda da müziğin kullanımı kontrollüdür.

Renault fabrikasında işçi olarak çalışan Angelo'nun, günlük rutin işlerinin takip edildiği sekansda da cadde sesleri ve doğal sesler kullanılmıştır; işe gidişinde, eve gelişinde, judo çalışırken, kitap okurken. Bunlar sahnenin ruh durumunu destekleyen, ne lüzumsuz ne de gerekenden fazla olan seslerdir.

Filmde oynayanların da birer yabancı olduğunu gözönüne alırsak Morin bu film için "*Paris'te yaşayan ilginç kabileyi anlatan normal bir etnografik filmin tersidir*" der. Rouch da : "Morin ile birlikte yeni bir hümanizm formu denedik der".

İkisinin de üstünde uzlaştığı bir nokta vardır aslında: Bir belgesel gibi doğru, fakat insanların içsel yaşamlarını da içine alan bir kurmaca filmin içeriğinde, tam bir gerçeklikle film yapmak.

2. *CHRONIQUE D'UN ETE* FİLMİNDE YABANCILAŞMA VE YABANCILAŞTIRMA ETKİLERİ

Chronique d'un Eté filmi, bir akımın ilk ve en önemli filmi olarak, yapıldığı dönemin toplumsal özelliklerini yansıtmaktadır. Filmin yapısı, filme imzasını atan yönetmenini de teşhis etmektedir.

Filmde yabancılaşma ve katarsis öğelerinin çokca görülmesi, toplumbilimsel çözümlemeyi öne çıkarmaktadır. Ayrıca film, ırk, cinsiyet ve ulus gibi eksenler etrafında ele alınabilecek yapısıyla da sosyolojik bakışı olanaklı kılmaktadır.

Filmin geleneksel sinema yöntemlerinden uzak, yabancılaştırıcı etkisini ele almadan önce, sosyolojik bir terim de olan yabancılaşma kavramını incelemek yararlıdır.

2.1. Yabancılaşma

Yabancılaşma “bağısız” anlamındadır, diğerlerinden ayrılma duygusunu dile getirir. Yabancılaşan kişi kendisini, içinde bulunduğu grupta bağlantısı olmayan bir yabancı gibi hisseder (Berger, 1993, s. 91). Yabancılaşma kavramını ilk olarak Karl Marx kullanmıştır. İlk dönem yapıtlarında yer verdiği “yabancılaşma”yı, “meta fetişizmini” ifade etmek için kullanır (Parkan, 1983, s. 38-39).

“Jurgen Habermas, modern toplumlarda tekeli çıkarların paralelinde hegemonik bir kültür bulunduğunu, kitlelerin bu kültürü benimsediğini ve bu hegemonik kültüre dayalı yapay bir fikir birliği oluştuğunu söyler. Dolayısıyla demokrasinin özgürlükçü özünü yitirdiğini, bilimin teknoloji için vazgeçilmez bir öğe olduğunu ve insancıl değerlerden yabancılaştığını, herşeyin amaççı-ussal eylemler biçiminde düzenlendiğini söylemektedir. Siyasal iktidarın karar alma süreçleri içinde kamu, depolitize edilmiş, kitle iletişim araçlarının yayınladığı eğlendirici ve oyalayıcı programların tüketicisi olmaya indirgenmiş ve edilginleştirilmiştir” (Oskay, 1993, s. 261).

Marx’a göre insanlık tarihi, insan varlığının giderek gelişmesi, ama aynı zamanda giderek yabancılaşması anlamına gelmektedir. Yabancılaşmış insan dış dünyayı ve kendi varlığını, nesnesinden farklılaşmış özne gibi pasif olarak seyretmekle yetinir (Tolan, 1980, s. 142-143).

Brecht’in estetik kuramının eksenini oluşturan “yabancılaştırma”nın bilimsel temeline bu şekilde baktıktan sonra, estetik bir kavram olarak “yabancılaştırma” ve *Chronique d’un Eté* üstündeki uygulamasına bakmakta fayda vardır.

2.1.1. Brecht ve Yabancılaştırma Etkisi

Brecht’in yabancılaştırma kuramının bilimsel temeli Marx’dadır. Brecht “oyunlarımı, Marx’ın Kapital’ini okuduğumda anladım” der (Parkan, 1983, s. 39). Brecht’in yabancılaştırma efektleri, Marx’da ifade edilen yabancılaşmanın sanatsal ifadeleridir (Parkan, 1983, s. 40).

Parkan, Brecht’ten yaptığı bir alıntıyla, yabancılaştırmayı şöyle tanımlıyor: “Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşılır’lığından, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır” (Parkan, 1983, s. 41).

Yabancılaştırma efekti ile seyirci, özdeşleşmeye tutsak edilmez. Epizodik anlatımda, olaylar sıçramalı bir şekilde, eğriler çizerek yol alır ve seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir ve böylece seyirci, durak noktalarından yararlanarak eleştirel bir tutum alma olanağına sahip olur (Parkan, 1983, s. 34). Özdeşleşmeye dayalı dramatik anlatıma karşılık epizodik anlatımda özdeşleşme denetim altına alınmıştır (Parkan, 1983, s. 35). Epizodik anlatımda olaylar sıçramalıdır ve her sahne kendisi için vardır. Özdeşleşme engellenerek, seyirci katarsise götürülmez.

2.2. Chronique d'un Été ve Yabancılaşma

Chronique d'un Été filminde de, tüm yabancılaştırıcı öğeler kullanılmıştır. Anlatım epizodiktir ve izleyiciyi özdeşleşmeye götüren bir unsur yoktur. Rouch, filmi çektiği 1961 yılında Paris'te insanların genel havalarını yansıtır. Devam eden Cezayir Savaşı, ekonomik krizlerin ve grevlerin insanlar üzerindeki etkisi görülmektedir.

Toplumun bazı kesimlerinden alınan, rasgele seçilmiş insanlarla çeşitli zamanlarda, kamera karşısında yapılan görüşmeler, gerçek yaşamın gerçek insanlarını sergiler; kişisel bunalımlarıyla, hüznleriyle, ekonomik sıkıntılarıyla. İzleyici perdede özdeşleşecek birisini bulamaz. Bu da izleyene perdede gördükleri hakkında durup düşünme olanağı sağlar.

Öyle ki, filmin ikinci bölümünde film, filmde rol alanlara seyrettirilir ve görüşlerini söylemeleri istenir. Görüşlerini söyledikleri anlar da filme alınır. Bu sekansta, filmde rol alan kişiler bazı durumları ve birbirlerini eleştirme olanağı bulurlar.

Filmin en önemli yabancılaştırma etkilerinden biri de, filmin yapımcılarının film içinde rol almaları ve sürekli olarak görünmeleridir. Filmin son sahnesinde Rouch ve Morin, yaptıkları film hakkında konuşurlar ve oyuncuların getirdikleri eleştiriler üzerine yorumda bulunurlar.

Eleştirilerden biri, filme katılanların gerçekçi davranmadığı, kamera karşısında rol yaptığıydı. Bu eleştiriyi alan Marilou idi. Bir Alman mülteci olan Marceline ise Concorde meydanında yapılan çekimde rol yaptığını söylediye de, Rouch ve Morin onun doğal davrandığını düşünürler. Marceline'nin özellikle babası hakkında yaptığı konuşmanın rol yapma olmadığını düşünürler.

Rouch ile Morin'in aralarında geçen bu diyalogun sonlarına doğru, kendilerinin de filme yabancılaştıklarını hissederiz. Aralarında geçen diyalogun son kısmı şöyledir:

- Biz hep sevgi üstüne bir film yapma amacındaydık..
- Ama şimdi karşımızda kişiliği olmayan bir film var gibi.
- Bir çeşit tepki üstüne tepki filmi ve bu da o kadar sempatik değil.
- Bu, karşına ne çıkacağını bilmediğin bir iş.
- Başımız büyük dertte.

Film içindeki karakterler de hepsi kendi başına, birey olarak yabancılaşmayı yaşayan kişilikler. Alman mültecisi Marceline, Nazi soykırımını etkisinden kurtulamayıp içine dönmüş bir kişilik; Paris'te çalışan İtalyan kadını Marilou, her an duygusal depresyona girmeye hazır bir insan tipini betimlerler. Afrikalı Landry, ırk ilişkilerinin problemlili olduğu bir dönemde Paris'te yaşayan siyah bir öğrenci; Renault fabrikasında işçi olarak çalışan Angelo'nun dış dünyayla fazla bir bağı yok.

Yabancılaşmış karakterler ve filmin yabancılaştırıcı etkisi, film boyunca her an hissedilir ve gözlenir.

SONUÇ

Bu çalışmada “cinéma vérité” ve “direct cinema”nın yaşama geçişindeki ortak kök noktaları ortaya konduktan sonra, yaşam içinde buldukları uygulama alanlarına değinilmiş ve durumu örneklemek için de türün ilk örneği sayılan filmin üstünde çalışılmıştır. Ayrıca **cinéma vérité** ile **direct cinema** arasındaki fark da ortaya konmuş ve iki terim arasındaki kavram kargaşası ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.

Bu türdeki tüm filmlerin ortak iddiaları “gerçek”e ulaşmak, onun filmini çekmektir. Bu iddialarla yola çıkanların çoğu yarı yolda kalmış gibi görünmektedir. Kalmalarının sebebi aslında, belki de “gerçek”in tanımının çok muayyen olmadığıdır. Herkes gerçeğin peşinde ama, “kime göre gerçek” ya da “neye göre gerçek”? Bu konu sadece sinemacıların kafasını meşgul etmemiştir kuşkusuz. Tüm felsefecilerin de peşinde olduğu budur.

Bu çalışmada şunu gördük. Yukarıda söylediğimiz “kime göre gerçek” sorusuna verilen cevap, verilemeyecektir ama, bu çalışmanın belirli bölümlerinde anlatılan çatışmaların özüdür belki de. Sinema tekniği ve dolayısıyla sanatı manipülasyona çok açıktır. Yönetmenin kasıtlı olarak yapmadığı, film üzerindeki ufak değişiklikler, müdahaleler kimileri için çok büyük çarpıtmalar olarak değerlendirilmiştir.

Lyon Konferansı’nda da ortaya çıkan birbirine çok karşıt görüşler de belki bize şunu söylemektedir. **Dolaysız Sinema** yapan sinemacıların hepsinin kendi farklı geçmişi filmlerine farklı etki etmektedir. Yani Dolaysız Sinema belki de biraz bireysel bir türdür. Onun için de, özellikle bu sinema türü ile ilgilenenler için, karşılıklı çok sert eleştirilerin hiç gereği yoktur. Flaherty filmlerini ne kadar manipüle etmişse, “ben gerçeğin filmini çekiyorum” diyen Jean Rouch da aynı ölçüde filmlerini manipüle etmiştir.

Fransa’da Rouch’dan, Amerika’da “direct cinema”cılardan sonra bu akımın gelişmesi durmuş ve belki de bir bekleme dönemine girmiştir. Bu akım bazen ne kadar eleştiri almış olsa da sinema sanatına ve estetiğine katkıları büyük olmuş, insanları biraz da olsa kurmaca dünyadan alıp kendi gerçekleriyle yüzyüze getirmiştir.

Sinema’nın tecimsel bir kuruluş olduğu unutulmamalıdır. Durum böyle olunca maddi yetersizlikler bu tür filmlerin ortaya çıkmasına ket vurur. Kurmaca dünyadan

uzak, gerçeği arayan sinemacıların da projelerinin desteklenmesi ve halkla buluşması sağlanmalıdır.

Ayrıca, ileride bu konu ile ilgili araştırma ya da çalışma yapacak kişiler, bahsi geçen kavram kargaşalarından uzak durarak, çalışmalarına o yönde devam etmelidirler.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adalı, Bilgin. **Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması**. İstanbul: Hil Yayın, Nisan 1986.
- Anderson, Carolyn and Thomas W. Benson. **Documentary Dilemmas**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- Armes, Roy. **French Cinema Since 1946**. New York: A.S Barnes, 1970.
- Barnouw, Erik. **Documentary A History of the Non-Fiction Film**. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Betton, Gerard. **Sinema Tarihi: Başlangıcından 1986'ya Kadar**. Çeviren: Şirin Tekeli. Üçüncü Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, Kasım 1990.
- Blue, James. **One Man's Truth: An Interview With Richard Leacock**. The Documentary Tradition. Ed: Lewis Jakops. New York: W.W. Norton&Company Inc, 1979.
- Edmonds, Robert. **Anthropology On Film**. Dayton: Pflaum Publishing, 1974
- Eisenstein, Sergey M. **Film Biçimi**. Çev: Nijat Özön. İstanbul: Payel Yayınları, Nisan 1985.
- Flaherty, Frances Hubbard. **The Odyssey of a Film-Maker, Robert Flaherty's Story**. Illinois: Beta Phi Mu, 1960.
- Gevgilili, Ali. **Çağmı Sorgulayan Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1989.
- Grierson, John. **Flaherty's Poetic Moana**. The Documentary Tradition. Ed: Lewis Jakops. New York: W.W. Norton&Company Inc, 1979.
- Gynn, Williams Howard. **Towards a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text**. Michigan: University Microfilms International, 1986.
- Houston, Penelope. **Çağdaş Sinema**. Çev: Dikmen Gürün. İstanbul: Tan Matbaası, Akşam Kitap Kulübü Serisi, 1966.
- Issari, M.Ali. **Cinema Verite**. East Lansing: Michigan State University Press, 1971.
- Jakobs, Lewis. **Documentary Becomes Engaged and Vérité**. The Documentary Tradition. Ed: Lewis Jakops. New York: W.W. Norton&Company Inc, 1979.
- Joyce, Mark. **The Soviet Montage Cinema of The 1920s**. Introduction To Film

- Studies. Ed: Jill Nelmes. New York: Routledge, 2000.
- Kustow, Michael. **Chris Marker's *Le Joli Mai***. The Documentary Tradition. Ed: Lewis Jakobs. New York: W.W. Norton&Company Inc, 1979.
- Leyda, Jay. **Kino: A History of the Russian and Soviet Film**. London: George Allen Urwin, 1983.
- Loizos, Peter. **Innovation In Ethnographic Film**. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Mamber, Stephen. **Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary**. Massachusetts: The Mit Press, 1974
- Manvell, Roger, **New Cineme in Europe**. New York: E.P. Dutton, 1966.
- Marcorelles, Louis. **Living Cinema New Directions in Contemporary Film-Making**. London: George Allen & Unwin Ltd, 1973.
- Nichols, Bill. **Representing Reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- O'Connell, P.J.. **Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992.
- Oskay, Ünsal. **19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**. İstanbul: Der Yayınları, 1993.
- Öngören, Simten Gündeş. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması**. İstanbul: Der Yayınları, 1991.
- Parkan, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1983.
- Rothman, William. **Documentary Film Classics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Rotha, Paul. **Belgesel Sinema**. İngilizce'den çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık, Nisan 1995.
- _____. **Sinema Tarihi**. İngilizce'den çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1996.
- Sklar, Robert. **Film An International History of The Medium**. New York: A Times Mirror Company, 1993.
- Stoller, Paul. **The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

- Swallow, Norman. **Factual Television**. New York: Hastings House, 1966.
- Tolan, Barlas. **Çağdaş Toplumun Bunalmı Anomi ve Yabancılaşma**. Ankara: Toplum Bilimleri Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1980.
- Vaughan, Dai. **The Man With The Movie Camera**. The Documentary Tradition. Ed: Lewis Jakops. New York: W.W. Norton&Company Inc, 1979.
- Vertov, Dziga. **The Writings of Dziga Vertov**. Ed: Annette Michelson. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Wells, Paul. **The Documentary Form: Personal and Social Realities**. Introduction To Film Studies. Ed: Jill Nelmes. New York: Routledge, 2000.
- Williams, Christopher. **Realism And The Cinema**. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Winston, Brian. **Documentary: I Think We Are In Trouble**. New Challenges For Documentary. Ed: Alan Rosenthal. Berkeley: The University Of California Press, 1988.
- _____. The Documentary Film as Scientific Inscription. *Theorizing Documentary*. Ed.: Michael Renov. New York, Routledge, 1993.
- Worth, Sol. **Studying Visual Communication**. University of Pennsylvania Press, 1981.
- Young, Colin. **Observational Cinema**. Principles Of Visual Anthropology. Ed: Paul Hockings. Mouton de Gruyter: Berlin, 1995.

Makaleler

- Arnheim, Rudolph. "Free Cinema II", **Film Culture**, Vol. 4, No. 2, February 1958.
- Bachmann, Gideon. "The Frontiers of Realist Cinema", **Film Culture**, Nos. 22-23, Summer, 1961.
- Bazin, André. "Cinema and Television, Jean Renoir and Roberto Rossellini Interviewed By André Bazin", **Sight and Sound**, Vol. 28, No. 1, Winter 1958/59.
- Blue, James. "Thoughts On Cinéma Vérité and a Discussion With Maysles Brothers", **Film Comment**, Vol. 4, No. 2, Fall, 1965.
- Breitrose, Henry. "The Structure and Functions of Documentary Film", **CILECT**

Review, Vol. 2, No. 1, 1986.

- _____. "On the Search for the Real Nitty-Gritty: Problems & Possibilities in *Cinéma – Vérité*", **Film Quarterly**, Vol 17, No. 4, Summer, 1964.
- Callenbach, Ernest. "Going Out To The Subject II", **Film Quarterly**, Vol 14, No:3, 1961.
- Cameron, Ian A. ve Mark Shivas. "Cinéma-Vérité", **Movie**, No. 8, April 1963.
- DiGiulio, Edmund. "Development in Motion Picture Camera Design and Technology— A Ten Year Update", **Journal of the SMPTE**. 85, July 1976.
- Enright, Robert. "Cinéma vérité: defining the moment (motion picture review)" **Border Crossings**, Vol. 19, no:3, Aug. 2000.
- Feldman, Seth. "Cinema Weekly and The Cinema Truth: Dziga Vertov and the Leninst Proportion", **Sight and Sound**, Vol. 43, No. 1, Winter 1973/74.
- Godmilow, Jill. "How Real is The Reality In Documentary Film?", **History and Theory**. Vol. 36, No. 4, Dec 1997.
- Graham, Peter. "Cinéma Vérité in France", **Film Quarterly**, Vol. 17, No:4. Summer, 1964.
- Handman, Gary. "Classic Reelism, Part II". **American Libraries**. Chicago. Oct,1999.
- Jaffe, Patricia. "Editing Cinéma Vérité", **Film Comment**, Vol 3, No:3, Summer, 1965.
- Lipscomb, James C. "Correspondence and Controversy: Cinéma Vérité," **Film Quarterly**, Vol. 18, No:2. Winter, 1964-65.
- Marcorelles, Louis. "Nothing but the Truth", **Sight and Sound**. Vol. 32, No. 3, Summer, 1963.
- Ridley, Jim. "Rock of Ages", **Nashville Scene**. April 2, 1998
- Sarris, Andrew. "The American Cinema", **Film Culture**. No. 28, Spring, 1963.
- Siclier, Jacques. "New Wave and French Cinema", **Sight and Sound**, Vol. 30, No. 3, 1961.
- Wert, William F. Van, "Chris Marker: The SLON Films", **Film Quarterly**, Vol. 32, No:3, Spring, 1979.
- Young, Colin."Cinema of Common Sense". **Film Quarterly**. Vol. 17, No. 4, Summer, 1964.

Zavattini, Cesare. "Some Ideas On the Cinema", *Sight and Sound*, Vol 23, No. 1, July/September, 1953.

Tezler

Graham, Bradley Glenn. "A Qualitative Study Of The Application of Video Tape And Technology To Cinema Verite". Yayınlanmamış Master Tezi. Michigan State University, 1986

Jackson, Lynne Katherine. "Tangled Up In James Blue: A Committed Filmmaker's Journey Through Independent and Commercial Filmmaking, Propaganda, Documentary, Observational Cinema and Alternative Media". Yayınlanmamış Doktora Tezi. New York University, 1992.

Ulutak, Nazmi. "Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik". Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1988.

İnternet Kaynakları

Buck, Chris. "Richard Leacock".

<http://www.popped.com/articles98/cinemaverite/veriteleacock.html> , (Eylül, 2000).

Buck, Chris. "Frederick Wiseman".

<http://www.popped.com/articles98/cinemaverite/veritewiseman.html>, (Eylül, 2000a).

Djebar, Assia. "Algeria".

<http://www.newafrica.com/culture/authors/profile.asp?ID=191>, (Aralık, 2001).

Drew, Bob. "Drew on The Making of the Cinema Verite Break-Through In American Film. <http://www.drewassociates.net/drew2story.htm>, (Eylül, 2000).

Hoberman, J. "Truth is Beauty".

<http://www.villagevoice.com/ink/film/46hoberman.shtml>, (Şubat, 1997).

Kaufman, Anthony. "In Veritas Film Forum's 60's Vérité Offers Unflinching Glimpses of a Volatile Era.

<http://www.resident.com/articles/nov19-97/art4.htm> , (Kasım, 1997).

McConnell, Robert. "French Realism and Cinéma Vérité".

<http://www.parlez-vous.com/misc/realism.htm>, (Mayıs, 2001).

Vaughan, Megan. "I am My Own Foundation".

<http://www.lrb.co.uk/v23/n20/vaug2320.htm>, (Aralık, 2001).

Weinberger, Michael. "A Working Definition of Documentary Film",

<http://www.users.voicenet.com/~weinsb/rogdef.html>, (Haziran, 2001).

Diğer

Ruby, Jay'nin araştırmacıya yazdığı "Cinéma-Vérité" konulu e-mail (31 Ağustos 2000).