

BİRİNCİ TEKİL ŞAHIS BELGESELLERİ; “BEN”İN KENDİNE BAKIŞI

Nihan Gider Işıkman*

Giriş

Sinema dilinin temel aracı görüntü, sözcüklere yer bırakmayan, görüldüğü gibi algılanan bir gerçeklik olarak kabul edilir. Oysa görünen gerçek değildir. Diğer anlatıların ve kitle iletişim araçlarının yaptığı gibi, film de yalan söyleyip, gerçeği saptırabilir. Tüm filmsel anlatılar, montajlanmış, gerçeği birebir yansıtamayan bir nitelik taşır. Sözel ve görsel anlatılar arasındaki fark, görüntünün içindeki doğal gerçeklik gücü, kanıtsallık yer aldığı için yanılsamayı daha etkili kılmıştır.

Sinema, belge filmlerle başlayan ilk yıllarından beri gerçeği mekanik olarak yeniden üreten bir araç olarak görülmüştür. İster kurmaca olmayan bir türde çalışılıyor olsun, ister kurmaca, yani ister gerçek yaşamdan yerinde ve zamanında yapılan çekimlerle bir film üretilsin ya da kurmaca bir evren yaratılmış olsun, sonuçta film eylemi ile yapılan bir söz söyleme, öykü anlatma, bir mesajı paylaşmadır. Christian Metz (1982: 44), her filmin bir kurmaca olduğunu söylerken, Bill Nichols (2001:1) ise her filmin bir belgesel olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla anlatıda gerçeğin sunumu açısından türler arasında net bir ayrımın yapılamaması sinema tarihi içinde pek çok farklı anlatımsal arayışa yol açmıştır.

Birinci tekil şahıs anlatısı da bu arayışların bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Kişinin kendini, kendi bakış açısından dünyayı anlatması edebiyat, resim, gösteri sanatları

*Yrd. Doç. Dr., Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara.

gibi çok daha uzun geçmişe sahip sanat formlarına dayanmaktadır. Farklı sanat formlarındaki örnekler özelinde de bakıldığında otobiyografik anlatıların gözler önüne serdiği gerçeğin dışsal bir gerçeklikten çok içsel bir gerçeklik olduğunu söylemek mümkündür, dolayısıyla sinema üzerinden düşünüldüğünde de Metz ve Nicholls'un tanımlamalarına bir alternatif olarak Lebow'un (2012: 2) tüm filmlerin bir birinci tekil şahıs anlatısı olduğunu ileri sürmesi anlamlıdır. Çünkü Renov'un (2008: 48) da belirttiği gibi görüntüler dünyasında kişiler sadece ne yaptıklarıyla değil, kendilerini, dünyayı nasıl gösterdikleriyle de kimlik kazanmaktadırlar. Kimlik inşası, sosyal ilişkilerin bir yansıması, değişken, çoklu, çoğu zaman birbiriyle çatışan kimliklerin bir bütünü olarak düşünüldüğünde, birinci tekil şahıs anlatılarındaki 'ben'in aslında bir "biz"i yansıttığı söylenebilir ki bu da her filmin aslında bir birinci tekil şahıs anlatısı olarak düşünülmesi tezini doğrular.

Belgesellerde ele alınan konulara ve konu çerçevesinde yer verilen kişilere baktığımızda sadece kamera aracılığıyla yakalanmış bir görüntünün söz konusu olmadığını, tersine, çok sayıda bakışın veya bakış açısının kesiştiği dinamik bir alan olduğu söylenebilir. Belgeselci bir olay, zaman dilimi ya da kavram hakkındaki görüşlerini, ürettiği belgesel yoluyla yansıtmaya çalışır. Filmdeki konu ile ilgili kişiler birey olarak yeniden sunulan gerçekliğin içinde var olmaktadır. İzleyici bir birey olarak, gerek aynı belgeseli farklı açılardan izleyerek, gerekse aynı konunun farklı açılarını bir araya getirerek, okuduklarını, duyduklarını, gördüklerini yorumlar. Bu kesişme noktası, karmaşık ve çok boyutlu bir nesne yaratarak, hem filmde yer alan kişi/kişiler açısından, hem belgeselci açısından, hem de belgeseli izleyenler açısından çeşitli farklı kimliklerin araştırılıp, tartışılmasına imkan tanır.

Belgeselci insanların hayatlarına girer, umut ve korkuları, sevgi ve nefretleri önüne serilir ve o bunları yeniden yapılandırarak ekranlara taşır. Bu çerçevede filmde yer alan konu ile ilgili kişilerin çoklu yapısı ortaya çıkar. Filmin dışında, kendi öz varoluşuyla var olan kişi, belgeselci ile ilişkisi sonucu yapılandırılan kişi, izleyici ile ilişkisi sonucu yapılandırılan kişi. Kameranın varlığı kişilerin kendi farkındalıklarını da artırır, kendilerine yabancılaşarak gerçeğin dolayımındaki kırılmalardan biri meydana gelir. "Kişi kendi gerçekliğini gizleyerek, toplumsal ve bireysel psikolojik etkenler çerçevesinde kendisinden beklenen ya da kendisinden beklendiğini sandığı farklı bir gerçeklik sunar." (Kutay, 2006: 88). Konu ile ilgili kişilerle, belgeselci ilişkisinin yanı sıra, izleyici ile nasıl bir ilişki kurduğu da, çoklu yapıda etkilidir. Belgeselde yer alan kişi ile izleyici arasındaki yaşam, mesafe "yakın" olduğunda, ilişki düzeyine bağlı olarak doğru algı düzeyi de artıp azalabilmektedir.

Belgeselin çok boyutlu yapısı kapsamında birinci tekil şahıs belgesellerini ele almak, günümüz teknolojisinin sinema anlatısında öz temsillerin üretimini daha mümkün kılması çerçevesinde değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle, son dönemde izleyici ile buluşmuş bu tarz filmleri örneklendirerek analiz etmek, belgesel anlatısının sosyal, kültürel, politik, teknolojik gelişmeler bağlamından sürekli değişen dönüşen iletişimsel potansiyelini daha iyi değerlendirmek açısından yerinde olacaktır.

Dijital Çağın Aynası Birinci Tekil Şahıs Belgeselleri

Dijital çağ olarak adlandırabileceğimiz dönemde, görsel-sesli kaydın yapılabileceği ekipmanlar çok daha küçük, hafif, ucuz dolayısıyla ulaşılabılır hale gelmiştir. Aynı şekilde, bunların montajlanarak yayına hazır hale getirilmesi de dijital sistemlerin olanaklarıyla çok daha kolaylaşmıştır. Ayrıca, görüntü ve ses kalitesinde herhangi bir kayıp olmadan kolaylıkla kopyalayabilme, DVD, internet yayıncılığı gibi olanaklar, dağıtım, izleyiciye ulaşma imkânı sağlamaktadır. Dolayısıyla, bireylerin medyada yer alacak yerinden sunumları açısından düşündüğümüzde, günümüz iletişim teknolojileri, temsillerin oluşturulmasını, dağıtımını ve tüketimini daha geniş bir kesim için olanaklı kılmaktadır. İşte bu noktada birinci tekil şahıs belgeselleri, önemli bir yapım biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bir film yapımının herkes tarafından gerçekleştirilebileceği esasına dayanarak, bireylerin kendi filmlerinin yapımında aktif rol üstlenmesi sayesinde, yaratıcı bir çalışma ile hikâyelerin anlatılmasından, problemlerin dile getirilmesine ve aşılmasına ya da farklı bireylerin karşılaşmasına dek, belgeseli etkin bir araç olarak kabul etmek gerekir. Birinci tekil şahıs belgeselleriyle belgeselciler çekiminden montajına dek, kendi filmlerini yapmakta, neyin önemli olup olmadığı ya da doğru olup olmadığı hakkında kendi kararlarını vermektedirler. Dolayısıyla kendi yeniden sunumları üzerinde söz sahibi olmakta, kendi özel alanlarının sınırlarını belirlemektedirler. Ana akım medyada mercek altına alınan ünlülerin günlük hayatlarının yanı sıra sosyal medyada sıradan insanın detaylarını ele alan video paylaşımları, *bloglar* gibi anlatıların hızlı artışı, kamusal alan ve özel alanın sınırlarının gittikçe belirsizleşmesini doğurmaktadır. Joshua Meyrowitz (1986), televizyonu bu noktada etkin bir araç olarak tanımlarken son yıllarda gittikçe yaygınlık kazanan *realityshow* olarak adlandırılan, bir gerçeklik vaadiyle sıradan insanların günlük hayatlarının adeta gözetleme duygusunun tatmini üzere ekranlara taşındığı yapımlar olarak değerlendirilmelidir. Böylelikle, günlük, sıradan insanın hayatı hiç olmadığı kadar görünürlük kazandıkça sosyal etkileşim hiç olmadığı kadar artmakta ve küresel bir ölçek kazanmaktadır.

Filme konu olan kişilerin yeniden sunumlarının kendi kontrolleri çerçevesinde oluşmasını sağlayan birinci tekil şahıs belgeselleri, izleyici açısından ele alındığında da, birilerinin başkaları adına konuşmasındansa, gerçek kişilerin kendi hikâyelerini kendi yorumlarıyla anlattığını bilmek, belgesel gerçek ilişkisini daha az sorunlu bir noktaya çekmektedir. Ancak bu katılımlı çalışmaları da temsil açısından ideal bir yöntem olarak yorumlamak eksik olacaktır, çünkü yine belgeselci belirlediği yapı çerçevesinde etkinliğini sürdürmektedir. Birinci tekil şahıs belgesellerinde belgeselcinin kendi öz sunumu üzerinde bilerek ya da farkında olmadan uygulayabileceği otosansür de göz ardı edilmemelidir.

Son yıllarda internetin görsel, işitsel, yazılı malzemenin dolaşıma sokulmasında önemli bir rol oynamaya başlamasıyla birlikte pek çok yeni türün ortaya çıktığı, hatta sinema, televizyon ve basılı malzemeler gibi geleneksel araçları bile etkilediği, dönüştürdüğü görülmektedir. Belgesel açısından “eski –yeni” etkileşiminde öncelikle geleneksel

belgesel anlatısı yapısı içerisinde yeni medyanın teknik olanaklarının yapım ve dağıtım amacıyla kullanımından bahsetmek gerekir ki bu dijital kameralar ve farklı mobil cihazlarla kolaylıkla çekim, montaj ve dağıtım yapılabiliyor olmasıdır. İkinci aşama ise internetin katılımcı kültürünün, kişisel ifade olanakları ile belgesel anlatısını dönüştürmesidir. Gerçeğin sunumu açısından yeni medya belgesellerinin belgesel anlatısına katkıları tam da bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Geleneksel belgesel anlatısında belgeselciler kişilerin temsillerini üretirken, kişilerin kendi temsillerini üretmekle ilgilenebilecekleri, yapabilirlikleri göz ardı edilmiştir. Gelişen teknolojilerle birlikte bizzat bireyler kendi temsillerini üretebilir hale geldikçe, belgeselci ve konu/birey arasındaki sınırlar yok olmaya başlamıştır.

Belgesellerin yayın olanakları çerçevesinde de düşündüğümüzde yeni medya belgeselleri, herhangi bir yerdeki herhangi bir kişinin medya dosyalarını indirip, herhangi bir kişi ile rahatça paylaşabilmesi sayesinde küresel bir dağıtım ağına sahiptir. İnternetteki ‘resmi’ yasaklama girişimlerinin çoğu zaman nasıl sonuçsuz kalabildiğinin örnekleri bu dağıtım ağını sansür karşısında ciddi bir alternatif güç olarak ele almayı gerektirmektedir. Süre kısıtlamaları, amatörlük değerlendirmeleriyle ana akım medyada, televizyon ve sinemada yer bulamayacak yapımlar da izleyici ile bu dağıtım ağı üzerinden rahatlıkla buluşabilmektedir. Belgesel anlatısı sosyal katılımın etkin bir arenası haline gelebilmektedir (Birchall, 2008: 278).

Birinci tekil şahıs anlatısı, gün be gün artan bir oranda farklı formlarda, farklı mecralarda yer bulmayı sürdürdükçe, kendi türsel özellikleri de belirginleşmeye başlamaktadır. Sadece birinci tekil şahsın tanıklığının anlatıda yer alması değil, izleyiciyi bizzat anlatıcının tanıklığına ortak etmesi temeldir. Genel olarak doğrudan bir argüman ileri sürmezken, izleyiciden beklenen anlatıcının gerçekliğinin farkına varması ve kendi gerçekliğine dahil etmesidir (Aufderheide, 1997). İster bir itirafname yapısında ister bir günlük ya da sosyal aktivist bir birinci tekil şahıs gazeteciliği örneği, belgeselcinin başkalarının adına anlatıyı oluşturması karşısında, belgeselcinin bizzat anlatıcının konusu olduğu birinci tekil şahıs belgeselleri, öznelliklerindeki açıklıklarıyla ayrışmaktadırlar.

Bu öznelğin hem belgeselci hem de izleyicide nasıl karşılık bulduğunu netleştirmek adına başvurabilecek kaynaklardan biri de Christian Metz’in (1982: 46) “film bir aynadır” metaforu olacaktır. Ayna metaforu çerçevesinde sinema tarihine paralel bir şekilde, internet çağında da artan bir oranda insanların gözlerini görüntülerden alamamasını, başkalarının sözlerine kulak kabartmadan duramamasını, film izlemekten alınan hazzı açıklamak mümkün olabilmektedir. Metz, Lacan’ın “ayna evresi” ile seyircinin özdeşleşme süreçlerini açıklamaktadır. Lacan’a göre, doğumdan sonra bir süre, çocuk kendisi ile çevresi arasında ayırım yapacak durumda değildir. Annesi ve çevresindeki diğer nesnelere kendi bedeni arasında fark yoktur. Kendini arayan çocuk libidosunu narsisizm bağlamında kendisini temsil eder gördüğü her şeye yükler. Daha sonraki altıncı ve sekizinci aylar arasında, bebek bir aynada gördüğü görüntüsü aracılığı ile bedeninin bütünselliğini ve bir varlık olarak kendini kavrar. Ayna evresi ‘ben’ in ilk eklemelişidir

(Aktaran Güçhan, 1992: 102). İşte Metz (1982: 46), seyircinin film izlerken o ilkel hazza yeniden yaşadığını öne sürerek ayna işlevini açıklar. Metz, yönetmen, seyirci ve filme konu olan kişiler arasındaki özdeşleşme üzerinden ayna etkisini kurarken, fark yönetmenin ve seyircinin kendi bedeninin yansımalarının perdede olmamasıdır. Birinci tekil şahıs belgesellerinde bizzat belgeselci filmin de konusu olduğu için perde/ekran aynanın yerini daha net bir şekilde alabilmektedir. Belgeselci hem kamerayla özdeşleştiği hem de görüntülerin kaynağını oluşturduğu için artık perde/ekran ona kendisini yansıtan bir ayna olmaktadır.

Neden Birinci Tekil Şahıs Belgeselleri?

Belgesellerin, genel insani durumları ele aldığı, özellikle de bireysel eylemleri, ilişkileri, duyguları özelden genele varacak bir şekilde işlediği söylendiğinde, belgeselin mesajını en güçlü şekilde taşıyan unsurlar da filmin karakterleri olmaktadır. Karakterler, dolayısıyla da özdeşlik kurulabilecek insan hikâyeleri üzerine kurulmuş belgesellerin izleyici üzerindeki etkisi daha fazladır. İzleyici onlara ne olduğunu, hayatlarının nasıl değiştiğini, nasıl dönüştüklerini görmek istemekte, karakterlere merhamet duyarak ya da onlarla empati kurarak karakterlere dolayısıyla belgesele de bağlanmaktadır (Cizek, 2005:80). Karakterler üzerine kurulmuş filmler açısından en az yaratıcı olan yöntem olarak görülen, ‘konuşan kafalar’ olarak da adlandırılan röportajlar dahi bir iletişim kurma çabası olarak düşünüldüğünde değerlidir. Sadece bu iletişim niyeti bile belgeselin gücünü oluşturabilir. Belgesel görselinde, konuşmacının kendi öz sunumuna dair taşıdığı izler, konuşma stili, ses tonu ve temposu, duraklamaları, tereddütleri, yüz ifadeleri, beden dili, jestleri, duygu ve düşüncelerine dair izler taşımaktadır. Birinci tekil şahıs belgesellerinde bizzat belgeselcinin filmin karakteri olması göz önünde bulundurulduğunda sadece röportajlardaki iletişim kurma çabasının çok ötesinde bir niyet ortadır. Temsil her daim belgesel anlatısının temel sorunlarından biri olagelmekle birlikte, birinci tekil şahıs belgesellerinde belgeselcinin iletişim kurmak adına gösterdiği niyet, en özel detayları bile paylaşmak konusundaki tutumu, öz temsillerin halihazırda orada bekliyor olması önemli bir kaynaktır. Öz temsillerin de kurgusallığı akılda tutulmakla birlikte, kamera önündeki kişilerin kendilerinin nasıl görülmek ya da sunulmak istediklerine dair taşıdıkları veriler de kıymetlidir.

Özeline kamusal alana taşındığı böylesi bir yapıda, neden birinci tekil şahıs belgeselleri diye sorulduğunda, birinci tekil şahıs belgesellerinde filmi yapmak için yola koyulmadan önce çok güçlü bir motivasyonun olmasının gerekliliğini, Berke Baş “ihtiyaç” olarak tanımlamaktadır (Hızlı, 2010:334). Belgeselcilerin ihtiyaçlarını yapımlar üzerinden görebilmek mümkündür. *David Holtzman’ın Günlüğü* (Yön. JimMcBride, 1967)* filminde Kit Carson, “Hayatımı filme alırsam onu daha iyi anlayabileceğimi düşündüm” demektedir. Tıpkı Carson gibi ihtiyaçlarını dile getiren pek çok belgeselci hem dünyadaki yerlerinin ne olduğunu daha iyi anlayabilmek hem de bu keşif sürecinin kaydını

* *David Holtzman’ın Günlüğü* (Yön. JimMcBride, 1967) <https://vimeo.com/117733608> (Erişim tarihi 15.12.2015)

tutabilmek adına birinci tekil şahıs belgesellerini giderek artan bir sayıda bir araç olarak kullanmaktadır. Kimi zaman ağır bir hastalığın seyri, kimi zaman büyük bir ailevi kriz, kimi zaman sosyal kimliği keşif yolculuğu filme alınırken kamera sadece bir kayıt cihazı olmaktan çıkıp gerçekliği kurmada önemli bir yardımcı halini alabilmektedir. Böylelikle Aufderheide'nin (1997) de vurguladığı gibi özel ve kamusal alan sınırları belirginleşirken, bireysel tecrübeler de sosyal bir bağlam kazanmaktadır. Dolayısıyla birinci tekil şahıs belgesellerinin konusunun ille de bir kişi hakkında olması gerektiğini, bir mahalleye, bir topluluğa, bir olay ya da olguya kişisel bir bakışın da olabileceğini vurgulamak gerekir. Belgeselci merkezde ya da kenardan, durup kendi etrafındakilere bakmakta, dolayısıyla doğrudan "ben" diye söze başlamadan, yaşadığı toplumun, ailesinin hikâyelerine bakışını ya da tamamen kişisel olarak deneyimlediği şeyleri aktarabilmektedir.

Hangi sebeple ortaya çıkarsa çıksın taşıdığı öznellikle belgesel yapma çabası kamusal alanda bilinmeyen duyulmayan, ilgi gösterilmeyen bir konuyu görünür kılma çabası olarak da okunmalıdır. Belgeselin başından beri bir amaçsallık içinde tanımlana gelmesi, sinema gerçek gibi akımların sosyal meseleler üzerindeki öznel ifadeleri ortaya çıkarmaya odaklanması çerçevesinde düşünüldüğünde (Aufderheide, 1997), ana akım medyanın ticari ya da politik, her neden kaynaklanırsa kaynaklansın ilgi alanı dışında kalmış alanlara da, kasten ya da kasıtlı olmadan, el atmaktadırlar. Gerçekliğin kurulmasında görsel medyanın gücü düşünüldüğünde, birinci tekil şahıs belgeselleri formunda şekillenen ve daha önce de değinildiği üzere teknolojik gelişmeler sayesinde kitlelere ulaşılabilirlik kazanan anlatılar sosyal adaletin sağlanmasındaki araçlardan biri olarak da değerlendirilebilirler. Çünkü, genellikle kayıt dışı kalan, sıradan insanların tecrübeleri, olgu ve olayların nasıl yorumlanacağında, geleceğe nasıl taşınacağında büyük rol oynayabilmektedir. Tabi bu noktada bir bireysel anlatının toplumsal bellekte yer alabilmesi için tarihsel ve duygusal bir tepki uyandırıyor, görünüşte birbirinden ayrı olayları neden-sonuç ilişkisi içinde bütünlüyor olması gerekliliğini vurgulamak yerinde olur. Chirwa, toplumsal belleğin, bireysel ve toplumsal düzeyde uzlaşma, iyileşme ve yeniden yapılanmanın bir parçası olarak kabul edilmesi gerektiğini tam da buradan yola çıkarak açıklar. Çünkü toplumun bireyleri arasında oluşan duygusal dayanışma psikolojik bir terapi işlevi görmektedir (Chirwa, 1997: 482). Belgeseller de bireysel belleğin kamusal alana taşınma zemini olarak bu çerçevede değerlendirildiğinde, sundukları tanıklıkların inanılabilirliği tartışılır olsa bile, o tanıklığın doğurduğu duygusal etki bile göz ardı edilemeyecek değerdedir. Özellikle de filmler içinden çıktıkları toplumlara geri döndüklerinde yarattıkları etki, kimi zaman da kendilerinin yıllardır anlatmak, ifade etmek istedikleri ile karşılaşmaları sonucu, kamusal farkındalığın artması, güven kazanarak kendini daha güçlü hissetme ve örgütlenme olabilmektedir.

Birinci tekil şahıs belgesellerinin yapım biçimine odaklanıldığında da konu paralelinde kişisel arşiv malzemelerinin, fotoğrafların, mektupların, evlerde o konuya ait ne

varsa izleyici ile paylaşıldığını görmek mümkündür. Bu da izleyici ile kurulan birebir ilişkiyi güçlendirmekte, bu ilişki, bazı anlatımsal kural ve sınırlamaların da kalkmasında etkili olmaktadır. Artan oranda röportaj, kişisel çekimler, olay anında çekimler, sallanan kamera, doğaçlama konuşmalar gibi tekniklerin kullanılması, bir yandan da ‘gerçeği’ izliyor olma etkisini de güçlendirmektedir (Birchall, 2008: 283). Bireyin farklı kültürlerdeki yapılanışı, son derece öznel, özelin kamusal alana taşındığı birinci tekil şahıs belgesellerinin yapım biçimlerini de temelden etkileyebilmektedir. Otobiyografi kültürünün yerleşmediği toplumlarda, filmin her aşamasında zorluklar yaşanabilmektedir. Bireyin toplumla çatışmasının ya da aile içi çatışmaların çıkışı bizzat belgeselin yapım süreci olabilmektedir. Esasında birinci tekil şahıs anlatılarının temelde güçlerini aldıkları temel noktalardan biri de tam da bu çatışmalardır. Aufderheide (1997) birinci tekil şahıs belgeselcilerinin kameralarını çoğu zaman normalde sorulamayacak soruların önünü açan bir araç olarak da kullanabildiklerini belirtmektedir. Belgeselcinin konuşabilme yönündeki ihtiyacı temel bir itici güç olarak, yapım sürecini, konuya odaklanmanın belleği uyardırmadaki etkisi de, herhangi bir film ekibi ya da kamera orada olmasa ortaya çıkmayacak konuların, davranışların keşfedilmesini, dolayısıyla son derece değerli kayıtların oluşturulmasını sağlayabilmektedir. Bu noktada belleğin oyunları, karakterin sadece neyi nasıl hatırlamak istiyorsa öyle hatırlayabileceği ya da nasıl anlatmak istiyorsa öyle anlatabileceği tabi ki göz ardı edilemez, ancak bu, çelişki ve eksik içerse de bu anlatıların önemsiz, değersiz olduğu anlamına da gelmez.

Tek Başına Dans, Diyar ve Benim Kanserim

Birinci tekil şahıs belgeseli olarak ele alınabilecek güncel ve güçlü yapımlardan biri *Tek Başına Dans* (Yön. Biene Pilavcı, 2014)* belgeselidir. Eski VHS kayıtları, solmuş, kırışmış aile fotoğrafları ve küçük bir kızın günlükleriyle, bir ailenin geçmişinin izlerini günümüze taşımaktadır belgesel. Aile içi şiddet üzerine temellenen film “Yaşanan şiddet bizi nereye getirdi ve nereye götürecektir” sorusuna tüm aile bireylerinin yanı sıra izleyici ile de birlikte cevap arama çağrısıdır. Yönetmen Biene Pilavcı, 12 yaşında gördüğü şiddetin çok fazla olduğuna karar vermiş, sosyal hizmetler aracılığıyla bir çocuk yurduna yerleşmiştir. Sonra 33 yaşında, yaşanan ama hiç dile getirilmeyenlerin zehriyle yola devam etmek istemediğini anladığı bir zamanda, kamerasıyla ailesine geri dönmüştür. Biene Pilavcı bir yandan iletişimsizliğin ve şiddetin çocuklarda bıraktığı yaraların peşinde çok kırılğan bir yolculuğa çıkarken, bir yandan da şifanın cesaretle ilişkisinin adını koymaktadır.

Ancak bir belgeselle konuyu çok daha yakın ve gerçekçi anlatabileceğini düşünen yönetmen Biene Pilavcı (Yüksel, 2014), filmi yapmaktaki amacını verdiği bir diğer röportajda, “Ben böyle gerçek filmleri seyirci olarak arıyordum, seyretmek istiyordum. Bu filmi de öyle yaptım. Bu film benim son noktamdı. Kendime yardım edebilme ih-

* *Tek Başına Dans* ile ilgili detaylı bilgi için <https://de-de.facebook.com/Alleine-Tanzen-145584718836624/>

tiyacımdı. Başka hiçbir şey işe yaramazken bu film benim terapim oldu.”* sözleriyle ifade etmektedir. Pilavcı, kardeşlerinin filme dâhil olmaya ikna olmalarını da “Onlar da benim gibi birşeyler anlatmaya çalışıyorlar. Kendilerini ifade etmek istiyorlar. Onlardan aynı zamanda manevi yardım istememi büyük bir iltifat olarak kabul ettiler.”(Ülkütekin, 2014) diye açıklamaktadır.

Film boyunca Pilavcı'nın sürekli açık olan kamerası özel denilebilecek her alana girerek, utanmadan, sakınmadan, gözünü kırpmadan o güne kadar hep etrafından dolanılan acının, üstüne üstüne gitmektedir. Kameranın etkisiyle annesini ve tüm diğer aile fertlerini çok zorlayan sorular sorabilmekte, herkesin geçmişiyle yüzleşmesini istemektedir. Filmin bir bölümünde, aile, bir düşün için Yunanistan'da bir araya gelirler ve aile tam anlamıyla birbirine girer ki Biene Pilavcı hala çekim yapmaya devam etmektedir. Ortalık yatıştıktan sonra annesi Biene'ye, “Başka çekecek şey bulamadın mı?” diye sorar. İşte bu noktada bir birinci tekil şahıs belgeselcisinin en büyük çelişkisi Biene Pilavcı için başlar. “Ailemin acılarını filmim için kullanıyor muyum?” diye sorar. Bu soruya verdiği yanıt filmin ta kendisidir ve bir röportajında da şöyle vurgular “Seyirci bu filmde birşeyler çıkardığı an bence buna değer gibi geliyor.”(Ülkütekin, 2014).

Bir ailevi sorunu, aile bireylerinden birinin öznelliğinde, kamusal alana taşıyan belgesel ilk etkilerini de öncelikle ele aldığı aile özelinde vermektedir. Pilavcı'nın belgeseli, aile için de bir terapi işlevi gördüğünü bizzat Biene Pilavcı “En dikkat çekici şey ise ailemin kendilerini izlerken bu kadar sert olmalarına şaşırıyorlardı. Ben kendim hakkında çok şeyler öğrendim. Bunun dışında kardeşim Ali ona yaklaşmama izin verdi. Geçen gün ikimiz onun yeni evini boyadık mesela, havadan sudan konuştuk onunla, çok keyifliydi.”sözleriyle ifade eder. (Yüksel, 2014) Bu bağlamda film amacına ulaşır, çeşitli festival ve gösterimlerle ulaştığı izleyici ve ana akım medyada uyandırdığı yaygın etki üzerinden yaratacağı etki artıdır. Belgeseller özellikle izleyici ile buluştuğunda belki onların da yıllardır anlatmak, ifade etmek istedikleri ile karşılaşmaları sonucu, kamusal farkındalığın artmasını, güven kazanarak kendini daha güçlü hissetmeyi ve örgütlenmeyi sağlayabilmektedir. Herhangi bir izleyicinin sadece tanıklıkları dinlemesi, tanıklarla karşılaşması bile onu gördüklerine, duyduklarına, bildiklerine eleştirel yaklaşmaya itebilir. Gösterimler sonrasında, söyleşilerde kurulan yüz yüze iletişim, online gösterim sayfalarında ve sosyal medyada yer alan izleyici yorumları bizzat süregiden bilinç oluşumunun bir parçası haline gelmektedir. Filmler yeni filmlere ilham vermekte, farklı bireyler kendi ailelerine bakmakta, film bir zincirleme reaksiyonun tetikleyicisi olmaktadır.

Anlatısının gücünü ve etkililiğini birinci tekil şahıs belgeseli olmaktan alan bir diğer yapım *Diyar* (Yön. Devrim Akkaya, 2014)**da suskunlukların üzerine giden önemli bir örnektir. Bir birinci şahıs belgeseli olarak yönetmen kendi ailesi içinde yaşananlara bakmakta, tamamen kişisel deneyimleri ile konuya yaklaşmaktadır. Akkaya, İstanbul'da oturan bir yoga eğitmenidir. Göç, çocuk ölümleri, cinayet ve reddedilme gibi travmala-

* <http://e-gazete.anadolu.edu.tr/ayrinti.php?no=13901>(Erişim tarihi 18.12.2015)

** *Diyar* ile ilgili detaylı bilgi için <https://www.facebook.com/pages/D%C4%B0YAR/411469228923786> ve <http://diyar.ahestefilm.com/>

rın gelecek kuşaklar üzerindeki etkilerini araştıran “aile dizimi” çalışmasına katılır. Aile dizimi yöntemi, ailenin kuşaklar boyu birbirine görünmez bir bağla, çok daha derinden bağlı olduğu anlayışına dayanır, kuşaklar öncesinde yaşanan bir tecrübenin bugüne yansıdığını, aktarıldığını hatta geçmişte giderilemeyen, tedavisinden kaçılan acıların yükünün bugüne devredildiğini iddia eder. Akkaya, bu çalışma sonrası, hissettiği yalnızlık ve aidiyetsizlik duygusu, kendi ailesini kurmak konusunda gösterdiği direncin nedenleri üzerine düşünürken 1915’te evlat edinilmiş olan Ermeni büyük dedesi gelir aklına. Ailesiyle bunu paylaştığında, büyük dedesi Yusuf’un mezarının kimsesizler mezarlığında, bilinmeyen bir yerde olduğunu öğrenir. Hem büyük dedesi Yusuf’un hikâyesinin hem de kayıp mezarının peşine düşer. Aile bireylerinin belleklerdekiyle O, tarihi olayları yaşayan sıradan insanın, Ermeni büyük dedenin hikâyesi o olayların, nasıl hatırlanacağını etkiler. Aileden bir bireyin büyük dedenin hatırası önünde bu saygıyla eğilme girişimi, bir yandan da tüm aile içinde unutmama-hatırlama pratiklerinin nasıl işlediğini gözler önüne sermektedir. Konuşmakta ve mezarlığın izini sürmekte resmi tarihin beyinlerde oluşturduğu sınırlarla pek de istekli olmayan, dede ve akranı akrabalar karşısında yeni kuşaklar, baba, kardeşler ve Devrim Akkaya’nın kendisi kimlikleri ve tarihi gerçeklerin kendi aileleri üzerindeki izlerini sürmekte kararlılık gösterirler. Bu karakterlerle belgesel resmi tarihle bağdaşmasa da yakın tarihin yeniden değerlendirilmesine yönelik bir nitelik kazanır. Filmde, iletişimin temel araçlarından dil bile geçmişle bugün arasındaki kopukluğu sergileyen bir araç olarak simgesellik taşır. Kürtçe ve Türkçe konuşan ailede Ermenice, unutulmuş, hiç öğretilmemiş bir dil olarak büyük dedenin kimliğini nasıl yaşadığının izlerini bugüne taşır. Ermeni dedesinin acısı “geçmiş” bir acı değil, üç nesil sonra bugünü ve geleceği şekillendirmeye devam eden bir acıdır ve Kürt, Alevi bir aile olarak ülkedeki azınlık kimliklerinin pek çoğunu taşıyan bu aile özelinde farklı temsiliyetler de kazanarak, başka acıların ve suskunlukların da daha oluşmadan önlenmesine katkı sağlayabilir.

Hızla ilerleyen bir tipte göğüs kanserine yakalanan yönetmen Meral Uslu da, belgeseli *Benim Kanserim* (Yön. Meral Uslu, 2015)* ile izleyiciyi tedavi sürecinin bir parçası haline getirmektedir. Film boyunca kameranın karşısında olan doktor, terapist ve hemşirelerle öznel kamera aracılığıyla bizzat izleyici karşı karşıya kalmakta, adeta tedavi sürecini izleyici yaşamaktadır. Konu ve izleyici arasındaki özdeşleşmeyi son derece güçlendiren bir anlatım aracı olarak işleyen kameranın bu kullanımı, belgeselci açılarından da bir anlamda kendine dışardan bakabilmesinin bir aracı olarak da işlemektedir. Film Uslu’nun bedeni üzerine odaklanmaktadır. Ona ihanet eden ve O’nun artık güvenmediği bedeni üzerine. Özellikle de bedeni, hastalığı özelinde de göğüsleri filmin görseelliği aracılığıyla özel alan olmaktan çıkmakta, nesneleşmektedir. Ses de çok önemli bir anlatım aracı olarak işlemekte, bir yandan kamera önündekilere öznel kullanım paralelinde bizzat izleyici adına sorular sormakta, bir yandan da Uslu’nun kontrol edemediği duygularının, korkularının, gözyaşlarının izleyici tarafından birebir yaşanmasını ve hissedilmesini sağlamaktadır. Filmin ağırlıklı bölümünde Uslu sesi ile beden bulmaktadır. ‘Neden ben

* *Benim Kanserim* filmi ile ilgili detaylı bilgi için <https://www.facebook.com/MijnKanker/> ve <http://www.cemmedia.nl>

göğüs kanseri oldum?” sorusuyla başlayan süreçte film, belgeselci için bir terapinin de aracı olur. Kendisine, yaşadığı zorlu sürece yabancılaşmasını da sağlar. Zaten birinci tekil şahıs belgeselleri adına filmin en güçlü görseli, filmin kapanış sekansında görülen, Meral Uslu'nun elinde kamerası ile ayna karşısında yeni bedenine baktığı çekimde, kamera aracılığıyla konulan bu mesafenin noktalanışının vurgulanmasıdır. Uzun zorlu bir tedavi ve terapi sürecinin bu sadece ilk ayağı, film bitmiştir. Hayat devam etmektedir.

Sonuç

Bireysel yaşamışlıkların ve tecrübelerin kamusal kazanabilmesi için aktarılması gereklidir. Toplumsal hayata dâhil olduktan sonra bireysellikten çıkıp, farklı hayatlara dokunabilmesi mümkün olabilmektedir. Örneklerle de görüldüğü üzere, belgeseller işte bu nedenle de bireysel yaşamışlıkların yok olup gitmesi karşısındaki önemli bir çaba olarak değerlendirilmelidir. Her bir yeni belgesel, yeni filmlere ilham vermekte, bireyler kendi ailelerine bakarak, sırlarını dökerek, toplumu, yaşamışların farklı anlamları üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Bu noktada belgeselciden öte izleyiciler de kendi paylarına düşen sorumluluğu üstlenerek eleştirelilikle, empati kurarak, sadece izleme edimiyle gerçekleştirdiği tanıklığın, süregiden bir ortak bilincin oluşumunun bir parçası haline gelmesini ve gerçekliklerin yeniden ve yeniden değerlendirilmesini sağlayabilirler. Bu noktada birinci tekil şahıs belgesellerinin açık öznellikleriyle en önemli katkıları diğer formlardaki öznelliği de sorguluyor olmalarıdır.

Türkiye sinema tarihine baktığımızda da, ana akım karşısında belgesel sinema, ağır sansür koşullarında ve ticari dolaşımın desteklerinden uzak, kendine bir yer bulmaya çalışmıştır. Özellikle 2000'lerle birlikte dijital teknolojinin yaygınlık kazanması, sayısı her geçen gün artan festivallerle, internetle farklı yapımlara ve beraberinde sinema yazınına ulaşabilme olanaklarının artması, dolayısıyla sinema okur-yazarlığının artması sonucunda sinema özelde de belgeseller etkin bir ifade aracı olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Bu noktada, Türkiye sinemasında daha yerel, farklı dillerde, farklı kültürleri yansıtan, farklı ideolojilere dayanan, farklı kimlikleri temsil edebilen belgesellerin sayısının gün be gün artması, birinci tekil şahıs belgesellerinin de artan bir yaygınlıkta üretilebilmesi temel bir beklenti olarak tespit edilebilir. Bu en temelinde devletin ya da resmi ideolojinin ya da televizyonların bireyleri yansıttığı imgelerle değil, bireylerin kendi imgelerini üreterek, kendi hikayelerini aktararak yeni bir bilinç, tarih oluşturabilmeleri açısından değerlendirilmelidir. Tekil bireylerin, ailelerin içinde kalmış küçük hikâyeleri de duymakla ancak belki bir şeyler konuşulmaya, tartışılmaya başlanabilir. Küçük seslerin de duyulabilir olması açısından sinema artık çok daha etkili bir araç halini almaktadır.

Kaynakça

- Aufderheide, P. (1997). "Public intimacy: The Development of First-person Documentary". *Afterimage*, 25 (1), s.16.
- Birchall, D. (2008). "Online Documentary." *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Thomas Austin, Wilma de Jong (Der.) içinde Maidenhead/New York: McGrawHill, 278-84.
- Chirwa, W.(1997). *Collective Memory and The Process of Reconciliation and Reconstruction, Development in Practice*, 7:4, s.479-482.
- Cizek, K. (2005). *Storytelling for Advocacy: Conceptualization and Preproduction. Video for Change: A Guide for Advocacy and Activism*, s.74-121.
- Güçhan, G. (1992). C. Metz'in Göstergibilimsel Psikanalitik Yaklaşımı ile Bir Film Çözümleme Denemesi: *Bez Bebek. Kurgu*, 10, s.101-117.
- Hızlı, G., Ertürk, Ş, Mater Ç. (2010). *Sinema Söyleşileri 2009*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kutay, U. (2006). "Kamera-Gerçek İlişkisi ve Belgesel Sinemada Gerçek". Yüksek Lisans Tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema*, London: The McMillan Press.
- Meyrowitz, J. (1986). *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press.
- Ülkütekin, D. (2014). "Anne, Ablama Bıçağı Nasıl Fırlattın?" http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultursanat/39437/Anne_ablama_bicagi_nasil_firlattin.html (Erişim tarihi 18.12.2015)
- Renov, M. (2008). "First-person Films. Some Theses on Self-inscription." *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Thomas Austin, Wilma de Jong (Der.) içinde Maidenhead/New York: McGrawHill.39-50.
- Yüksel, U. (2014). "Bize bunu nasıl yapabildin baba?" <http://www.radikal.com.tr/hayat/bize-bunu-nasil-yapabildin-baba-1177977/> (Erişim tarihi 18.12.2015)

Öz

Birinci Tekil Şahıs Belgeselleri; “Ben”in Kendine Bakışı

Son yıllarda internetin görsel, işitsel, yazılı malzemenin dolaşıma sokulmasında önemli bir rol oynamaya başlamasıyla birlikte pek çok yeni türün ortaya çıktığı, hatta sinema, televizyon ve basılı malzemeler gibi geleneksel medyumları bile etkilediği, dönüştürdüğü görülmüştür. Geleneksel belgesel anlatısında belgeselciler kişilerin temsillerini üretirken, kişilerin kendi temsillerini üretmekle ilgilenebilecekleri, yapabilirlikleri göz ardı edilmiştir. Gelişen teknolojilerle birlikte bizzat bireyler kendi temsillerini üretebilir hale geldikçe, belgeselci ve konu/birey arasındaki sınırlar yok olmaya başlamıştır. Birinci tekil şahıs belgesellerinde, belgeselci merkezde ya da kenardan, durup kendi etrafındakiyle bakmakta, dolayısıyla doğrudan “ben” diye söze başlamadan, yaşadığı toplumda, ailesinde yaşanmış hikâyelere bakışını ya da tamamen kişisel olarak deneyimlediği şeyleri aktarabilmektedir. Belgeselci hem kamerayla özdeşleştiği hem de görüntülerin kaynağını oluşturduğu için artık perde/ekran ona kendisini yansıtan bir ayna olmaktadır. İster bir itirafname yapısında ister bir günlük ya da sosyal aktivist bir birinci tekil şahıs gazeteciliği örneği, belgeselcinin başkalarının adına anlatıyı oluşturması karşısında, belgeselcinin bizzat anlatının konusu olduğu birinci tekil şahıs belgeselleri, özelliklerindeki açıklıklarıyla ayrılmaktadırlar. Toplumsal kültürel, siyasi ve teknolojik değişmelerin etkisiyle sürekli dönüşen belgesellerin iletişim gizilinin daha iyi kavranabilmesi için, günümüz dijital teknolojisinin sinema anlatısında öz temsillerin üretimini daha mümkün kılması çerçevesinde birinci tekil şahıs belgesellerinin belgeselci, izleyici, filme konu olan kişilerden oluşan çok katmanlı anlatı yapısının billurlaştırılması önemlidir. Başka bir deyişle, son dönemde izleyici ile buluşmuş bu tarz filmleri örnekendirerek analiz etmek, birinci tekil şahıs belgesellerinin hâkim bir anlatı biçimi olma potansiyeli somutlaştırmak açısından yerinde olacaktır. Gerçekliğin kurulmasında görsel medyanın gücü düşünüldüğünde, birinci tekil şahıs belgeselleri formunda şekillenen ve teknolojik gelişmeler sayesinde kitlelere ulaşabilirlik kazanan anlatılar, sosyal katılımın etkin bir arenası olarak, sosyal adaletin sağlanmasındaki araçlardan biri olarak da değerlendirilebilirler. Çünkü genellikle görünmez duyulmaz olan sıradan insanların yaşamları ve tecrübeleri, olgu ve olayların nasıl yorumlanacağında, geleceğe nasıl taşınacağında büyük rol oynayabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: birinci tekil şahıs belgeseli, temsil, öznellik, ayna,

Abstract

First Person Documentaries; The Gaze of The Ego To Herself

As internet started to take an important role on the circulation of the audio visual and written material, it is seen that new forms are starting to appear as well as it effects

traditional mediums like cinema, television and print media. In traditional documentary narrative, while documentarists produce representations of individuals it was completely ignored that they may be interested of producing their self-representations. As it is more possible and common with the help of new technologies that people produce their self-representations, the boundaries between the documentarist and the subject/individual began to disappear. In the first person documentaries, documentarist may be in the center or may be looking from a distance to her own surrounding, so may not start the sentence with the word "I". She may narrate stories from the society, from her own family with a personal point of view or directly may narrate her own life experiences. In this manner, as she may be identified as the camera as well as the source of the images it may be said that the screen functions as a mirror. Whether it is in a manner of confession, a diary or a social activist first person journalism, it is obviously subjective than the narrative form of documentarist telling something on behalf of someone else. Just to better understand the communicative potential of documentaries which are transforming continuously with the effects of social, cultural, political and technological changes, it is important to crystallize the narrative layers of documentarist, subject and audience, within the framework of recent advancements in digital technology enabling and facilitating self-representation practices in the film narrative. In other words, the exemplification and analysis of most recent and strong films which have met the audience would be pertinent to concretize the potential of first person documentaries as a prevalent narrative form. As it is obvious that visual media has a strong effect on the establishment of reality in the society, first person documentaries reaching masses easily with the help of the new technologies must be accepted as an important arena of social involvement, as well as an instrument of social justice. Because, the lives and experiences of ordinary people, mostly unheard and unseen, may have strong influence on the way how the facts and events are to be interpreted and be carried into the future.

Keywords: first person documentary, representation, subjectivity, mirror