

-Derleme-

Hakikat Sonrası Dönemde Hakikati Sorgulatan Bir Sinema Türü: Sahte-Belgesel

Umut Tayyibe Eğitimci*

Özet

Bu çalışma, içinde bulunduğumuz ve hakikat sonrası olarak tanımlanan bu dönemde, kurmaca ve belgesel tür özelliklerinin her ikisini de kapsayan sahte-belgesel film türünün, izleyicinin şüphe duymasını sağlayarak hakikati sorgulamaya teşvik etmesine değinmektedir. Bu çerçevede öncelikle hakikat sonrası olarak adlandırılan çağın tanımı ortaya konulmuştur. Ardından sinemada gerçeklik ve hakikatle bağlantı konularına açıklık getirilmeye çalışılmış ve kurgusal olayları belgesel formatında sunan bir sinema türü olarak sahte-belgeselin tanımı yapılmıştır. Çağın problemi olan hakikati sorgulamama ve şüpheden uzak kalma yaklaşımının tersine, sahte-belgeselin sinemada gerçeklik konusunda şüphe uyandırarak sorgulamaya teşvik etmesi ve gerçek olmayanın gerçekmiş gibi anlatılmasından dolayı izleyicide oluşturduğu algıya değinilmiştir. Özellikle görsel medyanın manipülatif kullanımıyla izleyici algısı kolaylıkla değiştirilebilirken medyanın gerçekleri anlatma gibi bir derdi olmalı mı tartışmaları, eleştirel bakış açısının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda sahte-belgeselin kurmacalığını saklayan yapısıyla düşündürme etkisi vurgulanmıştır. Gerçekliği sorgulanan bir tür olarak sahte-belgeselin, hakikat sonrası çağının izleyicisini gerçekliği sorgulamaya davet eden özelliği itibarıyla eleştirel bakış açısı kazanılmasında önemli bir rol oynayabileceğine ve izleyicinin hakikatle arasındaki bağda bir köprü rolü oynayabileceğine dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hakikat, Hakikat Sonrası, Sahte-Belgesel, Kurmaca Belgesel, Yalancı Belgesel

*Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Bilimi ve İnternet Enstitüsü, İstanbul, Türkiye
E-mail: utayyibe.egitimci@istanbulticaret.edu.tr

ORCID : 0000-0002-7078-5339

DOI: 10.31122/sinefilozofi.852791

Eğitimci, U.T. (2021). Hakikat Sonrası Dönemde Hakikati Sorgulatan Bir Sinema Türü: Sahte-Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 51-66. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.852791>

Geliş Tarihi: 03.01.2021

Kabul Tarihi: 19.03.2021

-Review Article-

A Genre Of Film That Makes You Question The Truth In The Post-Truth Era: Mockumentary

Umut Tayyibe Eğitimci*

Abstract

In this period, which is defined as post-truth, this study addresses the fact that the mockumentary film genre, which includes both fictional and documentary genre features, encourages the audience to question the truth by making them doubt. In this framework, firstly, the definition of the post-truth era has been introduced. Then, as a genre of cinema presenting fictional events in a documentary format, the definition of the mockumentary and the perception it creates in the audience because the unreal is told as if it is real, were examined. Rather than questioning the truth while distancing away from doubt, which is the problem of this era, the perception created by the mockumentary in the cinema is explained as well as the mockumentary's characteristic to encourage to question the reality. While the audience's perception can be easily changed with the manipulative use of visual media, the debate of whether the media should have a problem telling the facts draws attention to the necessity of a critical perspective. In this context, the thinking effect it creates on the audience is emphasized with its structure that hides the fictional features of the mockumentary. It has been pointed out that the mockumentary as a genre of questioned reality, can play an important role in gaining a critical perspective in terms of its characteristic that invites the audience of the post-truth era to question reality and can play a bridge role in the link between the audience and the truth.

Keywords: Truth, Post-Truth, Mock-documentary, Fake-documentary, Mockumentary

*Master Degree Student, Istanbul Commerce University, Institute of Communication Science and Internet, İstanbul, Turkey

E-mail: utayyibe.egitimci@istanbulticaret.edu.tr

ORCID : 0000-0002-7078-5339

DOI: 10.31122/sinefilozofi.852791

Eğitimci, U.T. (2021). Hakikat Sonrası Dönemde Hakikati Sorgulatan Bir Sinema Türü: Sahte-Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 51-66. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.852791>

Received: 03.01.2021

Accepted: 19.03.2021

Extended Abstract

In this period, which is defined as post-truth, this study addresses the fact that the mockumentary film genre, which includes both fictional and documentary genre features, encourages the audience to question the truth by making them doubt. In this framework, firstly, the definition of the post-truth era has been introduced. In today's post-truth times, it is very common to accept all the data we see on social media with the same reliability with detailed research. The novelty brought about by the trivialization of the truth is that the masses accept them as truth, even if they know that lies are lies, as long as they are compatible with their prejudices, opinions or convictions. In this period, where the use of logic is abandoned, everyone can choose their own truth as they wish, and even this choice seems to have lost the desire to find the truth without feeling the need. On the other hand, with the effect of technology that develops over time, virtual reality has entered our lives and accordingly, today's understanding of reality has changed. The loss of importance of the truth is closely related to the fact that people in the simulation universe, where a false reality is experienced, are no longer after the truth. The perception problematization created by the simulation universe on today's human beings causes the documentary seriousness and accuracy of everything seen to be accepted without question.

In this sense, mockumentary as a film genre can offer a solution for creating the doubt needed in order to find the truth. Even though a mockumentary is lying through its fictional language, it is not a lie. The fact that it brings falsehood to the forefront by its nature is that it points to the existence of truth as a thesis that it secretly defends and gives us a chance to see the truth of the post-truth period.

In this article which has been written with the literature review method, the definition of the mockumentary and the perception it creates in the audience because the unreal is told as if it is real were examined in details. Rather than questioning the truth while distancing away from doubt, which is the problem of this era, the perception created by the mockumentary in the cinema is explained as well as the mockumentary's characteristic to encourage to question the reality. While the audience's perception can be easily changed with the manipulative use of visual media, the debate of whether the media should have a problem telling the facts draws attention to the necessity of a critical perspective. Although mockumentary is far from the truth as a type of film that creates its reality based on fiction, it still maintains its closeness to the truth as it contains the sense of doubt, which is the starting point for discovering the truth. There is a bilateral variable and misleading interaction between what we see and what we think and believe while evaluating the truth. A mockumentary is based on an understanding of verisimilitude that hovers on the frontiers of fiction with its documentary approach. The spectator, who is alienated from the truth as a feature of the post-truth period, also alienates oneself from oneself and is not even aware of this alienation. On the other hand, the problem of alienation, which is one of the controversial concepts of the art of cinema, has naturally increased with globalization and the rapid advancement of technology. In this context, the fictional structure of the mockumentary based on real epitaph is also valuable in terms of reminding the existence of alienation. Mockumentary mediates a philosophy such as overcoming alienation by another alienation and thus also causes the existence of truth to be questioned. The real message of the mockumentary, which advises its audience not to believe whatever they see, is the fact that "what the audience is watching is not real".

In this context, mockumentaries display the power to create a conscious audience profile who do not believe what they see, question the truth, and have a critical perspective. Contrary to the approach that is far from "questioning" and "doubting" the truth, which is the problem of the post-truth era, mockumentary reflects its suspicion about reality in cinema to its audience and encourages them to question it. A mockumentary, with its potential to mediate the task, just as media literacy assumes in cinema, can create the connection between the audience and the truth. In this article, it has been pointed out that the mockumentary as a genre of questioned reality, can play an important role in gaining a critical perspective in terms of its characteristic that invites the audience of the post-truth era to question reality and can play a bridge role in the link between the audience and the truth.

Giriş

İnsanoğlunun çağlardır sorguladığı hakikat kavramı günümüzde önemini yitirmiş görünmektedir. Özellikle görsel medyanın manipülatif kullanımıyla izleyici algısı kolaylıkla değiştirilebilmektedir. Hakikat-sonrası olarak adlandırılan bu dönemde, medyanın gerçekleri anlatma gibi bir derdi olmalı mı tartışmaları, eleştirel bakış açısının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda sahte-belgesel de sinemada benzer bir göreve aracılık edebilmektedir. Sahte-belgeselin hem kurmaca hem belgesel yapıyı birlikte sunan yapısı, seyircinin gerçeklik algısı ile oynayarak düşünmeyi teşvik etmekte ve sorgulayıcı bakış açısını tetikleyebilmektedir.

Sahte-belgesel bir sinema türü olarak seyircisine doğru ve yanlış, gerçek ve sahte gibi kavramların inşasında düşünmenin etkisini arttırıcı bir rol üstlenmektedir. Genellikle, sahte belgesellerde filmin doğasında bulunan üstkurmaca oyun yapısı, gerçeğin kurmaca olma ihtimalini hatırlatan bir unsurdur. Sahte bir belgesel kurmaca diliyle yalan söylüyor olsa da yalan değildir. Onun yapısı itibarıyla sahteliği ön plana çıkarması gizlice savunduğu tez olarak hakikatin varlığına işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Literatür tarama yöntemiyle yapılan bu araştırmada, sahte-belgesel ve hakikatin sorgulanması kavramları incelenirken türün seyirci üzerinde gerçekliği sorgulamaya yönelik etkisine değinilmektedir.

Hakikat Sonrasının Hakikati

Hakikat sonrası (Post-truth) kavramı ilk olarak 2004 yılında Ralph Keyes tarafından, “*The Post-Truth Era*” (*Hakikat Sonrası Çağ*) adını verdiği kitabında kullanılmıştır. 2016 yılında Oxford Sözlüğü tarafından yılın kelimesi seçilmesinin ardından oldukça popülerleşen bu kavram, medyadaki manipülatif kullanımı ve gerçeği bağlamından kopartması nitelikleriyle halen yoğun biçimde tartışılmaktadır. Buna bağlı olarak kavramın, dünya genelinde gazetecilik ve medya alanında da “sahte haberler” (fake news) şeklinde yükselişe geçtiğine tanık olmaktadır. İddialarla hareket etmeye, yalanı “gerçek” sanmaya başladığımız bir dönemde yaşarken sosyal medyada gördüğümüz tüm verileri detaylı bir araştırma ile aynı güvenilirlik içinde değerlendirebilmekteyiz. “Hakikatin önemsizleşmesinin getirdiği yenilik, kitlelerin, kendi önyargılarına, görüşlerine ya da kanaatlerine uyumlu olduğu sürece, yalanların yalan olduğunu bilse dahi, onları hakikatmiş gibi kabul etmesidir” (Alpay, 2019, p. 29). Mantığın kullanılmasından uzaklaşan bu dönemde herkes kendi istediği şekilde hakikatini seçebilmekte hatta çoğu zaman bu seçimi dahi ihtiyaç hissetmeden hakikati bulma arzusunu yitirmiş görünmektedir.

Çağlar boyu tartışılan bir kavram olan hakikat, bilginin sorgulanması ve düşünme eylemleriyle yakından ilişkilidir. Ancak hakikatin nesnel gerçeklik bakış açısına göre değişebilen niteliği kavramı anlaşılması güç bir hale getirmektedir. Öte yandan hakikatin mutluluğuna inanan geleneksel yaklaşım ile ona karşı çıkan ve kavramın görelilik çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğine inananlar arasındaki tartışmalar kavramı sorunsallaştırmaktadır. Ayrıca hakikatin gerçek ile ilişkili olsa da aynı şey olmadığına da dikkat edilmelidir. Gerçek, nesnel varoluşu ifade ederken hakikat ise bu nesnel varoluşun zihnimizdeki öznel yansımasını dile getirmektedir.

Sinema araştırmalarının öncü isimlerinden Thomas Elsaesser ve Malte Hagener’in birlikte yazdıkları *Film Kuramı* adlı kitap, sinemanın göz olarak incelenmesi çerçevesinde yer verilen bakış ve nazar konusunun, izleyici algısını nasıl değiştirebileceğine ışık tutmaktadır. Bu bağlamda ünlü psikanalist Jacques Marie Émile Lacan’ın “gerçek” kavramının anlaşılmasındaki bakış ve görme ilişkisine değinilmiştir:

“Gerçek, Lacan’ın anlayışına göre, nazara özgü bir referans barındırarak, belirli koşullarda bakışımızın nesnesinin bize geri bakması durumunu gösterir. Ona göre nazar nesneye aittir, bakışsa öznenin düzenidir. Bakışımızı ve onun sayesinde bir nesneyi denetleyebileceğimizi düşünebilirsek de her tür röntgenci ve skopifilik gücün altı daima varoluşun maddi olması gerçeğiyle oyulacaktır; yani Gerçek, simgesel düzende ortaya çıkan anlam ve anlamlandırmayı daima aşar ve kırar” (Elsaesser & Hagener, 2011, p. 194).

Bu bakışın nasıl ortaya çıkabildiğini yine Lacan’ın çok sevdiği bir örnek olan Hans Holbein’in 1533 tarihli *The Ambassadors* (Elçiler) tablosu üzerinden anlatmak mümkündür. Alman ressam Holbein’in Londra Ulusal Galerisi’nde sergilenen bu tablosunda, bilgelik, inanç ve zenginlik göstergeleriyle bezenmiş iki elçi resmedilmiştir. Bu göstergeler görüş alanımızda ve resme düz olarak baktığımızda son derece net ortadadırlar. Ancak yerde, algımızı zorlayan leke gibi bir figür yer almaktadır ve sadece belli bir açıdan baktığımızda perspektif tekniği kullanılarak çizilmiş kafatası figürünü algılayabiliriz.



Görsel 1: Hans Holbein the Younger, Elçiler (The Ambassadors, 1533)

On yedinci yüzyılda bilimin sekülerleşme sürecinin başlaması ve ardından, on sekizinci yüzyılda doğan Aydınlanma felsefesiyle birlikte insan aklının yüceltilmesi, rasyonel bakış açısını geliştirmiş ve hakikat algısı da bu bağlamda sorgulanır olmuştur. Mistizmin karanlığına karşı çıkmasıyla “akıl çağı” olarak anılan bu dönem, nesnel hakikat anlayışının gelişmesine sebep olmuştur. On dokuzuncu yüzyılın bilim ve teknolojik gelişmeleri doğrultusunda ilerleyen modern felsefeler, insanın bilgisine yoğunlaşarak hakikat kavramını da sınırlandırma yönünde etkili olmuştur. Öte yandan insanoğlunun kendi geliştirdiği teknolojinin adeta tutsağı haline dönüşmesine tepki olarak doğan varoluşçu yaklaşım, hakikatin öznel olarak değerlendirilmesini savunmuştur. Varoluşçu filozoflardan Jean-Paul Sartre (1905-1980), insan varoluşunun özgür olduğu fikrinden hareket ederken, Søren Kierkegaard (1813-1855), varoluşçu düşüncenin merkezinde Tanrı fikrine yer vermiştir. “Kierkegaard ne şekilde olursa olsun hakikat kuramlarının önermelere dayalı doğruluk anlayışlarıyla ilgilenmez; onun amacı hakikatin insanla olan ilişkisi ve insan için ne anlama geldiğidir” (Yıldırım, 2020, p. 51). Bu bağlamda Kierkegaard hakikatin insanın varoluşuyla ilgili oluşuna dikkat çekmiş ancak ondan sonraki zaman felsefelerinde “doğruluk” kavramına dayalı değerlendirmeler öne çıkmıştır.

Yirminci yüzyıl düşünce tarihinin önemli filozoflarından biri olan Michel Foucault (1926-1984) ise ‘Doğruyu Söylemek’ adını taşıyan ve 1983 yılında California Üniversitesi’nde verdiği felsefe seminerlerinin metinlerden oluşan kitabında, Antik Yunan’da popüler bir eylem olan “dürüst konuşma” (parrhesia) kavramına dikkat çekmektedir. “Parrhesia’da

konusmacı özgürlüğü kullanır ve kandırma yerine dürüstlüğü, sahtelik ya da sessizlik yerine hakikati, hayat ve emniyet yerine ölümü, yaltaklanma yerine eleştiriyi, kendi çıkarını koruma ve ahlaki kayıtsızlık yerine ahlaki ödevi tercih eder” (Foucault, 2012, p. 17). Öte yandan hakikatin böylesine önem taşıdığı Antik Yunan döneminde bile bu övgüyle ters düşen, hakikati görmezden gelişe dayalı bir ikna yöntemi olan safsata da yaygındır. Kelime kökeni olarak Antik Yunanca’daki “laf ebesi” anlamına gelen sofist (*sofistes*) ifadesinden gelen safsata, Orta Çağ’da Arapça’ya “safsata” olarak geçmiştir. M.Ö. 5. yüzyılda sofistlerce ikna yöntemi olarak kullanılan safsata, bir argümanın mantıksal yapısına dayanarak gerçekleşen bir manipülasyondur. “Safsata, bir argümanı ortaya koyarken geçersiz veya yanlış çıkarsama kullanımınıdır. Safsatalar, ilk bakışta geçerli ve ikna edici gibi görülebilen fakat yakından bakıldığında kendilerini ele veren sahte argümanlardır. Safsataların ayırdına varmak, onları geçerli ve sağlam argümanlardan ayırmak önemli bir eleştirel düşünme becerisidir” (Vikipedi). Safsatalar, hakikatin önemini yitirdiği günümüzde de son derece popüler olarak kullanılmaktadır. “Günümüzde aklın itibarsızlaştırılarak hakikatin önemsizleştirilmesi ve mantığın ortadan kaldırılmasıyla, yeniden Aristoteles öncesine, Sofistler dönemine dönülmektedir. Söylemin aklın üzerine çıktığı bir dönemdir bu” (Alpay, 2018, p. 79). Bu yönüyle safsatalar içinde yaşadığımız hakikat sonrası bu dönemde yaygın bir şekilde ve dönemin ruhuna uygun olarak kullanılırken, manipülasyon farkı anlaşılmaksızın günlük dilin doğal bir parçası haline gelmişlerdir.

Yine bu dönemde hakikatin önemini yitirmesine bağlı bir tepki olarak nitelendirilebilecek ve Amerika’nın en ünlü sözlük yayıncılarından biri olan *Merriam-Webster* tarafından 2006’da “yılın kelimesi” olarak oylanan “*Truthiness*” ifadesinin gündeme gelmesidir. Türkçe’de “bir düşüncenin, inancın sırf öyle istendiği veya hissedildiği için doğru gelmesi” şeklinde karşılık bulan bu kelime, medyanın gerçeği manipüle edebilmesine ve sabit bir gerçek kavramının kişisel reddine işaret etmektedir. Amerikan CBS televizyon kanalında *The Colbert Report* adlı bir kurgu sohbet programı yapan Stephen Colbert, 2005 yılı 17 Ekim günü yayınlanan program bölümünde kelimeyi tanımlarken “kitaplardan değil içgüdülerden gelen gerçek” açıklamasını kullanmıştır. “*Truthiness*” kelimesi ertesi yıl, *Merriam-Webster* tarafından yapılan çevrimiçi ankette halk oylamasıyla yılın kelimesi seçilmiştir. “Teknolojinin çoğalması ve hakikat oluşturmadaki rolü, ‘truthiness’ kavramının ayrılmaz bir parçasıdır ve yılın kelimesi için en iyi rakiplerin her ikisinin de yeni bilgi teknolojileriyle ilgili olması tesadüf değildir” (Rippy, 2009, p. 161).

Hakikat sonrasının hakikati, doğruluğun erdemlerinden uzak, aldatıcılığın hüküm sürdüğü bir zemine dayanırken doğruluk teorilerinden beslenmesi ironisini de içinde barındırır. “Hakikat sonrası fenomeninin ayırt edici özelliği, gerçeğin cephaneliğini gerçeğin kendisine karşı kullanması, başka bir deyişle hakikat sonrasının ironik bir şekilde doğruluk teorilerinde geçerliliğini bulmasıdır. Hakikat sonrası, hakikat konusundaki fikir birliğini zayıflatmak için fikir birliği fikrine başvurur” (Bufacchi, 2020, p. 8). Öte yandan hakikat sonrası çağ, hakikatin öznel ya da nesnel olması konusundaki tartışmalarının dahi önemini yitirdiği bir durumla birlikte, hakikati bulma arzusunun kaybolması anlamını da temsil etmektedir. Bu durum aynı zamanda her türlü manipülasyona açık bir zemin yaratırken gerçeğin sorumluluğunu üstlenecek anlayışları ortadan kaldırmaktadır. Amerikalı analitik filozof Donald Davidson (1917-2003), düşünce ve dilin temel yapısında hakikatin dayanağı olmadan anlaşılır bir şekilde düşünemeyeceğimizi veya konuşamayacağımızı ifade etmiştir. “Öyleyse hakikat önemlidir, özellikle değerli ya da yararlı olduğu için değil... ama hakikat fikri olmadan düşünen yaratıklar olmayacağımız ve bir başkası için düşünen bir yaratık olmanın ne olduğunu anlayamayacağımız için” (Yadlin-Gadot, 2016, p. 34). Hakikatin önemini yitirmesi, yalan üretimine ve bu üretimden doğacak manipülasyonunun sorgulanmaya dahi ihtiyaç duymadan kabulüne sebebiyet verebilmektedir.

Sinemada Gerçeklik ve Hakikatle Bağlantı

Çoğu zaman nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak ifade edilen hakikat ile nesnel gerçekliği ifade eden gerçek kavramları sıklıkla birbirine karıştırılabilmektedir. Gerçeklik belgesel sinemanın temel çıkış noktasını oluştururken, sahte-belgesel gerçek olmayanın belgeler ile birlikte gerçekmiş gibi anlatıldığı film türüdür. Sahte-belgesel türünde hakikatin manipülasyonu söz konusudur. Sahte-belgeselin hakikat ile olan ilişkisi, belgeselin gerçeği keşfeden yapısının tersine, kendi gerçeğini inşa eden bir sisteme dayanmaktadır. Herhangi bir ifadenin hakikat değeri taşıyabilmesi için gereklilik arz eden gerçeklik temelini kurguya dayandıran bir film türü olarak sahte-belgesel hakikatten uzak olsa da, hakikatin keşfedilmesinde çıkış noktası olan şüphe duygusunu barındırması itibarıyla hakikate yakınlığını korumaktadır.

İlerleyen zaman ve gelişen teknolojiler insanoğlunun hakikatle olan ilişkisini de etkilemiştir. Görsel iletişimin ilerleyişiyle birlikte görmek, hakikatin kabulünde yer alan inanma duygusunun en temel gereksinimi olmuştur. Belçikalı sürrealist ressam René Magritte'in *La Trahison des Images* (İmgelerin İhaneti) tablosu, gösterilen ile temsil ettiği şeyin temelde örtüşüyor gibi gözükse de tümüyle aynı şey olmadığını göstermeyi amaçlamaktadır. Tablo, üzerinde "Bu bir pipo değildir" yazan gerçekçi bir pipo resmidir. Magritte'nin imge ve yazı arasında kurduğu zıtlık tabloyu gören kişide "Bu bir pipodan başka ne olabilir ki?" şüphesini uyandırarak algıyı sorgulatmayı amaçlamaktadır.



Görsel 2: René Magritte, İmgelerin İhaneti (La Trahison des Images, 1928-1929)

John Berger'in "Görme Biçimleri" adını taşıyan ve BBC'de yayımlanan belgesel dizisinden uyarlanmış olan kitabı da imgelerin aldaticılığı ve yönlendirim gücü özelliğiyle simülasyon işlevini hatırlatan Magritte'in 1935 tarihli bir eseri olan *La Clef des songes* (Düşlerin Anahtarı) tablosuyla başlamaktadır: "Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. İnsanların Cehennem'in gerçekten var olduğuna inandıkları Ortaçağ'da ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz. Gene de onlardaki bu cehennem kavramı –yanıkların verdiği acıdan olduğu ölçüde– ateşi her şeyi yutan, kül eden bir şey olarak görmelerinden doğmuştur" (Berger, 2019, pp. 7-8). Bu bağlamda hakikati değerlendirmede gördüklerimiz ve düşünüp inandıklarımız arasında çift taraflı değişken ve yanıltıcı bir etkileşim söz konusudur. İşte sinema, bu etkileşimin adeta bir yanıltma sanatına dönüştüğü yerdir.

Sinemadaki derinlikli çalışmalarıyla bilinen Laura Mulvey, "Saniyede 24 Kare Ölüm" kitabında sinemanın birbiriyle çelişik iki atası olarak fotoğraf ve optik illüzyondan bahsederken sinemanın "yanıltma sanatı" özelliğine değinmektedir. "Şeytanı ve onun oyunlarını kışkırtmaya dönük tehlikeli, yasaklı hareketler, yerini türlü türlü hurafelere ve ölüm sonrası hayatla ilişkili inançları kapsayan farklı inanışlara bıraktı. Sinema, illüzyon ve eğlencenin bu tür ilkel formlarını kendinde topladı" (Mulvey, 2012, p. 45). Mulvey, illüzyonların insanın

görme ve zihin faaliyetleriyle oynayarak kişiyi doğüstü her şeye inanmaya daha hazır duruma getirmesine işaret etmektedir. Bu bağlamda izleyici üzerinde büyücü gücüyle hareket eden sinemanın bir türü olarak doğan sahte-belgesel, tam tersi büyüünün varlığını hatırlatan yapısıyla dikkat çekmektedir.

Sinemada imgeyi, hareket ve zaman kavramları aracılığıyla değerlendiren Fransız filozof Gilles Deleuze (1925-1995), sinemanın düşünsel boyutunu ortaya koyan kişinin Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergei Eisenstein olduğuna dikkat çeker (Deleuze 2001, p. 157). Büyük sinema yönetmenlerinin yalnızca ressam, mimarlar ve müzisyenlerle değil, aynı zamanda düşünürlerle de karşılaştırılabilir olduğunu ifade eden Deleuze (Deleuze, 2001, p. 280), sinema ve felsefe ilişkisinin düşünceyi dönüştüren üretim ilişkisini hatırlatır. Bu ilişki aynı zamanda hakikati bulma arzusunu doğurabilecek bir özelliği de beraberinde getirmektedir. Öte yandan sinemanın doğuşundan itibaren gerçeklik kavramına dair tartışmaların artması da kaçınılmaz olmuş ve bu tartışmalar sinemada da yeni yaklaşımları doğurmuştur:

“İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan tarihsel gelişmelerin belgesel sinema alanındaki (aynı zamanda kurgusal sinema alanında) yansımaları sonucunda Amerika Birleşik Devletleri’nde Dolaysız-Sinema (Direct-Cinema), Kanada’da Arı-Göz (Candid-Eye) ve Fransa’da Sinema-Gerçek çalışmaları ortaya çıkar. Söz konusu hareketler benzer duyarlılıklara sahip olmakla beraber farklı biçim ve üslup özellikleri gösterirler” (Yalın & Güngör, 2013, pp. 77-78).

Bunlar arasında özellikle Fransa’da ortaya çıkan sinema-gerçek çalışmaları sahte-belgeselin de temelini oluşturmuştur. “Dilimize Sinema-Gerçek olarak yerleşmiş bu tabirin aslı, felsefenin en zorlu meselelerinden biri olan hakikattir” (Yalın & Güngör, 2013, p. 77). Cinéma vérité (sinema-gerçek) terimi, Fransız filozof ve sosyolog Edgar Morin ile antropolog ve film yapımcısı Jean Rouch’un 1960 yazında birlikte çektikleri *Chronique d’un Été (Bir Yaz Günnesi, Edgar Morin & Jean Rouch, 1961)* adlı belgesel filmin yapımındaki sinema hareketini ifade etmektedir. Sinemanın hakikati ortaya çıkarma gücüne odaklanan bir etnografik çalışma niteliğindeki bu filmde Morin, “Bu film, standart sinemanın aksine, bizi hayata döndürüyor. İnsanlar filme hayatta oldukları gibi tepki veriyor. Onlar yönlendirilmiyorlar, seyirciyi biz yönlendirmiyoruz” yorumunda bulunmaktadır.

Bir Sinema Türü Olarak Sahte-Belgesel ve Hakikatle İlişkisi

Edebiyattan ödünç alınan ve kökeni Aristo’ya kadar uzanan tür kavramı, sinemanın bir endüstri olarak işlemeye başlamasıyla birlikte, ilk başlarda film yapım şirketleri tarafından izleyicileri çekmek için kullanılan bir etiket işlevi görmüştür. Tür filmlerinin ciddiye alınarak tartışılmaya başlanması ise ilk olarak Fransız Yeni Dalga akımı çerçevesinde kurulan ‘*Cahiers du Cinéma*’ adlı dergide André Bazin etrafında toplanan yönetmen ve eleştirmenler grubu tarafından yaratıcı yönetmen anlayışının ifadesi için kullanılan auteur (yazar-yaratıcı) kuramıyla birlikte olmuştur. Büyük ölçüde Alexandre Astruc’un “kamera kalem” (*Le Caméra-stylo*) kuramından türetilen auteur teorisi, sinema filminin tüm görsel ve işitsel unsurlarını denetleyen yönetmenin en büyük yaratıcı güç olarak görüldüğü film yapımı teorisidir. “1950’lerin sonu ve 1960’ların başlangıcında, auteurizm diye adlandırılan bir akım sinema eleştirisi ve teorisinde baskın hale geldi” (Stam, 2014, p. 94). Auteur yaklaşımının gelişimi sinemadaki farklı türlerin belirgenleşerek gelişmesini de etkilemiştir.

Bir tür olarak sahte-belgesel, belgesel yaklaşımıyla kurmacanın sınırlarında gezinen bir gerçekmişgibilik¹ anlayışına dayanmaktadır. “Sinemanın inandırıcılığı büyük ölçüde “gerçekmişgibilige” dayandığından, günlük yaşamın olayları arasında şarkı söyleyip dans eden karakterler “gerçek dışı” bir dünyaya ait olduklarını, seyredilenin bir “gösteri”

¹ Gerçekmişgibilik teriminin İngilizce karşılığı “verisimilitude” kelimesidir. Laura Mulvey’nin “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” eserini çeviren Nilgün Abisel, gerçeğe benzeme olasılığını ifade eden bu terimi gerçekmişgibilik olarak literatüre kazandırmıştır.

olduğunu ortaya koyarlar” (Abisel, 1995, pp. 182-183). Bir gösteri olarak sinema, seyirciden bağımsız düşünülemez. Tıpkı Descartes’ın bilgi edinmenin bir yolu olarak metodik şüpheyi uyandırması gibi Fransız filozof Jacques Rancière de düşünmek için gerçekliği kurgulamanın önemine dikkat çekerek gösterinin yasasını bilmek gerekliliğini savunmuştur:

“Gösteri toplumunda yaşayanların durumu o halde, Platon’un mağarasında zincirlenmiş tutsakların durumuyla aynıdır. Mağara görüntülerin gerçeklik, cehaletin bilgi, ve yoksulluğun zenginlik olarak kabul edildiği yerdir. Tutsaklar da bireysel ve kolektif yaşamlarını başka biçimde kurabileceklerini sandıkça, mağaradaki köleliğe daha çok gömülürler. Fakat bu güçsüzlük beyanının gölgesi dönüp dolaşır, bunu ilan eden bilimin üzerine düşer. Gösterinin yasasını bilmek, tam da kendi gerçekliğiyle özdeş olan yanlışlamayı nasıl sonsuz biçimde yeniden ürettiğini bilmek anlamına gelir” (Rancière, 2015, p. 43).

Sinemada gerçeğin sorgulanması, Lumière Kardeşler’in çektiği belgesel tarzında ve senaryosuz kısa filmin 1895 yılında, halka açık ilk toplu gösterimiyle Paris Grand Café’de başlamıştır. Seyircilerin kendilerine doğru gelmekte olan trenin görüntüsü karşısında dehşete kapılarak kaçmaya çalışmalarıyla birlikte gerçeklik algısının değişimi de başlamıştır. Zamanla gelişen teknolojinin etkisiyle birlikte sanal gerçekliğin hayatlarımıza girmesi ve buna bağlı olarak günümüzün gerçeklik anlayışının değişmesini eleştiren Fransız düşünür Jean Baudrillard, “Simülakrlar ve Simülasyon” adlı kitabında tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girildiğini ve gerçeğin bir daha geri gelmeyeceğini anlatmaktadır. Baudrillard’a göre gerçeklik evreninden kopmuş bu dünyada ölmek dahi imkansızdır ve “ölür ölmez dirilme” sistemine özgü bir anlayışla gerçeğin yerine işlemsel ikizi konmaktadır. “Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun bırakılmış, kendi kendini aynı yörünge çevresinde dolanan modeller aracılığıyla yineleyen ve farklılık simülasyonu üretmekten başka bir şey yapmayan bir hipergerçekten söz edebiliriz” (Baudrillard, 2011, p. 15). İşte bu yapay dünya, insanın gerçeklikten uzaklaşmasına sebep olur. Baudrillard, insanın içinde yaşadığı dünyanın mekanikleşmesine karşı yabancılaşmasını ifade etmektedir. Bu simülasyon dünyası sahtelik yaratma döngüsüyle hareket ederken gerçeklik geçmişin bir parçası olarak geçmişte kalmıştır.

Gerçeğin kusursuz bir kopyasını yaratana simülasyon evreni ile aynı şekilde sahte-belgesel türü de sinemada, belgesel görünümü altında gerçeğin kusursuz bir kopyasını yaratmaktadır. Bu anlamda simülasyon terimi sahte-belgesel türünün tanımlanması ve gerçeklik konumunun belirlenmesinde yol gösterici bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Simülasyonun özel efektler aracılığıyla kurgu sinemasında yerini almasıyla bağlantılı olarak, postmodern film estetiğinin seyirciyi şaşırtması ve gerçeğin tabiatıyla oynaması, hakikati bulmak için gerekli olan şüphe kavramını tümden tersine çevirmekte ve hakikatin aslında varolamayacağına dair şüpheyi doğrular nitelikteki anlayışları yaygınlaştırmaktadır. “Simülasyon teknolojilerinin filmde kullanılmaya başlanması, genel ve özellikle özel efektlere ilişkin olarak, nihayet sadece gösterimin bünyesini değil, aynı zamanda (belki de daha çok) gösterime sunulan vücudun bizzat kendisini, nesnelere, onların gerçek mekandaki ve nesnel zamandaki pratik düzenini, gerçekliğin sınırlarını değiştirmiştir” (Şentürk, 2011, p. 366). Hakikatin öneminin yitirilmiş olması, sahte bir gerçeklik halinin yaşandığı simülasyon evrenindeki insanların artık gerçeğin peşinde olmamasıyla da yakından ilgilidir. Simülasyon evreninin günümüz insanı üzerinde yarattığı algı problematizasyonu görülen her şeyin belgesel ciddiyetiyle doğruluğunun sorgulanmadan kabul edilmesine sebebiyet vermektedir. Bu da evrenle birlikte doğan bir tepkisizlik ve duyarsızlığın işaretidir.

André Bazin, ‘Çağdaş Sinemanın Sorunları’nda sanatta gerçeğin yapmacıklıkla sağlanabildiğine değinmektedir. “Sinemacıyı yalan söylemekle kınamak söz konusu olamaz, çünkü sanatını meydana getiren şey bu yalandır; fakat bu yalana artık hakim olamaması, bu yalanla kendi kendini aldatması ve böylelikle gerçek üzerinde yeni fetihlerde bulunmayı engellemesi kınanabilir” (Bazin, 1996, p. 162). Sinema, Bazin’in burada sinemayı yapan

sinemacıyla olan ilişkisi kadar onu izleyen sinema seyircisiyle de bağlantılıdır. Bu bağlamda sinematografik söylem aynı zamanda sinematografik bir deneyimdir ve bu deneyim her iki tarafa da aittir. Sinemanın bu çift yönlü etkileşimi toplumun hakikat anlayışını değiştirme gücüne sahiptir. Günümüz sosyoloğu Slavoj Žižek, filmlerin toplumsalla olan ilişkisinin vazgeçilmezliğine dikkat çekmektedir. “Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalansöylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanını anlatırlar” (Diken & Laustsen, 2016, p. 15). Toplumda gerçekleşen olayları kendine ait bir dille topluma gösterme becerisine sergileyen bir sanat dalı olarak sinema, izleyici toplumla karşılıklı yarattığı etkileşim yoluyla toplumsal dinamikleri harekete geçirebilir. Sahte-belgesel de bir sinema türü olarak “yalan”dan çıkış noktasıyla hareket etse de “gerçekmiş” gibi gösterdiği yalanla izleyiciyi gerçeği bulma ve deneyimleme ihtiyacına çekebilme gücüne sahiptir.

Sahte-belgesel yani “mockumentary”, İngilizce’de dalga geçmek, taklit etmek, eğlenmek ve sahte anlamlarında kullanılan “mock” ve belgesel anlamındaki “documentary” kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. Bu kavramın ilk kez ne zaman kullanıldığı tam bilinmese de *Oxford İngilizce Sözlüğü*’ne girişi 1965 yılında olmuştur. 1980’lerin ortalarında *This is Spinal Tap (This is Spinal Tap, Rob Reiner, 1984)* filminin yönetmeni Rob Reiner’in kendisiyle yapılan röportajlarda filminin “mockumentary” türünde olduğunu söylemesi, bu kavramın yaygınlaşmasını hızlandırmıştır (Wikipedia). Amerika’da ortaya çıkmış olan sahte-belgesel yaklaşımı bir yandan da belgesel formatını, parodi ve hiciv kullanarak kendi komedisini yaratmıştır. Tür, *The Office (Ofis, TV Dizisi, 2005–2013)* ve *Modern Family (Modern Aile, TV Dizisi, 2009–2020)* gibi popüler durum komedilerinin belgesel tarzıyla televizyona da girmiştir ve büyük ekrandan küçük ekrana, ciddi kült takipçilerinin ilgisini çekmiştir. Öte yandan bütünüyle senaryo yazarının hayal gücüne dayanan sahte-belgesel, gerçek tarihsel olayların kurmaca film biçiminde sunulduğu yarı-belgesel (docudrama) ile de karıştırılmamalıdır. Yarı-belgesel filmde yer alan canlandırmalar gerçek tarihsel olayların temsili olarak gerçekliğe dayandırılmalıdır. Sahte-belgesel ise tamamıyla kurgu olaylara yer vermektedir. Elde tutulan kamera hareketleriyle, senaryosuz ve spontane aksiyon ve profesyonel olmayan aktörleri kullanan sahte-belgesel filmlerin tarzı, gerçeği belgelediğini ima ederken, hepsinin kurgusal olmasıdır. Bu kurgusalılığı vurgulamak için çeşitli yöntemler kullanılmaktadır:

“Sahte belgesellerde amaç izleyiciyi kendisinin gerçekliğine inandırmak olduğu için birçok yola başvurulur. Gerçekçi görünmek için gerçek bir belgeselin bütün içerik özelliklerinin sahtesi yeniden üretilebilir. Gerçeklik yanılsamasını kamera görüntüleri dışında delillerle güçlendirmek için sahte kitaplar, gazete kupürleri, mektuplar, arşiv belgeleri, antetli yazışmalar gibi dokümanların yanı sıra grafikler, çizimler, animasyonlar ve tablolar da yararlanılır. Uzman görüşlerine ve görgü tanıklarına da başvurulabilir” (Sim & Toprak, 2012, p. 5).

Biçim olarak sahte-belgeselin ilham kaynağı, film yapımcılarının gerçekliği çeşitli amaçlarına uygun bir araç olarak kullanmayı istedikleri bir belgesel film anlayışının dayandığı cinéma-vérité tarzıdır. Sahte-belgesel bu çerçevede cinéma-vérité filmlerin yaratmaya çalıştığı gerçeklik hissini kullanarak el kameraları, doğal aydınlatma ve yer çekimi gibi teknikleri tercih eder. Tabii buradaki en büyük fark, sinema-gerçek anlayışının kurgusal olmayan öyküleri ile sahte-belgeselin kurgusal öyküleri arasındaki ayrımdır. Sahte-belgesel izleyicilerin izledikleri filmin tamamen doğru olduğunu düşünmelerini sağlamak için, belgesel film yapımının kurallarına aşinalığını kullanır (McGarry, 2019, pp. 3-4).

Tür olarak belgesel ve sahte belgesel, biri ‘gerçek’, diğeri ‘kurgu’ olan zıt terimler üzerinden anlamlandırılmasına karşın her ikisi de genellikle eleştiri aracı olarak kullanılmaktadır. Sinemanın kurmaca ve kurmaca-dışı olmak üzere genel ayrımı çerçevesinde kurmaca-dışı türün temsilci türlerinden biri olan belgesel film genellikle sosyal rahatsızlıkları vurgulamak veya ortaya çıkarmak ve bunları kamuoyunun dikkatine sunmak için çalışırken

sahte belgesel bir hedef seçer ve onu alay konusu yapmaktan çekinmeden işler. Sahte belgesel bu şekilde yaptığı eleştiri sırasında izleyiciyi empati kurmaya, hayal gücünü zorlamaya ve sorgulamaya davet eder. İşte özellikle de bu yönüyle hakikati bulma arzusundan uzak ve sahte dünyaların içine itilmiş seyirci için hakikatin varlığını hatırlatma gücüne sahiptir.

Üretim süreçleri söz konusu olduğunda, belgesel ve sahte-belgeselin farkı çok belirgindir. Sahte-belgeselde setler hazırlanır ve filmde yaratılmak istenen kurgulanmış dünya kamera tarafından görülendir. Bu kurgusal dünya gerçekte mevcut değildir. Bir belgesel filmci kameralarını herhangi bir yerde, herhangi bir zamanı göstermeye göre konumlandırmayı seçebilir ve gerçekte seçilenlere alternatif olarak var olan sonsuz sayıda potansiyel kamera pozisyonu vardır. Halbuki sahte-belgeseldeki kamera konumları, verilmek istenen anlamı etkili bir şekilde iletecek şekilde titizlikle planlanmıştır (Wallace, 2018, p. 190). Bu bağlamda tür, izleyicilerinden de belirli bir düşüncelilik seviyesi beklentisindedir. Bu türdeki filmlerin yönetmenleri de sahte belgeselin kendine has estetik anlayışı ve anlatım üslubundan dolayı izleyicilerin film metnini bir aldatmaca sayabilecekleri varsayımına sahiptirler. Sahte belgeseli yapan film yönetmeni iletmek istediği mesajı şekillendirmek için resmin gerçekliğini kullanabilir, bu nedenle gerçeği manipüle edebilir ve gerçek ile uydurma arasındaki çizgiyi bulanıklaştırabilecek bazı gerçekleri göz ardı edebilir. Hatta bunu genellikle komedi ile ilişkilendirerek yapmayı seçtiğinde sahte belgeseller parodi filmin bir örneği gibi de yer edinebilmektedir. Sahte belgesel, kuralları ihlalinin farkında bir tür olarak seyirci ile konuşma yolunu seçmiştir. Sahte belgesel film yönetmeni, belgesel kodlarını ve gelenekleri kasıtlı olarak benimseyip kullanırken taklitten öte bir niyetle, gerçek ve kurgu arasındaki çelişkiyi ortaya sermeyi amaçlamaktadır. Gerçekle bağlantının kopması kişinin kendisiyle yabancılaşmasını beraberinde getirmektedir. Sahte belgesel kurduğu çelişkili ama açık yapıyla yabancılaşmayla yüzleşme fırsatı yaratmaktadır.

Türkçe’de “kurmaca belgesel”, “sahte belgesel”, “sözde belgesel” ve “yalancı belgesel” gibi bir çok farklı karşılıkla ifade edilen “mockumentary”, Türkiye’de genel olarak bilinmeyen ve tanımlanmaya ihtiyaç duyulan bir türdür. İfadedeki “sahte” kelimesinin etkisiyle tür, belgeselin sahip olduğu ciddi geleneğin aksine ciddiyetsiz olarak algılanmakta ve bir kandırmaca gibi görülmektedir ki bu aslında türün ortaya koymak istediği amaçtan uzak bir düşüncedir. “...sahte-belgeselin temelinde, belgesele karşı bir meydan okumanın, belgesel sinemanın kendisine değil, her izlediğini araştırmadan gerçek varsayan seyircisine olduğunun altı çizilmelidir” (Demoğlu, 2014, p. 87). Belgeselin gerçekliğinin izleyici algısı üzerinde yarattığı konfor duygusunun tersine sahte-belgesel, gerçekliğin sorgulanması gerektiği rahatsızlığını yaşatan bir tür olarak dikkat çekmektedir. Sahte belgesel yaratmak istediği sahteliği gözler önüne serse de belgesel filmin sunamayacağı bir tarafsızlığı vaat etmesiyle kıyaslandığında tarafsızlığı seyirciye bırakabilmektedir. Belgeseller, ortama ilişkin gerçekliğin resmini sunmak için sabit bir işlev üzerine kuruludur. Ancak film yapısı itibarıyla başka bir dil tabakasıdır ve onu konuşan kamera arkasına ya da kurgu odasına müdahale eden bütünlükten ayrı düşünülemez. Her bir ifade, her bir kare bir eylem görevi üstlenmektedir. Sahte belgesel türü, belgeselleri olduğu gibi kabul etmememiz gerektiğini hatırlatması açısından hakikatle daha bağlantılı bir yakınlık taşır. Dili gerçekleri iletmekte bir araç olarak kullanırız ancak en nihayetinde belgesel filmlerin dili de niyetlerini asla kesin olarak bilemeyeceğimiz yanılabilir bedenlerin yarattığı bir dildir. Bir olayı tamamen ciddi ve gerçekleri yansıtıyor olarak düşünmek, gerçek olmama olasılığına kapıyı kapatmak ve sorgusuz sualsiz bir sınırlandırmayı kabullenmeyi beraberinde getirebilmektedir. Belgeseller hikâye anlatıcılığında gerçekliği tasvir etmek veya yeniden yaratmak için kurgusal öğelere yer vermeye yönelince etik yönünden eleştirilere maruz kalmış, gerçeğin ve kurgunun iç içe geçmesinin affedilemez bir ihanet olduğuna varan tartışmalara sebebiyet vermiştir. Eleştiriler belgeselcinin kendi fikirlerini ya da belli bir grubun değerlerini izleyiciye empoze edebilme tehlikesini gündeme getirmiştir. Gerçek ve izleyici algısına meydan okuyarak doğan sahte

belgesel türününse, sahte anlatının belgesel gibi sunulması temeline dayanması ve bu yönüyle aslında belli bir dürüstlük anlayışından hareket etmesi etik tartışmalardan uzak kalmasını sağlamaktadır.

Sahte belgeselin formatındaki hem anlatı hem de belgesel tekniklerinin benzersiz karışımı, ona hata değerlendirmesinden uzak bir tarz imkânı verir. Bu tarz aynı zamanda film yapımında yeni yollar keşfetme ve nesnelliğin doğasını sorgulama fırsatı yaratabilmektedir. Film genel itibarıyla, çok sayıda farklı sanat formunun özelliklerini kapsayan ve birleştiren bir ortam sunarken sahte belgesel bu ortamı tam potansiyeliyle değerlendirebilecek bir tür özelliği sunması yönüyle değerli bir fırsattır.

Sahte belgesel hakkında kapsamlı araştırmalarıyla dikkat çeken akademisyenler Craig Hight ve Jane Roscoe'nun birlikte yazdıkları ve Türkçe'de "Taklit etmek: Sahte-belgesel ve Gerçekliğin Yıkılması" anlamına gelen *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* başlıklı kitaplarında türü üç derece ayırmışlardır: Derece 1: Parodi; Derece 2: Eleştiri; Derece 3: Yapısöküm. Hight ve Roscoe bu derecelendirme modelinde saf biçimlerden ziyade metinsel eğilimlerine göre önerilen gruplandırmalar yaptıklarını ifade etmişlerdir (Hight & Roscoe, 2001, p. 64). Bir model olarak sundukları bu üç derece grubunun, filmleri yapanların niyetleriyle metnin benimsediği belgesel kod ve geleneklerinin derecesi ile doğası ve aynı zamanda seyircinin teşvik edildiği düşünömsellik arasındaki kesişmeye göre oluşturulduğunu belirtmişlerdir. Parodi olarak gruplandırılan birinci derece sahte-belgeseller, belgesel sinemanın gelenek ve kodlarını insaniyetli (kasıtsız düşünmeden verilen tepki olarak da ifade edilebilir) şekilde kullanan kurmaca metinlerden oluşur. Parodinin önemli bir yönü, genellikle 'kolay hedefler' olan kültürel biçimleri yorumlamasıdır. Bu sahte belgesellerin çoğunda, bir dönemin veya kültürel deyimnin kurgusal temsilcilerine ait sunumlarında güçlü bir nostalji çerçevesi benimsenmektedir. Beatles mitolojisine duyulan aşka gönderme yapan *The Rutles (The Rutles, Eric Idle & Gary Weis, 1978)* ve 1920'lerin 'masum' Amerikasının kaybolması duygusunu çerçeveye alan *Zelig (Zelig, Woody Allen, 1983)* sahte belgeselleri bu gruptandır. Zıtlıklara dayanan mizahı kullanan metinlere sahip parodilerin komik ve kurmacayı birlikte kullanması izlenme popülerliğini de desteklemektedir (Hight & Roscoe, 2001, pp. 67-68).

Eleştiri adı altındaki ikinci derece sahte belgeseller, izleyicilerde gerçek durumları ve özellikle bir aldatmacayı etkili bir şekilde gerçekleştirenler konusunda kafa karışıklığı yaratmayı amaçlamaktadır. Genel olarak medya uygulamalarının eleştirildiği bu sahte belgeseller, kasıtlı olarak olgusal söyleme yönelik mesajlar içermemekle birlikte, kurgusal statülerinin ortaya çıkması nedeniyle izleyicileri düşünmeye teşvik edebilme özelliğine sahiptir. İkinci derece sahte belgesellere örnek, politikaya atılan bir folk şarkıcısının manipölasyon yoluyla nasıl yükselebileceğini anlatan Tim Robbins imzalı *Bob Roberts (Bob Roberts, Tim Robbins, 1992)* filmidir. Seyircinin gerçeklik ve sahtelik arasında gidip gelmesini amaçlayan bu türlerin metinleri de çelişkili yapıya sahiptir. Televizyon belgeselleri olarak sunulan *Alien Abduction (Uzaylılar Tarafından Kaçırılma, Dean Alioto, 1998)* ve *Forgotten Silver (Forgotten Silver, Costa Botes & Peter Jackson, 1995)* sahte-belgeselleri türün diğer önemli örneklerindedir (Hight & Roscoe, 2001, pp. 71-72).

Yapısöküm adı altındaki üçüncü derece sahte-belgesellerin temel ayırt edici özelliği, başka konulara odaklansalar bile, gerçek niyetlerinin, klasik belgesel tarzlarını destekleyen varsayımlar ve beklentilerin sürekli bir eleştirisiyle uğraşmaktır. Bu derece grubuna ait metinlerin, belgesel estetiğini "saldırganca" benimsemesi söz konusudur. Belgesel projesinin kendisi nihayetinde bu filmlerin gerçek konusudur. Filme alınan görüntülerin gerçeklikle doğrudan ve dolaysız bir ilişkisi olduğu eleştirilmektedir. Üçüncü derece sahte-belgesel filmlerine örnek olarak belgesel araştırma biçimlerini doğrudan eleştiren hikayesiyle *David Holzman's Diary (David Holzman'ın Günlüğü, James McBride, 1967)* ve belgesel türünü çeşitli düzeylerde yeniden yapılandırmayı amaçlayan *Man Bites Dog (Köpeği Isıran Adam, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992)* filmleridir (Hight & Roscoe, 2001, pp. 72-74).

Dünya sinemasındaki ünlü sahte-belgesellerden diğer örnekler, *Take the Money and Run* (Parayı Al ve Kaç, Woody Allen, 1969), *Blair Witch Project* (Blair Cadısı, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999), *Borat* (Borat, Larry Charles, 2006), *Best in Show* (En Güzel Köpek, Christopher Guest, 2000), *Paranormal Activity* (Paranormal Aktivite, Oren Peli, 2007) ve *What We Do in the Shadows* (Aylak Vampirler, Taika Waititi & Jemaine Clement, 2014) olarak sıralanabilir. Bu filmlerden özellikle korku türünde olan “Blair Cadısı” ve “Paranormal Aktivite” filmlerinin düşük bütçelerine karşın elde ettikleri gişe hasılatı başarısından etkilenen Türkiye’deki yapımcılar da benzer amaçlarla hareket eden ve benzer öyküleri içeren bazı filmlere imza atmışlardır. 2010 yılı yapımı ve Talip Ertürk ile Murat Emir Eren yönetmenliğindeki “Ada: Zombilerin Düğünü”, 2011 yapımı ve Erkan Bağbakan ile Erdoğan Bağbakan yönetmenliğindeki “Karadedeler Olayı”, 2012’de gösterime giren Hasan Karacadağ yönetmenliğindeki “Dabbe Bir Cin Vakası” ile Melikşah Altuntaş yönetmenliğindeki “Görünmeyenler” filmleri bunlar arasındadır. Emre Akay ve Hasan Yalaz’ın imzasını taşıyan “Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi” (2008), Kutluğ Ataman’ın filmi olan “Aya Seyahat” (2009), Elif Demoğlu’nun yazıp yönettiği “Son Amazon” (2011) ve Özgür Şeyben’in filmi “Bir Aylak Adam” (2012), Türkiye’de sayıları az olan sahte-belgesel türündeki diğer filmlerdir. Çok da tanınmayan bu türün örneği olan filmler Türkiye’de yalnızca festivaller ya da alternatif film izleme mekanlarındaki özel gösterimlerde sınırlı sayıda seyirciyle buluşabilmektedir.

Sonuç

Sahte belgesel, hem belgesel hem de kurmaca film türlerinin özelliklerini kullanarak sinema dilini zenginleştirebilen bir türdür. Yapıbozucu özelliğiyle sinemada farklı gelişmelere imkan sağlayabilecek bir potansiyel taşımaktadır. Görüntüleri manipüle edebilen yeni dijital teknolojilerin gelişmesi ve yeni medya tüketiminin sonucu belgesel dünyasında da bir nevi belgesel sonrası diyebileceğimiz bir kültür yaratılmaktadır. İşte sahte belgesel de eğlence yönüyle belgesel sonrası dünyasına hizmet edebilen bir türdür. Bir sahte belgeselde “sahteliğin” başladığı yer ve ulaşabileceği yerin sınırları, izleme deneyimiyle ilgilidir ve izleyici açısından sinematografik anlatımdaki temsil, hakikat, gerçeklik ve yalan gibi unsurlarla ilgili görüşleriyle bağlantılıdır. Hakikat sonrası çağın sahte haberlerine karşı hiçbir çaba sarfetmeden sindirmeye hazır olan izleyici kitlesinin hakikat kavramına karşı da duyarsızlaşması gerçekliğin ne olduğuna dair herhangi bir fikri bağlantının kalmadığına işaret etmektedir.

Hakikat sonrası dönemin özelliği olarak hakikate yabancılaşan seyirci aynı zamanda kendine de yabancılaşmakta ve bu yabancılaşmanın farkında bile olmamaktadır. Öte yandan sinema sanatının tartışmalı kavramlarından biri olan yabancılaşma sorunu, küreselleşme ve teknolojinin hızla ilerlemesiyle doğal olarak artmıştır. Bu bağlamda sahte-belgeselin gerçekmişgibiğe dayalı kurmaca yapısı yabancılaşmanın varlığını hatırlatması yönünden de değerlidir. Sahte-belgesel, yabancılaşmanın bir başka yabancılaşmayla aşılması gibi bir felsefeye aracılık etmektedir ve böylece hakikatin varlığının sorgulanmasına da vesile olmaktadır. “Seyircisine her gördüğüne inanmamasını öğütleyen sahte-belgeselin asıl mesajı ‘seyircinin izlemekte olduğunun gerçek olmadığı’ gerçeğidir” (Demoğlu, 2014, p. 137). Sahte-belgeselin, gerçek çekim ya da gerçek bilgi görünümündeki kurgusal yapılanması aynı zamanda gerçek olmama ihtimalinin sinema diliyle kayıdır. Bu ihtimal izleyici deneyiminde, akli tartışmaya yönlendirerek gerçekliği ve ona bağlı olarak hakikati sorgulatabilir niteliktedir.

Film yapımı açısından, sahte belgesel türü, tuhaf veya alışılmadık bir film yapımı tarzı olarak görülebilmektedir. Tür, anlatım dili olarak denenmiş ve genel kabul görmüş belgesel kodlarını kullansa bile belgeselin kuralları dahilinde kurgusal bir anlatımı tercih etme yoluyla izleyiciye daha dramatik (veya komik) bir bağlam sunmaktadır. Sahte belgeselin, belgesel ve kurgu arasındaki ilişkiyi sorgulayan yapısı, gerçek ve kurgu ile medyanın gerçeği tasviri arasındaki ince çizginin varlığını sürekli hatırlatmaktadır. Görüntüsünde var olan ancak

gerçekte var olmayan bir gerçeklik fikrinden hareket eder. Sahte belgesel, içerik, üslup, teknik ve kurgu açısından filmlerin yapılma biçiminin belgeselcinin uygun gördüğü gerçekliği şekillendirmesine izin verdiğini söyleyen yapısıyla seyirciye gerçek olarak sunulan her şeyin gerçek olmayabileceğini hatırlatmaktadır. Böylece seyirciyi her sunulanı doğru kabul eden pasif konumundan çıkararak seyir deneyimini tam kapasiteyle kullanabileceği aktif konuma getirme fırsatı sunmaktadır.

Sahte-belgesellerin seyirciyi sorgulamaya ve düşünmeye davet eden yapısı, izlenilene karşı uyanıklık yaratma ihtimaliyle dikkat çekicidir. Bu bağlamda sahte-belgeseller, her gördüğüne inanmayan, hakikati sorgulayan, eleştirel bakış açısına sahip bilinçli seyirci profili yaratma gücü sergilemektedir. Hakikat sonrası çağının problemi olan hakikati “sorgulamama” ve “şüphe” den uzak yaklaşımın tersine sahte-belgesel, sinemada gerçeklik konusuna duyduğu şüpheyi seyircisine de yansıtmakta ve onu sorgulamaya teşvik etmektedir. Bu bağlamda sinemada, tıpkı medya okuryazarlığının üstlendiği gibi göreve aracılık etme potansiyeliyle sahte-belgesel, izleyicinin hakikatle arasındaki bağda bir köprü olabilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan.
- Akay, E. (Yapımcı & Yönetmen), & Yalaz, H. (Yönetmen). (2008). Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi [Sahte-Belgesel]. Türkiye: No Budget Film.
- Alpay, Y. (2018). Yalanın Siyaseti, İstanbul: Destek.
- Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon, Ankara: Doğu Batı.
- Bazin, A. (1996). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Ankara: Bilgi.
- Belvaux, R. (Yapımcı & Yönetmen), & Bonzel, A. (Yapımcı & Yönetmen), & Poelvoorde, B. (Yapımcı & Yönetmen). (1992). Man Bites Dog [Sahte-Belgesel]. Belçika: Les Artistes Anonymes.
- Berger, J. (2019). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis.
- Blum, J. (Yapımcı), & Schneider, S. (Yapımcı), & Peli, O. (Yapımcı & Yönetmen). (2007). Paranormal Activity [Sahte-Belgesel]. ABD: Blum House Productions.
- Bufacchi, V. (2020). “Truth, lies and tweets: A Consensus Theory of Post-Truth”, Philosophy and Social Criticism, 1-15. <https://doi.org/10.1177%2F0191453719896382>
- Chitlik, P. (Yapımcı), & Alioto, D. (Yapımcı & Yönetmen). (1998). Alien Abduction [Sahte-Belgesel]. ABD: Kenneth Cueno Productions.
- Cohen, S. B. (Yapımcı), & Roach, J. (Yapımcı), & Larry, C. (Yönetmen). (2006). Borat [Sahte-Belgesel]. ABD & İngiltere: Four by Two Films & Everyman Pictures & Dune Entertainment & Major Studio Partners & One America Productions & Ingenious Media & Talkback & Channel 4.
- Cowie, R. (Yapımcı), & Hale, G. (Yapımcı), & Myrick, D. (Yönetmen), & Sánchez, E. (Yönetmen). (1999). Blair Witch Project [Sahte-Belgesel]. ABD: Haxan Films.
- Dauman, A. ve Lifchitz, P. (Yapımcı), Rouch, J. ve Morin, E. (Yönetmen). (1961). Chronique d'un été [Belgesel Film]. Fransa: Argos Films.
- Deleuze, G. (2001). Cinema 2 The Time-Image, (Trans. Hugh Tomlison, Robert Galeta), Minneapolis: University of Minnesota.

Demirtaş, P. (Yapımcı), & Demirtaş, S. (Yapımcı), & Özyurtlu, A. (Yapımcı), & Özyurtlu, C. (Yapımcı), & Altuntaş, M. (Yönetmen). (2012). Görünmeyenler [Sinema Filmi]. Türkiye: AC Film.

Demoglu, K. (Yapımcı & Yönetmen). (2011). Son Amazon [Sahte-Belgesel]. Türkiye.

Demoglu, E. (2014). Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel, İstanbul: Doğu Kitabevi.

Diken, B. ve Laustsen, C.B. (2008). Filmlerle Sosyoloji, İstanbul: Metis.

Duru, B. (Yapımcı), & Ataman, K. (Yönetmen). (2009). Aya Seyahat [Sahte-Belgesel]. Türkiye: Saatleri Ayarlama Enstitüsü.

Eberts, J. (Yapımcı), & Murphy, K. (Yapımcı), & Reiner, R. (Yönetmen). (1984). This is Spinal Tap [Sahte-Belgesel]. ABD: Spinal Tap Prod.

Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). FİLM KURAMI Duyular Yoluyla Bir Giriş, Ankara: Dipnot.

Foucault, M. (2012). Doğruyu Söylemek, İstanbul: Ayrıntı.

Greenhut, R. (Yapımcı), & Joffe, C. H. (Yapımcı), & Peyser, M. (Yapımcı), & Rollins, J. (Yapımcı), & Allen, W. (Yönetmen). (1983). Zelig [Sahte-Belgesel]. ABD: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions.

Joffe, C. H. (Yapımcı), & Allen, W. (Yönetmen). (1969). Take the Money and Run [Sahte-Belgesel]. ABD: ABC Pictures & Palomar Pictures International.

Hight, C. ve Roscoe, J. (2001). Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality, Manchester: Manchester University.

Karacadağ, H. (Yapımcı & Yönetmen). (2012). Dabbe Bir Cin Vakası [Sinema Filmi]. Türkiye: J-Plan.

Kellem, C. (Yapımcı), & Michaels, L. (Yapımcı), & Weis, G. (Yapımcı & Yönetmen). (1978). The Rutles [Sahte-Belgesel]. İngiltere: Rutle.

Keyes, R. (2017). HAKİKAT SONRASI ÇAĞ Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma, İzmir: Tudem.

McGarry, C. J. (2019). "Visual Characteristics of the Mockumentary Format", University Honors Theses, Paper 688. <https://doi.org/10.15760/honors.706>

Michael, E. (Yapımcı), & Winstanley, C. (Yapımcı), & Waititi, T. (Yapımcı & Yönetmen), & Clement, J. (Yönetmen). (2014). What We Do in the Shadows [Sahte-Belgesel]. ABD & Yeni Zelanda: Resnick Interactive Development & Unison Films & Defender Films & Funny or Die & New Zealand Film Commission.

Mulvey, L. (2012). SANİYEDE 24 KARE ÖLÜM Durağanlık ve Hareketli Görüntü, İstanbul: Doruk.

Mark, G. (Yapımcı), & Murphy, K. (Yapımcı), & Guest, C. (Yönetmen). (2000). Best in Show [Sahte-Belgesel]. ABD: Castle Rock Entertainment.

Murray, F. (Yapımcı), & Robbins, T. (Yönetmen). (1992). Bob Roberts [Sahte-Belgesel]. ABD: Miramax.

Mutludoğan, A. (Yapımcı), & Bağbakan, E. (Yönetmen), Bağbakan, E. (Yönetmen). (2011). Karadedeler Olayı [Sinema Filmi]. Türkiye: Pra Films.

- Rancière, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*, İstanbul: Metis.
- Rippy, M. H. (2009). *Orson Welles and the unfinished RKO projects: a postmodern perspective*, Illinois: Southern Illinois University.
- Rogers, S. (Yapımcı), & Botes, C. (Yönetmen), & Jackson, P. (Yönetmen). (1995). *Forgotten Silver* [Sahte-Belgesel]. Yeni Zelanda: WingNut Films.
- Öztüfekçi, C. (Yapımcı), & Kahraman, Ç. (Yapımcı), & Eren, M. E. (Yapımcı & Yönetmen), Ertürk, T. (Yapımcı & Yönetmen). (2010). *Ada: Zombilerin Düğünü* [Sinema Filmi]. Türkiye: Beyin film.
- Sim, Ş. ve Toprak, M. (2012). "Sinemayı Hayata Yaklaştırmak: SAHTE BELGESEL (MOCKUMENTARY) FİLMLER", *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7 (1), D0080.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*, İstanbul: Ayrıntı.
- Şeyben, Ö. (Yapımcı & Yönetmen). (2012). *Bir Aylak Adam* [Sahte-Belgesel]. Türkiye.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*, İstanbul: Avrupa Yakası.
- Yadlin-Gadot, S. (2016). *Truth Matters Theory and Practice in Psychoanalysis*, Boston: Brill Rodopi.
- Yalın, C.O. ve Güngör, A. (2013). "Sinema-Gerçek: Hakikatın Sineması Ya Da Sinemanın Hakikati", Özarslan, Z., (edt), *Sinema Kuramları-2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (77-92), İstanbul: Su.
- Yıldırım, Ş. (2020). *SØREN KIERKEGAARD'DA "ÖZNEL HAKİKAT" KAVRAMI Kendini Bilen Tanrısını Bilir*, Ankara: Hece.
- Wadleigh, M. (Yapımcı), & McBride, J. (Yönetmen). (1967). *David Holzman's Diary* [Sahte-Belgesel]. ABD: New Yorker Films.
- Wallace, R. (2018). *Mockumentary Comedy: Performing Authenticity*, Coventry, UK: Palgrave Mc Millan.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Mockumentary> [WEB; 11, 07, 2020]
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Safsata> [WEB; 07, 07, 2020]