

# Kurmacayla Belgeselin Buluşması: Buena Vista Social Club

Ar. Gör. Gülsenem ÇOBANER

gcobaner@gsu.edu.tr  
galatasaray üniversitesi  
iletişim fakültesi

## Özet

*Belgesel ve kurmaca sinema tarihi boyunca kalın çizgilerle birbirinden ayrılan iki tür olarak karşımıza çıkar. Bu ayırımlardan en belirgin olanı; belgeselin gerçeklerden, kurmacanın ise hayallerden beslendiği fikrine dayanır. Oysa sinemanın hiçbir türü hayal gücünden ayrı düşünülemez. Bu makalede belgesel bir film olan Buena Vista Social Club'tan hareketle belgesel ve kurmacayı ayırdığı varsayılan biçimsel ve içeriksel özellikler tartışılacak, iki türün akrabalığı hakkındaki yaklaşımlar ele alınacaktır.*

**anahtar kelimeler:** sinema, belgesel, kurmaca.

## Résumé

*Le documentaire semble plutôt se caractériser par la représentation d'une situation réelle, et à l'opposé, la fiction raconte des sujets imaginaires. Mais aucun genre cinématographique ne peut exister sans l'imagination. Dans cet article, on va analyser Buena Vista Social Club en tant qu'exemple de rencontre du documentaire avec la fiction et discuter les différents concepts et critères de séparation habituellement établis entre ces deux genres. On va se demander dans quelle mesure les frontières que ces critères établissent sont-elles factices.*

**mots clés:** cinéma, documentaire, fiction.

## Abstract

*Documentary and fiction are assumed to be as two diverse forms in cinema history. The main difference, according to this approach, depends on the idea that a documentary stems from reality while a fiction film takes its roots from the imaginary. However, it is not possible to think that any form of cinema can occur without imagination. In this article, the contextual and structural features of documentary and fiction will be discussed in the example of a documentary film, Buena Vista Social Club, while discussing the relations between two genres.*

**keywords:** cinema, documentary, fiction

Klasik kuramlar göz önüne alındığında sinema çoğu zaman gerçeğin aynası ve filmlerde izlediklerimiz ise gerçek dünyanın yansıması olarak nitelendirilir. Aslında sinemada gördüğümüz sesler ve görüntüler gerçeğin değil sinemacının gerçek hakkındaki düşüncelerinin yansımasıdır. Sinemacı belli bir bakış açısıyla yaklaştığı gerçeğin, bulunduğu noktadan görünümünü aktarır perdeye. Bu yaklaşımı belirleyen de sadece sinemacının dünya görüşü ve etik kaygıları değil sanatsal ve estetik kaygılarıyla üretim koşullarıdır.

Bu durum kurmaca film için olduğu kadar belgesel için de geçerlidir ve belgeselde de, genelde tam tersi iddia edilse bile, estetik kaygılar en az etik kaygılar kadar belirleyicidir. Sinemacının, gerçeğin görünmez olan ya da görünenin ardına gizlenen anlamlarını ortaya çıkarmak için ihtiyaç duyduğu en önemli araç hayal gücüdür. Bu yüzden kurmacaya atfedilen pek çok özellik belgesel için de geçerlidir. Burada altını çizmek istediğimiz nokta belgesel ve kurmacanın birbirinin zıttı değil tamamlayıcısı olduğudur. İki tür arasındaki sınır oldukça belirsiz olduğu gibi birbirini içermeleri de çoğu zaman karşılaşılan bir durumdur. Godard'ın da söylediği gibi; "Sinema tarihindeki bütün önemli kurmaca filmler belgesele, belgeseller de kurmacaya el uzatır ve sonunda yalnızca tokalaşmakla kalmaz, birbirleriyle kucaklaşırlar" (Godard, 1985:182).

Bu makalede, belgesel ve kurmacayı buluşturan özellikler üzerinde duracak, Wim Wenders'in *Buena Vista Social Club* filminden hareketle bir belgesel yönetmenin gerçeğin görünmeyen yönlerini göstermek ve hissettirmek için kullandığı araçları ortaya koyup bu araçların sinema diline olan katkılarını keşfetmeye çalışacağız. Bunun için bir yandan ışığın, renklerin, kamera hareketlerinin ve sesin çeşitli kullanımlarıyla bir belgeseli kurmacaya nasıl yakınlaştırdığını ve iki türü iç içe geçirdiğini sorgularken diğer yandan da profesyonel aktörlerin ve gerçek kişilerin belgesel ve kurmaca ilişkisindeki "rolü"nü ele alacağız.

## Müzik Adası

Wim Wenders pek çok kaynağa göre Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliği'yle başlayan modern sinemanın (Deleuze, 1985: 328) temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. *Buena Vista Social Club* gösterime girdiği 1999 yılında, belgesellerin tüm dünyada karşılaştığı dağıtım ve gösterim güçlüklerine rağmen önemli bir gişe başarısı elde eder. Bu başarıda kurmaca filmleriyle önemli bir hayran kitlesine sahip olan Wim Wenders isminin rolü inkar edilemez (Roy, 2000: 44-45). Günümüzde Michael Moore'un *Bowling for Columbine* (2002) ile dikkatleri üzerine çekmesinin ardından gelen bir belgesel furyası neyse ki belgeseli televizyon hapsinden kurtarmış ve sinema salonlarına dönüşüne zemin hazırlamıştır.

*Buena Vista Social Club* da gösterime girdiği dönemde belgeselin gişe yapabileceğinin bir örneği olarak belgeselciler için umut ışığı olmuştur. Film,

yönetmenin Küba kültürü ve özellikle Küba müziğini keşfi üzerine kuruludur. Wenders, tarafsız kalma kaygısıyla sözü tüm film boyunca tamamen müzisyenlere bırakır. Bununla birlikte estetik kaygıları ve anlam yaratma araçları kurmaca filmlerde rastladıklarımızdan çok da farklı değildir.

Genel anlamıyla belgesel gerçek, kurmacaysa hayali olay, olgu ve kişileri içinde barındırır. Ancak belgesel ve kurmacayı ayıran konuları ve amaçları değil kullandıkları yöntemdir. Her iki tür de gerçeklerin peşinden koşabilir. Ancak kurmaca bunu yaparken önceden yazılmış ve üzerine çalışılmış bir senaryoya tabidir. Oysa belgesel yaşanmakta olan olayları takip etmek zorunda olduğundan tesadüflerden çok daha fazla etkilenir. Bu yüzden de önceden yazılmış bir senaryoya bağlı ilerlemesi çok zordur. Hazırlık metni hipotezlerden ve eğer kullanılıyorsa arşiv belgelerinden edinilen bilgilerden ibarettir. Ancak tanıklıklara ve çekimler sırasında yaşananlara göre asıl senaryo çekimlerden sonra, kurgu esnasında yazılır. Modern sinemada teknolojik gelişmelerin, örneğin sesli çekimin bir sonucu olarak çekimler sırasında oyuncuların yorumlarına ve doğaçlamalara daha çok yer verilse de kurmacada esas olan iskelet, yani senaryo son derece belirleyici ve yön verici bir rol oynar.

*Buena Vista Social Club* filminde de gördüğümüz gibi, belgeselde araştırma sürecinin bir parçası olan çekimler sırasında yapılan keşifler filme yepyeni açılımlar kazandırabilir. Burada üç hafta süreceği ve yalnızca Havana'da yapılacağı varsayılan çekimlerin bir yıl sürmesi, grubun Amsterdam ve New York'dan konser teklifi alması sonucu çekimlerin bu şehirlerde de devam etmesi ve konser görüntülerinin filme eklenmesi öngörülemeyen bazı olayların ve tesadüflerin belgeseli nasıl biçimlendirdiğinin en belirgin örneklerindedir. Bununla birlikte tesadüfleri kendi bakış açısı ve sinema anlayışına göre konumlandıran da yine belgeselcinin kendisidir.

Bu konumlandırma Gérard Leblanc'ın belirttiği gibi dramatik yapıyı güçlendirmeye yöneliktir: "Belgeselde senaryo olmayışı yine de iki türü birbirinden uzaklaştırmaz. Senaryonun olmayışı filme alınacak veya alınmış olan materyalin organizasyonuna engel değildir. Kurmacaya atfedilen bu organizasyon biçimleri (çekimlerdeki görsel ve içeriksel düzenlemeler, kurgu) filmin anlatım biçimini ve dramatik yapısını belirler" (Leblanc, 1993: 16). Wieseman da kurmaca ve belgeselin aynı işlemi farklı sırayla uyguladığından söz eder: "Belgeselde film çekimler sonrasında 'kurgulanır' kaotik bir malzemeye bir düzen verilir. Kurmacadaysa bu işlem en başta yazılan metinde, yani senaryoda gerçekleştirilir. Sonuçta her ikisinin bir başlangıca, merak uyandıran bir hikayeye, iz bırakan bir finale yani dramatik bir yapıya ihtiyacı vardır. Yoksa yapılan şeyi kim seyreder?" (Niney, 1993: 16)

Bir belgeselin konusu kaynağı hayal gücüne dayanan kültürel bir olgu, örneğin müzikse işler biraz daha karışır. Müzik de tıpkı inançlar, hayaller ve rüyalar gibi

soyut kavramlarla açıklanabilecek bir olgudur ve tüm bunların hissettirdiklerini anlatmak için yaratıcılık gerekir. Gerçek her zaman görünen değildir, görünenin ardındaki gerçeği bulup çıkarmak ve görünür olanın sınırlarını zorlamak belgeselciyi bekleyen en zor görevdir. Wim Wenders burada hayal gücünden doğma bir gerçeklik olan müziği ve toplumsal boyutlarını tıpkı Jean Rouche'un inançlar üzerine yaptığı belgesellerde olduğu gibi (Boillat, 2001: 57) kişisel fikirlerini ön plana çıkarmadan yapma kaygısındadır.

Ancak Chris Marker'ın da söylediği gibi gerçeğin büyük bölümü insanın hayal gücünün ürünüdür. Kollektif hayal gücüyle kültürlerin ve ulusların ortaya çıkmasında büyük rol oynar. *Buena Vista Social Club* filmi, Küba toplumunun kollektif hayal gücünün bir ürünü olan Küba müziğinin unutulmuş sanatçılarının yaşam öykülerinden hareketle Küba'nın kültürel ve siyasi tarihine ışık tutar. Filmin esin kaynağı Wim Wenders'ın *Paris-Texas* (1984) ve *The End of Violence* (1997) gibi filmlerinin müziklerini yapan ve *Blues* ve *Country* alanında önemli albümleri olan Ry Cooder'ın 1996 yılında çıktığı bir Küba yolculuğudur. Cooder, Küba'da bulunduğu zaman zarfında İbrahim Ferrer, Rubén González, Elíades Ochoa ve Compay Segundo gibi ada müziğinin çok değerli fakat yaşlandıkça unutulmuş sanatçılarıyla birçok stüdyo kaydı gerçekleştirir. Bu kayıtlarla içlerinde *Buena Vista Social Club*'ın da bulunduğu üç albüm oluşturur. Albüm serisinin ikincisi için Küba'ya geri dönmeye hazırlanan Cooder'a bu kez Wim Wenders eşlik eder ve iki arkadaş 1998 baharında yeniden Atlantik'in diğer yanına geçerler. Birkaç hafta sürmesi planlanan çekimler bir yıldan fazla sürer; sanatçıların ana vatanı Küba'da başlar, konser vermek için gittikleri Amsterdam ve New York'da devam eder.

Amerika Birleşik Devletleri'yle yaşanan politik sorunlar nedeniyle 1959 yılında konan ve uzun yıllar süren ambargo döneminde Küba, dünyanın geri kalanından kopuk geçirdiği yıllarda kültürüyle ayakta kalmış ve bütün yozlaştırıcı etkilerden uzak, kendine özgü toplumsal yaşam biçimini ve ideallerini korumuştur. Yıllar önce dağılmış bir müzik kulübü olan *Buena Vista Social Club* üyelerinin anıları o dönemde yaşananlara ışık tutar.

### Sembollerin Krallığı

Film estetiği alanında yazılmış önemli Fransızca eserlerden biri olan *Esthétique du Film*'de de belirtildiği gibi; "belgesel de kurmaca gibi temsil ettiği gerçeği bir gösteriye çevirerek gerçekliğinden uzaklaştırır. Belgesel izleyicisi de tıpkı kurmaca izleyicisi gibi izlediğini sorgulamalı ve ondan şüphe etmelidir, çünkü konusu ve biçimi ne olursa olsun izlediği şey bir filmidir. Hiçbir belgesel kurmacadan kaçamaz. Belgesellerde yer alan tüm objeler toplumsal hayal gücünde başka şeylerin sembolüdür ve bu semboller küçük kurmacaların yapı taşlarıdır" (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1999: 72). *Buena Vista Social Club* filminde inceleyeceğimiz tüm semboller bu önermeye destek verecektir.

Filmin jeneriğindeki paralel kurguda bir yanda Havana sokaklarında *Buena Vista Social Club*'un bulunduğu binayı arayan Compay Segundo'nun sokaktaki insanlarla yaptığı konuşmalar, diğer yanda da Amsterdam'daki konser salonunda bekleyen seyirciler görülmektedir. Segundo, rastladığı insanlara kulübün yerini sorarken bu arada kendisini tanıyanlarla puro, kadınlar, genç kalmanın püf noktaları gibi konularda sohbet eder. Kendisi ve Küba hakkındaki ipuçlarını daha filmin başında vermeye başladığı bu sahnede bir yandan da yönetmenin film boyunca *Buena Vista Social Club*'ı arayacağını mesajını verir. Burada araştırma konusu olan mekan ve o mekanın müzisyenleri aslında Küba müziğinin ve kulübün en popüler olduğu 50'li ve 60'li yılların yaşam tarzının en önemli sembolleridir.

Müzisyenlerin o yıllardaki lideri olan Compay Segundo, kendisiyle röportaj yapılan sahnede her zaman olduğu gibi son derece şık bir beyaz kostüm ve şapkasıyla görünür. Elinden düşürmediği purosunu ve gitarı eşliğinde kadınlardan bahsetmektedir. Bacakları arasında tuttuğu gitar bir kadın silüetini andırmaktadır ve seksi bir genç kız hakkındaki *Maria* isimli parçayı söylemektedir. Kamera çeşitli zoom hareketleriyle gitarı çalarken ileri ve geri gidip gelen vücudunu ve jestlerini takip etmektedir. Öznel bir anlatıma hizmet eden ve kameranın arkasındaki yönetmenin belli bir noktaya dikkat çekmek için kullandığı zoom hareketleri burada Compay Segundo'nun kadınlara olan düşkünlüğünü vurgulamakta ve arka arkaya sıralanmış planlar çeşitli cinsel çağrışımlar yaratarak izleyicinin hayal gücüne seslenmektedir.

Bir diğer sembol de İbrahim Ferrer'le yapılan Kübalı olmak hakkındaki röportaj sırasında kullanılır. Ferrer kendi evinde yapılan görüşmede; "Kübalı olduğum için Tanrı'ya şükrediyorum" diye başlar sözlerine. "Eğer kendi çizdiğimiz yolu takip etmeseydik kaybolurduk. Ama biz çok güçlüyüz, iyi ve kötüye karşı direnmesini bildik, eğer direnmeseydik yok olurduk". Sözlerinin en son bölümüne çok yakın planlarla çekilmiş daha sonra bir arabaya ait olduğunu anlayacağımız görüntüler eşlik eder. Defalarca üst üste yamalandığı için rengarenk olmuş 60'lardan kalma bir Amerikan arabası "direnmeseydik yok olurduk" sözlerine görsel olarak eşlik etmektedir. Wenders küçük bir kurgusal dokunuşla mesajını izleyiciye açık ve net ifade etmektedir: Dünyadan kopuk geçirdiği yıllarda zamana karşı direnen Küba, korumayı başardığı rengarenk kültürel öğeleri sayesinde tıpkı bu araba gibi yok olmaktan kurtulmuştur.

Bu konudaki bir diğer gönderme de hayatlarında ilk kez Amerika'ya giden yaşlı müzisyenlerden Pio Leyva ve Manuel Licea Puntillita'nın New York sokaklarında gezerken görüldükleri sahnede farkedilir. Bu sahnede iki kafadar sohbet ederek sokaklarda yürürlerken kamera da onları takip eder. Vitrininde Amerikalı meşhurların küçük maketlerinin bulunduğu bir dükkanın önüne gelince dururlar. İlk tanıdıkları Charlie Chaplin olur, fakat diğerlerini bir türlü çıkaramazlar, örneğin Marilyn Monroe, Kennedy veya Clinton onlara tanıdık gelmez. Amerikan

kültürünün küreselleşmesiyle tüm dünyanın tanıdığı bu isimler, ambargoyla zor yıllar geçiren ancak bu sayede yozlaştırıcı pek çok etkiden kendini korumuş Küba'da en azından o yılları yaşamış kuşak için hiçbir anlam ifade etmemektedir.

Ruben Gonzales'le yapılan çekimler ise eski bir jimnastik merkezinde gerçekleştirilmiştir. Uzun bir çekimle çok eski ve ihtişamlı bir binanın girişinden birinci katındaki salona ulaşılır. Salonun bir köşesinde Gonzales piyano çalmaktadır. Kameranin etrafında dönmesiyle piyano çalarkenki jestleri görülür. Bu arada çocuk jimnastikçiler müzik eşliğinde antrenman yapmakta, dans etmektedirler. Bu yüksek tavanlı ve görkemli binada müzik sesleri tıpkı bir kilisedeki gibi yankılanmaktadır. Yakın çekimlerle şarkılara eşlik eden ve dans eden çocukların neşesi gösterilir. Buradaki görüntülerde küçük yaşlardan itibaren hayatlarına giren müziğin Kübalıların canlılığına ve yaşam enerjisine katkısı vurgulanmaktadır. Hemen ardından gelen sahnede Ruben Gozales çok yaşlı ve büyük ağaçların olduğu bir parkta müzik geçmişini anlatırken görünür. Zoom yapılan ince uzun parmakları arkadan görünen yüzyıllık ağaçların ince dallarına benzemektedir. Sonbahar renklerindeki gömleği de dallarda kalan tek tük ve o konuşurken dökülmeye devam eden kızıl yapraklarla uyum içindedir. Buradaki bilinçli mekan ve kostüm tercihi de izleyicide hüznün ve aynı zamanda saygı, takdir duygularını kuvvetlendirme konusunda çok başarılıdır.

Müzisyenlere baterisiyle eşlik eden Ry Cooder'ın oğlu Joachim, Küba deneyimini Havana'daki bir yüzme havuzu tesislerinde anlatır. Rengarenk kabin kapılarının önünden yürürken her bir müzisyenin ona nasıl katkılarda bulunduğunu anlatır. "Kimse beni elim boş çevirmedi, tecrübelerinden mahrum bırakmadı" sözleri burada görülen rengarenk kapılardan herbirinin ayrı bir müzisyeni temsil ettiği izlenimini uyandırır. *Buena Vista Social Club* üyeleriyle müzik yapmanın kendisi için eşsiz bir tecrübe olduğunu söyler; kabinlerin arasından bir merdivene ulaşarak onları çıkar ve ters ışıkta kaybolarak görüntüden kaybolur. Buradaki merdivenler de kuşkusuz genç müzisyenin kariyerinde katettiği mesafeyi sembolleştirmektedir.

## Belgesel ve Kurmaca Arasındaki Köprüler

### Siyah&Beyaz ve Diğer Renkler...

Filmde yer alan ilk portrede İbrahim Ferrer şarkı söylerken önce Havana'daki Egrem Stüdyosu'nda, ardından da aynı şarkıya devam ederken Amsterdam'daki konserde görüntülenir. Havana'da çekilen renkli görüntüler konserin sepia kayıtlarıyla paralel kurgulanmış ve gidiş dönüşlerle birbirine eklenmiştir. Farklı renklerde çekilmiş görüntüler Wenders'a iki mekan arasındaki uzaklığı vurgulama ve izleyiciye rehberlik etme olanağı sağlar. Sepia konser görüntüleri zamanda yolculuk hissi uyandırırken kahramanın parıltılı sahne hayatının geçmişe ait olduğu duygusunu verir.

Sinemada hem kurmacada hem de belgeselde siyah-beyaz ve renkli görüntülerin birlikte kullanımının örneklerine sıklıkla rastlanır. Örneğin Alain Resnais'nin *Gece ve Sis (Nuit et Brouillard, 1955)* filminde Auschwitz kampının renkli çekilmiş güncel görüntülerinin siyah beyaz arşiv görüntüleriyle birlikte kurgulaması tarihsel bir derinlik yaratma, geçmiş ve bugün arasında gidiş dönüşler yaşatma amacıyla tercih ettiği bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Kurmaca filmlerde kullanılan siyah beyaz çekilmiş görüntüler ve arşiv görüntüleriyle gerçeklik hissini kuvvetlendirir ve inanılabilirliği artırır. Örneğin, *JFK* (Oliver Stone, 1991) ve *Taking Sides* (Istvan Szabo, 2002) gibi yaşanmış olaylardan yola çıkılan filmlerde bu tür bir kullanıma sıklıkla rastlanır.

*Buena Vista Social Club*'daki sepia görüntüler de aslında müzisyenlerin geçmişteki şöhretli günlerinin arşiv görüntüleriymiş gibi sunulmaktadır. Bu görüntülerde başta İbrahim Ferrer olmak üzere tüm müzisyenler geçmişten çağırılan konuklar gibi görünmektedir. Film boyunca kullanılan konser görüntüleri bir yandan da gerçeklik hissini kuvvetlendirmekte ve izleyiciyi film kahramanlarına adım adım yaklaştırmaktadır. Bu görüntülerde müzisyenler tamamen yaptıkları işe odaklandıkları için hayat hikayelerini anlatırken veya günlük hayatlarında görüntülenirken olduğundan çok daha doğal ve kendileri gibidirler. Ne tuhaftır ki rol yapmak için çıkılan sahnede gerçek hallerine en yakın noktada durmaktadırlar. Çünkü müzisyenler izleyicileriyle buluşmaları için sahneye konan bu gösteride belki de film boyunca ilk kez kameraları unutmuşlardır.

## Çekim Teknikleri

Film boyunca kullanılan üç tip çekim tekniğinden söz edilebilir. İlki dolaysız sinema<sup>1</sup> yöntemiyle Havana ve New York'da çekilmiş sokak görüntüleridir. Kamera kişilere müdahale etmez, yalnızca onları takip eder. Yakınlaşıp uzaklaşarak ve zoom hareketleri yaparak anlatıma hizmet edecek görüntüleri yakalamaya çalışır. Omuzda veya elde kullanılan kamera küçük de olsa çeşitli sarsıntılara maruzdur. Bu sarsıntı *steadicam*<sup>2</sup> ile en aza indirgenebilir ama gerçeklik ve anıdalık hissini kuvvetlendirdiği için sarsıntılı omuz veya el kamerası görüntüsü bazı durumlarda özellikle tercih edilir. Burada da müzisyenlerin günlük hayatlarının görüntülediği bazı sahnelerde kullanılan *steadicam* aracılığıyla kusursuz görsellikte görüntüler elde edilmiş, ancak örneğin yukarıda da bahsedilen kahramanların New York sokaklarını keşfettikleri sahnelerde omuz kamerası dolaysız sinema etkisi yaratılmak için tercih edilmiştir. Doğal ışıkta yapılan dolaysız sinema çekimlerinde zaman zaman çok karanlık veya çok

<sup>1</sup> 1960'lı yıllarda Amerika'da doğan direct cinema (dolaysız sinema) akımını temsil eden yönetmenler geleneksel belgeselin anlatım yapısının gerçeği zedelediği inancıyla kamerayı olaya şahit olan herhangi bir insanın müdahale etmeden gözlemlemesine benzer bir biçimde, hareket ve diyalogları takip etmek için için kullanırlar. Görüntüler teknik kalitesi düşük ve düzensiz olabilir. Taşınabilir kameraların yaygınlaşmasına paralel olarak doğan bu akımın en önemli öncüleri Frederick Wiseman ve Richard Leacock olarak kabul edilir.

<sup>2</sup> Kameranın titreşimini engellemek amacıyla bele ya da omuza bağlanabilen taşıyıcı aparat.



aydınlık görüntüler elde edilebilir. Hızlı ve anlık hareket etme gerekliliğinden kaynaklı çerçeveyle ilgili sorunlar olabileceğinden bu tür görüntüler klasik sinema estetiğiyle ilgili genel geçer normlara çoğunlukla uymaz. Ama gerçeklik hissi yaratma amacına uygun olarak kullanıldığında bir yönetmene her şeyi "olduğu gibi" gösterme "itibarını" kazandırır.

İç mekanlarda kullanılan görüntülerin tamamı ve dış çekimlerin önemli bir bölümündeysen tesadüflere yer verilemeyecek derecede ayarlanmış ve düzenlenmiş görüntüler söz konusudur. Çekim mekanları dikkatle seçilmiş çok iyi ışıklandırılmış ve renkler incelikli bir biçimde düzenlenmiştir. Görüşme yapılan kişilerin giysileri fonlarla kusursuz bir uyum içindedir. Sahnelerin renk ve ışık geçişleri de kusursuza yakındır. Kısacası belgesel yönetmeni kahramanlarını konumlandıracağı fonu özenle tasarlamış ve düzenlemiştir. Bunu stüdyo ortamında değil gerçek mekanları kullanarak yapmıştır ama bu mizansenler bizi bir kez daha kurmaca ve belgeselin buluşma noktasına götürmektedir. Yukarıda da sözü geçen mekanların tamamı (Jimnastik Merkezi, Yaşlı Ağaçlar Parkı, havuzun bulunduğu sosyal tesisler, Havana'nın eski mahalleleri) ve bunlara ek olarak kayıtların bir bölümünün yapıldığı Egrem Stüdyosu yönetmen tarafından nostaljik bir atmosfer yaratmak ve Küba'da zamanın 60'lı yıllarda donduğunu, oradan sonra ilerlemediğini hissettirmek için özellikle seçilmiştir. Havana'nın modern yapıları yalnızca çok genel çekimlerde belli belirsiz silüetler olarak görünür. Wenders dramatik yapısına ve oluşturmak istediği atmosfere uygun olmayan bu yapıları bilinçli bir biçimde çerçevesinin dışında tutmayı tercih etmiştir. Rengarenk eski yapılarla süslü Havana sokakları müzisyenlerin geçmişteki yaşantılarına ve anılarına doğal bir dekor hazırlar. Zamanda kaybolmuş tüm bu mekanlar Amerikanlaşmaya komünizmle karşı koyan kayıp cennet Küba imgelemine kuvvetlendirmektedir. Hollandalı belgesel ustası Van Der Keuken'in de belirttiği gibi "belgeselde belgelenen yalnızca ötekinin varlığı değil onu belgeleyen kişinin kendi varlığı ve ne söylemek için orada bulunduğu" (Niney, 1993: 79) Wenders'in Kübası, Alberto Manguel ve Gianni Guadalupi'nin *Hayali Yerler Sözlüğü*'nde bahsettikleri Gulliver'in Müzisyenler Adası'nı hatırlatmaktadır. "Çok hoş bir yer olan Müzisyenler Adası'nda şarkıların ve müzik aletlerinin sesinin dışında hiçbir ses duyulmaz" (Manguel, Guadalupi, 2005: 815).

Filmin bazı sahnelerinde yapılan mekansal ve görsel düzenlemelerin yanı sıra küçük mizansenler de hissedilir. Örneğin Pio Leyva ve Manuel Licea'nın domino oynadığı sahnede konuşmalarda hissedilen yapaylık, bu sahnenin önceden planlandığı ve belli bir mizansenle oynadığı hissini uyandırmaktadır. Buradaki iki müzisyen kendi kendilerini oynamaktadırlar. Kendi hobilerini bu kez kamera için özel olarak sergilemektedirler. Belgeselin ve aynı zamanda "belgesel mizansen"in atası olan Robert Flaherty'den (Gauthier, 1995: 262) bu yana belgesele konu olan kişilerden gerçekte yaptıkları işleri yeniden canlandırmaları istenmektedir. Bu tür mizansenler belgeseli kurmacaya en çok yaklaştıran uygulamalardır.

Filmde kullanılan bir diğer çekim türüneyse konser çekimlerinde rastlanır. Bir sabit ve iki hareketli kameranın kullanıldığı bu çekimlerde sabit kamera genel çekimleri yaparken hareketli kameralar müzisyenlerin birbirleriyle haberleşmek için kullandıkları mimik ve jestleri, enstrümanlarını çalarken yaptıkları yüz ve vücut hareketlerini yakalar. Bazı müzisyenlerin sahne ışıklarıyla enstrümanlarına yansıyan silüetleri Wenders'in bu bölümlerde aradığı şiirselliğe hizmet eder. Sonradan sepiaya dönüştürülen konser görüntüleri izleyicide<sup>3</sup> müzikal coşkuyu arttıracak biçimde video klip tarzında kurgulanmıştır. Bela Balazs'ın da dediği gibi, "Bazen gerçeğe yaklaşabilmek için bir şair duyarlılığı ve şiirsel imgelem gücü gerekir" (Balazs, 1995: 18). Buradaki müzisyenlerin tecrübeleri, çaldıkları enstrümanlara hakimiyetleri sözcüklerin ifade edemeyeceği görsel ayrıntılarla izleyiciye hissettirilir.

### Gerçekçi Estetik

*Buena Vista Social Club* filminde çok iyi ışıklandırılmış iç mekanlarda alan derinliğinin anlatıma çok önemli katkıları olduğu farkedilmektedir. İncelikle yapılmış ışık ve renk ayarları, röportaj yapılan kişilerin arka fonla derinlik yaratacak şekilde uyumlu seçilmiş kıyafetleri 35 mm kameranın ayrıntı kapasitesiyle birleştiğinde, izleyiciyi Bazin'in gerçekçi estetik olarak nitelendirdiği bir estetik doygunluğa götürmektedir. Yalnızca iç mekanlarda değil Havana sokaklarında da izleyiciye sunulan geniş alanlar ona bir özgürlük kazandırmakta ve yorum fırsatı tanımaktadır. Alan derinliğiyle yapılandırılmış bu estetik anlayışı, Lumiere kardeşlerin filmlerinden bu yana sinema tarihinde kurmaca veya belgesel pek çok filmde karşımıza çıkar (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1999: 25). Burada tüm iç mekanlar ve sokaklar 60'lı yılların tüm ayrıntılarını yansıtacak şekilde bir renk cümbüşü olarak seyirciye yansıtılmakta, bu sayede o yıllara geri dönülmektedir. Video kamerayla çekilen bölümlerde ise alan derinliği yerine arka fon ve ön plan arasında bir netlik geçişkenliği kullanılmış; bu kullanım özellikle müzik ve görüntü arasında bir uyum oluşturma amacıyla tercih edilmiştir. Örneğin Ry Cooder'ın deniz kıyısında müzisyenleri dinlerken görüldüğü sahnede gitarın yaptığı eko, kameranın arka fondaki denize odaklanarak yakaladığı belirsizleşip netleşen görüntülerle eşzamanlı verilmektedir. Böylece müziğin yarattığı işitsel etki görsel karşılığını bulmuş olur.

### Öznel Kamera

Filmde anlam yaratmak için kullanılan bir diğer teknik de öznel kameradır. *Buena Vista Social Club*'ı yeniden keşfedip gün yüzüne çıkaran Ry Cooder filmin başındaki sahnede motosikletiyle Havana sokaklarında dolaşırken kamera sokaktaki insan manzaralarını Cooder'ın gözünden görür. İnsanlar kameraya yani

<sup>3</sup> Wenders kendisiyle yapılan bir söyleşide bu tür çekimlerin siyah beyaz 35 mm çekilemeyeceğinden dolayı video kamerayla çekilip sonradan kurgu masasında sepiya dönüştürüldüğünden bahseder. Havana'nın renkli atmosferi geri dönüş (flash back) etkisi yaratan konserlerden böylece ayrıştırılmış olur.

Cooder'a bakarak gülümserler ve el sallarlar. François Niney'in de belirttiği gibi "özel kamera, izleyiciyle kameranın bakış açısına konumlandırıldığı film kahramanı arasında bir özdeşlik kurar. Genellikle kurmacaya atfedilen film kahramanıyla özdeşleşme süreci, özel kamera kullanımı halinde belgeselde de geçerlidir" (Niney, 2000: 212). Burada özel kamerayla temsil edilen Cooder'ın aynı zamanda *Buena Vista Social Club*'ı keşfeden kişi olması, bu keşfi onun gözünden izleyiciyle buluşturma fikrini beslemektedir. Yani keşfedilen sadece sokaklar ve Havana'nın günlük yaşamı değil, köklü bir müzik geleneğidir. Özel kamera sayesinde bu keşif Ry Cooder aracılığıyla, onunla özdeşleşen seyirciye yaptırılır. Bu da aç - karşı aç kullanımının sadece kurmacaya has bir araç olmadığını göstergesidir. Karşı açının derecesini belirleyen yönetmenin durduğu noktadır. Aumont sinema-pencere benzetmesini bu noktada eleştirir: "Eğer sinema dünyaya açılan bir pencereyse bu pencereden sadece dünyanın küçük bir dikdörtgen parçası görünür. Bu dünya pencerenin çerçevelerinde son bulur" (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1999: 15). Başka bir pencere de diğer pencerenin bakmadığı veya görmediği karşı açılara bakmaktadır.

Özel kameranın dairesel kaydırma hareketleriyle müzisyenlerin etrafında dolaşması jestlerin ve mimiklerin her açıdan görünmesine ve izleyicinin müziğin içine girmesine zemin hazırlar. Cooder'ın yerine geçen izleyici müzik stüdyosunda müzisyenlerle birlikte artık. Burada söz konusu olan "işaretlenmiş bir bakış açısı"dır (Niney, 2000: 212). Nesnel kamera, ardında bir yönetmenin olduğunu izleyiciye unutturarak anonim bir bakış açısını yansıtır. İzleyici, bilinçsiz bir özdeşleşmeyle, "bana yaşlı ağaçlar gösteriliyor" diye düşünmek yerine "yaşlı ağaçlar görüyorum" der. Oysa buradaki özdeşleşme belli bir film kahramanının bakış açısıyla kurulmaktadır, anonim değildir. Ancak her iki durumda da kurmacada olduğu gibi belgeselde de özdeşleşme dramatik yapıya hizmet eden çok önemli bir anlatım aracıdır. Chris Marker, *Sans Soleil* filminde "Neden filme aldığımız insanlara 'kameraya bakmayın' diye emrederiz?" sorusunu sorar ve devam eder: "Belki de kaçamak bir bakışın bizi ele vermesinden korkarız ve birdenbire *görünür* olmaktan... Ve seyirci üzerinde yarattığımız nesnellik illüzyonunun bozulmasından...". Burada da kameraya bakan gözlerin Ry Cooder'a baktığı hissi yaratılarak illüzyon sürdürülmüştür. Niney'in de dediği gibi objektif gerçeklik illüzyonunun en güçlü olduğu yer belgeseldir (Niney, 1993: 16).

## Sesler ve Sessizlik

*Buena Vista Social Club*'da özellikle televizyon belgesellerinde sıkça rastladığımız dış ses kullanılmamıştır. Yönetmen anlatısını tamamen müzisyenler ve müzik aracılığıyla gerçekleştirir. Bu sebeple ses kurgusunun filmin dramatik yapısına katkısı büyüktür. Buna en dikkat çekici örnek, İbrahim Ferrer'in yıllar sonra yeniden *Buena Vista Social Club*'a çağrılmasını anlattığı sahnede görülür. Ferrer, Club üyeleriyle buluşmak üzere gittiği stüdyodan içeri girer girmez, Compay Segundo'nun kendisini gençliğinde meşhur yapan Candela parçasını çalmaya

başladığını söyler ve parçayı mırıldanmaya başlar, bu mırıldanma zincirleme bir geçişle konserde çalınan parçaya dönüşür ve Amsterdam konserinde parçayı birlikte seslendirmeye başlarlar. Hayalgücü yine iş başındadır; izleyici burada yine bir flash-back duygusuyla Ferrer'in anılarına doner.

### **Profesyoneller ve Amatörler**

Belgeseldeki gerçek kişiler, Guy Gauthier'nin de dediği gibi, "sinemacının yönetiminde kendi kendilerini canlandırırılar. Bu da aktörlerin yaptığının bir benzeridir, çünkü kamera karşısındaki her şey ve herkes birer temsildir". Yaşlanınca unutulmuş birbirinden değerli müzisyenler, burada birer film kahramanına dönüşmekte ve bir mutlu sonla dünyanın en büyük konser salonlarında konserler verme hayallerine kavuşmaktadırlar. Sacha Guitry, sosyal bir varlık olan insanın sürekli bir temsil halinde olma durumunu "herkes oyuncudur, büyük aktörler hariç..." sözleriyle dile getirir (Gauthier, 1995: 5). Tüm bunların ışığında düşünüldüğünde hayali kişileri canlandıran aktörler veya kendi kendini temsil eden gerçek kişiler arasında işlevleri açısından zannedildiği kadar büyük bir fark yoktur. Belirleyici olan gerçeğe yaklaşmaya çalışan bir sinemacının bu amacındaki içtenliğidir. Wim Wenders kendisiyle yapılan bir söyleşide filminde yer alan müzisyenlerle çalışırken onlardan çok etkilendiğini şu sözlerle belirtir: "Bu filmde kendi halinde kübalı müzisyenlerle çalıştığımı gerçekten unuttum. Benim için onlarla çalışmak tıpkı Humphrey Bogart veya Cary Grant'la çalışmak gibiydi." (Rose, 2000)

### **Sonuç**

Wim Wenders bir müzik kulübünün öyküsünü gerçek kişilerin tanıklıklarıyla anlatmış, bunu yaparken belgesel tekniklerinden olduğu kadar kurmacaya atfedilen tekniklerden de yararlanmış, bu yolla anlatısını zenginleştirmiştir. Belgesel ve kurmacayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmak Sahra Çölü'nü Mağrip ülkelerine yapay sınırlarla paylaştırmaya benzer. Sınır, harita üzerinde bu ülkeleri ve Sahra Çölü'nü ayırma bile tümünün birleştiği bölgede dolaşan birinin hangi ülke sınırları içinde bulunduğunu söylemek güçtür. Başka bir deyişle harita üzerinde net olan bu sınır, toprak üzerinde belirsizdir, her adımda birinden diğerine geçilebilir (Baudry, 1992: 5). O halde teoride kolayca etiketlediğimiz kurmaca ve belgeseli uygulamalar incelendiğinde ayırt etmek hiç de sanıldığı kadar kolay değildir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'daki "Yeni" akımlarla başlayan ve günümüze kadar uzanan modern sinema belgesel ve kurmacayı birbirine daha da yakınlaştırmıştır. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga yönetmenlerinin filmlerine baktığımızda, hem kurmacalarda hem de belgesellerde bu yakınlaşmanın filizlendiğini görmek mümkündür. Hatta Yeni Dalga'nın temsilcileri sınırları sorgulamayı "her kurmaca film aynı zamanda bir belgeseldir" diyecek kadar ileriye götürmüşlerdir. Burada kastedilen çağının tanığı olan her filmin belgesel nitelik taşıdığıdır. Aynı zamanda aktör ve aktrislerin oyunculuk tarzları, üretim koşulları,

dönemin sinema anlayışı da sinema tarihi açısından önemli belgelerdir. Diğer yandan belgesel de estetik arayışları ve görünmeyeni görünür kılmak için başvurulan hayalgücü sayesinde kurmacaya el uzatır. Modern sinemanın günümüzdeki en önemli temsilcilerinden olan Wenders da bu iki türün birbirini beslediği filmlere imza atar. *Buena Vista Social Club*'da kullandığı şiirsel dil bunun en belirgin örneğidir. Bu noktada belgeselin kurmacanın yöntemlerini uygulamasının ve estetik arayışlar içinde olmasının izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştıracağı tartışması gündeme gelir. Burada sınırlar kurmacadan çok belgeseli kuşatır. Oysa belgeselde de kurmacada olduğu gibi görünenlerin ve duyulanların tamamı temsillerden ibaret olduğundan ekranda belirip kaybolanın gerçekliğin kendisi olduğunu düşünmek büyük bir hata olacaktır. Durum böyleyken gerçeklik arayışında belgeselin kurmacadan daha üstün olduğunu söylemek de yüzeysel bir çıkarımdan öteye gitmeyecektir ve bu durum belgesele taşıyabileceğinden daha fazla görev ve sorumluluk yükleyecektir. Oysa belgesel ve kurmaca gerçeklik arayışında kullanılan ve gerçekliğe eşit uzaklıkta bulunan iki ayrı yöntemdir ve pek çok ortak noktayı içinde barındırır. Bu yöntemleri ayrı ayrı veya birlikte kullanmak, birlikte kullanma durumunda ikisinin oranlarını belirlemek tamamen yönetmenin tercihlerine bağlıdır. Sonuçta belgeselin de bir sanatçının ürünü olduğunu; bir doğa belgeselinde bile dış ses aracılığıyla söylenenlerin sinemacının fikirlerini, dünya görüşünü, bilgisini ve seçkisini yansıttığını unutmamak gerekir. Orson Welles'in dediği gibi "Sinema her şeyden önce bir illüzyondur" (Niney, 1993:10). Belgesel veya kurmaca, film seyrederken bu illüzyonun farkında olmak belki de gerçeğe doğru atılacak ilk ve en önemli adımdır.

**Kaynakça**

- AUMONT J., BERGALA A., MARIE M., VERNET M. (1999), *Esthétique du film*, 3<sup>ème</sup> édition, Nathan, Paris.
- BALAZS Béla (1995), *Sinema*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAUDRY Pierre (1992), "Terrains et territoires", La licorne, cinéma documentaire, cinéma de fiction, frontières et passages, UFR de Langues et littératures de l'Université Poitiers.
- BOILLAT Alain (2001), *La fiction au cinéma*, L'Harmattan, Paris.
- DELEUZE Gilles (1985), *L'image temps*, Edition de Minuit, Paris.
- GAUTHIER Guy (1995), *Le documentaire un autre Cinéma*, Nathan, Paris.
- GODARD Jean-Luc (1980), *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris.
- GODARD Jean-Luc (1985), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Etoile, Paris.
- LEBLANC Gerard (1993), *Dans le réel, la fiction* içinde "D'une fiction à l'autre", G.N.C.R., Paris.
- LEBLANC Gerard (1997), *Scénarios du réel, information régimes de visibilité*, Tome 2, L'Harmattan, Paris.
- MANGUAL Alberto, GUADALUPI Gianni (2005), *Hayali Yerler Sözlüğü*, Utopia Maddesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- NINEY François (1993), *Dans le réel, la fiction*, G.N.C.R., Paris.
- NINEY François (2000), *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles.
- ROSE Charlie (2000), *Ry Cooder ve Wim Wenders'la söyleşi*, New York, CBS Televizyonu, 22.06.2000.
- ROY André (2000), " Documentaire, art du métissage", *24 images n° 102*, s. 44-45.