

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA - TELEVİZYON ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

BELGESEL SİNEMADA GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI VE TÜRKİYE'DEKİ ÖRNEKLERİ

103919
103919

Tuncay YÜCE

Danışman
Prof. Dr. Oğuz ADANIR

Yemin Metni

Doktora tezi olarak sunduğum “Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye’deki Örnekleri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22 / 03 / 2001

Tuncay Yüce



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü' nün 24.12.2009 tarih ve 28... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 20... maddesine göre Sinema - Televizyon Anasanat Dalı doktora öğrencisi Tuncay Yüce' nin "Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri" konulu tezi incelemiş ve aday 24.1.5.2011 tarihinde, saat 10... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy BİRLEŞİMİ ile karar verildi.

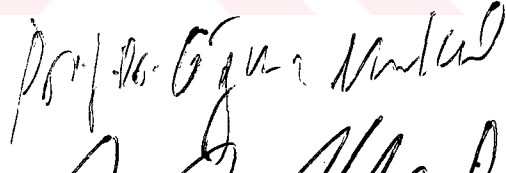
BAŞKAN


Prof. Dr. Adnan

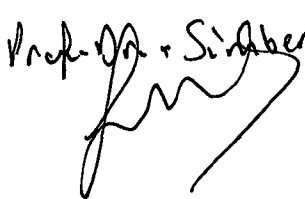
ÜYE


Prof. Dr. Seft Y-j

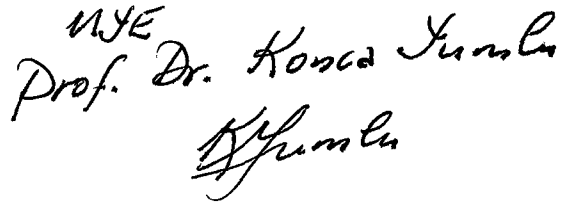
ÜYE


Prof. Dr. Güneş

ÜYE


Prof. Dr. Sinan

ÜYE


Prof. Dr. Konca

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniversite Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: YÜCE

Adı: Tuncay

Tezin Türkçe Adı: Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye'deki
Örnekleri

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Understanding of Realism in Documentary Cinema
and Its Samples in Turkey

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitü: Sosyal Bilimler Ens.

Yıl:2001

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora: X

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Dili: Türkçe

Sayfa Sayısı: 127

Referans Sayısı: 59

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: Oğuz

Soyadı: ADANIR

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Sinema

2- Tür

3- Belgesel

4- Gerçekçilik

5- Türk Belgesel Sineması

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Cinema

2- Genre

3- Documentary

4- Realism

5- Turkish Documentary Cinema

Tarih: 19.04.2001

İmza:

Tuncay Yüce

ÖZET

Sinema daha ilk günlerinde, yaşanan dünyanın içinden görüntüleriyle izleyenleri büyülemiştir. Onun bu tanıklığı, ileride giderek büyüyen bir sinema türünün de başlangıcı olarak sayılmaktadır. Bu tür de belgesel sinemadan başkası değildir. Belgesel sinema en dolaysız biçimiyle 'gerçeğe yaratıcı bir yaklaşım' olarak tanımlanabilir.

Onun bu yaklaşımı aynı zamanda belgesel sinemanın en önemli sorunsalını oluşturmaktadır. Gerçekçilik, belgesel sinema içerisinde bir akım değil, onun varoluş nedenidir. Hiçbir sinema türünde belgesel sinemada olduğu kadar gerçekliğe bağlılık bir yöntem olarak yer almamaktadır.

Belgesel sinemanın bu yaklaşım biçimi, sinema sanatının senaryo, sahneye koyma, oyunculuk, dekor, kostüm, ışık gibi estetik özelliklerinin ya tamamının ya da bir kısmının dışarıda bırakıldığı bir yöntemi de beraberinde getirmektedir. Kurmaca sinemada da gerçekçi filmlerle karşılaşmaktayız ancak bu, karmaşık sinema yapısı içerisinde belgesel özelliklerin kullanıldığı özel bir durumdur. Belgesel sinemanın gerçekçilik anlayışı, kurmaca sinema ile aralarındaki en önemli farklılığı oluşturmaktadır.

Ülkemizde de sinema, bir belge filmi ile başlamakta ve daha sonra bu yeni sanata ilgi duyan insanların katkılarıyla gelişmesi sağlanmaktaydı. O günlerden bu güne Türk Sineması yapısal sıkıntılar içinde olmuştur. Bunun sonucunda da dönem dönem sinemamız sorunlar yaşamıştır. Belgesel sinema açısından durum çok da farklı değildir.

Türk Sinemasında gerçekçilik, hiçbir dönem bir akım olarak yer almamakta, yalnızca gerçekçi bazı filmlerden söz edilebilmektedir. Bununla birlikte bireysel çabalarla ayakta kalmaya çalışan belgesel sinema ise, izleyiciye yaşanan dünyanın bir kesitini sunma yolunda örnekler vermeyi amaçlamaktadır. Belgesel filmlerin önemli sorunlardan biri olan izleyici ile buluşmak, artan festivaller ve televizyon kuruluşlarının desteğiyle çözülmeye çalışılmaktadır. Böylece belgesel yapımların sayılarında ve niteliklerinde de 'görece' bir artıştan söz edilebilmektedir. Benzeri çabaların artması ülkemiz belgesel sineması açısından umut verici bir durumdur.

ABSTRACT

Since its first days cinema has bewildered audience with the pictures of the living world. Its witness is accepted as the beginning of a growing cinema genre in the following years. This genre is nothing else than the documentary cinema. Documentary cinema can be identified as a 'creative approach to reality'.

In the meantime, this approach is its most important problematic. Realism is not a course in documentary cinema. It is a reason of being in documentary film genre. In none of the cinema genre bond to realism is a system as it is in the documentary genre. We can see realist films in the fiction cinema; however, this is just a specific case of using documentary features within complex cinema structure. Realist understanding is the most important difference between documentary and fiction cinema.

Realist approach is one of the important features of documentary cinema. This approach leads documentary to set aside some aesthetic elements of the fiction cinema, such as script, mise-en-scène, casting, decor, costume, and lighting.

Cinema had begun with a non-fiction tradition in Turkey too. In the following years, people who interested in this new art form, effected development of the cinema. Turkish Cinema has some structural problems since its beginning years. It is no exception for documentary cinema.

Realism has no place as a course in Turkish Cinema in any term. We can only mention some realist films. Yet documentary cinema, which is trying to stand still with individual efforts, aims to give audience a slice of the living world. One of the important problems facing documentary, which is meeting with more audience, has been tried to be solved by festivals' and television stations' supports. Thus, we can mention a 'relative' increase in numbers and quality of documentary productions. Increasing works like this, gives hope for Turkish documentary cinema.

ÖNSÖZ

Sinemanın teknolojiyle iç içe geçmişliği, onun hem bir endüstri hem de bir sanat dalı olma özelliğini beraberinde getirmiştir. Bu özelliği dolayısıyla sinema, başlangıcından günümüze kadar büyük bir izleyici kitlesinin ilgiyle izlediği sanat dallarının başında gelmektedir. Gelişimi sürecinde sinema izleyicisiyle bir etkileşim içerisinde olmuş, bunun sonucunda izleyici istekleri doğrultusunda yenilikler birbirini izlemiştir. Bu süreç; önce ses, sonra renk ve giderek de günümüzün gelişen bilgisayar destekli tasarımlarını kapsamaktadır.

Günümüzde gerçekten de büyük bir endüstri biçimine gelen sinema sanatı, popüler kültürün en önemli tüketim nesnelerinden birine dönüşerek bir açmazın içerisine girmiştir. Bu açmaz, kurmaca (fiction) sinemanın içinde bulunduğu birbirini yineleyen konularıyla ya da anlattığı 'çağdaş masallarda' varmış olduğu yerde açıkça görülmektedir. Kuşkusuz kurmaca sinemanın her türünde durum böyle değildir. Sinemanın anlatım olanaklarını geliştirme çabasını gösteren filmler de yapılmaktadır. Ne var ki içinde bulunduğu postmodern durum sonucunda, sinema sanatında da kavramlar ve türler birbirine karışmaktadır. Çözüm umutları da tüketime sunulan bu filmlerin gişe başarılarına bağlanmaktadır.

Sinemanın üretim aşamasında görülen bu değerlendirmeleri aşabilmek için yeni arayışlara gereksinim duyulmaktadır. Bu arayışlardan biri hep göz ardı edilen belgesel sinemanın kendine özgü anlatım biçimidir. Konusuna yaklaşım biçimi düşünüldüğünde belgeseller sonsuz anlatım olanaklarına sahiptir. Önemli olan gerçekçi anlatım biçimiyle konunun kendi içinde barındırdığı dramatik yapıyı izleyiciyle paylaşabilmektedir. Bu başarılabilirdiği sürece belki sinema sanatında 'yitirildiği söylenen' yanılısama (illüzyon) yeniden kazanılabilecektir.

Hazırlanan bu çalışmada böylesi bir düşünce doğrultusunda belgesel sinema bir tür olarak incelenmekte ve kurmaca sinema ile aralarında, konularına yaklaşım biçimleri açısından bir karşılaştırmaya gidilmektedir. Çalışmanın bir diğer amacı da belgesel sinemanın daha fazla konuşulmasına katkı sağlamak ve yapılabilecekleri tartışmaktır. Genelde belgesel sinemanın, özelde de Türkiye'deki belgesel sinemanın günümüzdeki durumu belirlenmeye çalışılmaktadır.

Bu doktora tezi çalışmasında yapmış olduğu değerli katkılarından dolayı başta Prof. Dr. Oğuz Adanır olmak üzere tüm hocalarıma, tezin hazırlık aşamasındaki yardımlarından ötürü Belgesel Sinemacılar Birliği bünyesindeki

arkadaşlara, arşivlerinde bulunan filmleri izleme olanağını veren TRT İzmir Bölge Müdürlüğü'ne, okuma ve yazım aşamasında emeği geçen herkese, ayrıca çalışma boyunca maddi ve manevi desteklerini hep yanımda hissettiğim aileme teşekkürü bir borç bilirim.

06. 04. 2001

İzmir



YEMİN METNİ	II
TUTANAK	III
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
ÖNSÖZ	VII
İÇİNDEKİLER	IX
GİRİŞ	XI

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR TÜR OLARAK BELGESEL SİNEMA

1.1. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU	1
1.2. BELGESEL SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ	10
1.3. BELGESEL SİNEMANIN ALT-TÜRLERİ	17
1. 3. 1. Haber Filmleri	23
1. 3. 2. Doğa Belgeselleri	25
1. 3. 3. Toplumsal Gerçekçi Filmler	26
1. 3. 4. Tanıtım-Reklam Amaçlı Filmler	27
1. 3. 5. Eğitim Amaçlı Filmler	28
1. 3. 6. Propaganda Filmleri	28
1. 3. 7. Yarı-belgeseller (Docu-drama)	29
1. 3. 8. Televizyon Belgeselleri	32
1.4. BELGESEL SİNEMANIN İŞLEVİ	34

İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL VE KURMACA SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

2.1. BİR BELGESEL FİLMİNİN BİÇİMSEL YAPISI	38
2.2. SİNEMA VE GERÇEKÇİLİK	47
2.3. BELGESEL SİNEMANIN GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMA VE GERÇEKÇİLİK

3.1. TÜRK SİNEMASININ GERÇEKÇİLİK SERÜVENİ	70
3.2. TÜRKİYE'DEKİ BELGESEL FİLM ÇALIŞMALARI	78
3.3. TÜRK BELGESEL SİNEMASI VE GERÇEKÇİLİK	82
3.4. TÜRK BELGESEL SİNEMASINDAKİ SORUNLAR VE GELİŞMELER	95
 SONUÇ	 105
 KAYNAKLAR	 113
 EK - 1 BELGESEL SİNEMACILAR BİRLİĞİ ARŞİVİNDE BULUNAN TÜRK BELGESEL FİMLERİ	 118

GİRİŞ

Gerçek ve gerçekçilik, tüm sanat dallarında uzun süre tartışıla gelen kavramların başında gelmektedir. Bu çalışmanın kapsamı ağırlıkla belgesel sinemanın gerçekçilik anlayışı ile ilgili olduğundan, konunun incelenmesi sinema sanatı ile sınırlandırılmıştır.

Belgesel sinema üzerine yapılan bu doktora tezinde öncelikle beş yılı aşkın bir süreyle konu ile ilgili bir yazılı ve görsel kaynak oluşturma çabasına girilmiştir. Daha sonra da tezin belirlenme evresinde konu ile ilgili insanlarla görüşmeler yapılmış ve çerçevenin belirlenmesi ile yazım aşamasına geçilmiştir. Çalışmanın ilk bölümü sinema sanatının ve bir bakıma da belgesel sinemanın tarihi gelişimine kısa bir bakış olarak yer almıştır. Bu süreç içinde belgesel sinemada oluşan akımlardan söz edilmekte, daha sonra tür kavramı ele alınmakta ve bir tür olarak belgesel sinema ile alt-türleri incelenmektedir. İkinci bölümde önce bir belgesel filminin biçimsel yapısı incelenmekte ve tezin temel sorunsallarından biri olan kurmaca (fiction) filmlerle aralarındaki biçimsel farklılıklar ele alınmaktadır. Burada yapılmak istenen, belgesel filmlerin özellikleri ve işlevi dolayısıyla iki ayrı sinema türünde ne gibi ayrılıklar ya da benzerlikler bulunduğunu sergilemeye çalışmaktır. Tezin bir diğer sorunsalı da gerçekçilik kavramıdır. Kavramın önce felsefe ve sanatta kısaca nasıl algılandığı belirlenmiş daha sonra da sinemada ve giderek de belgesel sinemada gerçekçilik anlayışı incelenmiştir. Üçüncü bölümde de, ikinci bölümde genel anlamda ele alınan belgesel sinemada gerçekçilik olgusu, Türkiye’de belgesel sinemanın durumu incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Öncelikle belirtmek gerekir ki, burada amaçlanan ‘Türk Belgesel Sineması’ diyebileceğimiz bir üst kavramın varlığını sorgulamak ve dolayısıyla filmlerin tek tek incelenmesi değildir. Onun yerine yapılmak istenen önceki bölümlerde yaptığımız tanımlama ve karşılaştırma yöntemiyle, kurmaca ve belgesel sinemadaki gerçekçilik konusunu, aynı biçimde ülkemizde ulaşabildiğimiz ve konumuz açısından örnek oluşturacak filmlerle ele almaktır. Bunun yanında görüşebildiğimiz ve yayınlarından edindiğimiz kadarıyla belgesel sinemayla bir biçimde ilgilenen insanların görüşleri aracılığıyla Türkiye’de belgesel sinemanın sorunları ve yapılabilecek olanlar incelenmeye çalışılmıştır. Bu da yine belgesel sinema alanında sinema ve televizyon kuruluşlarında yapılan çalışmalara deyinilerek belirlenmiştir. Sonuç bölümünde ise tez boyunca ele alınan konular eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmeye çalışılmıştır.

Bir doktora tezi olarak belgesel sinemanın seçilmesinin nedeni, konu ile ilgili yapılan çalışmalara bir biçimde katkı sağlayabilmektir. Bilindiği gibi belgesel sinema diğer popüler film türlerine oranla üzerinde çok konuşulan ancak gerektiği kadar kuramsal anlamda çalışmanın yapılmadığı bir sinema türüdür. Bu doğrultuda yapılmaya çalışılan bir yanda hem bu boşluğu doldurmak hem de dikkatlerin konu üzerinde yoğunlaşmasını sağlamaktır. Belgesellerin bu özelliği aynı zamanda çalışma boyunca karşılaşılan en önemli zorlukların da başında gelmektedir. Özellikle ülkemizde konu ile ilgili kaynaklara ve film arşivlerine ulaşmada karşılaşılan zorluklar, konunun belirli bir düzeyle sınırlı kalmasına neden olmuştur. Bu tezde amaçlanan daha sonra yapılabilecek çalışmalara ışık tutabilmek, belgesel filmlerin böyle incelemelerle gündemde kalabilmesine katkıda bulunabilmektir.

Sinema sanatının ilk günlerinden itibaren Lumière kardeşler ve Georges Méliès, bu yeni aracın iki ayrı türünde örnekler vermişlerdir. Sinemaya bu iki değişik yaklaşım biçimi ile birlikte sinema sanatı ilk adımlarını atmaya başlamıştır.

Bu iki yaklaşım biçimi, kendi örneklerini verdikçe aralarındaki ayrım giderek daha da belirginleşmiş, ve belgesel sinema ile kurmaca sinema olarak adlandırılan sinemanın iki eğilimi ortaya çıkmıştır. Öncelikle kabul edilmesi gereken, belgesel sinemanın kurmaca sinemaya oranla, sinema endüstrisi tarafından ilgi görmediği gerçeğidir. Bunun nedenlerinden biri, ticari anlamda belgesel filmlerin sinema şirketlerine kazanç sağlamamasıdır. Durum böyle olunca belgesel sinema, çoğunlukla ticari kaygı taşımayan bireysel çalışmalarla, ya da devletlerin ve özel kuruluşların propaganda, tanıtım gibi çabalarıyla gündeme gelen bir araç biçimini almıştır. Ne var ki belgesel sinemanın da kendi yönetmenlerini bulması çok da zaman almamıştır. Robert Flaherty, John Grierson, Paul Rotha, Joris Ivens gibileri ilk akla gelenlerdir.

Kuşkusuz gelişim evrelerini incelediğimizde göreceğimiz gibi, biçimsel özelliklerinin belirlenmesiyle belgesel sinema, kendine özgü anlatım yapısını oluşturmakta gecikmemiştir. Bu süreç içinde belgesel sinema, sinema sanatı içinde ayrı bir tür olma aşamasını tamamlamıştır. Bundan sonra önemli olan belgesel türünde yapılacak çalışmalara gereken önemin verilmesidir.

İlk aşamada belgesel sinemanın tanımlanması gerekmekteydi. Belgesel sinemanın ilk önemli kuramlarını geliştirenlerden biri olan John Grierson, Robert Flaherty'nin "Moana" (1926) adlı filmi için yazdığı bir yazıda ilk kez 'belgesel' terimini kullandı. Grierson sinema çevrelerine belgesel sinema ile ilgili düşüncelerini

anlatmakta ve onu diğer belgesel sinemacılar izlemekteydi. Bu ilk tanımlamadan sonra birçok belgesel tanımı yapılmakta ve neredeyse herkes kendi belgesel tanımını belirleme yoluna gidiyordu.

Böylece değişik türlerde ve biçimlerde belgesel filmler sinemalarda boy göstermeye başladı. Bunlar arasında değişik ülkelerde ve değişik kuramsal alt-yapılarda belgesel film türleri oluştu.

Sonrasında belgesel sinema alanında çalışmalar yapan insanlar tarafından belgesel sinema tartışılmaya ve bir tür olarak özellikleri belirlenmeye başlanmıştır. Belgesel sinema türünün üzerinde en çok durulan konularının başında gerçekçilik anlayışı gelmektedir. Gerek konunun karmaşıklığı gerekse de geniş bir alanı kapsaması dolayısıyla bu tartışma, belgesel sinema adına günümüzde de sürmektedir. Bu tartışmada, belgesel sinemanın estetik yapısının belirlenmesinden yeni biçimsel arayışlara kadar değişik konular gündeme gelmektedir. Örneğin belgesel sinemanın, tarih, arkeoloji, antropoloji, ve etnoğrafi gibi bilimsel çalışmalarda kullanım biçimi irdelenmekte ve yapılabilecekler ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Belgesel sinemanın, sanatın bilimle buluşmasını gerçekleştiren bir özelliğinden de söz edilebilir. Örneğin, günümüzde bir doğa bilimci özverisiyle filme çekilen "National Geographic" serileri, bir sosyal bilimci titizliği ile oluşturulan "Hoop Dreams" (1994), bir müzik tarihçisi gibi özenle yeniden gündeme getirilen Küba'lı topluluğu müzik yaşamına yeniden kazandıran "Buena Vista Social Club" (1998), bir çevre bilimci ve antropolog gibi dünyayı çepeçevre kapsamaya çalışan "Baraka" (1992), belgesel sinemanın bilimle olan yakın ilişkisine yalnızca 'en popüler olma şansı' kazanan filmlerdir. Bu örnekler kuşkusuz doğrudan bilimsel amaçla oluşturulan belge filmlerle çoğaltılabilir.

Peki belgeseli diğer sinema türlerinden ayıran nedir? Belgeselin bir iletişim biçimi olarak işlevi var mıdır? Belgesel sinema bir tür olarak nereye gidiyor? Bu alanda yenilikler nelerdir? Sayıları arttırılabilecek bu türden sorular, son yıllarda belgesel sinema üzerine yapılan çalışmalarda gündeme getirilerek ve bu sorulara yanıtlar aranmaktadır. Böylece kimi yazarlara göre bir duraklama içinde görülen belgesel sinemada bir gelişmeden söz edilebilecektir.

Hepsinden önce, belgesel sinemada ortak olarak görülebilen bir özellik, konularına kurmaca sinemanın kullandığı yaklaşım biçiminden değişik bir yöntemi kullanmasıdır. Bu da belgesel sinemanın kendine özgü gerçekçi yaklaşım biçimidir.

Sözü edilen yaklaşım biçimi ve sanatçının yorumu, yapılan filmin özelliklerinin, dolayısıyla da türünün en önemli belirleyicisi olmaktadır. Ernst Fischer bunu şu biçimde özetlemektedir: *“İki sanatçı ya da yazar bir konuyu öyle değişik biçimlerde yorumlayabilirler ki, yapıtları arasında neredeyse ortak hiçbir şey bulunmaz.”*¹

Sinema sanatının bu iki farklı türünde önemli biçimsel ayrılıklar bulunmaktadır. Bunlar; oyunculuk, dekor, kostüm, aydınlatma, ve sahneye koymada görülen biçimsel ayrılıklardır. Öte yandan belgesel sinemanın önemli özelliklerinden gerçeğe olan bağlılığı kurmaca sinemayla arasındaki belirleyici bir başka ayrılığı oluşturmaktadır. Kuşkusuz her iki sinema türünde teknik açıdan benzerlikler de bulunmaktadır. Ancak, bu benzerlikler yazın sanatından örnek vermek gerekirse şiir ile deneme arasında görülen benzerlikler kadardır. Bir başka deyişle, aynı dili kullanan iki ayrı tür söz konusudur. Kurmaca sinemadan da bu yaklaşım biçimiyle ayrılan belgesel sinema, zaman içerisinde yeni biçimlerle kendisini geliştirme olanağı bulabilmiştir.

1960'lı yıllarda etkisini gösteren Sinema-Gerçek ve Dolaysız-Sinema gibi akımlar aracılığıyla kolay taşınabilir teknik donanım, belgesel sinemaya konu seçiminden çekimine kadar birçok yeni olanaklar sağladı. Böylece belgesel sinema, konusunu doğrudan yaşanan olaylardan ve birtakım toplumsal sorunlara kadar geniş bir yelpazeye yaymayı başarabilmiştir. Televizyonların gündeme gelmesiyle belgeseller, kolayca sağlanabilecek video teknolojisini kullanarak daha bir yaratıcı duruma gelmişlerdir. Artık tarihsel olaylardan toplantılara, biyografilerden röportajlara her türden belgesel yapımı bireysel çabalarla oluşturulabilir duruma gelmiştir. Bununla birlikte, ortaya belgesel sinemanın yeniden tanımlanması gibi bir konu da çıkmaktadır ki, bu çalışmalar aracılığıyla yapılan tartışmalar bunun yanıtının bulunmasına yardımcı olmaktadır. Gelişen iletişim teknolojisiyle, başta televizyonlar olmak üzere, kitle iletişim araçlarının dört bir yandan gönderdiği ileti bombardımanı altında kalan insanlar, belleksiz bir toplumun bireyleri durumuna gelmiştir. İşte belgesel sinema böylesi bir ortamda toplumların belleklerini oluşturmada katkı sağlayacaktır.

¹ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, (Çev. C. Çapan), V Yayınları, Ankara, 1990, s.117

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR TÜR OLARAK BELGESEL SİNEMA

1.1. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU

Her sanat dalında olduğu gibi sinema sanatı da diğer sanat dallarıyla bir etkileşim sonucunda oluşmuştur. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl sanat ve düşünce dünyasında gerçekçilik bir anlayış olarak kendisini göstermekteydi. Fransa başta olmak üzere resim, yazın, tiyatro gibi sanat dallarında gerçekçilik diğer ülkelerde de yaygınlaşarak etkisini göstermeyişi. İşte böylesi bir ortamda, yaşanan dünyanın bire bir yeniden üretimi doğrultusunda çalışmalar yapan sanatçılara önce fotoğraf ve daha sonra da sinema sanatı eşi bulunmaz bir olanak sağladı. Fotoğraf bu anlamda kendisine tartışılmaz bir yer edinmekte bununla birlikte yeni açılımlara ve tartışmalara yol açmaktaydı.

Oldukça eski bir süreç boyunca insanoğlu görüntüyü olduğu gibi yansıtmak ve onu bir şekilde saptamak üzere yoğun bir çaba göstermiştir. Aynı zamanda bu, bilimsel ütopyalarla başlayan ve sonuçta sanatsal bir ütopya denebilecek gerçekliğin kusursuz bir izlenimini yaratma yolundaki çabalara kadar gitmektedir. Başlangıçta bu çabanın ilk örneği sayılabilecek "camera obscura" (karanlık oda), bir nesnenin yüzeyine çarpan ışığın, üzerinde bulunan küçük bir noktasından süzülerek karşı yüzeyinde nesnenin yansımısını sağlayan karartılmış küçük bölmelerden oluşan bir düzeneği. Bu düzeneği ile amaçlanan, gözün görme eyleminin aynı biçimde mekanik olarak yeniden oluşturulmasıydı. Ne var ki fotoğraf makinesinin atası sayılabilecek bu düzeneği eksik olan, bu görüntünün bir biçimde saptanabilmesi konusuydu. Bu konu da bir başka grup aracılığıyla sağlanabildi. Bunlar arasında en önemlileri George Eastman, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Joseph-Nicéphore Niépce'tir. Fotoğrafın mekanik olarak bir duyarkat üzerinde başarılı bir biçimde saptanması sağlanmış ve çalışmalar hızlanarak sürmüştür.

Önceki çalışmaların ışığında, nesnelerin görüntüsünü mekanik olarak yeniden üretmek , bu görüntüyü duyarkat üzerinde saptamayı da başardıktan sonra sırayı, doğanın tıpkısı biçimindeki bu görüntüleri daha bir yaşanan dünyaya benzetme anlamında bir çaba olarak sayılabilecek devinimin katılması yolundaki bilimsel çalışmalar izlemektedir. Teknik olarak sinemanın başlangıcı sayılabilecek bu bilimsel amaçlı çalışmalar 1820'li yıllarda kadar gitmektedir.

Yapılan bu bilimsel çalışmaların çıkış noktası, insan gözünün bir imgenin görüntüsünü saniyenin onda biri kadar gözün ağtabakası üzerinde tutmasına ve bu imgeler art arda dizildiğinde hareket ediyormuş gibi algılanmasına dayanan özelliklerine dayanmaktadır. İnsan gözünün “görüntünün sürekliliği” ve “phi olgusu” olarak bilinen bu iki özelliği kullanılarak yapılan deneyler sonucunda bazı optik oyuncaklar bulundu.¹ Sinema sanatının temelinde yatan bu yanılsama sonucunda bir perde üzerinde art arda yansıtılan görüntüler kesintisiz bir devinim içinde görülür. Örnek olarak, her sayfasına bir resim çizilmiş kitap sayfalarının hızlı bir biçimde çevrilmesiyle devinimin illüzyonu yaratılabiliyordu. 1832 yılında gerçekleştirilen “phenakistiscope”, ve 1834 yılında yapılan “zootrope” gibi optik oyuncaklar bu araçlar arasında en dikkate değer olanlardı. İlerleyen yıllarda bu araçlarla yaratılan illüzyonlar aracılığıyla izleyenlere değişik izlenceler gösterildi.

Bir grup bilim adamı, insan algılamasındaki bu özellikleri kullanarak kuramsal ve mekanik deneyler yaparken, 19. yüzyılın sonlarında ABD, Fransa, ve İngiltere’de eş-zamanlı olarak yürütülen bu çalışmalar, bütünlüğü sağlayabilecek bir kavram çevresinde toplanarak bir araya getirilmeyi bekliyordu. Bu da tam anlamıyla sinema sanatının temellerini atan bir yaratıcılar topluluğu aracılığıyla bir araya gelen insanlar tarafından yapılmaktaydı.

Çalışmalarını İngiltere’de sürdüren fotoğraf sanatçısı Eadward Muybridge, bu anlamda bir dönüm noktası oluşturdu. Muybridge, hareketlerin fotoğraflarını çektikten sonra seri olarak “zoopraksiscope” adını verdiği optik aracıyla ilk gösterimini gerçekleştirdi. 4 Mayıs 1880’de gerçekleştirilen bu gösteri ilk hareketli fotoğraf gösterisi idi. Ne var ki, Muybridge’in zoopraksiscope’u oldukça hantal bir araç idi ve geliştirilmesi gerekiyordu.

Yukarıda sözü edilen optik oyuncaklar, hiç kuşkusuz fotoğrafik görüntülere devinim kazandırma anlamında öncü görevi gördüler. Ancak bunlar arasında hiçbiri Fransa’da Louis ve Auguste Lumière kardeşlerin “cinématographe”ı ile ABD’de Thomas A. Edison’ın “kinetograph”ı kadar etkili değildi. Okyanusun farklı iki yakasında birbirlerinden habersiz olarak gerçekleştirilen bu çalışmalar, artık bu yeni sanatın ilk öncülerinin haberini veriyordu. Edison kinetograph’ı ile Lumière kardeşler de cinématographe’ları ile ilk filmlerini üretmeye başladılar. Edison’un kinetograph’ı hacim olarak çok geniş yer kapladığı ve hantal olduğu için ilk çalışmalarının hepsi

¹ Joseph R. Dominick, *The Dynamics of Mass Communication*, Fifth Edition, Mc Graw-Hill 1996, s. 249

kapalı stüdyolarda gerçekleştiriliyordu. Oysa Lumière kardeşlerin cinématographe'ı, Edison'un kinetograph'ına oranla daha küçük ve kolay taşınır olduğundan görüntüleri de günlük yaşantının içinden anlık olaylardan oluşmaktaydı.

Lumière kardeşlerin cinématographe üzerine yaptıkları çalışmalar kısa sürede sonucunu vermiş, 28 Aralık 1895'de ilk halka açık sinema gösterisi Paris'teki Grand Café'de gerçekleştirilmiştir. Bu gösteride Lumière kardeşlerin "Fabrikadan Çıkan İşçiler", "Trenin Gara Girişi", gibi filmleri yer almaktaydı.² Bu filmleri Lumière'lerin diğer filmleri izledi. Lumière kardeşler kendi filmleri yanında diğer ülkelere gönderdikleri kameramanları aracılığı ile başka ülkeleri de filme çekmekte ve böylece ilk gezi filmlerinin de örneklerini vermekteydiler.

Başlatmış oldukları bu akım böylece diğer ülkelerde de kendilerini taklit eden sinemacıların yetişmesine katkıda bulunmuş oluyordu. Bu insanlar, bu yeni icadın şaşırtıcı özelliği ve Lumière kardeşlerin de güçlü etkileriyle birçok ülkede sinemanın ilk örneklerini vermeye başladılar. Sonraları aktüalite, gezi filmleri, eğitsel filmler gibi değişik konularda birçok film çekildi. Dolayısıyla bu filmlerle birlikte biçim ve konularda da çeşitlilik sağlanıyordu.

Dünyanın değişik bölgelerinde değişik konu ve biçimlerde filmler yapılırken, Lumière kardeşler kendi ülkeleri Fransa'da orta sınıf halkın günlük yaşantılarını filme çekiyorlardı. Yine Fransa'da tiyatro ve sihirbazlıkla uğraşan Georges Méliès, bu yeni aracın çekiciliğine kapılarak filmler çekmeye başladı.

Lumière'ler halkın günlük yaşantısını filme alırken Méliès, daha çok sinemanın değişik bir yönünü keşfetmeye çalışıyordu. Rastlantı sonucu bulduğu kameranın bir özelliği aracılığı ile, değişik film hilelerini geliştirdiyordu. Bu film hilelerini kullanarak "Aya Seyahat" adlı filmi gerçekleştiren Méliès, sinema sanatının yaratıcılığını keşfeden ilk yönetmenlerdendir. O kadar ki Joseph R.Dominick'e göre "1902'de gerçekleştirdiği bu film 'Yıldız Savaşları' ve 'Uzay Yolu' gibi günümüz bilim-kurgu filmlerinin büyük büyükbabası olduğunu"³ söylemektedir. Öyle ki günümüzde kurmaca sinemada sanal dünyanın konu olarak ele alındığı filmlerin ("Existenz", "Videodrom", "Dark City", "Matrix" gibi) sayısı giderek artmaktadır. Bu da en azından bilim-kurgu sinemasında ne kadar yol alındığını göstermektedir.

² Richard M. Barsam, *Non-fiction Film: A Critical History*, Indiana University Press, Indianapolis, 1992, s. 21

³ Dominick, 1996, s.251

Lumi re'lerle M li s'in sinema sanatına bu farklı yaklaşımları, beraberinde iki ayrı sinema anlayışını getirdi: Kurmaca olmayan (non-fiction) sinema ve kurmaca (fiction) sinema. İşte bu iki farklı sinema anlayışı, sinemada iki eğilimin oluşmasının başlangıcı olmuştur. Yine bu iki sinemacının çalışmaları, sinemada tür kavramının da oluşmasını beraberinde getirmiştir. Bu konuya ilerideki bölümlerde yeniden döneceğiz.

Daha sinema sanatının ilk günlerinden itibaren birçok insan bu yeni aracı kendi deneyimleri doğrultusunda kullandılar.  nce de belirttiğimiz gibi, bu insanlar arasında Lumi re kardeşler ve Georges M li s kendilerini ilk kez ve açık biçimde ifade edenler olmuşlardır. Onlardan sonradır ki, bu yeni sanat dalı ilk adımlarını atmaya başlamıştır.

Lumi re kardeşler dünyanın dört bir yanına kameramanlarını gönderip değişik ülkelerden dönemlerinin olaylarını kendi oluşumları içerisinde sunan görüntüler toplayıp izleyicilere kurmaca olmayan filmler sunarlarken, daha o günlerde M li s'in öncülüğünü yaptığı kurmaca filmler bir başka anlatım yolunu seçerek, stüdyolarda ve oyuncularla bir senaryo çerçevesinde oluşturulan öyküler anlatıyordu.

M li s'in sinemaya olan bu yaklaşımı, günümüze kadar dev gibi büyüyen bir endüstri halini almasına karşılık diğer yaklaşım, sinema sanatı içerisinde ya bir sıçrama tahtası olarak kullanılmış ya da bir avuç sinema sanatçısının çabaları ile kendini var edebilme çabasını göstermiştir. Neden böyle bir sonuca varıldığı bir başka araştırma konusu olarak değerlendirmek gerekecektir. Ne var ki, sinemacının ele aldığı konudan onu anlatırken seçtiği yola kadar birçok konu onun bu sanat dalına yaklaşımı ile ilgilidir.

İşte bu yaklaşım sayesinde ki filmler ele aldığı konular ve onları anlatış biçimine göre birtakım türlere ayrılmıştır. Daha sonraki yıllarda da sinema dilinin grameri anlamına gelen çekim ölçekleri, kamera açıları, kurgu gibi öğeler gelişmeye başladı. Sinema tarihinde bu özellikleri ilk kez Edwin S. Porter "Büyük Tren Soygunu" (1903) adlı western filmiyle kullanıyordu. Böylece 20. Yüzyılın ilk on yıllık döneminde sinema kendini kabul ettirmiş ve sürekli yenilikler ile kendini yenilemesini bilmiştir. Böylece sinema sanatının örnekleri verilmeye başlandı ça, sinema üzerine de yazılan yazılar artmaya başladı.

Bu yazılar arasında bir tanesi vardır ki, onun sayesinde dünya, sinemanın yeni bir anlatım biçimi ve türü ile daha yakından ilgilenmeye başladı. Bu yazı, aynı

zamanda bir sinemacı olan eleştirmen John Grierson'un, Robert Flaherty'nin 1926 yılında gerçekleştirdiği "Moana" adlı filmi için New York Sun adlı gazetede kaleme aldığı; *"Moana'nın Polonezya'lı bir çocuğun gündelik yaşamındaki olayları görsel olarak anlatması nedeniyle belgesel bir değeri var."*⁴ şeklindeki tarihi yazısıdır. Bu yazı ilk kez belgesel teriminin kullanıldığı için önem kazanmaktadır. Sonraları bu yeni tür üzerinde yapılan çalışmalar belgesel sinemanın ne olup ne olmadığının değerlendirilmesidir.

"Moana" (1926) ne Flaherty'nin ilk filmidir, ne de belgesel sinemanın ilk örneğidir. Öyleyse niçin belgesel sinemanın tanımı için bu kadar geç kalınmıştır? Bu sorunun yanıtını vermek pek de kolay bir iş değildir. Çünkü belgesel sinemayı tanımlamak kolay bir iş değildir. Sinema sanatı üzerine yapılan çalışmalarda karşılaştığımız terminolojide belki de en çok olur olmaz kullanılan terimlerden biridir belgesel terimi. Gezi filmlerinden eğitici filmlere, haber filmlerinden röportajlara hemen birçok "film parçacıkları" karşımıza bir kurgu ile belgesel olarak çıkabilmektedir. Bu türden filmlere örnek olarak derleme filmleri (compilation films) verebiliriz.

Belgesel sinemanın tarihsel gelişimi incelenirken öncelikle yapılması gereken onun bir tanımının yapılmasıdır. Birçok sinema kuramcısının da belirttiği gibi belgesel bir yaklaşım biçimidir. En geniş anlamıyla belgesel sinema gerçek olay ve insanları konu alan bir sinema türüdür. Bu terim Fransızca'daki "documentaire" kelimesinden türetilmiştir. 1890'larda başta ABD ve Fransa olmak üzere yapılan filmler, günlük olayları ve haber değeri taşıyan pek çok konuyu kamera aracılığıyla saptayan kısa haber filmleriydi. 20. yüzyılın ilk yıllarında bazı ülkelerde film yapımcıları değişik konu ve biçimlerden oluşan filmlerle bu haber filmlerini geliştiriyorlardı. Bu filmlerin bazıları öncekilere oranla daha uzun süreli olmalarına karşın, çoğu basit tekniklerle çekilmiş betimleyici türden haber filmleriydi.

I. Dünya Savaşının patlak vermesiyle birlikte haber filmlerinde de büyük oranda artış gerçekleşti. Hiç kuşkusuz bunun nedeni, ülkelerin savaşta kendi çıkarlarını gözeten görüş ve düşüncelerini açıklayabilecek dönemin en güçlü kitle iletişim aracı olan sinema aracılığıyla propagandalarını yapmak istemeleridir. Sinema salonları savaş dönemi çekilmiş haber filmleri ile dolmuştur. Bu filmlerin düzenli gösteriler yapan sinemalarda film aralarında halka gösterilmesiyle ülkelerin savaşta kendi vatandaşlarının moralini yüksek tutması amaçlanmıştır. Savaş

⁴Erol Mutlu, *Televizyonu Anlamak*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991, s. 149

dönemi çekilen bu haber ve / veya propaganda amaçlı görüntüler, 1918'de David W. Griffith tarafından gerçekleştirilen "Dünyanın Kalbi" adlı filmde de kullanılmıştır. Uzun metrajlı ve öykülü bu film, İngiltere ve Fransa'da çekilmiş ve içinde belgesel filmler kullanılmıştır.⁵ Savaşın sonra bu yeni teknik geliştirilmiş ve yeni bir sinema anlayışının doğuşuna neden olmuştur.

Belgesel, sinema sanatına bir yaklaşım biçimidir. Konuya bu açıdan baktığımızda, her sinemacının yaklaşımı kadar da belgesel sinema tanımı yapılabileceğini düşünmek pek de yanlış olmayacaktır. Ancak yine de birçok sinemacı tarafından kabul edilmiş genel geçer belgesel tanımlarının olduğunu söyleyebiliriz. Bu tanımlardan en bilineni, Grierson'un "aktüalitenin yaratıcı biçimde yeniden yorumlanması" şeklinde olanıdır. Bir başka İngiliz yönetmen Basil Wright da, belgesel filmin şu ya da bu türde bir film olmadığını, bir yaklaşım biçimi⁶ olduğunu söylemektedir.

Bir başka tanımlama da Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 yılında yaptığı şu tanımdır: *"Ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü, belgesel filmidir."*⁷

Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere belgesel sinemanın en önemli sorunsalından biri gerçeğe olan ilgisidir. Bu da diğer sinema türlerine oranla belgesel sinemanın en çok ayırt edilebilir özelliğini göstermektedir. Bu aynı zamanda bir yöntem sorundur da. Paul Rotha bunu, *"... belgesel yöntemi toplumsal duyum ve felsefi düşünceleri, öykülü filmlerin eğlence dünyasından biraz farklı olarak yorumlaması anlamına gelmektedir."*⁸ şeklinde özetlemektedir. Belgesel sinemanın sadece bu bilinen birkaç tanımından da anlaşılacağı üzere oldukça yoğun kavramsal değerlendirme isteyen gerçeğe yaklaşım ve yöntem gibi konularını çalışmanın sonraki bölümüne bırakarak belgesellerin başlangıç yıllarını incelemeyi sürdürüelim.

Belgesel sinemanın doğuşu*, Lumiere kardeşlerin filmlerini saymazsak Robert Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" (1920) adlı filmi olarak kabul edilmektedir. Sonrasında başta ABD, Fransa, İngiltere, Almanya, ve o dönemin Sovyetler Birliği

⁵ Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York, 1979, s. 345

⁶ Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, Hil Yayın, İstanbul, 1986, s. 15

⁷ Mutlu, 1991, s. 151

⁸ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 77

* Birçok yazar bu başlangıç sinemanın başlangıcı olarak da kabul etmektedir.

olmak üzere birçok ülkede belgesel sinema örnekleri verilmeye başlandı. Gerek ülkeler düzeyinde, gerekse de bireysel anlamda sinemacılar romantik, doğalcı, gerçekçi, propagandacı gibi geleneklerin öncülüğünü yaptılar.

Gerçek mekanlarda Eskimo yaşantısına ait bir kesitin ele alındığı bu film, belgesel sinemanın ilk özgün örneğidir. Flaherty, daha sonra gerçekleştirdiği filmlerle birlikte *"Amerikan romantik geleneği"*⁹ nin en önemli yönetmeni olmuştur. Romantik geleneğin yanında, bir başka akım da, öncülüğünü John Grierson'un yaptığı İngiliz Belge Okuludur. Bilgin Adalı'ya göre *"...İngiltere'de Grierson'un belgesel türe yönelişi ve bu yönelişin sonunda bir bakıma bütün dünyayı etkileyen bir belgesel okulunun doğuşu, sanatçının sanatsal yaklaşımından çok toplumsal bir gereksinimin sonucu olmuştur."*¹⁰ Gerçekten de Grierson, sinemayı, insanların düşüncelerini etkileyen ve onları biçimlendiren ciddi bir araç olarak gördüğünü söylemektedir. Onun *"Balıkçı Tekneleri"* (1929) adlı filmi küçük balıkçıların çalışmalarının endüstrileşmeye karşı yaşadıkları sorunları ortaya sermek olmuştur.

Belgesel sinema çalışmaları arasında bir tanesi vardır ki, İngiliz Belge Okulundakiler gibi birçok sinemacıyı derinden etkilemiştir. O da başında Aleksander Dovzhenko, Sergei Eisenstein, ve Dziga Vertov'un bulunduğu Sovyet Propaganda akımının çalışmalarıdır. Ele aldığı konularda genellikle toplumsal ve siyasi olayların propagandası ön plandaydı. Yine bu akımın öncülerinden Vertov'un *"Kamerallı Adam"* (1928) adlı filmi gerçek anlamda ilk kez belgesel sinemanın kuramsal tabanını oluşturuyor ve sonraki birçok belgesel sinemacı için o dönemin başvuru kaynağı oluyordu.

ABD'ndeki ve Sovyetler Birliği'ndeki örneklerin aksine Avrupalı avant-garde'lar filmlerinde büyük şehirlerin doğasını ve insanların yaşantısını ele aldılar. Bunlar arasında ilk akla gelenler Fransa'da Alberto Cavalcanti, Almanya'da Walther Ruttmann, Hollanda'da Joris Ivens'dir. Bu yönetmenler kameralarını modern şehir yaşantısını aktarmada ve yorumlamada bir araç olarak kullanmışlardır. Böylece insanların belgesel sinemanın konularının çeşitliliğini görmesi ve belgesel sinemanın sinema sanatı içindeki yerinin daha iyi anlaşılması sağlanıyordu.

Belgesel sinema üzerine ilk kuramsal çalışmalar da İngiltere'de John Grierson ve Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov tarafından yapılmıştır. Her iki sinemacı da gerek diğer sinemacıların gerekse de kendi çalışmaları ile kuramsal

⁹ Barsam, 1992, s. 46

¹⁰ Adalı, 1986, s. 17

alışmalarına rnek oluşturacak filmler yapmışlardır. Bu iki sinemacının geliştirdiği kuramsal çalışmalar daha sonra kendilerinin de başlarında bulundukları bir grup sinemacı tarafından belgesel sinemanın temelini oluşturdu. Gerek dünyada gerekse de ülkemizde birçok sinemacı tarafından ilgi gören kuramsal ve pratik alışmaları, Grierson'un da Vertov'un da adının sıkça kullanılması sağlamıştır.

Belgesel sinema kuramlarından söz ederken ilk önce Vertov ve onun 'sinema-göz' anlayışı akla gelmektedir. Onun ve arkadaşlarının sinemanın kurgu işlemleri ile ilgili zmlmeleri yalnız Sovyet sinemasının değil tüm sinema sanatının gelişmesinde katkıları yadsınamayacak kadar önemli olmuştur. Sinema-göz aracılığı ile insanların günlük yaşantıları hiçbir müdahalede bulunmadan olduğu gibi beyaz perdeye yansıtılmaktaydı. Bu yolla kurgu gibi sinemanın anlatım dilinin özellikleri yaratıcı bir biçimde kullanılacak ve *"...sinemacının herhangi bir katkısı bulunmaksızın bütünüyle nesnel olarak elde edilen görüntüler -film parçaları- aralarında belli tartımlarla, ölçütlere uygun bağlantılar kurularak birleştirilecek, sinemasal bütün böylelikle oluşturulacaktı."*¹¹ Onun sinemaya bu deneysel bakış açısı aynı zamanda kendi belgesel sinema anlayışını da oluşturmakta ve dönemin sinema kuramları arasındaki farklılığı ile dikkatleri çekmekteydi.

Vertov 1922 yılında bir magazinde düşüncelerini ve "Kino-Glaz" teorisini açıklıyordu. O, kamerayı bir göz olarak hatta gözden daha etkili bir araç olarak görüyor, bu aracın zaman ve mekanda yolculuk yapabilme yeteneği ile görüntüleri daha iyi algılayıp kaydedebileceğini düşünüyordu. Dolayısıyla kendisini kamerası ile bütünleşmiş olarak görüyor ve bu aracın en karmaşık olayların kaydedilmesi ve algılanmasında kullanılabileceğini söylüyordu. Düşüncesini *"...benim yolum dünyanın yeni bir algılayış yaratımı yönündedir. Böylece sizce bilinmeyen dünyayı yeni bir biçimde aımlayabilirim."*¹² "Kameralı Adam" (1929) adlı filminde Vertov sinemanın değişik tekniklerini kullanmış ve bu teknikler aracılığıyla Moskova'nın bir gününü izleyicilere aktarmıştır. Bu filmiyle geliştirmiş olduğu kuramlarına bir de filmini eklemiştir.

Vertov'un sinema-göz kuramının amacı kameranın ve merceklerin yapabileceğinin ve kurgu aşamasında kullanılabilecek tüm olanakların seferber edilmesiyle yaşanan dünyanın görüntüsünü izleyiciye sunmaktır. Onun 1929 yılında gerçekleştirdiği "Kameralı Adam" adlı filminde şehir yaşantısının görünümleri

¹¹ Adalı, 1986, s. 30

¹² Katz, 1979, s. 1192

olabildiğince gözler önüne serilmektedir. 1920'ler Sovyetler Birliğinde şair ve film kurgucusu olarak Vertov ilk kalıcı belgesel sinema dilinin kurucusu olarak değerlendirilmektedir. Onun " *'yaşantıyı olduğu gibi' gösteren sinema-göz anlayışı, 40 yıl sonra ortaya atılacak olan sinema-gerçek akımının önceli olarak kabul edilmektedir.*"¹³

İngiliz Belge Okulunun kurucusu ve önde gelen sinemacılarından olan Grierson, daha belgesel sinemanın ilk yıllarında bu türün diğer sinema türleriyle aralarındaki farklılığı görmüş ve çalışmalarını bu türün daha ilk örnekleriyle birlikte başlatmıştır. Birçok sinemacı tarafından belgesel sinemanın İngilizce konuşan ülkelerde kurucusu olarak kabul edilen Grierson, batılı izleyicilere Sovyet propaganda belgeselleri akımını tanıtan sinemacı olarak bilinmektedir.¹⁴

Grierson, 1928 yılında İmparatorluk Pazarlama Kurulunun film birimini kurdu ve 1929 yılında ilk filmi olan "Balıkçı Tekneleri"ni gerçekleştirdi. "Balıkçı Tekneleri" adlı filmi sonraları birçok İngiliz sinemacıyı da etkilemiştir. "Balıkçı Tekneleri"nde görülen temel izlek, küçük bağımsız balıkçılığın daha büyük endüstriyel balıkçılığa doğru ilerleyen dönüşümüdür. Grierson'un bu filmi izleyici tarafından büyük ilgi görmüş, ve bu başarı Grierson'un geniş halk kitlelerinin eğitilip yönlendirilmesinde sinemanın nasıl etkin biçimde kullanılabileceğini kanıtlamasına yardımcı olmuştur. Bu filmin başarısından cesaret alan Grierson, film birimini geliştirmiş ve etrafında genç öğrenciler toplanmaya başlamıştır.

Enerjisini film çekmekten çok aralarında Paul Rotha, Basil Wright, Stuart Legg, Harry Watt, ve Edgar Anstey'in bulunduğu genç yönetmenlere yardım etmekle değerlendiren Grierson, böylece İngiliz Belge Okulunun da çekirdeğini oluşturdu. Onun önderliğindeki film birimi bünyesinde 1930 ve 1933 yılları arasında 100 kadar belgesel film gerçekleştirildi. Bu dönemde işlenen konular çoğunlukla İngiliz belge akımının genel teması olan sosyal reformlar üzerine olmaktadır. Grierson 1933'te İmparatorluk Pazarlama Kurulunun film birimi dağıldığında Genel Posta İdaresine geçti. Gelişen çalışma koşulları ve arttırılan bütçe ile Grierson ve öğrencileri biçim ve tekniklerinin yanı sıra, ele aldıkları konularda da değişik denemelere girişiyorlardı. Genel Posta İdaresinin film biriminde yapılan çalışmalar arasında Basil Wright'ın "Seylan Türküsü"(1935) ile Basil Wright ve Harry Watt'ın

¹³ Michael Rabiger, *Directing The Documentary*, 2nd Edition, Focal Press, 1992, s. 286

¹⁴ Barsam, 1992, s. 77

“Gece Postası” (1936), belgesel sinemanın gelişimi açısından en çok dikkati çeken filmlerden bazılarıdır.

Grierson’un sinemaya olan ilgisi, bir sanat dalını inceleyen bir estetikçiden çok bu aracın toplum üzerindeki etkisini inceleyen bir sosyologun ilgisi gibi olmuştur. O sinemanın sanat yönünden çok eğitim ve propaganda yanı ile ilgilenmiş ve sinemayı bu amaç doğrultusunda kullanmıştır. Grierson için sinema ne sanat ne de eğlencedir, sinema bir eğitim ve propaganda aracıdır.

1.2. BELGESEL SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Belgesel sinema üzerine yazılmış kaynaklar, belgesel sinemanın gelişimini ya tarihsel süreç içerisinde bir kronolojik sıralama yoluyla yapmışlar, ya da konularının biçim ve içerik açısından değerlendirilmesi sonucunda ayırtılma yoluna gitmişlerdir. Bunu yaparken de her bir türün kendine özgü kodlarına göre bir sınıflandırma yapılmıştır.

Yapısal olarak belgesel filmler, ele aldıkları konulara göre doğa, gezi, haber, tanıtım, eğitsel, toplumsal belgeseller olarak sınıflandırılabilir. Tarihsel gelişimi sürecinde de belgesel sinemada; sinema-göz, sinema-gerçek, dolaysız sinema, özgür sinema, kent gerçekçi , ve televizyon belgeselleri olarak bir sınıflandırmaya gidilmiştir.

Bu tür bir sınıflandırmanın yanında belgesel sinemanın “melez” türlerinden de söz edebilmemiz olasıdır. Özellikle televizyonda örneklerine rastladığımız yarı-belgeseller (docu-drama), kendine oldukça geniş yer bulmaktadır. Belgesel sinemanın bu alt-türünde tarihsel bir olay, oyuncu kullanımıyla o dönemin koşullarını da göz önüne alarak yeniden canlandırılmaktadır.

Bu ve benzeri sınıflandırmalar birçok çalışmada karşımıza çıkmakta ancak belgesel sinemanın göstergebilimsel açıdan incelenmesi göz ardı edilmektedir. Oysa başlangıcından bu yana belgesel sinemanın tarihi gelişimi süresince bir eğilim vardır ki günümüze kadar hiç değişmeden gelmiştir. O da her zaman belgesel sinemanın kendisinin bir “özne” olarak ön planda kalmasıdır. Kurmaca filmler ile karşılaştırıldığında, izleyici açısından kendini özdeşleştireceği bir kahramanın bulunmamaktadır. Bunun nedeni de belgesel sinemada gönderenin doğrudan konunun kendisi olmasıdır. İster betimleyen isterse de sorgulayan bir yapım olsun, her ikisinde de bir olguyu ortaya seren ya da sorular soran ve daha da önemlisi,

gördüklerimizin kurmaca olmadığının bilinmesi ile hep şimdiki zamanın ağırlığını üzerinde taşımaktadır.

Bu özelliği kurmaca sinema tarafından da çok iyi bilindiğinden bazı filmlerin başlangıcında “gerçek yaşamdan alınmıştır” biçiminde yazılar yer almaktadır. Başka bir açıdan da yine kurmaca sinema türünde ele alınan konunun “gerçekte hiçbir olay, ya da şahıs ile ilişkisi olmadığı” biçimindeki belirlemelerde de yine bu olgu söz konusudur.

Belgesel sinemanın tarihi gelişimi içerisinde biçim ve içerik açısından yeni yöntem arayışları, dünyanın değişik yerlerinde bazı akımların doğmasına neden olmuştur. İster bir akım, isterse de bireysel çalışmalar açısından değerlendirilsin belgesel sinema, kurmaca filmler içinde bile kendini bir yöntem olarak gösterebilmektedir. Bu akımlar arasında bugün bile etkilerini gösteren ABD’deki Dolaysız Sinema, Fransa’daki Sinema-Gerçek en önemli belgesel sinema akımlarıdır.

ABD’de ve Fransa’da ortaya çıkan bu akımların ikisinde de ortak olarak görülen bir anlayış vardı. Bu anlayış da, teknik olarak gelişen sinema kamerasının sinemada nasıl daha özgür kullanılabileceğidir. Bunda hiç kuşkusuz kameranın giderek hafiflemesinin de rolü vardır. Ayrıca farklı zamanlarda ortaya atılmış olmalarına karşın her iki akımın da belgesel sinema için öngördükleri bir kuramsal görünümü vardı: belgesel sinema türü, içerisinde sinema sanatının sınırsız anlatım özelliğini barındırmaktadır ve bütün belgesel filmler biçimlerini işledikleri konularından almaktadırlar. Sinema Gerçek (Cinéma Vérité) Fransa’da, Dolaysız Sinema (Direct Cinema) da ABD’de 1960’lı yıllarda önemli örneklerini verdiler. Bu yeni sinema anlayışının en önemli başarısı, film yapımcılarının yaşantıyı olduğu gibi kaydedip göstermesindeki becerisini keşfetmelerini sağlamasıydı. Bu yüzden de sinema tarihi açısından önemli bir yere sahip her iki akımın özellikleri incelenmeli ve daha yakından tanınmalıdır.

ABD’de bir grup sinemacının 60’lı yılların başlarında oluşturduğu Dolaysız Sinema akımı, geliştirdiği yeni sinema anlayışıyla ilgi çekmekte gecikmedi. Özellikle televizyonlarda toplum yaşantısını ilgilendiren konulara getirdiği bakış açısıyla kendi izleyici kitesine etkin bir biçimde seslenmekteydi. Köklerini Fransa’daki Sinema Gerçek akımından alan Dolaysız Sinemanın temelde iki önemli isteği vardı. Bunlar; yeni bir sinemasal gerçeklik oluşturma isteği ve bu isteği gerçekleştirmek için gerekli teknik araç-gereci geliştirme isteği. Bu yeni sinema anlayışı o kadar çok ilgi

uyandırdı ki *“Sinema Gerçek ile Dolaysız Sinemanın birlikte oluşturdukları etki, birçok belgesel film yapımcısının geleneksel gerçekçi kuramları ve uygulayımının yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir.”*¹⁵

1960’lı yıllarda ABD’de Robert Drew önderliğinde Albert ve David Maysles kardeşler, Frederick Wiseman, Richard Leacock, D.A. Pennebaker gibi sinemacılar tarafından geliştirilen Dolaysız Sinema akımında yönetmenler kameralarını günlük yaşantıya çevirerek gözlemci tavırlarıyla olayları kaydettiler. Burada önemli olan, o anda oluşan olayları yakalayabilmek için konu olarak seçilen nesnenin elden geldiğince rahatsız edilmemesidir.¹⁶

Dolaysız Sinema yönetmenlerinin kontrolsüz bir ortamda olayları o anda kaydetme üzerine olan güçlü istekleri ve film çekimine bu şekildeki yaklaşımları, ileride biçimin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Yukarıda da sözü edilen Dolaysız Sinemanın yönetmenleri iki farklı kitle iletişim aracı olan gazetecilik ve geleneksel belgeselciliği birleştirerek üçüncü bir tür olarak Dolaysız Sinemayı oluşturmuşlardır.

Drew ve arkadaşları, Grierson’ın belgesel anlayışını inceleyerek biraz daha öğreticilikten uzak ve daha çok gerçekliğe yaklaşan filmler ürettiler. Bu anlayışın açılımı geleneksel belgesel içeriğinden çok, Fransa’daki Sinema Gerçek akımının televizyona uyarlanmasıyla yatmaktaydı. Televizyonlar için yapmış oldukları belgeseller daha sonraları Dolaysız Sinemanın temel özellikleri üzerinde önemli sorular sorulmasına neden olmuştur: konularını oluşturan kişilerle yapılan çekimlerin geçerliliği ve güvenilirliği, kameranın kişileri ve konuları olumsuz biçimde kullanma olasılığı, yapılan söyleşilerdeki konuşmaların kullanılması konusundaki etik anlayış, ve yapılan çekimlerin dramatik yapısında gözetilen etik anlayış.¹⁷

Önce de belirtildiği gibi Dolaysız Sinema köklerini Fransa’daki Sinema Gerçek akımından almaktaydı. Şimdi de bu akımın özelliklerini inceleyelim. 1960’lı yıllarda Fransa’da insanları günlük yaşantıları içerisinde görüntüleyen Sinema Gerçek akımı köklerini Vertov’un kuramlarından almaktaydı. Bilindiği gibi Sinema Gerçek adı ilk kez Vertov’un filmleri için kullanılmıştır. Burada sözü edilen Sinema Gerçek (Cinéma Vérité) ile Vertov’un ortaya attığı Sinema Gerçek (Kino Pravda) aynı değildir. Bir grup Fransız yönetmenin *“geleneksel sinemanın kurallarına karşı gelerek haberciliği ve filmciliği yozlaştıran biçimsel yaklaşımlardan uzakta, gerçeği*

¹⁵ Barsam, 1992 s. 302-304

¹⁶ Rabiger, 1992, s. 23

¹⁷ Barsam, 1992, s. 305-307

*olduğu gibi gözler önüne sermek isteyen bir sinema türü...*¹⁸ olarak oluşturdukları bu akım, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden ve İngiliz Özgür Sinemasından da yararlanmışır. Teknik olarak ucuz ve kolay taşınabilir 16mm.'lik kameralar ve eş-zamanlı ses kayıt sistemlerinin kullanımıyla Sinema Gerçek, kamera için hiçbir düzenleme yapmadan olayları ya da kişileri bulundukları ortamda doğal olarak görüntülemeyi amaçlamaktaydı.

Fransa'da ve Kanada'nın Fransızca konuşulan bölgelerindeki Sinema Gerçek akımının öncüleri arasında Pierre Perrault, Chris Marker, Mario Ruspoli, Jacques Rozier, ve Jean Rouch sayılabilir. Bu yönetmenler arasında en çok tanınan ve kuşkusuz en önemli yönetmen Jean Rouch olmuştur. Rouch filmlerinin büyük bir çoğunluğunu "etnoğrafik film" olarak nitelendirmektedir. Özellikle, Paris sokaklarında insanlarla yapılan röportajlardan oluşan ve bir Sinema Gerçek deneyi olarak nitelendirilen "Chronique d'un été" (1961) adlı filminin Sinema Gerçek geleneğinin gelişmesinde önemli etkisi olmuştur.

Gerek Dolaysız Sinema gerekse Sinema Gerçek belgesel sinemaya giderek de sinema sanatına önemli katkılarda bulundular. Bu iki sinema akımının da birbirlerine benzer ve birbirlerinden farklı oldukları yanlar vardır. Her ikisi de *"...bir görme, anlama, ve sinemacının dünyayı algılayışını gösterme biçimidir. Her sinemacı gerçeği kendi kültürel bağlamı içerisinde sahip olduğu düşünce, duyarlılık, ve deneyimlerine göre tanımlamaktadır. Başka bir deyişle, burada sözü edilen gerçek sıklıkla sinemacının olguyu araştırırken, filme çekerken, ve kurgularken karşılaşılan 'gerçek' ten çok, sinemacının kendi gerçeğidir."*¹⁹

Bu arada Erik Barnouw, Dolaysız Sinema ve Sinema Gerçek arasındaki farkları da şöyle özetlemektedir:

"Dolaysız Sinema belgeselcisi kamerasını bir gerginlik durumuna taşır ve bir bunalım için umutla beklerken, Rouch tarzı Sinema Gerçek ise böyle bir bunalımı öngörmeye çalışmıştır. Dolaysız Sinema sanatçısı görünmez olanı büyük bir istekle araştırırken Rouch'un Sinema Gerçeği daha çok itiraf eden bir katılımcı gibidir. Dolaysız Sinema sanatçısı olaya karışmayan izleyici rolü üstlenirken Sinema Gerçek sanatçısı kışkırtıcı rolünü almıştır."

¹⁸ Simten Gündüş Öngören, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması**, Der Yayınları, İstanbul, 1991, s. 105

¹⁹ Barsam, 1992, s. 304

*Dolaysız Sinema olaylardaki gerçeği kameraya yansıdığı kadarıyla kabullenmiştir. Sinema gerçek ise kendini bir paradoksa adamıştır: yapay durumların gizlenmiş gerçeği yüzeye çıkarabileceği olgusu.*²⁰

ABD ve Fransa'da etkisini gösteren bu iki akım, etkilerini tüm dünya sinemasında göstermiştir. Ortaya attıkları düşünceler uzunca bir süre sinema çevrelerinde tartışmalar yaratmıştır. Belgesel sinemanın gelişim süreci içerisinde 60'lı ve 70'li yılların başlarında ağırlıklı olmakla birlikte etkilerini sonraki yıllarda da sürdürmüşlerdir.

ABD'de Dolaysız Sinemanın dışında bağımsız sinemacılar kendi çabalarıyla belgesel sinemada ağırlıklarını hissettirdiler. Gerçekleştirdikleri filmlerle hem geleneksel hem de geleneksel olmayan belgesel sinema anlayışlarını gösterme fırsatı buldular. Gerek içinde bulundukları dönemin genel sorunlarını gerekse de daha öznel sorunları araştırıp filmlerine konu edinerek geniş bir yelpazede etkinlik gösterdiler.²¹

Bu iki akımın dışında da belgesel sinema arayışlarını sürdürmüş ve bu arayışlar sonucunda da yeni sinemacılar ve yeni biçimlerde gelişimini devam ettirmiştir. Bu yenilikleri ait oldukları dönemlere göre incelemek aynı zamanda belgesel sinemayı ve gelişimini daha iyi anlamamızı da sağlayacaktır.

Bir önceki dönemde dikkatleri üzerine çeken belgesel sinemanın nasıl bir yol izleyeceği merak edilmekteydi. Düşünülenin aksine az sayıda yönetmen önceki dönemin etkisi altında kalmış, bunun yerine yeni bir grup sinema sanatçısı gerçekleştirdikleri filmlerin sayı ve nitelikleri açısından belgesel sinemaya katkıda bulunmuşlardır. Barsam'a göre 70'li yıllar dünya çapında belgesel sinemaya hem geleneksellik hem de değişim açısından yenilikler getiren bir dönem olmuştur.²² Bu değerlendirmeye bakarak söyleyebiliriz ki, 70'li yıllar belgesel sinema için bir dönüm noktası olmuştur. Bir önceki dönemde sinemacıların gündelik yaşantıya olan ilgisi artarak sürmüştü ancak anlatım olanakları giderek artan belgeselciler konularını daha bir özenle seçer olmuşlar ve sinema dilinin olanaklarını daha yetkin bir biçimde kullanmaya başlamışlardır.

İşte böylesi bir dönemde; ABD'de Albert ve David Maysles, Frederick Wiseman, ve Emile De Antonio, Fransa'da Louis Malle, ve İsviçre'de Marcel Ophüls

²⁰ Rabiger, 1992, s. 23-24

²¹ Barsam, 1992, s. 310

²² y.a.g.e., s. 329

gibi türün usta yönetmenleri biçim ve içerik açısından oldukça yetkin örnekler vererek dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir.

Bu ustalar dışında Avrupa'nın başka yerlerinde de yaptıkları filmlerle kendilerini gösteren sinemacılar vardır. Bunlar arasında en önemlisi Hollanda'lı yönetmen Joris Ivens'tir. Yalnızca Hollanda'da değil İtalya, Küba, ve Çin'de gerçekleştirdiği filmlerle "*uluslararası sinemacı*"²³ olma özelliğini tüm dünyaya göstermiştir. Ivens insan doğasını sinemasal bir anlatımla şiire dönüştüren belgeselcilerin başında gelmektedir. Onun belgesel sinemaya deneyci yaklaşımı sayesinde biçimsel olarak yenilikçi bir tavır gelişmiş ve "şiirsel sinema" kavramı onun katkılarıyla oluşmuştur. Aynı zamanda avnt-garde bir sanatçı olan Ivens çevresindeki birçok sinemacıyı da etkilemiş ve bu bakımdan belgesel sinemanın gelişiminde öncülük görevini üstlenmiştir. Onun bu avant-garde tavrı sayesinde oluşan yeni yaklaşımla günlük yaşamın keskin izlenimleri, "Köprü" (1928), "Yağmur" (1929) gibi filmlerle beyaz perdeye yansıtılmıştır.

Belgesel sinemanın tarihi boyunca gelişmeler genelde az sayıda usta sinemacı tarafından şekillendirilir ve bu yenilikler genel olarak diğer sinemacılar tarafından kabul görerek kendi filmlerinde bu yeniliklerin uygulanmasına neden olurdu. Bu gelenek 70'li yıllardan sonra bozulmuş ve dünyanın değişik yerlerinden farklı kültürlere sahip sinemacılar bir çeşitlilik içerisinde toplumsal konulara ilgilerini filmleriyle göstermişler ve "*toplumsal belgesel*"²⁴ olarak nitelenen bir türün uzun yıllar temsilcileri olmuşlardır. Kuşkusuz bu sinemacılar arasından, konularını işleyişlerinde diğerlerine oranla ustalıklarını gösterenler olmuştur. Ancak yine de birçoğu gösterdikleri sinemasal çabaları ile belgesel sinemanın gelişimine oldukça büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Barsam'a göre 80'li yılların önceki yıllara göre belgesel sinema açısından daha başka bir önemi vardır. 60'lı ve 70'li yıllarla birlikte başlayan belgesel sinemanın estetik gelişimi; başta Dolaysız Sinemanın baskın sinemasal gerçeklik kuramları olmak üzere, okullardaki film kuramları ve tarihi derslerinin çoğalması, kadınların ve azınlıkların belgesel yapım çalışmalarına katılmaları, ve televizyon yayıncılığının giderek yaygınlaşması gibi unsurların da yardımıyla, 80'li yıllarda daha da gelişerek sürmüştür. Yine aynı şekilde yeni kuşak sinemacıların belgesel sinema yapımına katılmaları sonucu yeni sesleri duyma olanağı sağlanmış, ve bu yeni

²³ Barsam, 1992, s. 351

²⁴ y.a.g.e., s. 357

sinemacılar kuşağının geliştirilen video kayıt teknolojilerinin yardımıyla yapım sırasında sıkça karşılaşılan sorunlardan uzaklaşarak daha özgün yapımlara imzalarını attıkları görülmüştür.²⁵

Dünyanın hemen her yerinde belgesel sinema çalışmaları yapılmakla birlikte özellikle Batı dünyasında 80'li yıllar, belgesel sinemanın sanatsal ve işlevsel olarak yeniden yapılandığı bir dönem olmuştur. 90'lı yıllar ise, hala etkisini gösteren Grierson'vari toplumsal belgesel anlayışı ile tüm dünyadaki bağımsız film yapımcılarının karmaşık konularda ciddi söylemler geliştirdiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde gerçekleştirilen yapımların konuları feminizmden ırkçılığa, ekonomik eşitsizlikten eğitim olanaklarına kadar geniş bir yelpaze içinde yer almış ve böylece medyanın pek de yer vermediği konuları işleme olanağını sağlamıştır. Çağdaş film kuramlarından etkilenen sinemacılar, filmlerin kendisini olduğu kadar dünyasını da yansıtmaya çalışan diyebileceğimiz "yansıtmacılık" (reflexivity)²⁶ ile ilgilenmeye başladılar. Jay Ruby'ye göre yansıtmacılıkta ilgi "...ister belgesel isterse de kurmaca film olsun tüm filmlerin sonuçta filmin yapımcısının kurgulanmış düşünceleri olduğu ve aslında hakiki objektif kayıtlar olmadığı..."²⁷ üzerinde oluşmaktadır.

Barsam bu karmaşık, önemli, ancak sıkça kendi hizmetindeki (self-serving) çağdaş film kuramları çalışmalarının sonucu olarak, hem film gerçekliği hem de izleyici algılayışının artık pek de dikkate alınmadığını söylemektedir. Bu türden bir tarz gelişiminin gerçekleşmesi, film kuramcılarının ve eleştirmenlerinin belgesel türünün sınırlarını anlamak için yaptıkları çalışmalar, izleyicinin bu sınırları aşan örnekler görmek için gösterdiği ilgi ve merak, ve film yapımcılarının da yeni bir gerçekliği görme ve yeniden üretme çabalarını gösterecek türden örnekleri oluşturacak bir çalışmanın bütünlüğü sonucu gerçekleşecektir.²⁸

Bu varsayılan ortak çalışmalar sonucu olarak belgesel sinema, bireysel algılama ve anlatım olanakları ile gelişen ve oldukça yaratıcı bir bireysel çalışma evresinde gelişimini artan bir ivme ile sürdürdü. Bu yeni filmleriyle yeni film yapımcıları birer yazınsal deneme gibi tarz bakımından zengin filmlerle, ve kuralları ya hiç öğrenmedikleri için ya da İngiliz Belge Okulunun 1930'larda ve Dolaysız Sinemanın 1960'larda yapmış olduğu kısıtlamalardan ısrarla uzak durarak kendilerine özgü bir tarz oluşturmuşlardır. Artık belgesel sinema, sadece gerçekleri

²⁵ y.a.g.e., s. 357-358

²⁶ y.a.g.e., s. 376

²⁷ y.a.g.e., s. 376

²⁸ y.a.g.e., s. 376

araştıran ve onu filmlerle izleyiciye ulaştırmanın yanında, aynı zamanda kameranın onu nasıl gördüğünü ve sinemasal sürecin de işin içine girmesiyle gerçekliğin nasıl yorumlandığını da dikkate almaya başlamıştır. Böylesi durumlarda belgesel sinema, kendinden yansımacı (self-reflexive) denen filmlerle kendi gerçekliğini kendisi yaratmaktadır.²⁹

80'lerden bu yana belgesel sinemanın artan sayıda ve teknik olarak gelişmiş düzeydeki örnekleri; gelişen teknik olanaklar, artan bütçe ve dağıtım açısından görece cesaretlendirici koşullar, ve belgesel sinema üzerine yapılan çalışmaların da katkısıyla, bu türün belki de önceki dönemlerde hiç rastlanmayan bir ilgi görmesine neden olmuştur. Hiç kuşkusuz böyle bir durum daha çok insan tarafından tespit edilecek ve er ya da geç belgesel sinemanın gelişmesine katkıda bulunacak ortamlar yaratılacaktır. Gerek bireysel, gerekse de bir destekleyici (sponsor) aracılığıyla hazırlanan çalışmalar olsun, son yıllarda ülkemizde de böylesi bir artış görülmektedir. Her ne kadar yapılan filmler genelde televizyon kanallarındaki gösterimlerle izleyiciye ulaşıyorsa da, bireysel çalışmalar, az sayıda da olsa festivaller ve özel gösterimlerle izleyiciye ulaşmaya çalışmaktadır.

1. 3. BELGESEL SİNEMANIN ALT-TÜRLERİ

Yirminci yüzyıl boyunca sinema sanatı birçok yenilik sayesinde sürekli gelişim göstermiştir. Bunda da en büyük etkenlerden biri, sinemanın teknolojiye paralel giden serüveni boyunca insanlara eğlence sunma özelliğidir. Bu özelliği sayesinde de izleyicilerin artan istekleri doğrultusunda yeniliklerin ardı arkası kesilmemiştir.

Ne var ki, teknoloji geliştikçe karmaşıklaşmış, ancak filmlerde ele alınan konular hemen hemen aynı kalmış ve bu konular üzerine çok sayıda film üretilmiştir. Bu filmler arasında kendi aralarında konuları, dekorları, kostümleri, ve diğer belirli özellikleri benzer olan filmler bir kategori oluşturmuşlardır. Bu kategorilere de tür (genre) denmiştir.

Belgesel sinemanın tarihsel gelişimini kısaca inceledikten sonra yapılması gereken sinemada film türlerin (genre) incelenmesi olmalıdır. Bunun nedeni de böylesi bir incelemenin sinema sanatı üzerine yapılan akademik bir çalışmada, konunun belirli bir perspektif içinde görülmesine olanak sağlamasındandır. Bu, en

²⁹ y.a.g.e., s. 376

azından bu çalışmada yapılmak istenen için geçerli bir varsayımdır. Bununla birlikte konu oldukça geniş olduğundan yalnızca bir ön-bilgi olarak işlenip bu türler arasında belgesel türü mercek altına alınacaktır.

Sinemada türleri bir şemayla şu biçimde belirtebiliriz:

SİNEMA

Kurmaca Sinema

Kurmaca Olmayan Sinema

- Bilim-Kurgu filmleri	- Deneysel filmler	- Haber filmleri
- Müzikaller	- Yeraltı sineması (underground)	- Doğa belgeselleri
- Komedi filmleri	- Yarı belgeseller (docu-drama)	- Toplumsal gerçekçi belgeseller
- Korku filmleri		- Tanıtım ve reklam amaçlı filmler
- Savaş filmleri		- Eğitim amaçlı filmler
- Tarihsel dönem filmleri		- Propaganda filmleri
- Westernler		- Televizyon belgeselleri
- Canlandırma filmleri		
- Kara film (film noir)		

Şekil 1: Başlıca Sinema Türleri

Genel olarak sinema sanatında türleri bu biçimde belirledikten sonra tür kavramının açıklamasını yapmak yerinde olacaktır. Kuşkusuz sinema sanatının bir bütün olduğu ve kullanılan anlatım dilinin sinema sanatının kendine özgü araçları ile yapıldığı düşünüldüğünde böylesi bir ayırlamanın ne ölçüde geçerli olduğu ayrı bir konudur. Ancak yine de unutulmaması gereken, içinde bulunduğumuz post-modern dönemde birbirine karışan kavramların bir belirsizlik yarattığı düşünüldüğünde hiç olmazsa düşünsel anlamda bazı sinemasal anlatım biçimlerini belirlemenin yeni açılımlara olanak sağlayabileceği düşünülebilir. Başka bir deyişle, gelişen bilgisayar teknolojisinin aracılığıyla geliştirilen biçimsel anlatım kolaylıkları, sinema sanatının olduğundan daha kolaycı yapımlara yönelmesine ve izleyicinin bu durumda seçme şansının giderek azaldığı söylenebilir. Oysa sinemanın giderek de sanatın konusu

ve varlık nedeni yaşayan dünyanın kendisidir. Sinema sanatı bunu elinde bulundurduğu neredeyse kusursuz illüzyon yaratma gücüyle yapacak güçtedir. Yeter ki bu gücünü kullanabilecek anlatım biçimlerini oluşturabilsin. Bu da önce de belirttiğimiz gibi sinemada bazı kavramların yerli yerine oturması ile olanaklıdır. İşte bunlardan biri de sinemada tür kavramıdır.

Her şeyden önce bilinmesi gereken, film türlerini incelemek hiç de kolay bir iş değildir. Bu konuda yapılması gereken gerçek bir çalışma için, ele alınan türün özelliklerini, bir bütün olarak incelemek gerekmektedir. Grant, tür filminin bir yapı olduğunu, bu yapıyı da belirli bir biçimin oluşturduğunu söylemektedir.³⁰ Bu tanımın da belirttiği gibi, bir tür filminin yapısı bu türü oluşturan yapının da ortak bir biçimi vardır. Her bir türün kendine özgü kodları vardır.

Film türleri, eleştirmenler tarafından da üzerinde oldukça durulan konulardandır. Eleştirmenler başlangıçta, filmlerdeki oyunculuk, yönetim, kamera kullanımı, ve kurgu gibi teknik konular üzerinde durmaktaydı. Daha sonra film türleri ile ilgili kuramlar geliştirildikçe, filmin yaşam ile olan ilgisi de incelenmeye başlandı. Bu yaklaşım, filmi çevreleyen tarih, politika, ekonomi, ve ideoloji ile olan ilişkisini de irdeleyen bir yaklaşımdı.³¹

Kaminsky'ye göre de film türlerinin incelenmesi aracılığıyla filmlerin "...*din, mitoloji, sosyal bilimler, psikoloji, ve antropoloji ile olan ilişkisinin analizi*"³² söz konusu olmuş ve bu sayede filmlerin anlaşılmasında yeni bir adım atılmıştır. Bundan sonra, filmin oluşumu kadar onun oluşum süreci de önem kazanmış ve filmin yapımcısının kültürel altyapısı da gündeme gelmiştir. Böylece filmlerin incelenmesinde bir bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır.

Film türlerinin disiplinler arası çalışmalara olanak tanıdığını önceden belirtmiştik. Bu yolla filmler bir metin (text) gibi görülebilmekte ve değişik okuma biçimleri ortaya çıkabilmektedir. Claude Levi-Strauss'un yapısalci yöntemini popüler film türlerine ilk uygulayanlardan olan Jim Kitses'e göre; "... *tür filmleri mitolojiye benzer. Kültür ve bireyin onunla olan ilişkisi hakkındaki önemli ve bazen çatışan davranışları ritüel bir tarzda tekrarlanmakta ve her bir izleyici bu çatışan değerlerden bir anlam çıkarmaya çalışır gibidir. Örneğin korku filmlerinde doğaüstü olaylara inanma ve inanmama duygusunun oynadığı rol gibi. Bu konuya*

³⁰ B.K. Grant, **Film Genre: Theory and Criticism**, New Jersey, 1997, s.50.

³¹ T. Bywater, & T. Sobchack, **Film Criticism: Major Critical Approaches to Narrative Film**, Longman, New York, 1989, s.82.

³² S.M. Kaminsky, **American Film Genres**, 2nd Ed., Chicago, 1985, s.3.

yalnız genel anlamda insani değerlerin birçok türde bulunmasını değil, aynı zamanda tarihsel ve kültürel özel alanlar eklenebilmektedir.”³³

Sinema sanatı, sanat dalları içinde en popüler olan sanat dalıdır. Bu özelliği de onu geniş kitleler tarafından izlenen bir araç (medium) durumuna getirmiştir. Doğal olarak sinemanın bu özelliğinden sanatçılar kadar sinemayı bir endüstri olarak gören yatırımcılar da yaralanmak istemişlerdir. Bunun sonucu olarak da sinemada popüler türler bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmlerde görülen ortak özellikler, onların yeniden üretimine olanak sağlıyor ve bundan hem izleyici hem de yapımcı memnun kalıyordu. Yapılan, belirli kodları belirli bir biçimde bir araya getirmek ve izleyicinin beğenisine sunmaktı.

Bazin’e göre “...her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. (...) Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur.”³⁴

Film dilinin bu özelliğini çok açık bir biçimde özetleyen Bazin, bu dilin kullanımındaki bazı eksikliklere de değinmeden edememektedir: “... sinema nicelik yönünden şimdiye kadar çoğunlukla her şeyden önce estetik biçimlerde ortaya çıkıyor. Bu bir boş film kilometresi sorunudur. Bir metrelik teknik filme karşılık yüz metrelik öykülü film çevrilmektedir. Bu tıpkı dilin onda dokuzunun roman ya da tiyatro oyunu yazmakta kullanılması gibidir.”³⁵

Bazin, burada dolaylı olarak film türleri arasındaki ilişkiye değinmektedir. Üretilen filmlerin çoğunluğunun kurmaca filmler olduğunu, ne var ki sinema dilinin bundan çok daha fazlası olduğunu söylemektedir. Yine de sinemanın kısa sürede bir kitle sanatına dönüşmesi, onu aynı zamanda izleyicinin istekleri doğrultusunda filmler yapmak durumunda bırakmıştır. İzleyiciler de düşlerini ve eğlenceyi seçerek sinema yapımcılarına bu türden filmlerin oluşturulmasını sağladılar. Ta ki aynı zamanda bir kaşif olan Robert Flaherty’nin “Kuzeyli Nanook” (1920) adlı filmini gerçekleştirenceye kadar. Bu filmle birlikte izleyiciler yeni bir anlatım türüyle karşılaşılıyorlar, ve kurmaca filmlerin yanında belgesel filmler de sinema salonlarında

³³ Bywater & Sobchack, 1989, s.91

³⁴ Bazin, 1995, s.19

³⁵ y.a.g.e., s.20

yerlerini almaya başlıyorlardı.

Sinema sanatı bir bütün olarak incelendiğinde, karşımıza bu bütünün iki değişik parçası çıkmaktadır. Bu parçalılık birbirini bütünüyle dışlayan bir olgu olmamakla birlikte, iki ayrı yaklaşımın varlığını belirlemektedir. Yapısalcı yönetime göre bir bütünün onu oluşturan parçaların toplamına indirgenmesi ya da bütünü oluşturan parçaların bir değeri olmadığını, ve bu parçaların bütün içindeki konumlarına göre anlam kazandığını biliyoruz.³⁶ Bu açıdan yaklaşıldığında kurmaca sinema ile belgeselleri aynı yaklaşımla karşılaştırmamız ve incelememiz olanaklı olabilmektedir.

Ne var ki genel bir sinema anlayışından söz edebilmemiz için, bir belgeselcinin sinemanın ortak dilini kullanması gibi kurmaca filmler üreten bir sinemacının da belgeselin yapım yöntemlerinden yararlanmasını doğal karşılamak gerekir. Örneğin belgesel filmlerdeki deneyimini kurmaca filmlerde kullanan yönetmenler, filmlerindeki doğaçlama ve senaryo kullanımını en alt düzeye indirme gibi yöntemlere başvurabilmektedirler. Tanınmış yönetmenlerden olan Andrzej Wajda, doğal ortamda kaydedilen seslerin daha sonra stüdyoda yeniden canlandırılması çalışmalarının teknik olanaklar her ne kadar ileri olursa olsun başarısızlıkla sonuçlanacağını söylemektedir. Wajda, *"Bitmiş bir filmi seslendirmek için elimizde sayısız teknik imkan var (ve her gün bunlara bir yenisi ekleniyor) ama ilk kaydın doğallığının yerine geçecek bir şey bence henüz keşfedilmedi"*³⁷ diyerek doğal ortamda doğal sesleri kullanan belgesel sinemanın ses kaydı yönteminden söz etmektedir.

Sayıları artırılabilen örneklerle görülen şudur. İster kurmaca film olsun isterse de belgesel, bir filmi oluşturan öğeler bir bütündür. Bunlar arasındaki benzerlikler ve ayrılıklar kendi içlerinde değerlendirilebileceği gibi bütün içerisinde de incelenmesi olasıdır. Bu açıdan yaklaşıldığında, sinemada görülen belirli türlerin ele alınması ile sinemada tür kavramı ve bunların sinemaya getirdiği yenilikler incelenebilecektir. Bu olguyu böylece belirledikten sonra şimdi de belgesel sinemanın bir tür olarak incelenmesine geçelim.

Belgesellerin ilk örneklerinden bu yana çok sayıda örneklerini görmekteyiz. Gerçek anlamda bir belgeselden söz etmek Robert Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" adlı filmiyle olanaklı olmuştur. Filmin çekildiği tarihlerde böylesi bir değerlendirmenin

³⁶ İbrahim Armağan, *Yöntembilim-2: Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, İzmir, 1983, s.64

³⁷ Andrzej Wajda, *Sinema ve Ben*, Afa Yayınları, İstanbul, 1993, s.127

yapılabilmesi için belki de kıstasların en önemlisi profesyonel bir oyuncunun ve bir stüdyo ortamının bulunmayışıdır. Sonraları türün gelişimi içinde değişik tarzlarda filmlerle karşılaşıldığında, sinemanın bu türü içinde de birtakım değişik alt-türlerin oluştuğu görülmüştür. Bunlar kimi yazarlarca filmlerin oluşturulduğu tarihsel dönemlere göre yapılan ya da *"... içinde doğal olarak bulunan özdeğe farklı yaklaşımların birer sonucu olarak ortaya konmuştur."*³⁸

Belgesel sinemanın gelişim süreci içinde çeşitli biçimlerde sınıflandırmalara gidilmiştir. Kimi yazarlar belgeseli tarihsel süreç içerisinde sınıflandırırken, kimileri de biçim ve içerikleri bakımından birtakım benzerlik ve farklılıklara göre bir sınıflandırma yapmışlardır. Ne var ki belgesel sinema, en genel anlamıyla tüm kurmaca-olmayan (non-fiction) filmlerin bir üst tanımlaması olduğundan diyebiliriz ki belgesel olarak belirtilen her film, belgesel sinema başlığı altında incelenebilecektir. Böyle bir durumda yapılabilecek olan en olumlu yaklaşım, sinema sanatının gelişimi adına yeni sayılabilecek her atılımı, sınıflandırma adına bir yerlere zorla bağlı olma durumundan kurtarmak olacaktır.

Bu konuda Engin Ayça şunları söylemektedir: *"Belgesel sinema dendiğinde karşımıza bir dizi tanım kargaşası çıkmaktadır. Tanımlar, sınırlar getirmekte ve diğer ürünleri dışlamaktadır. Aslında sorun sinemanın özüyle ilgili olmaktan çok, sinemanın değişik alanlarının belirlenmesi ve tanımlanması sorunudur. Gerçekten de kısa film, uzun film, çok uzun film (dizi), konulu, belgesel, teknik, bilimsel, reklam, tanıtım, klip, deneysel gibi çeşitli alanlar vardır genel sinema tanımının içinde ve bunların birbirleriyle olan sınırları, o sınır çizgisinde net değildir ve birbirinin içine geçebilmektedir. Bir film aynı anda hem o, hem bu, hem de şu olabilmektedir. Alanlara ait tanımlar, genel belirlemelerdir, kesin değildir, değişebilir, genişleyip daralabilirler, her seferinde yeniden belirlenmeye gereksinime duyabilirler."*³⁹

Ne türde bir ayırlama yapılırsa yapılsın, sinema dilinin bu alanında ürettiği örneklerin çoğunda 'gerçek' ile çok sıkı bir bağ olduğu görülmektedir. Sinemanın ilk örneklerinden bu yana bu bağ, belgesellerin olmazsa olmaz koşullarının başında gelmiştir. Nerede bir belgesel film den söz edilse, onun ele aldığı konusuna gerçeklik adına nasıl yaklaştığı ilk aşamada tartışılan unsurların başında gelmektedir. Bu konuda denilebilir ki Grierson'un belgesel için öne sürdüğü 'gerçeğin yaratıcı bir

³⁸ y.a.g.e., s.52

³⁹ Engin Ayça, "Belgesel Üzerine", **Belgesel Sinema Üzerine**, (Yay. Yön. Enis Rıza) İstanbul, 1997, s.19-20

biçimde işlenmesi' betimlemesi günümüze kadar geçerliliğini bir şekilde koruyan tanımlamaların başında gelmektedir.

Bu açıdan belgesellerin hangi alt-türünden söz ediyorsak edelim onun gerçeğe yaklaşımı ilk belirleyici unsurların başında gelmektedir. Bir başka açıdan da belgesel filmler evrenseldir. Dünyanın hangi köşesinde ne gibi bir olay gerçekleşiyorsa belgesel sinemacı bunu kaydetmekte ve kitle iletişim araçları aracılığıyla "küresel köye" dönüşen dünyanın görünümünü izleyicilere sunma olanağı tanımaktadır. Bir başka açıdan da belgesel film türlerini gördükleri işleve, sunum biçimlerine, ve anlatım tekniklerine göre de sınıflandırabilmek olanaklıdır. Bu bakış açısıyla belgesel filmler, şöyle sınıflandırılabilir:

- Haber filmleri (Newsreel),
- Doğa belgeselleri,
- Toplumsal içerikli filmler,
- Tanıtım-reklam amaçlı filmler,
- Eğitim amaçlı filmler,
- Propaganda filmleri,
- Yarı-belgeseller (Docu-drama),
- Belgesel ve televizyon.

Şimdi belgeselin yukarıdaki alt-türlerine kısaca bir göz atalım:

1. 3.1. Haber Filmleri

Belgesel filmlerin ilk yıllarında en çok görülen alt-türleri arasında haber filmleri vardır. Bu filmler, özellikle savaş yıllarında her ülkenin kendi güçlerinin savaştaki konumları hakkında bilgi vermeyi amaçlayan, ancak daha çok da propagandaya kaçan bir belgesel türüdür. Birinci Dünya Savaşı yıllarında kaydedilen görüntüler aracılığıyla sinema, savaşan ülke hükümetlerinin o ülke insanlarıyla aralarında iletişimlerini sağlayan önemli bir araç halini almaktaydı. Bu görüntüler, ilk kez insanlığa savaş en soğuk biçimiyle göstermesi ve o dönemde yapılan yanlışları gelecek kuşaklara anlatmak bakımından da önemli bir işlevi görmekteydi.

Günümüzde her ne kadar haber filmleri sinemalarda yer almıyor olsa da, 1930'lu yıllarda ABD'de yalnızca haber filmlerini gösteren sinema salonları bulunmaktaydı. Bu filmler ayda iki kez olmak üzere bu sinema salonlarında kendilerine yer bulabilmekteydi. Haber filmleri, belgesel sinemanın en basit alt-

türlerindendir. Yapısı büyük oranda işlenmemiş görüntülerle olayı en basit biçimiyle vermeye dayanmaktadır. Bu filmler olayları yalnızca betimlemek amacı taşıyan kısa süreli filmlerdi.

Haber filmleri ile belgesel sinema arasında görülen bağ, ham malzemesinin doğrudan bilgi aktarmaya yönelik olarak kullanılmasıdır. Bu türden filmler radyo ve televizyon haber yayıncılığının olmadığı o günlerde seyirciye dönemin gazete ve magazinlerinin sunamadığı haberleri veriyor ve izleyicisinin tarihe tanık olmasını sağlıyordu. Bununla birlikte haber filmleri, diğer belgesel alt-türleri arasında bir köprü olarak da görev yapmıştır. Bu köprü görevini de belgesel sinemaya yeni anlatım biçimleri sunmasıyla başarmıştır.

Bu anlamda burada bu işi başaran en önemli isimler arasında Dziga Vertov'u saymamız gerekecektir. Onun daha önce de sözünü ettiğimiz sinema-göz kuramı sayesinde yaşantıyı bütün yönleriyle bir haber filmi havasında yansıtmak, belgesel sinemaya daha sonraları birçok yönetmenin kullanacağı yeni bir anlayış getirmekteydi. Ne var ki Vertov'un sinema-göz anlayışı ile haber filmleri arasında bir fark vardı: Bu fark da "... *kurgu sırasındaki yaratıcı yaklaşımdı.*"⁴⁰ Oysa haber filmleri malzemesini böylesi bir işleyimden geçirmemekteydi.

Bir başka Sovyet yönetmen Esther Shub da 1920'li yılların sonunda çekilmiş olan haber filmlerini kurgulayarak bir derleme film (compilation film) kavramı geliştiriyor ve sonradan birçok yönetmen de bu yolla filmler yapıyorlardı. Shub böyle bir çalışmayı, Türkiye'de haber filmlerinin kurgulanmasıyla oluşturulan "Türk İnkılabında Terakki Hamleleri" (1937) adlı filmde uygulamıştır.

Haber filmlerini kullanan diğer ülkeler arasında Almanya'yı da görmekteyiz. Nazi Almanya'sının propaganda büroları aracılığıyla gerçekleştirilen haber filmleri, kendi propagandalarını yapmak amacıyla kullanılan, çoğu teknik açıdan yetersiz ve belli bir amaçtan yoksun filmlerdir.⁴¹ Bunun yanında belgesel sinemanın biçimsel gelişimi açısından kullanılan görsel malzemenin görkemli sahnelerle donatıldığı Leni Riefenstahl'ın "Azmin Zaferi" (1935) adlı filmi, aracın propaganda gücünün yanı sıra izleyiciyi duygusal yönlendirmesiyle de diğer propaganda filmleri arasında dikkatleri üzerine çeken yapımlardandır.

ABD'de ise "Time" dergisi, 1935 yılında Louis de Rochemont başkanlığında oluşturulan bir ekip tarafından "Zamanın Yürüyüşü" adlı etkili ve popüler on üç filmlik

⁴⁰ Adalı, 1986, s.30

⁴¹ Rotha, 1995, s.64

bir dizi oluşturdu. Bu serilerin en önemli özelliklerinden biri, sinemaya 'ekran gazeteciliğini' getirmesiydi. Ancak filmlerde, kurmaca filmlerden ödünç alınan sahnelerin dramatize edilmesi yönüyle de bazıları tarafından bir haber filmi olarak görülmedi. Yine de " *Herhangi bir sinema kuramına bağılı olmayan bu dizinin en önemli özelliğı gerçek yaşamın kendi dramını haberi aşan bir biçimde aktarabilmesiydi.*"⁴²

Günümüzde haber filmlerinin en geniş yer bulduğı araç televizyonlardır. Her televizyon istasyonunun kendi haberci kadrosu, yaşanan olayların genel bir görünümünü haftalık ya da aylık programlarla izleyenlere vermek amacıyla bu türden belgesellere yer verdikleri görölmektedir. Bu türden yapımlar arasında en popüler olanı Mehmet Ali Birand'ın hazırladığı "32. Gün" adlı yapımıdır. Bunun yanında televizyon kuruluşlarının bu formattaki yapımları aracılığıyla gündem oluşturmak gibi bir durumları da vardır. Günümüz kitle iletişim araçlarının gelişmiş teknolojik olanaklarıyla anında ve yerinden yapılan yayınlarla günün olaylarını aktarmak ve bunlar üzerinde bir kamuoyu oluşturma biçimindeki güçlerini unutmamak gerekir. Bu açıdan günümüzde televizyonda kendine yer bulan bu türdeki belgeselleri, haber verme ve kamuoyu oluşturma işlevini üstlenen ve teknik olarak arşiv görüntüleriyle birlikte güncel görüntülerin kullanıldığı, genellikle de olayla ilgili kişilerle söyleşilerin de yapılabildiğı haber filmleri oluşturmaktadır.

1. 3. 2. Doğa Belgeselleri

Belgesel sinemanın bu alt-türünde pek çok sayıda örnek verilmiştir. Doğa belgesellerinin gerçek nesnesi doğanın kendisidir. Sinemacının doğaya yaklaşımı da bu tür ile olan ilgisini belirler. Kavram kargaşasına yol açmamak için doğa belgeselleri başlığı altında konusu doğanın kendisi olan filmler, bu alt-türün kapsamında ele almak doğru olacaktır. İlk belgesel film örneğı olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" adlı filmi de bir doğa belgeselidir. Konusunu doğanın kendisi oluşturmakta ve bir Eskimo ailesinin doğa ile olan ilişkisi anlatılmaktadır. Günlük yaşantısı içinde bu insanlar izleyicilere doğal ortamlarında yaşantılarını sergilemektedirler.

Burada, gezi belgeselleri de denilen 'travelogue' da sözü edilmesi gereken bir belgesel film biçimidir. Bu biçim sayesinde insanlar bilmedikleri görmedikleri

⁴² Adalı, a.g.e., s.32

yerler hakkında sinema aracılığıyla bilgiler edinmişlerdir. Gezi ve doğa belgesellerinin ortaya çıkardığı yönetmenler arasında Flaherty dışında Merian C. Cooper ve Ernest Schoedsack sayılabilir.

Günümüzde bu türden belgeseller, genelde televizyonlarda değişik formatlarda karşımıza çıkmaktadır. Ekolojik sorunların ele alındığı belgesellerden coğrafi olarak bir bölgenin tanıtımına yönelik gezi belgesellerine yayılan geniş bir yelpazede yer alan bu türden belgesellerle, (örneğin öncülüğünü Jacques Cousteau'nun yaptığı belgesellerle) her televizyon istasyonunda sıkça karşılaşabilmekteyiz. Sinema salonlarında da kendine yer bulan "Microcosmos" da bu türden belgesellere verilebilecek en ilginç örneklerden biridir. Biçimsel olarak çok az insanın karşılaşabileceği bu türden bir filmde böceklerin dünyası ayrıksı görüntüler ve mizansenle izleyiciye sunulmakta ve bu dünyayı izleyiciyle paylaşma olanağı sunmaktadır.

1. 3. 3. Toplumsal Gerçekçi Filmler

Denebilir ki belgesel sinemanın en çok ses getiren çalışmalarının çoğu toplumsal gerçekçi filmler aracılığıyla olmuştur. Paul Rotha'ya göre belgeselcileri belgesel filmi çekmeye en çok bağlayan filmler toplumsal içerikli olanlardır. Bunun nedeni de bu tür konularda söylenebilecek sözün en etkili biçimde söylenebilmesi için en güçlü aracın belgesel filmleri olmasıdır. Yine Rotha'ya göre, *"... belgeselcinin, gündelik yaşam deneyimine yaklaşımında siyasal ve toplumsal bilince sahip olması gerekmektedir birlikte, belgeselci politikacı değildir. O kalabalıkla birlikte yürümez, onun önünde gider. Ele aldığı sorunlar hakkında eyleme geçmeden önce derinlemesine düşünmeyi ve araştırmayı talep eder."*⁴³ Gerçekten de bu saptamalar en genel anlamıyla sanatın ve sanatçının içinde yaşadığı topluma karşı olan sorumluluk bilincinin de dile getirilmesinden başka bir şey değildir.

Toplumsal gerçekçi filmleri, ele aldıkları konulara göre değerlendirmek yanlış bir yöntem olmaz. Genel anlamda belgesel sinemanın geniş bir alanını oluşturan ve konularını değişik ülkelerde içinde yaşadıkları toplumların güncel ya da tarihsel olaylarını ele alarak işleyen belgeselciler, ister bir grup oluşturarak isterse de bireysel olarak filmlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu filmler ele aldıkları konularını

⁴³ Mutlu , 1991, s.155

işleyişlerine göre çeşitlilik göstermektedir. Erol Mutlu'nun Dennis Denitto'dan aktardığı biçimiyle toplumsal içerikli belgeseller kendi içlerinde üçe ayrılır:

*"İlk kategori toplumsal koşulların, özellikle çevre ve kurumların insanların yaşamlarını nasıl etkilediğini ortaya koymayı amaçlayan daha çok betimleyici düzeydeki belgesel filmlerden meydana gelir. İkinci kategoriye film yapımcısının daha öznel bir bakış açısıyla izleyicileri içinde yaşadıkları toplumda bir şeylerin yanlış olduğu, bu yanlışlıklara çare bulunması gerektiğini düşündürtmeyi amaçladığı 'toplumsal eleştiri' filmi girer. Üçüncü kategoride 'toplumsal karşı çıkış' (protesto) başlığı altında toplanabilecek ve bir durum hakkında izleyicilerin kışkırtılıp harekete geçmelerini sağlamak amacını taşıyan filmler bulunur."*⁴⁴

Bu biçimde özetlenebilecek türdeki filmleri Vertov'un sinema-göz anlayışının getirdiği anlayışla başlayan propagandacı gelenekten, Grierson'un önderliğindeki İngiliz Belge Okulu'nun ve sonraları da sinema-gerçek ile dolaysız-sinema akımlarının devam ettirdiği toplumsal içerikli filmler olarak görebilmemiz olanaklıdır. Belgesel sinemanın bu türünde, film yapımcısının güdümü en üst boyuttadır. Konusunu kendi görüşleriyle birleştirmekte, ancak kurmaca sinemada sıkça karşılaşılan konunun dramatize edilmesinden kaçınılmaktadır.

Toplumsal gerçekçi belgeseller işlevleri bakımından çeşitli toplumsal olayları ele alan ve bunları yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi farklı yaklaşımlar ile sunma amacıyla olan filmlerdir. Teknik olarak görüntü ya da ses kalitesinin filmin çekildiği ortama bağlı olan belgesellerin başında gelmektedir. Bunun nedeni de içeriğin biçimi belirlediği bir belgesel olmasıdır. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, burada sunum biçiminin arka planda kalması onun yerine konunun kendisinin önem taşıması söz konusudur.

1. 3. 4. Tanıtım-Reklam Amaçlı Filmler

Tanıtım-reklam amaçlı filmleri, bir kurum adına yapılan bir halkla ilişkiler etkinliği olarak tanımlayabiliriz.⁴⁵ Bu filmlere örnek olarak bir kurum adına gerçekleştirilen teknik filmlerin hemen hepsini verebiliriz. Bunun dışında ülkemizde de örneklerine rastladığımız ülke tanıtımlarını konu alan filmler de bu türün içine

⁴⁴ y.a.g.e., s.155

⁴⁵ y.a.g.e., s.155

girmektedir. Ünlü Fransız yönetmen Claude Lelouch'un "Türkiye" adlı tanıtım filmi bu türler arasında en popüler olması açısından açıklayıcı bir örnek olacaktır.

Teknik özelliklerin çok önem taşıdığı belgeselin bu alt-türünde önemli olan, tanıtımı ya da reklamı yapılan olgunun özenli bir biçimde sunumunun gerçekleştirilebilmesidir. Görsel ve işitsel olarak diğer belgesellere oranla daha bir ticari kaygı taşıması dolayısıyla birçok sinematografik anlatım biçimi bir arada bulunabilmektedir. Bu türden belgesel filmlere örnek olarak bir malın, hizmetin, ya da bir kuruluşun tanıtımının yapılabildiği filmleri sayabiliriz.

1. 3. 5. Eğitim Amaçlı Filmler

Bu tür filmler de belgesel sinemanın içinde yer alan önemli bir gruptur. Günümüzde televizyonun yerini almış olduğu yaygın eğitim diyebileceğimiz eğitim çalışmalarını, televizyon öncesinde sinema filmleri sağlamaktaydı. Bu tür filmlerin içine bilimsel deneyler, arkeolojik çalışmalar, ya da bireysel çabaları aktaran filmler girebilmektedir. Belgesel sinemanın bu kategorisine, etnografik olarak nitelenen filmlerden bilimsel kazılarda yapılan çalışmalara kadar geniş bir yelpazede film alanı bulunabilmektedir.

Eğitim filmlerine ülkemizde Sabahattin Eyüboğlu ve diğerlerinin İstanbul Üniversitesi Film Merkezi bünyesinde ürettikleri filmleri ile başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yine ülkemizde bu tür filmlerin çekiminden dağıtımına önemli katkılar sağlamış olan Milli Eğitim Bakanlığı, Film Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTEM) bünyesinde çekilen filmleri sayabiliriz. Eğitim ve öğretim düzeyinin ülke çapındaki durumu düşünüldüğünde böylesi çabalar eğitimin yaygınlaştırılmasında çok büyük bir yer tutmaktadır. Bu kuruluşun yanında günümüzde TRT kurumu özellikle Anadolu Üniversitesi bünyesindeki Açıköğretim Fakültesi aracılığıyla çok sayıda öğrenciye öğrenim görme olanağını da sunmaktadır.

1. 3. 6. Propaganda Filmleri

Sinema tarihi boyunca bu aracı kendi görüşleri doğrultusunda kullananlar, onun bu konudaki gücünü gördüklerinde, çalışmalarını bu yönde yoğunlaştırmışlardır. Kimi düşünürlere göre böylesi güçlü bir iletişim aracının bir

propaganda aracı olarak kullanılması kaçınılmazdı. Özellikle savaş yıllarında insanların morallerini yükseltmek ve savaştaki konumlarını göstermek amacıyla sinema filmleri üretiliyordu.

Birey ya da toplulukların belli bir görüş ya da amaç doğrultusunda etkilenecek biçimde bilgilendirilmeleri olarak tanımlanabilen propaganda olgusu, zamanla belgesel sinemanın temel amaçlarından biri olmuştur.⁴⁶ Dünyanın değişik ülkelerinde, değişik toplumlar kendi çıkarları doğrultusunda belgesel sinemayı kullanarak propaganda filmleri ürettiler. Bu ülkelerin başında Sovyetler Birliği, İngiltere, Almanya, ve İtalya gelmektedir. Bu ülkelerde yapılan çalışmalar birbirlerini etkiler düzeyde çalışmalar olmuştur. Öyle ki, Nazi Almanya'sının propaganda bakanı olan Goebbels, Sovyetler Birliği'nde S. M. Eisenstein tarafından çekilen "Potemkin Zırhlısı" adlı filmin benzeri filmleri, karşı-propaganda olarak kullanılmaktaydı. Mussolini İtalya'sı da benzeri çalışmaları gerçekleştirmekteydi. Dönemin yönetimleri elinde sinema, yalnızca kendi görüşlerini sunma yolunda bir araç kullanılmaktaydı.

Belgesel sinemayı aynı zamanda bir propaganda aracı olarak gören John Grierson, İngiltere'de oluşturulan İngiliz Belge Okulu aracılığıyla propagandaya yönelik filmler de gerçekleştiriliyordu. Grierson bu okul bünyesinde sinemanın propaganda yönü ile ilgilenirken bir taraftan da etrafındaki genç insanlara yönetmenlik dersleri vererek onların çalışmalarına başlamalarını sağlamaktaydı. Sonuçta Basil Wright, Paul Rotha gibi yönetmenler yetişmiş, yalnızca filmleriyle değil yaptıkları kuramsal çalışmalarla da kendilerinden söz ettirmişlerdir.

1. 3. 7. Yarı-belgeseller (Docu-drama)

Şekil 1'de belirttiğimiz gibi yarı-belgeseller, deneysel filmler ve yeraltı (underground) sineması ile birlikte sinema sanatının en çok tartışmaya açık ve bununla birlikte yaratıcılığın sınır tanımadığı alt-türler arasında yer almaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, bu türden filmlerde sinemacı kendini anlatım biçiminde özgür hissetmekte ve bunun sonucunda da anlatım biçimi olarak oldukça değişik yöntem ve yaklaşımları kullanabilmektedir.

Belgesel sinemanın bu en tartışmaya açık alt-türünde, neyin ne olduğunu söyleyebilmek güçleşmektedir. Adından da anlaşılacağı gibi yarı-belgeseller, sinemanın tarihi boyunca karşı karşıya kaldığı bir ikilemi içerisinde barındırmaktadır.

⁴⁶ Adalı, 1986, s.32

Bir yanda belgesel olduğu söylenen görüntüler, diğer yanda da dramatik bir anlatım. Nedir öyleyse burada belgesel olan? Neden yarı-belgesellere gereksinim duyuluyor? Bu soruların yanıtları belgesel sinemanın da kendi özelliklerini sorgulamak ve onun yeni arayışlar içerisine girmek demek olacaktır. Yine de burada kısaca diyebiliriz ki yarı-belgeseller belgesel türündeki bir filmin sunumunda bir strateji farklılaşmasıdır. Bunda etken olan unsurlar belgesel ve kurmaca türünün birleştirilmesiyle yeni bir anlatım dili oluşturmaktır. Ancak buradaki bir başka sorun da bu melez türde, biçimlerin karışmasıyla ortaya çıkan bir kavram karmaşasıdır ki bu da neyin nerede bitip nerede başladığının yanıtının kolayca verilememesinden kaynaklanmaktadır.

İşte burada belgesellerin kendine özgü gerçekçilik anlayışı burada bir bakıma sekteye uğratılmaktadır. Ancak söz konusu aksaklık yine de sanatsal bir biçim yaratma yolunda olduğundan, bir bakıma genel geçer eleştiri yöntemleri bir kenara bırakılabilir. Buradaki temel sorun *"... belgesel-drama türüne ilişkin eleştiriler hemen tümüyle belgesel ve drama sözcüklerini yeni bir bağlamda tanımlama yerine bu ikili yapıya sahip ayrı ayrı her yapımın iki karşıt uçtan hangisine yakın olduğunu değerlendirmeye yöneliktir. Bu durum, belgesel-drama türünün henüz özgün bir tür olarak kabul görmediğini ortaya koymaktadır."*⁴⁷

Gerçekten de bu sıkça yapılan bir hatadır. Bu çalışma çerçevesinde de yarı-belgeselleri belgesel sinemanın bir alt-türü olarak incelemek, onu belgesel sinemanın bir biçimi olarak görmek gibi çelişkili bir duruma getirmektedir. Ancak burada unutulmaması gereken bir nokta vardır ki, o da burada amaçlananın bir tanımlama sorunundan çok kullanılan dilin çeşitliliğinin incelenmesidir. Yarı-belgeseller de belgesel sinemaya değişik bir biçim sunmaktadır.

Her şeyden önce yarı-belgeseller 'melez' bir türdür. İki değişik sinema anlayışını bünyesinde barındırır. İlk yarı-belgesel çalışma 1966 yılında Jeremy Sandford'un gerçekleştirdiği ve İngiliz BBC televizyonunda yayınlanan "Cathy Come Home"dur. Bu filmin ardından yapılan diğer çalışmalar biçim bakımından bu alt-türün örneklerini vermekteydiler. Özellikle televizyonlarda seriler halinde üretilen filmler, yaşanmış olayların ya da kişilerin yaşantısını beyazperdeye / ekrana aktarmaktadırlar.

Televizyonda kendine oldukça geniş bir izleyici kitlesi yakalayan ilk yarı-belgesel olarak Alex Haley'in aynı adlı romanından uyarlanan "Kökler" adlı sekiz bölümlük dizi sayılmaktadır. Ülkemizde de büyük ilgiyle karşılaşılan bu yapım, ABD

⁴⁷ Mutlu, 1991, s.163

televizyonlarında ilk gösterildiğinde bu türün “*çığır açıcı programı*”⁴⁸ olarak nitelendirilmiştir. Kitabın yazarı Haley, konusunu gerçek kişi ve olayların yeniden canlandırılması olarak nitelediği bu türü şöyle tanımlamaktadır: “*Belli başlı bütün olaylar hakikattir; ayrıntılar yoğun bir araştırma sonucunda ulaşılabilir ölçüde aslına sadıktır; isimler ve tarihler gerçektir ama iş diyaloga, insanların duygu ve düşüncelerine gelince, bunların yeniden-yaratılması gerekir. Bu tür, gerçek insanların yaşantılarına dayanan bir kurmacadır.*”⁴⁹

Bu türün sinemaya getirdiği ve anlatım biçimiyle ortaya attığı gerçekliği yeniden yaratma savı, oldukça dikkatli ve titiz bir araştırma sonucu toplanan bilgiler ışığında olmalıdır ki, filmin gerçek olaylar ile çelişmesinden kaçınılması için bu gereklidir. Bunun tersi düşünülüğünde yapılan film, gerçeklerle ilgisi olmayan, ancak gerçek olay ve kişileri olduğu gibi gösterme savıyla izleyicinin ilgisini çekmeye çalışan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

İngiltere’de 14 Kasım 1999 gecesi yayınlanan ve televizyon izlenme raporlarına göre 9.7 milyon kişi tarafından izlenen “Kralın Bütün Adamları” (All The King’s Men) adlı televizyon filmi için de durum aynı gibi görünmektedir. Filmin konusu Birinci Dünya Savaşı’nda Çanakkale cephesinde yaşanan olaylar üzerine kurulmuş. Ne var ki filmde gösterilenler, savaşta esir düşen askerlerin başından geçen olayları, ne dönemin Osmanlı belgeleri ile ne de İngilizlerin savaş tarihi kaynakları ile örtüşmektedir.⁵⁰ Bu durumda da ortaya tarihi bir olayı canlandırmakta olduğunu söyleyen, ancak gerçek olayla ilgili kaynaklardan farklı bir yaklaşım gösteren bir film ortaya çıkmaktadır. İzleyiciye ‘gerçek yaşamdan alınmıştır’ şeklinde önceden yapılan duyurularla gösterilen filmlerin çekiciliğinden yararlanan film yapımcıları, böylece kendilerine geniş bir izleyici kitle yaratmaktadırlar. Ancak böylece de ortaya sanatsal etik açısından olumsuz sonuçlar çıkmaktadır.

Belgesel sinemanın gerçeklikle ilgili savlarının sağlam bilgilerle gerekçelendirilmesinin daha çok tarihçilerin, toplumbilimcilerin, ve televizyon eleştirmenlerinin derdi olduğunu söyleyen Erol Mutlu’ya göre, durum izleyici için daha farklı bir boyutta değerlendirilmektedir: “*İzler kitle için ‘gerçeklik’, ekranda yaratılan dünyanın dış-gerçeklikle denkliliğinden çok, kendi iç ilişkilerinin yapılaşması, örülmesiyle ilgilidir. Bu anlamda izleyicinin kabul ettiği ve alıştığı gerçeklik örgüsüne*

⁴⁸ y.a.g.e., s.168

⁴⁹ y.a.g.e., s.168

⁵⁰ Süleyman Beyoğlu, “Kralın Adamları’na Ne Oldu?”, **Popüler Tarih Dergisi**, Yıl: 1, Sayı: 1, Haziran 2000, s.38

sahip bir belgesel-drama, derme çatma belgelere, üstün körü bir araştırmaya dayansa da 'gerçeklik' duygusunu yaratabilecektir. Doğaldır ki, bir belgesel-drama için yapılan araştırmaların kapsamı ve süresinin yayından önce izleyicilere duyurulması, bu kapsam ve süre nice abartılırsa, programa olan ilgiyi o denli artırır. Ancak programı izlerken yaratılacak 'gerçeklik' duygusunun düzeyi ile bu çalışmaların yoğunluğu, derinliği arasında izleyici açısından pek de belirleyici bir ilişki yoktur.”⁵¹

Zaten bu alt-türün en büyük sorunlarından biri de filmin gerçeklerle olan ilişkisinin ne denli beyazperdeye / ekrana yansıtılabildiğidir. Yukarıdaki bilgilerin ışığı altında görülmektedir ki, izleyici açısından böylesi bir sorundan söz edilemez. Ancak film yapımcısını bekleyen sorumluluklar bakımından böylesi bir etik davranış en azından sinema sanatının gelişmesi bakımından beklenmektedir.

1. 3. 8. Televizyon belgeselleri

Televizyon, sinema sanatının anlatım özelliklerini kendi bünyesinde eritip kullanarak gücünü günden güne geliştiren bir kitle iletişim aracıdır. Kendi işleyiş biçimi ve anlatım özelliklerini kısa bir sürede kazanmayı başarabilen, başlangıçta sinemaya rakip olan, ancak ilerleyen yıllarda aralarında bir dayanışmaya gitmenin kaçınılmaz olduğu görülen bir araç (medium) olarak televizyon, özelliklerini hep korumuştur. Bunun sonucunda da televizyonlarda sinema filmleri gösterilmeye ve ayrıca televizyonlar için filmler üretilmeye başlanmıştır.

Bu dönemde belgesel sinema adına da bir aşama kaydedilmiş, televizyonlarda değişik türden belgesel yapımlar ekranlarda yerlerini almışlardır. Bunlar, doğa belgesellerinden, haber belgesellerine çeşitlilik gösteren yapımlardır. Teknoloji geliştikçe belgesel yapımlarda da bir artış sağlanmış ve televizyon programları arasında belgeseller önemli bir format halini almıştır. Genelde belgesel yapımları televizyon programı yapımcılarının aralarında, sinemada görüldüğü gibi daha değişik yapımlar ya da uzun metrajlı kurmaca filmler için bir basamak olarak görülmemektedir. Belgesel filmler, televizyonlarda kendilerine az sayılda da olsa, yer bulabilmektedirler. Yapımcılar da çalışmalarını bu yönde yapmaktadırlar.

Bunun yanında belgesel programlar televizyonda izleyiciler tarafından en çok izlenmek istenen, ancak izlenme raporlarına göre de, izlenme oranları en düşük

⁵¹ Mutlu; 1991, s.169-170

olan yapımlardır. Ülkemizde belgesel yapımlarının genelde geç saatlerde yayınlanmasının bunda etkisi olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada belgesel sinemanın televizyon yayıncılığındaki tarihi gelişiminden çok biçimsel açıdan getirdiği yenilikler ele alındığından, televizyon için üretilen sayısız filmlerin ele alınması söz konusu olmamaktadır. Yine de televizyon belgesellerinin bazı kilometre taşlarını belirlemek doğru olacaktır.

Savaş yıllarının ardından kısa bir sürede hızla gelişen televizyon ve belgesel arasındaki ilişki, pek çok belgesel film yayınının oluşmasını sağlamıştır. Belgesel yapımlar, televizyondaki değişik program biçimleri (format) arasında kendine yer bularak daha geniş kitlelere seslenebilme olanağı bulmuşlardır. Başlangıçta televizyonlarda yer alan belgeseller, daha çok İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan derleme (compilation) filmlerden oluşmaktaydı.⁵²

Belgeseller, ilk zamanlarda televizyonlarda genelde 'yerinden gazetecilik' denebilecek haber filmleriyle boy gösteriyordu. ABD'de bu filmlerin ilk örnekleri, 1951'de Edward R. Murrow ve Fred W. Friendly tarafından hazırlanan "Şimdi Gör", ve 1952'de Henry Salomon tarafından hazırlanan "Denizde Zafer" adlı serilerdir. Bunların yanında "Beyaz Kağıt", ve "Panorama" adlı seriler de televizyon şebekelerinde haftalık olarak yayınlanmaktaydı. Bu yapımlar köklerini kendilerinden önce gelişen geleneksel belgesel sinemadan almaktadırlar. Başta Paul Rotha olmak üzere diğer sinemacılar televizyonun belgesel sinema üzerinde ne gibi bir etkisi olacağı konusunda kuşku taşıyordu. Ancak televizyon yapımcısı Burton Benjamin'e göre, "... televizyon endüstrisi daha ilk yıllarda belgesel sinemaya sinema endüstrisinin altmış yılda yaptığından daha fazla katkıda bulunmuştur."⁵³ Bu, belki sayısal ve teknik açıdan televizyonun katkısını doğrulayan ancak geleneksel olarak belgesel sinemanın değerini pek de karşılamayan bir değerlendirme olmaktadır.

Bluem, televizyon belgeselini iki etkenin ürünü olarak görmektedir. Bunlardan birincisi radyo belgesel programları, ikincisi de geleneksel belgesellerdir. Televizyon da bu iki etken arasında kaynaştırıcı bir rol oynamaktadır. Bunun yanında televizyon belgesel film yapımına üç yeni yaklaşım getirmiştir: derleme, biyografik, ve dramatik yaklaşım. Bu üç yaklaşım, televizyonda belgesel filmlerde artan sayılarda örnekleriyle boy gösterdiler. Özellikle biyografik ve dramatik yaklaşım televizyonda

⁵² Öngören, 1991, s.112

⁵³ Barsam, 1992, s.280

en çok başvuru alan yöntem olarak sayısız belgesel film yapımında kullanılmıştır ve kullanılmaktadır.⁵⁴

Televizyon belgesellerinin, sinema sanatında görülen belgesel film geleneğinden yararlandığını ve köklerinin orada olduğundan söz etmiştik. Ancak televizyon belgeselleri de, belgesel sinemanın anlatım biçimine katkıda bulunmuştur. Her şeyden önce sinemadan daha pratik araç-gereç donanımı, belgesel yapımcılarına kolaylıklar sağlamış ve konu seçiminde de daha değişik konulara el atma olanağı bulmuşlardır. Örneğin sinema-gerçek ve dolaysız-sinema yönetmenleri konularını toplumun çeşitli kesimlerinden seçmişlerdir. 1950'lerde ve 1960'larda, ABD'de Drew Associates, Kanada'da Filgate, Koenig, Kroitor, ve Fransa'da Jean Rouch, Chris Marker bu kolaylıklardan yararlanan yönetmenler arasındadır.⁵⁵

Bunun yanında bağımsız film yapımcıları da yine televizyonlarda kendilerine yer bularak yapımlarını gerçekleştirdiler. Ne var ki televizyon ve belgesel ilişkisi bir başka açıdan hep aynı türden yapımların tekrarlanması şeklindeki eleştirilerle de karşılaşmıştır. Bunun nedeni televizyonun, özellikle de ticari televizyonların gelirlerinin reklam girdileriyle sağlanması, ve reklam veren kuruluşların da televizyonların yayın politikalarında söz sahibi olmasıdır. Böylesi yayın kuruluşlarında daha çok doğa belgeselleri, gezi belgeselleri, ve magazin türünde yapımlar ağırlıklı olarak yer almaktadırlar.

1. 4. BELGESEL SİNEMANIN İŞLEVİ

Her konuda olduğu gibi, belgesel sinemanın da kendi içinde bir işlevi vardır. Bu da ona nasıl yaklaşıldığı ile ilgili bir konudur. Belki de belgesel sinemanın en önemli özelliklerinden biri onun işlevselliğidir. Belgesel sinema, kurmaca sinemadan kendi üzerine aldığı bazı sorumlulukları ve işlevi ile de ayrılmaktadır.

Daha önce Paul Rotha'dan aktarıldığı gibi belgesel sinema bir yaklaşım biçimidir. Burada önemli olan, bu işi yapan kişinin bu yaklaşımı seçmekle ne yapmayı amaçladığıdır. İşte bu sorunun yanıtı, aynı zamanda belgesel sinemanın işlevini de belirlemektedir.

⁵⁴ y.a.g.e., 280

⁵⁵ Öngören, 1991, s.114

Belgesel sinemanın işlevi konusu, aynı zamanda belgesel sinemanın tarihi süresince değişen bir olgu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kuşkusuz Lumière kardeşlerin konuya yaklaşımlarıyla Flaherty'nin yaklaşımı, Vertov'un yaklaşımıyla da Ivens'in yaklaşımı arasında çok büyük farklar vardır. Bunun nedeni de, bu insanların iletmeye çalıştıkları konuların seçiminden, anlatım biçimine kadar izledikleri yolların farklılığındadır.

Belgesel sinema eğitim, propaganda, haber verme, yorumlama, tanıtma, gibi birçok işlevi bir arada bünyesinde barındırmaktadır. Michael Renov, belgesel sinemanın işlevini dört ana başlıkta toplamaktadır:

1. *Kaydetmek, göstermek, ya da saklamak*
2. *İnandırmak, ya da tanıtmak*
3. *Analiz etmek, ya da sorgulamak*
4. *İfade etmek.*⁵⁶

Yukarıdaki işlevlerden ilki olan *"kaydetme, gösterme, ya da saklama"* işlevini, sinema sanatının temelinde de yatan yaşantının bir anının fotoğrafik görüntüsünün alınarak sonsuza değin korunması olarak değerlendirebiliriz. Yine bu konu, Lumière kardeşlerden beri süre gelen *"tarihi gerçeğin yeniden üretimi"*⁵⁷ olarak belirtilen, aslında sinema sanatının genelinin ana işlevlerinden biridir. André Bazin'in de belirttiği gibi görüntünün göstergesi, gönderenin kendisiyle aynı değere sahip olmaktadır ve onun yerini de alabilmektedir. Fransız edebiyatçı Emile Zola da *"... bir nesnenin fotoğrafını çekmedikçe onu gerçekten gördüğünüzü söyleyemezsiniz"*⁵⁸ diyerek fotoğrafik görüntünün önemine daha 1901 yılında dikkatleri çekmeye çalışmıştır. Belgesel sinema söz konusu olduğunda, burada belgesel film yapımcısı bir tarihçi gibi konusunu özenle ele alıp işlemektedir. Aynı zamanda farkındadır ve farkında olmalıdır ki, belgesel sinemanın alt-türlerinden biri olan etnoğrafik film bağlamında elimizdeki materyal, bir film olmasından öte bir arkeologun elindeki bulgular kadar değerli birer belge olacaktır.

Belgesel sinemanın inandırma ya da tanıtma işlevi, aslında yapılacak olan herhangi bir işte insanların bakışlarını bir yöne doğrultmada kullanılan yöntemler arasındadır. İnandırma işlevi Grierson'un baskın söylemi olmuştur. Başta İngiltere'de olmak üzere Kanada'da, ABD'de ve de sonraları tüm dünyada etkisini

⁵⁶ Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993, s. 22-36

⁵⁷ y.a.g.e., s. 25

⁵⁸ Barsam, 1992, s. 9

hissettirmiş olan Grierson için “...beyazperde bir kürsü ve film de ulusların kaderlerini biçimlendirmede kullanılan bir çekic...”⁵⁹ olmuştur. Ancak burada önemli olan konu, belgesel sinemacının etik anlayışında ortaya çıkmaktadır. İzleyicinin gördüklerinin gerçek yaşantının bire bir yeniden üretimi olduğu net bir biçimde ortaya konmadıkça ne o bir belgesel olur ne de amaçlamış olduğu bireysel ya da toplumsal işlevini tam anlamıyla yerine getirebilir. Ancak örneklerini I. ve II. Dünya Savaşları sırasında gördüğümüz her ülkenin kendi bakış açısıyla gerçekleştirdiği propaganda filmleri ile karşılaşırsınız.

Renov’un sözünü etmiş olduğu bir diğer işlev de belgesel sinemanın analiz etme ve sorgulama işlevidir. Bu işlev, belki de belgesel sinemanın işlevleri arasında iki uçlu olan tek işlev olarak da sayılabilir. Burada söylenmek istenen, diğer işlevler tamamen belgesel film yapımcısını ilgilendiren ve onun sorumluluğunda olan işlevler iken, analiz etme ve sorgulama işlevinin bir diğer ucunda da izleyici yer almaktadır. Kendisine gösterilen olgu ve olayların algılanışında görüntüleri organize ederek ve kendi içinde sınıflandırarak bir algı düzeyine varacak, ve onları bir çatı altında toplayarak kendi deneyimleri ışığında bir sonuca varacaktır. Bize kalırsa belgesel sinema üzerine yapılan akademik çalışmalar arasında en fazla eksikliği görülen çalışmaların başında izleyicilerin belgesel sinemayı algılayışı düzeyinde görülen özelliklerdir. Bu konuda yapılacak olan disiplinler arası bir çalışma konuya belli açılardan yaklaşıldığında birçok noktayı aydınlatacağı kanısındayız.

Belgesel sinemanın sözü edilen işlevleri arasında sonuncusu olan ifade etme, belgesel sinemanın estetik yönünü de belirleyen işlevidir. Burada önemli olan söylenmek istenenin nasıl söyleneceği konusunun arayışıdır. Bu işlev sıkça göz ardı edilmektedir. Hiç kuşkusuz sinema sanatının teknik araçları (kamera, kurgu, vb.) tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesellerde de rahatça kullanılabilmelidir. Hep söylenmektedir ki bu bir etik sorundur. Yaptığınız filmde yaklaşımınız belgesel ise kaçınılmaz olarak geçeğe bağlılık ilk andan filmin bitimine kadar hiç unutulmaması gereken bir olgudur. Bu demek değildir ki sadece film ve ses bantları aracılığıyla insanlara uçuşan yaşantı parçaları sunulsun. Birçok yazarın üzerinde hemfikir olduğu gibi Flaherty’nin öncülüğünü yaptığı şiirsel anlatım aracılığıyla belgesel sinema kendini ifade edecek yeni yollar bulmuştur.

Yukarıda sözü edilen belgesel sinemanın işlevleri, bireysel ya da toplumsal anlamda yükümlülüklerini de beraberinde getirmektedir. Bu öyle bir

⁵⁹ Renov, a.g.e., s. 29

yükümlülüktür ki, İngiltere' nin “ Channel 4 ” adlı bir televizyon istasyonunda gerçek olmayan kurmaca olayların seyirciye gerçekmiş gibi gösterilmesi, bu olguya uygun bir örnek olarak verilebilir. Bu istasyonda yayınlanan “ Too Much Too Young: Chickens ” adlı bir haber yapımının gerçekte bir kurmaca olduğu ortaya çıkınca İngiltere'de televizyon kuruluşları ayağa kalktı ve programın yapımcısı Marie Devine adlı kişi yaptığı programın kurmaca olduğunu kabul ederek kurumuna yapım ile ilgili yalan söylediğini belirtti.⁶⁰ Aslında bu ve benzeri olaylar daha önce BBC ve ITV gibi kuruluşlarda bile olmuştur ve bu dünyanın en güvenilir televizyon istasyonlarının başına gelen olay sonucunda ilk yapılan iş, izleyiciden özür dilemek olmuştur. Bu ve benzeri olaylar belgesel sinema ve etik kavramlarının anlamlarını daha da bir önemli duruma getirmektedir.



⁶⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hürriyet 13.2.1999 Cumartesi eki, s. 4

İKİNCİ BÖLÜM

BELGESEL VE KURMACA SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

2. 1. BİR BELGESEL FİLMİNİN BİÇİMSEL YAPISI

Sinema filmleri arasında kullanılan teknik açısından çok büyük farklar olmasa da, bilinen film türleri arasında çekiminden kurgusuna kadar geçen aşamalarda yaklaşım ve uygulayım farklılıkları bulunmaktadır. Aynı zamanda film yapımcısının dünya görüşünden sanatsal biçimine kadar değişebilen anlatım biçimlerinden söz edilebilir. Burada ilgili film türü belgesel filmler olduğundan bir belgesel filmin yapısı ele alınacaktır. Ayrıca bir belgesel filmin yapımında nelerin görüldüğü incelenecektir.

Her şeyden önce belgesel film de bir sanatsal yapıdır. Belgesel filmin hangi alt-türü olursa olsun bazı öğeler hemen hepsinde ortak olarak görülmektedir. Belgesel sinemanın başlangıcından bu yana, sinemanın bu türü ile ilgilenen sinemacılar belgesel sinemayı diğer sinema türlerinden ayıran bazı ilke ve özellikleri belirlemeye çalışmışlar ve bu özellikler sayesinde de bu türün öncüleri olmuşlardır.

Nedir belgesel sinemanın ilke ve özellikleri? Bu soruya verilecek ilk karşılık belgesel sinemanın yaşantının kendisini, gerçek olay ve kişileri ile izleyiciye aktarmak olacaktır. Bu sorunun başka biçimlerdeki karşılıkları da belgesel sinemanın kendine özgü estetik özelliklerini ortaya koyacaktır.

Bir belgesel filmin sunumuna göre ve görmüş olduğu işlevine göre de bir biçim belirlemesi yapılabilecektir. Sinema bir dil yetisidir. Belgesel sinema da bu dil yetisine bir yaklaşım biçimidir. Belgesel sinema konu seçiminde kurmaca sinemaya oranla daha serbesttir. Çünkü yaptığından ayırdında olan belgesel sinemacının kurmaca sinemaya oranla görece bir özgürlüğü de söz konusudur. Görece bir özgürlüktür bu, çünkü belgeselci elindeki görsel işitsel malzemenin olanak verdiği ölçüde konusunu işleyebilmektedir.

Flaherty'den bu yana belgeselciler, gerçek yaşantının içinden aldıkları görüntüler aracılığıyla dünyanın değişik yerlerindeki doğayı, insanları, ve olayları ele almışlardır. Belgesel sinemanın özünü kavramış ve onu bir ifade aracı olarak kullanan sinemacılar, kameraları aracılığıyla dünyayı keşfetmeye, 'gerçek' i keşfetmeye ve onu 'yaratıcı bir biçimde yorumlamaya' çalışmışlardır.

Değişik belgesel akımları değişik film biçimlerini ortaya çıkarmışlardır. Bunlar da kendi içlerinde değişik sinemacıların kendilerine özgü biçimleri içinde çeşitlilik

göstermişlerdir. Ne var ki tüm belgesellerde ortak olan bazı özelliklerden söz edilebilir. Örneğin konusunun aslına bağlılık, tüm belgesellerde olması gereken en belirgin özelliklerdendir. Bir belgesel yapımı, doğal ortamlarda bir yerin, ya da o yerdeki insanların yaşadıkları olayları beyazperdeye / ekrana gerçekçi bir biçimde getirilmesini amaçlar. Bu özelliği sayesinde de kendine özgü bir yere sahip olmaktadır. Bir belgesel yapımının birincil amacı izleyiciye ele aldığı dünyadaki yaşantının bir kesitini sunmaktır.

Belgeseller yukarıda sözü edilenleri bir sanat biçimi olarak gerçekleştirirken, kendine özgü birtakım estetik özellikleri de beraberinde taşır. Öncelikle bir belgesel yapımı da diğer filmlerin yapımında görülen aşamalardan geçmektedir. Bu aşamalar; yapım öncesi, yapım, ve yapım sonrası olarak üçe ayrılabilir. Şimdi sırasıyla bir belgesel filmin biçimsel yapısını bu üç aşamada inceleyelim. Bu inceleme sırasında da belgesel film ile kurmaca filmin arasındaki farklar ve benzerlikler de kolaylıkla görülebilecektir.

Bir belgesel film yapımı öncelikle neyi, kime, nasıl anlatacağının sorusunu sorduktan sonra ortaya çıkmaktadır. Bu sorulara verilen yanıtlar karşılığında da neyin nasıl kullanılacağı belirlenecek ve filmin yapısı oluşacaktır. Böylelikle ilk aşamada konu ve konunun kahramanları belirlenmiş olacak ve gerekirse konu ile ilgili araştırmalar başlayacaktır. Böylesi bir araştırma bir belgesel için bir senaryo oluşturmaktan çok, bir taslak niteliği taşımakta ve konuya yabancı kalınmaması için kaçınılmaz bir çalışma olmaktadır. Bu yaklaşım daha çok tarih ve haber belgesellerinde bir arşiv taraması biçiminde görülen çalışmadır. Bir başka deyişle, *"...herhangi bir film için yapım öncesi çalışmalar her düşüncüyü ve düzenlemeyi içermek durumundadır. Bu, bir belgesel yapım için konuyu seçmek, araştırma yapmak, ekibi toplamak, ne tür araç-gereç gerekecekse bunların teminini sağlamak, ve kullanılacak yöntem ile çekim yapılacak saatleri planlamaktır."*¹

Yapılacak araştırmanın yoğunluğu da çekilmesi düşünülen filmin türüne göre olacaktır. Eğer söz konusu olan, tarihi bir olayı anlatan bir araştırma ise, konu ile ilgili tüm yayınlar ve ilgili çalışmalar taranarak konuyu kavramış bir biçimde çekimlere başlanmalıdır. Bill Nichols, *"İyi bir belgesel konusu ile bir tartışmayı harekete geçirir, bizzat filmin kendisi ile değil."*² diyerek bir belgeselin konusunun ne kadar önemli

¹ Rabiger, 1992, s.35

² Bill Nichols, **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**, Indiana University Press, 1991, s.10

olduğuna işaret etmektedir. Filmde kullanılacak röportajlar varsa, önceden insanlarla konuşmalı ve çekimden önce onların konuya katılımları sağlanmalıdır. Böylece çekim yapılacak gün konuya yabancı kalmamaları sağlanacaktır.

Bir belgeselin çekim çalışmaları da belgeselin biçimini belirleyen aşamalarından biridir. Filmde kullanılacak malzeme doğrudan yerinde saptanan gerçek olay ve kişilerin görüntülerinden oluşur. Ayrıca kullanılmak istenen görüntüler varsa da onlar yine konunun aslına bağlı kalınarak destekleyici çekimler olarak kullanılmalıdır. Biçim olarak belgesel filmin yapısında, görüntülerin anında çekilmiş gerçek olaylar ve kişilerin yer aldığı görüntüler olması gerekmektedir. Bu daha önce de söylendiği gibi belgeselin kendine özgü özelliklerin en önemlisidir. Bu özelliği ile de kurmaca filmden ayrılmaktadır. Kurmaca filmde yönetmen istediği gün ve saatte olayın kahramanlarını görüntüleyebilmekte ve kendi yaratım sürecinde filmi istediği yöndeki kararlarıyla yönlendirmektedir. Konu ile ilgili her çekimde konunun devamlılığının sağlanması da belgesel filmin kurmaca filme oranla daha fazla özen göstermesi gereken bir olgudur. Bu nedenle başlayan herhangi bir olayın başlangıcından bitimine kadar çekilmesi ve ara verilmemeye çalışılması gerekmektedir. Oysa kurmaca filmlerde yapılacak her çekim için prova dahil olmak üzere, istendiği zaman ara vermek oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Hatta istediğinde yönetmen oyuncuların hareketlerine müdahale etmede kendini her zaman özgür hissedebilmektedir.

Oysa bir belgeselin çekimi sırasında belgesel film yönetmeni tamamen konusunun üzerinde yoğunlaşmış ve bir "izleyici" gibi olayların akışına karışmaksızın izlemek durumundadır. Bu olgu belgesel sinemanın çekim sırasında görülen en önemli ve zor özelliğidir. Çoğu zaman yönetmen konusuna hem bu kadar uzak hem de bu kadar yakın olması kolay bir durum değildir. Bu ancak bir belgesel film çekimi esnasında karşılaşılabilecek bir durumdur. Ne var ki bunun istisnaları da görülmektedir. Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski bir filminde yaptıklarından şu şekilde söz etmektedir: *"Bu filmde çok sayıda müdahale hatta kışkırtma vardı. (Burada sözü edilen film, çekimleri bir yıla yakın süren evli bir çiftin çocuklarının doğumunu anlatan 'İlk Aşk' (1975) adlı filmidir). Ancak başka türlü böylesi bir filmi yapmak olanaksızdı. Başka türlü çekim ekibini bir yerde yirmi dört saat tutamazsınız. Hiçbir zaman. Film çekmek sekiz ay kadar bir zamanımızı aldı, ancak sanırım otuz ya da kırk çekim günü vardı. Bu otuz ya da kırk çekim günü boyunca da ben*

filmdeki çifti içinde bulunmalarını istediğim durumlara gelmelerini sağlayacak şekilde onlara müdahale ettim.”³

Kieslowski, bu filmde bunları yapmamış olmasının filmin gerçekleşmesini zora sokacağını belirtiyor ve bunların kaçınılmaz olduğunu ekliyor. Bu türden davranışların filmin bütününe zarar vermeden, ve gerçekte ele almak istediği evlilik ve doğum gibi olgulara doğrudan etki etmeden anlatabilme olanağını sağladığını söylüyor.

Genelde bu gibi olaylar belgesel sinemada her zaman karşılaşılabilecek olaylardan değildir. Ancak yine de belgesel sinema da ele aldığı konunun anlatımına yardımcı olabilecek değişik yöntemler bulmaktan geri kalmamaktadır.

Belgesel sinemanın çekim aşamasında kullandığı bir başka yöntem de, filme konu olan olayın kahramanları ya da olayla ilgili kişilerin düşüncelerine başvuran röportaj yöntemidir. Bu genelde geçmiş ile ilgili bir konu söz konusu olduğunda kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemin kullanıldığı filmlerin sayısı oldukça fazladır. Röportaj ögesini kullanan filmler, genellikle olayla doğrudan ilişkisi olan kişilere ulaşmaya çalışırlar. Böylece filmin gerçeklikle bağlantısı sağlanmaya çalışılır.

Bu yöntemin kullanıldığı filmlere sayısız örnek vermek olanaklıdır. Bunun yanında son zamanlarda ülkemizde de genelde televizyonlarda görmeye başladığımız belgesellerden biri olan ve yapım-yönetimini Dilek İçinsel ile Serdar İlkgün'ün gerçekleştirdiği “Cumhuriyet’ in Tanıkları” (1998) adlı belgesel örnek olarak verilebilir. Bu yapımda gazeteci Nalan Seçkin Cumhuriyet’ in kuruluşunda emeği geçen ve ilk TBMM’de yer alan on dört milletvekili ile yapmış olduğu röportajları bu belgeselde kullanarak belgeselin yapısının oluşmasını sağlamıştır. Başka bir biçimde böylesi bilgilere ulaşmanın olanaklı olmadığı durumlarda kişilerin verecekleri bilgiler oldukça değerli duruma gelmekte ve filmin biçimsel yapısını da belirlemektedir.

Şimdiye kadar sözü edilen belgesel filmlerin genel anlamda görülen özelliklerinden söz ettik. Oysa belgesel sinemanın bütünü ele alındığında karşımıza daha değişik manzaraların çıkması doğaldır. Bir belgesel filmin estetik yapısını yine işlediği konusu ve bu konunun anlatılmak istenen yönleri belirlemektedir. Belgesel film yapımcısının belki de en özgür olduğu ve en rahat seçim yapabildiği aşama budur. Belgeselci hangi yöntemi daha yararlı buluyorsa onu kullanacaktır. Bir bakıma ondan beklenen davranış, konunun kendine uygun

³ K. Macdonald & M. Cousins, *Imaging Reality*, Faber and Faber, 1996, s.312-313

anlatımı bulmasını sağlamasıdır. Bunun dışında, kullanacağı yöntem kendi isteği doğrultusundadır.

Söz konusu olan bir doğa belgeseli ise durum daha da zorlaşmaktadır. Bu durumda çekimi yapılacak canlı ya da ortam neyi gerektiriyorsa o koşullara uymak zorunluluğu vardır. Hiçbir zaman doğadaki canlıları yönetme, hele hele bir belgesel filmde yönlendirme gibi bir durum söz konusu olmadığına göre bu tür ortamlarda sabırlı bir bekleyle çekim anını beklemek gerekecektir. Bu türden çekimlere, National Geographic kameramanlarının çekimini yapacağı canlıyı ürkütmemek için onun doğal ortamına yaklaşmadaki ustalığı ve çekim sırasındaki becerileri bunun en önemli örneklerini oluşturur.

Belgesel filmin oluşumundaki son aşama da yapım sonrasındaki çalışmalardır. Bu çalışmalar da her filmde olduğu gibi kurgu aşamasıdır. Kurgu aşamasında filmde yaratılmak istenen etki düşünülmeli, ancak bu etkiyi görüntülerdeki var olan öğelerle sağlamalıdır. Unutulmaması gereken, söz konusu olanın bir belgesel olduğudur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, belgesel film de sonuçta bir sanatsal üründür. Ancak başından beri üzerinde durduğumuz konuya yaklaşım biçimi, onun diğer film türleri arasındaki ayrık yerini belirlemektedir. Bu nedenle, konuya yaklaşım biçimi çekim sırasında ne kadar aslına bağlı bir biçimde oluyorsa, kurgu aşamasında da bu özellik korunmalıdır.

Bir belgesel filmin yapısında bulunan anlatım (narration), kurgu aşamasında seslerle birlikte ele alınan öğelerin başında gelir. Filmde kullanılan anlatım öğesi filmin destekleyici bir öğesidir. Yoksa anlatım filmin kendisinden kopuk, ya da filmin vermek istediğinden farklı yerlere giden bir özellik değildir. Genelde bir belgesel filmin anlatım öğesinden beklenen, konunun izleyiciye aktarımında doğal sesler ve müziğin de eklenmesiyle daha etkili bir biçimde sunmaktır. Burada amaçlanan herhangi bir biçimde istenenin dışında bir anlamlandırma değil anlatılmak istenenin daha bir desteklenmesidir, bir yardımcı özelliktir. Ne yazık ki belgesel deyince akla gelen bu yanlış uygulamayı sıkça karşıımıza çıkmaktadır.

Bir belgesel filmin yapısal olarak özelliklerini böylece belirledikten sonra, konu ile ilgilenen diğer yazarların görüşlerine yer vermekte yarar var. Nijat Özön, bir belgesel filmin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- *Sinemacı kendi yaşadığı çağı ve toplumun önemli sorunlarını ilgili tüm bilgileri toplayarak ve yerinde araştırmalar yaparak inceler.*

- *Konu iyice kavrandıktan sonra bir taslak hazırlanır.*
- *Film konunun geçtiği yerde veya benzer ortamda geçer.*
- *Belgesel film herhangi bir sorunu ve bunun altında yatan gerçeği yansıtmaya amacındadır.*
- *Bu gerçek yansıtılırken nesnel kalmaya çalışır.*
- *Nesnellik çabalarına karşın, belgesel filmcinin anlayışı, dünya görüşü ve bilgisine göre biçimlenir.*
- *Belgesel filmci yansıtmak istediği gerçeği kuru bir belge halinde değil, onun aslını bozmadan, ancak sinemanın olanaklarından yararlanarak çekici bir biçimde ortaya koyar ve etkili kılar.*
- *Görüntü ve açıklamaları, herkes tarafından kolayca kavranabilir bir açıklık taşımalıdır.*
- *Diğer bir yöntemle belgesel filmci izleyiciyi belli bir yönde etkilemek amacıyla sorun karşısındaki kişisel tutumunu ve bunun nedenlerini açıklayabilir.*
- *Belgesel filmde genel amaç sorunları ortaya koymak, çözüm yollarını araştırmak ve bulmak diye belirlenebilir.⁴*

Bir başka belgesel film kuramcısı ve yapımcısı John Grierson da belgesel filmlerin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- *Belgeseller, toplumu gözlemlemede yararlanabileceği yeterli teknik gereçle donanmıştır. Toplumun gerçeklik sesini duyar ve toplumun gerçeklik resmini görür.*
- *Belgesel, toplum yaşayışının ve bununla ilgili bilgilerini seçici ve yaratıcı bir toplamı ve sunuşudur. Bu nedenle toplumun yaşamını sürdürmek için kullanılan bir sanat türüdür.*
- *Toplumun bireyleri (oyuncular) ve onların davranışları, dış görünüşleri, işyerleri ve eğlence yerleri toplum gerçekliği anlamının rehberleridir.*
- *Toplum gerçekliğinden alınmış öyküler sosyal sonuçları ve anlamsızlıkları, en iyi komediden, operadan ya da başka dramdan daha etkili bir biçimde yansıtır.*
- *Belgesel, bir iletişim aracı olarak bütün kişisel radyo ve televizyon istasyonlarınca seslendiği kitlenin yaşam düzeyini yükseltmek amacıyla kullanılmalıdır.*

⁴ Öngören, 1991, s.23

- *Belgesel yapımcısı; özgür bir toplumun başlıca görevinin, inanç sisteminin hammaddesinden kendi gerçeğini yaratmak zorunluluğu taşıdığına inanır.*⁵

Yukarıdaki yazarlarının da görüş ve düşünceleriyle bir belgesel filminin biçimsel olarak yapısının yanında, konusuyla da ne gibi özellikleri olduğunu böylece belirtmiş olduk. Böylece, belgesel filmlerle kurmaca filmleri, biçimleri ve konuları bakımından aralarındaki benzerlikleri ve ayrılıkları inceleyebiliriz. Her sanat dalının kendine özgü bir yapısı vardır. Bu yapı aynı zamanda o sanat dalının anlatım dilini de oluşturur. Sinema, diğer sanat dallarına göre kullandığı malzeme açısından ayrıksı bir konuma sahiptir. Bunun nedeni de, herkes tarafından kolayca algılanabilecek gerçek dünyanın içinden alınan görüntülerden oluşan bir yapısının olmasındandır. Aslında sinemanın büyüğü de buradan gelmektedir. Bu görüntüler aracılığıyla sinema sanatçısı öyküler anlatabilmekte, kendi isteği doğrultusunda dünyalar kurabilmektedir.

Nasıl bir yazar kelimeleriyle bir yazınsal yapıt oluşturuyorsa, sinema sanatçısı da sinema dilini kullanarak filmini oluşturmaktadır. Bir romanı, öyküyü, şiiri anlayabilmek için okuma yazma (en azından) gerekmektedir. Oysa sinemada böyle bir gereklilik söz konusu değildir. Sinema sanatçısı sinemanın anlatım diliyle, dünyanın herhangi bir yerinde (konuşulan dillerin farklılığına karşın çeviri aracılığıyla) rahatlıkla anlaşılabilir. Bununla birlikte sinemanın da kendine özgü bir dili vardır. Bu dilin kendi grameri, kuralları, ve yapısı bulunmaktadır.

Bazin'e göre *"... her dil gibi sinema da öğrenilmek ister. Gerçekte bunun hiç de farkında değildir, çünkü sinema bizi her yönden sarmıştır, çocukluğumuzdan beri bu dili iştiririz ve bir filmi seyretmek de okumayı öğrenmekten çok daha kolay gelir."*⁶ Bu dilin öğrenimi sinema tarihine baktığımızda öyle birden ortaya çıkmış değildir. Bu, bir dizi kuramsal çalışma sonucu oluşan bir süreçtir. İlk sinema kuramcısı olarak görülen Jean Epstein'dan başlayabileceğimiz, sonrasında Alman Ekspresyonist ekolüne, sistematik ve düşünülmüş kuramlarıyla Sovyet ekolüne, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine, Fransız Yeni Dalgasına varan süreçte sinemanın kendi dilini oluşturma yolunda önemli adımlar atmasına yardımcı olmuştur.

Sinema sanatında görülen gelişme hiçbir sanat dalında bu denli hızlı olmamıştır. Günümüzde yapılan filmler artık ilk örneklerine bakıldığında oldukça

⁵ y.a.g.e., s.24-25

⁶ André Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, 2. Basım, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1995, s.20-21.

uzun bir yol alındığının kanıtıdır. Film dilinin gelişimi, sesin henüz sinemaya kazandırılmadığı yıllarda yalnızca görsel alanda kameranın bazı teknik özelliklerinin tanınmasıyla ortaya çıkmıştır. Sinemanın ilk sihirbazı diyebileceğimiz Georges Méliès, rastlantı sonucu bulunan birtakım hileler yardımıyla filmlerde ne gibi değişik olaylar yaratılacağını gözler önüne seriyordu.

İlerleyen yıllarda kurgu ve onun aracılığıyla yaratılan etkiler, sinemanın nasıl bir araç olduğunu göstermiş ve estetik açıdan kurgu, sinema kuramcıları tarafından incelenmeye başlanmıştır. Kurgu ilk kez yaratıcı anlamda David W. Griffith tarafından kullanılmıştır. “... *Daha önce bilinçsiz olarak yapılan montajın sanat haline dönüşmesi ve böylece bir dil yaratılması bu usta yönetmen sayesinde olmuştur.*”⁷

Kurgunun sinema sanatındaki önemini görenler arasında S.M. Eisenstein ve André Bazin en önemlileridir. Bu iki sinema adamının yaptıkları çalışmalar, bu sanat dalının kendine özgün dilinin oluşmasında büyük katkısı olmuş ve birçok sinema sanatçısını etkilemiştir.

Eisenstein’ın kurgu anlayışı temel olaydan bağımsız da olabilen görüntülerin en güçlü psikolojik etkiyi sağlamak amacıyla kullanılmasına dayanır. Geliştirdiği kuramlarda, hareketlerin mantıksal açıklamalarla anlatılması gibi durağan bir biçim yerine, çarpıcı kurgu adını verdiği yeni bir biçim önermektedir. Bu yolla, olaydan bağımsız gelişigüzel seçilen görüntüler, zaman sırası gözetilmeden en güçlü psikolojik etkiyi sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Ne var ki bu yöntem nesnel gerçekliği sekteye uğratiyordu. Bazin ise kuramsal görüşlerinin temelini nesnel gerçeklik kavramı üzerine oturtmuştur. Kurguya karşı mizansene önem veren Bazin, gerçek sürekliliğin ancak mizansen içindeki düzenlemelerle yaratılabileceğini savunmuştur. Eisenstein ve Bazin arasında görülen bu görüş ayrılığı sayesinde sinemada “... *birbirinin taban tabana zıddı denebilecek eğilimler oluşmuştur. Yönetmenlerin bir kısmı tüm benliğini görüntünün üzerinde yoğunlaştırırken, diğer bir grup yönetmen gerçekliğin peşinde koşmuştur.*”⁸

Film dili bu görüşler ışığında gelişimini sürdürmüştür. Görüntüler aracılığıyla izleyicinin zihninde anlam üretimi kurgu, ışık, dekor, kostüm gibi estetik araçların bir araya gelmesiyle başarılabilmektedir. Sinema tarihi içinde bu estetik araçların kullanım biçimi ve bu araçlar arasında seçimler yapılarak birinin üzerinde yoğunlaşılması, değişik türler ve biçimler oluşmasına neden olmuştur. Kurgunun

⁷ y.a.g.e., s.24

⁸ y.a.g.e., s.23

kuramsal olarak incelenmesi ve filmlerde kullanılmasıyla oluşturulan filmlerle bir Sovyet ekolü oluşmuş, bunun yanında da ışık ve dekorun üzerinde yoğunlaşan bir dışavurumcu Alman ekolü başka türde örnekler vermiştir. Diğer ülkelerde de kendine özgü film dili oluşturma çabaları kendini göstermiştir.

Özellikle Avrupa ülkelerinde “auteur” sineması aracılığıyla, sinemada anlatım biçimleri geliyor ve ağırlığını hissettiriyordu. Auteur sineması arıcılığıdır ki filmlerinin üretim sürecinden tamamıyla sorumlu bir kuşak oluşmuştur. Bu yönetmenler sinemanın anlatım olanaklarını kendilerine özgü biçemleriyle sorgulamışlar ve filmlerinde kişisel biçemlerini sergilemişlerdir.

Ne var ki ABD’de oluşan teknik gelişmeler sonucu bu sistem de bir süre için de olsa yara alıyordu. Bu gelişim de sesin film üretiminde devreye girmesiydi. Sesli film çekme fikri, daha sinemanın başlangıç yıllarında düşünülen bir olgu idi. İlk uygulayımı ise 1926 yılında “Caz Şarkıcısı” adlı filmle ortaya konmuştur. Bu film bir dönüm noktası olmuştur. Filmde *“...sadece 354 kelime olmasına karşın büyük bir başarı sağladı ve iki yıl gibi bir süre sonunda sessiz film tüm uygulayımına ortadan kalktı.”*⁹

Bu filmle birlikte ABD’de büyük stüdyolar film üretiminde yerlerini alıyorlar ve işlerini tamamıyla tecimsel kaygılarla yürütüyorlardı. Artık filmlerde büyük stüdyoların egemenliği sürmekteydi. Yine de bir süre sistemin içinde yer alıp daha sonra sistemden ayrılan yönetmenler (Orson Welles gibi) aracılığıyla yeni görüntü ve çekim biçimleri (alan derinliğinin filmlerde kullanılması gibi) uygulanarak sinema sanatına katkıda bulunulmaktaydı. Sinemada renk kullanımıyla artık stüdyolar aracılığıyla filmlerde biçimsel ve teknik olarak ilerlemeye devam ediyordu. Sinema, sonraki yıllarda yaşadığı gelişmelerle dünyanın değişik yerlerinde kendine yer edinmiş ve yedinci sanat olarak kendini kanıtlamıştır.

Tüm bu gelişmeler ışığında da önceki bölümde sözünü ettiğimiz türlerin ortaya çıkışı gerçekleşmiştir. Bu türler arasında iki büyük sinema türünden söz edebiliriz: kurmaca (fiction) sinema ve kurmaca olmayan (non-fiction) sinema. Bu iki tür arasında görülen en önemli ayrılık onların konularına yaklaşım biçimlerinde seçtikleri yöntem arasındaki farklar ve bunu uygulayış biçimleridir. Sözünü ettiğimiz bu ayrılıklar, hazırladığımız bu çalışma boyunca yeri geldiğinde belirttiğimiz gibi yaşadığımız dünyadaki olay, kişi ve bunların yarattıkları sonuçların gerçekçi bir yaklaşım tarzı ile belgesel sinema dilinin olanakları çerçevesinde izleyicilerle

⁹ Dominick, 1996, s.258

paylaşmak olmaktadır. Yine söylemek gerekir ki kurmaca sinemada da belgesel sinemada karşılaşılan gerçekçi anlatım yöntemleri bulunmaktadır ancak bu belgesel sinemadan ödünç alınan ve uygulamada belgesel sinemanın gerçekçi yöntemiyle pek de örtüşmeyen bir anlayış olarak ayrıca değerlendirilmesi gereken bir konudur. Örneğin sinematografisinde her türden göstergeye yer veren Jean Luc Godard, kurmaca ve belgesel sinemanın kodlarını bir araya getirerek kendine özgü bir anlatım biçimi ortaya çıkarmıştır. Onun sinemasında Lumière ve Méliès bir arada kullanılmakta ve bunu sinemasal anlatımın tüm olanaklarını kullanarak yapmaktadır.

2. 2. SİNEMA VE GERÇEKÇİLİK

İnsanoğlu tarih boyunca gerçek olgusu ile ilgilenmiş ve onu çeşitli açılardan açıklamaya çalışmıştır. Gerçek, bilimsel araştırmalar aracılığıyla açıklanmaya çalışılabileceği gibi, birtakım önermeler ile *a priori* olarak kabul görebilen bir olgudur da. İlkini konusu çoğunlukla laboratuvarlarda bilimsel araştırmalara konu olurken, ikincisi de felsefe gibi bilime öncülük eden alanlarda inceleme konusu olmuş, ve de olmaktadır.

Felsefe ve bilim gibi gerçek kavramı ile ilgilenen alanlardan biri de sanattır. Sanat da gerçek konusunu anlamaya ve anlatmaya çalışmış ve örnekleri ile de üzerinde yıllarca süren yapıcı tartışmalara yol açmıştır. Yapıcı diyoruz, çünkü bu tartışmalar ileride de göreceğimiz gibi gerçek ile olan ilgi derecesi dolayısıyla birçok sanatçı ve sanat akımının doğmasına yol açmıştır. Bu yolla konu değişik yönleriyle irdelenmiş ve birtakım varsayımlara ulaşılmıştır. Bu varsayımlar aracılığıyla da sanatsal çalışmalar kendi devingenliği ile yenilikler getirmiş ve her sanat akımı bir sonrakilere öncülük etmiş ve etmektedir.

İlk örneklerinden bu yana sanatsal çalışmalar, gerçekliğin doğa ile aralarındaki benzerliğinden yola çıkılarak verilmeye başlamıştır. Tarih boyunca sanatçılar hep gerçekliği algılayışları ve onu işleyiş biçimleriyle bir yerlerde ki bu da onların sanat anlayışlarını belirlemektedir. Örneğin bazı sanatçılara gerçekçi denirken bazılarına da gerçeküstücü denmiştir. Bu çalışmada gerçekliğin ve gerçekçiliğin bir tarihini vermek durumunda değiliz. Bunun yerine gerçekçiliğin sinema sanatında, özelde de belgesel sinemadaki yerine bakacağız.

Birçok sanat akımı gerçek ile olan ilişkisine ve ona karşı olan tavrına göre adlandırılmıştır. Gerçekçilik, Yeni gerçekçilik, Gerçeküstücülük (Sürrealizm), gibi

akımlar hemen akla gelenlerdir. Kuşkusuz bu akımlar kendi anlayışları doğrultusunda yapıtlar vermişlerdir. Ancak yine de hepsinde görülen ortak bir yön vardır. O da, "... en azından gerçeklikten nesnel olarak edinilmiş entelektüel, coşkusal ve görsel izlenim öğelerine dayanmasıdır."¹⁰ Öyle ya da böyle her sanat yapıtı bir şekilde kendi içinde barındırdığı özü doğadan almaktadır.

Sonraki açılımlarda da katkısı olacağından gerçek ve gerçekçilik kavramlarının tanımlarına bakmak yararlı olacaktır. Gerçek terimi öncelikle "*bilinçdışı nesnellik*"¹¹ olarak tanımlanabilir. Ayrıca gerçek somuttur, tikeldir, ve deney konusudur. Felsefede gerçeğin tanımı da felsefecileri onu algılayışlarına göre sınıflandırmıştır. Felsefede gerçekçilik, "*Bilinç dışında nesnel dünyanın var olduğunu savunan öğretilerin genel adı*"¹² olarak belirlenmiştir. Orhan Hançerlioğlu gerçekçilik kavramını şu biçimde açıklamaktadır:

"...Günümüz bilgi kuramında ve metafiziğindeyse gerçekçilik gerçek yerini ve anlamını kazanmış bulunmaktadır. Nesnel dünyanın gerçekliğini ve bilgilerimizin bu dünyadan alınan deney ve gözlemlerle oluştuğunu savunan özdekçi öğretiler, idealizm karşıtı olarak gerçekçi adını taşımaktadırlar. Gerçekçilik, estetik bilimde de idealizm karşıtı ve doğacılık (natüralizm) eşanlamı olarak kullanılır. Bu estetik anlam da, sanatın doğayı kopya etmesi gerektiğini ileri süren, diyalektik açıdan yanlış bir sanat anlayışını yansıtmakla beraber, gerçekçiliğin nesnel karakterine uygundur... Özdekçi diyalektik bilgi kuramı, gerçeğe uygun bir bilgiyi yansıtır. Nesnel gerçeklik, bilincimizin dışında ve bilincimizden bağımsız olarak var olduğuna göre kuram ve düşüncelerimizin bu nesnel gerçekliğe uygun düşmesi gerekir."¹³

Felsefi anlamda gerçekçilik; nesnel dünyanın gerçekliğini ve bu dünyada oluşan olayların nesnel dünyadaki olgularla bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Bu durumda dünyada yaşanan her olay sanatın ve sanatçının kendi dünya görüşü doğrultusunda oluşsa da aynı zamanda nesnel dünyanın bir yansımasıdır da. Sanatta gerçekçilik, başlarda doğalcılık olarak ele alınmış ve giderek tüm sanat dallarında kendisini göstermiştir.

Başlangıcından beri insanoğlu sanat aracılığıyla bilincinde oluşturduğu düşüncelerini yaratıcı bir biçimde aktarma yolunda çaba göstermektedir. Bu süreçte insanoğlu çevresindeki olayları ve nesneleri değişik sanatsal biçimlerde

¹⁰ Boris Suchkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, (Çev. A. Çalışlar), Bilim Yay., İstanbul, 1976, s.8

¹¹ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, II. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1973, s.102

¹² y.a.g.e., s.103

¹³ y.a.g.e., s.103

yeniden yaratmaktadır. *"Sanatçı, yanı hakikat gibi görünen bulanıklığın ötesinde yattığını sandığı herhangi bir şeyi kafasında kurduğu zaman bile aslında gerçeklik dediğimiz bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten başka bir şey yapmıyordur."*¹⁴

Sanat, yalnızca algıladığımız dünya ile onun nesnelerini işleyerek mekanik olarak yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda izleyicisine bu dünya ile sanatçı arasındaki ilişkinin de bir suretini sunar. Sanatçının iç dünyasını, kişiliğini ve çevresindeki dünyaya olan tavrını yansıtır. Sanat her ne kadar gerçeklikten doğan ve onu estetik bir biçimde ele alan bir uğraşsa da, kendine özgü yapısı dolayısıyla bir o kadar da bağımsızdır. Bu bağımsızlık bir bilimsel çalışmadaki bağımsızlığa benzetilebilir, çünkü *"... sanat ta bilim gibi yeryüzüne dönüktür, yansıttığı gerçeklik, bilimsel yansıtmanın konusu olan gerçekliktir"*.¹⁵

Sanat ile gerçeklik ilişkisini, sanatı doğal olguların temsiline indirgeyen Diderot ile tartışmasında, Goethe şöyle betimlemektedir: *"Sanat doğayla enine boyuna yarışa girmez, doğal fenomenlerin yüzeyinde seyrederek. Ne var ki, sanatın kendi derinliği, kendi gücü vardır. Bu yüzeyde fenomenlerin en seçkin yanlarını yakalar; orantıların rasyonel mükemmelliği, güzelliğin dorukları, anlamlılığın ve soylu tutkuların erdemliliği gibi bu fenomenlerde düzenli olarak varolan şeyleri açığa kavuşturur."*¹⁶

İlk insanın mağaraya çizdiği av sahnelerinden bu yana sanatın bir de toplumsal yanı vardır. Yapıtını başkalarıyla paylaşan sanatçı, aynı zamanda yaşadıklarını ve düşündüklerini de anlatmak istemektedir. Bu da sanatın insan yaşamındaki biricik konumunu sağlamaktadır. Sanatın bu özelliğini Suchkov şöyle betimlemektedir: *"...sanatın ta başından beri varolan bu değer biçilmez özelliğidir ki sanatı büyük bir tarih, insan soyunun anlatıldığı bir tarih haline getirmiştir; gelmiş geçmiş uygarlıkların yaşamış olduğu olayları ve bu uygarlıkların ruhunu, yöneticilerin yasaları ile buyruklarını taşıyan eski parşömen kağıtlardan, arkeologların ya da tarihçilerin bizler için yorumladıkları maddi kültürün ıssız kalıntılarından çok daha kapsamlı bir şekilde yakalamış olan sayısız gönüllü tarihçi tarafından sözcüklerle, mermerle ve resimle anlatılan bir tarih."*¹⁷

¹⁴ Suchkov, 1976, s.7

¹⁵ Georg Lukacs, *Estetik I*, (Çev. A. Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul, 1978, s.189

¹⁶ Suchkov, a.g.e., s.9

¹⁷ y.a.g.e., s.12

Sanat ve gerçeklik konusunda her bir sanat akımı bir sonrakine öncülük etmiş ve bir sonraki dönemin alt yapısını oluşturmuştur. İşte gerçekçi sanat da kendinden önceki sanat akımlarına bir tepki olarak doğmuştur. İlk gerçekçi izlenimlere antik, gotik, barok, rokoko sanatının yazılarında karşılaşılsa da *"...toplum ve birey hayatının tüm karmaşık ilişkileri içinde incelenişine ancak gerçekçilik ile başlanabilmektedir."*¹⁸ Yazar şöyle devam etmektedir: *"Gerçekçilik, yaratıcı bir yöntem olarak, insanın entelektüel gelişmesinin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorladıklarını duymaya başladıkları bir zamanda, insanların önce belli belirsiz, sonra daha açık şekilde, insan eylemlerinin ve duygularının vahşi tutkulardan ya da tasarlanmış bir tanrıdan gelmediğini, bunların gerçek, ya da daha doğrusu, maddi nedenler tarafından belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir fenomendir. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkiler mekanizmasının çalışmasını belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ele alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır."*¹⁹

Gerçekçi sanat kuramlarının öne sürdüğü en önemli özellik, sanat yapıtının doğayı öykünen ve onu yansıtan bir olgu olmasıdır. Ne var ki sanatın bu özelliği her zaman doğru anlaşılmayabilmektedir. ²⁰ Kuşkusuz gerçek hiçbir zaman olduğu gibi tekrar edilemez. Onun yerine gerçeklik yakalanmaya çalışılmalıdır. İşte bu noktada fotoğraf ve sinema gibi sanat dalları bu gerçekliğin yakalanmasında en yetkin sanat dallarıdır.

Sanat ve gerçeklik konusunda bu kısa açıklamalardan sonra, sinemanın ilk yıllarından bu yana en çok tartışılan konulardan olan ve gerçekçilik konusuna geçebiliriz. Sinema ve gerçekçilik bu sanat dalında en eski ve en çok tartışılan konulardan biridir.

Sinema sanatı on dokuzuncu yüzyıldaki sanat anlayışının ve toplumsal olayların doğal bir sonucu olarak görülebilir. Dönemin yazın, resim, ve tiyatro gibi sanat dalları başta olmak üzere, toplumsal devrimin de katkısıyla gerçekçi bir ortamdan söz edilebilir. Başta belgesel sinema olmak üzere, sinema sanatının ilk örnekleriyle birlikte, sanatın nesnelerin objektif dünyasının doğaya yakınlığını araştırma doğrultusundaki bir diğer manifestosu olarak görülmektedir. On

¹⁸ y.a.g.e., s.13

¹⁹ y.a.g.e., s.13

²⁰ İsmail Tunalı, **Estetik**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s.245

dokuzuncu yüzyıl Fransız sanatındaki gelişmeler; sanat güzelliği mi doğruyu mu, ideali mi gerçeği mi yansıtmalı biçimindeki en eski tartışmalardan birini yeniden gündeme getiriyordu.²¹

Sinemayı daha ilk uygulamaları ile dünya üzerindeki olayların bir kaydı olarak kullanan Lumière'ler, aracın gücünü anlamada gecikmemişlerdir. Böylesi bir araç ile kısa sürede dünyanın dört bir tarafına gönderdikleri kameramanlar aracılığıyla sinemayı kısa sürede en popüler eğlence aracı haline getirmeyi başardılar. Konuları her ne kadar kısa da olsa, insanları doğal ortamları içinde hareketli görüntüler aracılığıyla beyaz perdede yeniden 'canlandıran' bu filmler izleyiciler tarafından büyük şaşkınlık ve ilgiyle karşılandılar.

Bazin, plastik sanatlarla sinema arasında bir karşılaştırma yaparken, bu iki sanat dalının kendilerine özgü konumlarını da belirlemektedir. “ *Resim görüntü oluşturmaya zorlanmıştır ve bu görüntüler sanat haline getirilmiştir. Diğer taraftan fotoğraf ve sinema ise gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkar.*”²²

Sinemanın diğer sanat dallarıyla birlikte gerçekliğe bakışı ve bu sanat dalının gerçekçilik anlayışını incelediğimizde, sinemanın bünyesinde barındırdığı anlatım olanaklarının gelişmesiyle daha da güçlendiğini görmekteyiz. Sesin bulunması ve ardından renk unsurunun da filmlere eklenmesiyle sinema, gerçek dünyanın daha bir 'benzer' görüntüsünü yeniden üretebilme olanağı kazanmıştır. Böylece de tüm sanat dalları arasında gerçekçiliği 'en gerçekçi' biçimde yansıtan sanat dalı olmaktadır. Görüntüler gerçek dünyanın bir yeniden üretimi olarak yerlerini almışlardır.

Teknik açıdan bu gelişmeler olurken, sinema estetik açıdan da yeni kazanımlar elde ediyordu. Yapılan kuramsal çalışmalar da artık sinemanın bir sanat dalı olarak görülmesi gerektiğine işaret ediyordu. Film izlemek başlangıçta yalnızca bir eğlence olarak görülürken, bir öyküyü kendi dünyasında irdeleyen ve onu sinema aracılığıyla diğer insanlarla paylaşmak isteyen sanatçıların filmlerini görmek isteyen insanların da dikkatlerini çekmeyi başarıyordu.

Bu filmler arasında ilk dikkatleri çeken David W. Griffith'in “Bir Ulusun Doğuşu” (1914) adlı filmidir. Bu film hakkında o yıllarda sinema yazarları; başka bir

²¹ Barsam, 1992, s.13

²² Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, (Çev. İbrahim Şener), Sistem Yayınları, İstanbul, 1993, s.16-17

şey getirmese de sinemayı bir eğlence olarak, bir tartışma ortamı açacak bir film olarak romanla ve tiyatroyla aynı düzleme getirdiğini söylemektedirler.

Sinemanın ilk yıllarında bir saygınlık savaşımı verdiği bir gerçektir. Ne var ki sanat çevrelerinin sinemanın anlatım gücünün farkına varmaları çok uzun sürmemiştir. Bununla birlikte başlangıç yıllarında sinema, sanat çevrelerince pek de 'ciddi' bulunmuyor ve kitleler için bir eğlence aracı olarak görülüyordu. İlk kez David W. Griffith ile birlikte kurgu, sinemaya devinim kazandırıyor ve bu yolla gerçeklik birbiri ardından sıralanan gerçek parçacıklarına indirgeniyordu. Sinema sanatçısı böylece kendi yorumunu olaylara daha bir doğrudan katmakta ve kurgu yoluyla olaylara bir soyutlama getirmektedir.

Kurgu sinemasının en üst noktasındaki kuramcı ve uygulayıcılarından olan Sergei M. Eisenstein'ın, "Potemkin Zırhlısı" (1925) adlı filmi, sinemanın anlatım yollarını geliştiren ve tüm Eisenstein'ın kuramsal yaklaşımlarının da somut bir örneği olmaktadır. Bu filmler, yeni teknik ve anlatım olanaklarıyla izleyicisine gerçek dünyanın bir izlenimini sunmaktaydılar. Kurgu yoluyla gerçeğe ideolojik bir boyut katan Eisenstein'ın yanı sıra, alan derinliğini algılanabilir zamansal sürekliliği yolunda kullanan Orson Welles de sinemada başka bir yolla gerçekliğe yaklaşan yönetmenlerdendir.

Welles de sinemada kurgu aracılığıyla gerçeği bölük pörçük bir biçimde sunan kurgu sinemacılarının yapay yöntemleri yerine, olaylara ruhsal gerilimleri de katan alan derinliğini kullanarak yeni ufuklar açtı. Filmlerinde, özellikle "Yurttaş Kane" (1940) adlı filminde; alan derinliğini, uzun sahne çekimlerini, ve geniş açılı görüntüleme tekniklerini kullandı. Bu yolla gerçekliği yakalamada kurgucuların aksine olayın kendi içindeki dramatik yapısına çok fazla karışmadan filmini gerçekleştirdi. Yine bu film, konusu açısından da sinemaya yeni bir soluk getirmiştir. Welles'in bu filmi, "... her an devinen, dönüşen üç boyutlu, dramatik iç dokusu, son çözümde, 'Amerikan Uygarlığı'nın olağanüstü karmaşık yapısının sinema yoluyla somuta bürünüşüdür."²³

Sinemanın iki ayrı türünden daha önceki bölümlerde söz edilmişti. Bunlar, kurmaca sinema ile belgesel sinema olarak belirlenmişti. Öykü anlatma geleneğini Homeros'a kadar götürebilmek olanaklıdır.²⁴ Kurmaca sinemanın yazın ve tiyatro gibi sanat dallarından ödünç olarak aldığı anlatım yöntemlerinden sıyrılması ve

²³ Ali Gevgilili, **Çağın Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yay., İstanbul, 1989, s.78

²⁴ Christopher Williams, Ed., **Realism and the Cinema**, Routledge & Kegan Paul, 1980, s.7

kendine özgü anlatım biçimlerine kavuşması, yukarıda da belirtildiği gibi sinema sanatının öncü yönetmenleri sayesinde gerçekleşmiştir. Bu insanlar, sinemanın anlatım olanaklarını geliştirmekle, yirminci yüzyılın teknoloji alanında kaydettiği ilerlemeleri yakalayabilecek bir aracı da insanlığa kazandırma uğraşı içine girdiler. Her ülke kendi sinemasını oluştururken, yine aynı ülke içinde de ayrı sinema anlayışları doğmuştur. Bu da kültürel alanda sinemanın ne kadar güçlü bir araç olduğunun kanıtıdır.

Sinema sanatına özgü gerçekçilik anlayışının İtalya'da bir grup yönetmen tarafından 'İtalyan Yeni Gerçekçiliği' adı altında bir basamak ileriye taşındığını söyleyebiliriz. Bu akımın önde gelen isimlerinden olan Cesare Zavattini sinema anlayışını şu biçimde betimlemektedir: *"Gerçekçi film, dünyayı yaşayan bir nesne olarak görür. Söylemek istediğini önceden belirlemez, çünkü söyleyeceği onun kendi içerisinden çıkmaktadır. Onun için seyirlik reddedilecek bir biçimdir. Seyirliğin yerine nesnelerin ve olayların kökenine inmeğe çalışır. Nesnelerin ve olayların yüzeyinde kalmaz ve derinlerdeki en içsel motifleri çıkarmaya çalışır. Başka bir deyişle, bir sorunu ortaya koyar ve onu kendi sorunsalı sayar.(...). Bir gerçekçi film, tam da insanları düşünmeye yönelten filmidir. Savaş sonrası dönemde hepimiz bu görevle yüz yüzdük. Hiçbirimiz 'eğlence filmi' olarak adlandırılacak filmler yapmayı istemedik. Bizim için önemli olan gerçekliğin sorgulanmasıydı, gerçeklikle ilişki kurmaktır. Bu ilk yeni gerçekçi İtalyan yönetmenlerinin kalpten bağlı oldukları bir hareketti. Sonraki yönetmenler bu akımın tüm dünyada yayılmasında ve daha popüler olmasına katkıda bulundular."*²⁵

Zavattini'nin betimlediği bu anlayış, savaş sonrası İtalya'sının geniş bir görünümünü başarılı bir biçimde dünyaya aktarmaktaydı. Tam anlamıyla günlük yaşamın sorunlarını ele alan filmler ya işsizlik sorununun etrafında çabalayan insanların öyküsünü anlatmakta ("Bisiklet Hırsızları" 1949), ya da olanaksızlıklar içindeki insanların yaşamını gözler önüne sermekteydi ("Roma Açık Şehir" 1944-1945).

Roy Ames'a göre, sinemanın gerçekliğe yaklaşımı üç biçimde olmaktadır. Bunlardan ilki görünen gerçeğin altındaki gerçeği arayan, ikincisi gerçeği öyküleyen, ve üçüncüsü de gerçeği sorgulayan sinema yaklaşımıdır. İlk yaklaşım biçiminde sinemacının temel sorunsalı imgeler icat etmek yerine insanları, nesneleri, ve deneyimleri doğal ortamlarında sergilemek ve dünyayı gördüğü biçimiyle gözler

²⁵ y.a.g.e., s.32

önüne sermektir. İkinci gelenek ise bu gerçeklik ile olan bağlantıyı göz ardı ederek yaşamın bir taklidini üretme çabasına girmiştir. Üçüncü gelenek ise gerçeğin görünürdeki izlenimini bırakarak onun daha derinlerde olan anlamını sorgulamak olduğu söylenebilir.²⁶

Bu alanlardan ilki belgesel sinemanın yapmaya çalıştığını betimlerken ikinci ve üçüncü alanlar da kurmaca sinemanın kendi içindeki türlerinde görülmektedir. Sinema sanatı gerçeğe olan yaklaşımları doğrultusunda her zaman diğer sanatlardan bir adım önde olan sanat dalıdır. Görüntüleri her ne kadar gerçek yaşamın içinden alınan görüntüler olsa da, sanatçılar tarafından yaratılan ortamlarda aslına benzer dekor ve kostümler, ya da günümüzün gelişen bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanaklardan sınırsız bir biçimde yararlanarak oluşturulabilecek en fantastik ortamlardan oluşmaktadır.

Sinema sanatının gelişimi süresince gerçekçilik konusu aracın kamera aracılığıyla fiziksel gerçekliği yansıtmasında diğer sanat dallarına olan üstünlüğünden söz edilmişti. Bu üstünlük aynı zamanda, önemli sinema kuramcılarının Siegfried Kracauer tarafından sinemanın bir estetik geçerlik savında bulunabilmesinin gerekliliği biçiminde betimlenmektedir. Ona göre sinema temel özellikleriyle fiziksel gerçekliği kaydetmeli ve açıklamalıdır. Bu bağlamda Kracauer, filmleri ve film yönetmenlerini gerçekliğe bağlı yönetmenler (gerçekçiler) ve dış gerçeklikle hiçbir bağlantısı olmayan yönetmenler (biçimciler) olarak sınıflandırmaktadır. Ona göre film yönetmenin sinemaya yaklaşımı şu biçimlerde olmaktadır:

*"Film yönetmeni, fiziksel varoluşun şu ya da bu parçasına ilişkin izlenimlerini belgesel tarzda ele alabilir, sanrıları ve anılsal imgeleri perdeye aktarabilir, ritmik kalıpları göstermeye girişebilir, insanların ilgileneceği bir öyküyü anlatabilir, vb. Bu yaratıcı çabaların tümü, şu ya da bu tarzda aracın görülebilir dünyamızla temel ilişkisinden yararlandığı sürece sinemasal yaklaşımla uyum içindedir. Her şey, tıpkı fotoğrafçılıkta olduğu gibi, gerçekçi eğilimle biçimci eğilim arasındaki 'doğru' dengeye dayanmaktadır; bu iki eğilimin doğru olarak dengelenmesi ise, biçimci eğilimin gerçekçi eğilimi alt etmeye kalkışmaması ve onun önderliğini izlemesiyle olanaklıdır."*²⁷

²⁶ Roy Ames, **Film Realism, An Historical Survey**, Penguin Books, 1974, s.10

²⁷ Seçil Bükler ve Oğuz Onaran, (Der.), **Sinema Kuramları**, Dost Kitabevi Yay., İstanbul, 1985, s.93-94

Sinema, ABD' li mantık bilimci Charles Sanders Pierce'a göre 'göstergelerin ikinci üçürlüğü' dediği sınıflandırmayla da göstergibilimsel olarak bir tabana oturtulmaktadır.²⁸ Bu sınıflandırmada Pierce göstergeleri; belirti (indeks), görüntüsel gösterge (icon), ve simge (symbol) olarak belirtir.

Roy Arnes, Pierce'ın sınıflandırmış olduğu bu göstergelerin, sinemanın belli başlı görüntüleri içinde açık bir biçimde bulunduğunu söylemektedir. Belirti biçimindeki göstergeler belgeselin gerçeklik bağlantılı (reality-bound) görüntülerini içerirken, stüdyolarda oluşturulmuş Hollywood mekanları filmlerde görüntüsel göstergelerden oluşan görüntüler kullanmakta, ve son olarak bazı filmler de Luis Bunuel'in "Bir Endülüs Köpeği" (1928) adlı çalışmasında olduğu gibi tüm imgelem aşamasında gerçeklikle benzerlik bağlamındaki kopuklukta rol oynayan simge biçimindeki göstergelerden oluşmaktadır.²⁹

Filmler konularına ve yapıldıkları ülkelere göre bir bütünün parçaları olarak görülmüş ve bir kültür göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Gelişim süresi göz önünde tutulduğunda sinema, diğer sanat dallarının yüzyılları bulan geçmişi karşısında oldukça kısa bir sürede çok yol almıştır ve almaktadır. Doğal olarak da sinema üzerine yapılan tartışmalar bu yeni sayılabilecek sanat dalı için ufuk açan tartışmalar olmalıdır. Bu tartışmalardan olan sinema ve gerçekçilik tartışmasının bir başka boyutu olan belgesel sinemada gerçekçilik olgusu konuya daha bir açıklık getireceği kanısındayız.

2. 3. BELGESEL SİNEMANIN GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI

Çalışmanın şu ana kadar olan bölümlerinde sanatın ve giderek de sinemanın kendine özgü anlatım biçiminden söz edildi. Bundan sonraki bölümlerde de sinema sanatının pek de yeteri kadar ilgi görmemiş bir türü olan belgesel sinemanın ve belgesel filmlerin durumu incelenecektir.

Belgesellerin konu olduğu her hangi bir araştırma ya da panel benzeri bir etkinlik varsa, bu etkinliklerde ortak payda, belgesel filmlerin gerçeklikle olan ilişkileri ve bu tür filmlerin gerçekçi yaklaşım biçimleridir. Ayrıca bir belgesel film üzerine yapılan tartışma yine o belgeselin en çok işlediği konu üzerinde olmakta ve bir estetik tartışma yapmaktan uzak kalınmaktadır. Başka bir deyişle içerik biçimin

²⁸ Wollen, 1989, s.124

²⁹ Arnes, 1974, s.11

önüne geçmektedir. Öyleyse nedir belgesellerin bu kadar dar bir kalıp içinde kalmasının nedeni? Bir belgesel filmin diğer popüler sinema türleri arasındaki farkı / farkları nedir / nelerdir?

Hepsinden önce daha başlangıçta belirlemekte yarar gördüğümüz bir unsurun altının çizilmesi gerekmektedir. Belgesel filmler de diğer film türleri gibi birer sanat ürünüdürler. Buradan hareketle konunun ele alınması gerekli bir başka unsur da, ticari kaygıdan ne kadar uzak olursa olsun, bazı maddi koşullar yerine getirilmediğinde belgesel filmlerin gerçekleştirilmesinde karşılaşılan güçlüklerdir. Bu durumda karşımıza her ne kadar küçük bütçeli olsa da bir film yapımında gerekli teknik donanım ve ekip gereksinimi çıkmaktadır.

Zaten bu özelliklerinden dolayıdır ki belgesel sinema, sinemacıların daha ciddi boyutlarda bir film gerçekleştirmeden önce giriştikleri bir uğraş olarak görülmüş, ve burada kazanılan deneyim 'profesyonel' anlamda bir sinemacının ilk işleri olarak görülmüştür. Bu türden görüşler ve uygulamalar daha çok ülkemizde görülen sinemanın bir kesitini yansıtmaktadır. Ancak son yıllarda belgesel sinema adına bir hareketliliğin ve çalışmanın görüldüğü söylenebilir. Ülkemizde belgesel sinemanın gelişimi, ve geldiği noktadaki durumu sonraki bölümlerde inceleneceğinden, burada genel anlamda belgesel sinemanın durumuna bakmayı sürdüreceğiz.

Belgesel sinemanın gerçekçilik anlayışını incelemek aynı zamanda belgesel sinemanın kendisini incelemek olacaktır. Bunun nedeni, sinema türlerini incelerken de belirtildiği gibi belgesel sinema, konularına yaklaşım biçimi olarak gerçek olay, kişi, ve nesneleri seçmektedir. Onun en büyük sorunsalı, kurmacaya kaçmadan sinema aracılığıyla anlatmak istediğini anlatmaktır. Doğal olarak da bitmiş bir yapıt olarak bir belgesel film, bu yaklaşımıyla diğer sinema türlerinden ayrılmaktadır. Ne var ki bu, diğer sinema türleri arasında bir 'gerçekçilik' yarışı değildir. Önemli olan bir nitelik ya da nicelik sorunu da değildir. Ayrıca belgesel sinema üzerine yapılan birçok araştırmada olduğu gibi gerçekçi yaklaşımı kendi tekeli altında tutması sorunu da değildir. Konu, kendine özgü yapısıyla belgesel sinema türünün, anlattığını gerçekçi bir biçimde yansıtabilecek en yakın biçimi oluşturmaktadır.

Belgesel sinemanın gerçekçiliği, kurmaca sinemanın gerçekçiliği gibi değildir. Bir belgesel filmde konunun kendisi aynı zamanda bir tarihsel olgunun kendisidir. Bir başka deyişle, önceki bölümlerde sözü edilen gösterge biçimlerinden biri olan belirti (index) biçimindeki göstergeler belgesel filmlerin görüntü kaynaklarını oluştururlar. Bu bakımdan bir belgesel filmde gerçek bir olayın yansıması doğrudan

olmaktadır. Oldukça öznel bir belgesel film de olsa (burada sözü edilen öznel bir anlatım -commentary-, kişisel bir üslup, ve söylem olmaktadır) belgesel sinemada gerçekçilik, her belgesel filmde görülebilecek türden bir görsel yeniden sunumun geleneğini ve kurallar bütününe oluşturmaktadır.

Dünyada belgesel sinemanın durumu daha bir sağlam temellerdedir. Sinema sanatının kendine özgü anlatım biçiminde, kendine de bir yer bulabilen belgesel sinema, geliştirilen kuramlarla ve uygulamalarla bir tür olarak sinema çevrelerinde benimsenmiştir. Belgesel sinema alanında ilk kuramcıların Dziga Vertov ve John Grierson olduğunu önceki bölümlerde kısaca belirtmiştik. Bu insanların belgesel sinema alanında söylediklerinin günümüzde de geçerliliğini koruyan yönlerini biraz daha açmada yarar vardır.

Grierson'un İngiliz Belge Okulunun kurulmasında ve gelişmesinde büyük katkıları vardır. Bir süre, ABD'de kitle iletişim araçları üzerine çalışmalar yapmış; bu araçların, özellikle de sinemanın, kitleleri etkileme gücünü toplum yaşantısı içindeki önemini görerek çalışmalarını sinema üzerinde yoğunlaştırmıştır. Uygulama anlamında yalnızca "Balıkçı Tekneleri" (1928) adlı belge filmini yapmış olmasına karşın kuramsal çalışmaları ile sinemaya, özellikle de belgesel sinemaya katkıda bulunmuştur. İngiliz hükümeti adına çalışan İmparatorluk Pazarlama Kurulu ve daha sonra da Genel Posta İdaresi adına çalışmalar yapmıştır. Bu kurumlarda, daha sonra çoğu belgesel sinemanın önemli temsilcileri olacak olan öğrencileriyle birlikte çok sayıda belge filmi gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında Paul Rotha, Basil Wright, Stuart Legg, Harry Watt, Edgar Anstey sayılabilir.

Sinemayı, toplum yaşantısının karmaşıklığı içinde gerçek olaylardan yola çıkarak ve gerçek insanları (oyuncular olmaksızın ve dramatizasyona kaçmadan) günlük yaşantıları içerisinde görüntülemek amacıyla kullanmak Grierson'un belge okulunun temel amaçlarından idi. Bu amaçları doğrultusunda araç olarak sinemayı, yaklaşım olarak da belgesel sinemayı seçmişti. Zaten belgesel terimini de literatüre kazandıran kendisi olmuştur. Grierson yaklaşımını " *'Balıkçı Tekneleri', balıkçıları ve denizi konu alır. Picadilly oyuncularının bu filmde yeri yoktur. Herkes gerçek yaşamını oynar, deniz bile...*³⁰ biçiminde özetlemektedir.

Bunun yanında Grierson sinemayı bir eğitim ve propaganda aracı olarak görmektedir. Sinemanın bir amacı da ona göre insanların eğitilmesidir. Sinemayı insanların eğitilmesi amacı doğrultusunda kullanarak çok sayıda toplumsal film

³⁰ Öngören, 1991, s.62

gerçekleştirilmesine katkıda bulundu. Daha sonra çoğu belgesel sinemacının da kaygısı olan sinemasal yaratıcılığı kurmaca bir dünya yaratmak için değil, varolan dünyanın içindeki gerçek mekanlarda gerçek kişilerle yeniden yaratmak için kullandı. Onun belgeseli 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi' betimlemesi, bu alanda günümüzde de en çok kullanılan belgesel anlayışı olarak geçerliliğini korumaktadır.

Belgesel sinemanın bir başka önemli kuramcılarında olan Dziga Vertov da, sonraları 'Sinema-Gerçek' ve 'Dolaysız Sinema' biçiminde filmler üreten sinema akımlarının ilk adımlarını atıyordu. Vertov'un geliştirmiş olduğu 'Sinema-Göz' anlayışı ile sinema, gerçek yaşamda algılanamayan görünüşlerin yeniden sunumunu sağlıyordu. Vertov'un gerçekleştirmiş olduğu "Kameralı Adam" (1929) adlı film, belgesel filmlerin şehir yaşantısına tanık olan ve bu tanıklığı bu film aracılığıyla aktarmak isteyen insanların (kameramanından kurgucusuna kadar) çalışmalarını yansıtan bir örnek film olma özelliğini taşımaktadır. Bu özelliğiyle de film, hem film çekme aşamasındaki yaşantının gerçekliğine karşı bir tavır almaması, hem de söz konusu çalışmanın nasıl yapıldığına izleyenleri ortak etmesiyle de özgün bir çalışmadır. Ayrıca bir belgesel filmin hem fiziksel gerçekliğe yaklaşımı hem de sinemasal gerçekçi yaklaşımın estetik bir örneği olma hakkını da kazanmıştır.

Vertov, aynı zamanda stüdyo yapımlarına ve önceden hazırlanan taslaklara (senaryo, story-board, vb.), oyuncu kullanımına, dekor, kostüm, ve dramatizasyona da karşı çıkmış, bu aracın eşsiz bir dışavurum ve ideolojik iletişim yönünü, sinemanın karmaşık yapısını ve onun 'yaşayan gerçek' ile diyalektik ilişkisini gösteren kuramlarıyla da belgesel sinemanın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Kuşkusuz belgesel sinemayı kuramsal olarak inceleyen sinema adamları yalnızca Grierson ve Vertov olmamıştır. Denebilir ki her belgesel sinemacı kendi filmiyle ve de sinema anlayışıyla bu türün örneklerini oluşturmuştur. Ancak burada konunun geniş olması dolayısıyla bir hata yapmaktan kaçınmak gerekmektedir. Konu ile ilgili literatürü incelediğimizde karşımıza iki terim çıkmaktadır. Bunlar, İngilizce non-fiction ve documentary terimleridir. Dilimizde bu iki terimin tam karşılıkları kurmaca olmayan ile belgesel sözcükleridir ki bazen bu iki terim birbirinin yerine kullanılabilir. İşte bu kaçınılması gereken bir hatadır. (Burada konu ile ilgili kavram karmaşası yaratmamak amacıyla genel olarak biz belgesel terimini kullanmaktayız). Bunu şu biçimde açıklayabiliriz. Hiçbir hazırlık yapmadan olduğu

gibi birtakım görüntüleri bir araya getirerek oluşturulan gezi, haber, doğa, bilimsel, vb. gibi filmler, belgesel sinemadan çok daha geniş kapsamlı kurmaca olmayan sinemanın içine girmektedir. Oysa belgesel sinema dediğimiz türün en belirgin özelliği bir olayı, kişiyi ya da olguyu gerçekçi bir biçimde sinemasal bir dille izleyicilere aktarmak ve bunu onlarla paylaşmak istemektir. Bir bakıma bu doğrultuda tarihe de tanıklık yapmaktır. Dolayısıyla belgesel sinemanın tarih bilimiyle de çok sıkı bir ilişkisi olması gerektir.

Tarihçi o dönemin önemli saydığı, genelde güç sahibi insanların yaptıklarıyla ilgilenirken; sanatçı, tarihçinin perspektifinde önemsiz gibi görünen günlük toplumsal ilişkiler ve bu ilişkilerdeki insan psikolojisi ile ilgilenir.³¹ Bu betimleme, tarihçi ve sanatçının ilgi alanlarını belirtmek için kullanıldığı gibi bir başka noktaya da dikkatleri çekmek ister gibidir. O da, ilgi alanları dolayısıyla bu iki alanda nasıl bir ilişki bulunduğudır. Yazın ve tiyatro gibi sanat dallarında '*geleneksel gerçekçilik*'³² anlayışının birçok roman ve oyunda başvurulan yöntem olduğu ve bunun sanatçının yarattığı bir gerçeklik olduğu görüşüne varılmaktadır.

Yazın sanatında durum böyle iken, bu sanat dalının anlatım (narration) olgusunu ödünç olarak alan sinema sanatında da tarihi konular oldukça geniş bir biçimde yer almaktadır. David Wark Griffith'in "Bir Ulusun Doğuşu" (1915) ve epik bir anlatım sergilediği devasa filmi "Hoşgörüsüzlük" (1916) adlı filmleri, tarihin beyaz perdede işlendiği önemli örnekleri arasında yerlerini almışlardır. Griffith'in bu filmlerinden ilkinde ABD toplumunda önemli bir tarihsel dönem canlandırılırken, ikincisinde "... *tarihin dört ayrı dönemine ilişkin olguları sergileyerek, bağnazlığın, tutuculuk, önyargı ve acımasızlığın insanlara asla bir çözüm yolu sağlamayacağını anlatır. Binlerce insanın büyük yığınsal eylemler arasında yansıtıldığı, tüm tarihsel ortamın yapıları ve çevreleriyle yeniden kurulduğu ünlü Babil bölümü başta olmak üzere, "Hoşgörüsüzlük" çok daha sonraki dönemlerde bile benzerine kolay erişilemeyen bir siyasal deneyimdir.*"³³

Kullanılan sanatsal anlatım bakımından sinema sanatı gerçek dünyayı yeniden kurma anlamında diğer sanatlardan hep bir adım önde olmuştur. Lumière kardeşlerin ilk gösterimi, karşılarında üzerlerine doğru ilerleyen tren karşısında paniğe kapılan izleyicilerin tepkileri ile, daha ilk başlarda gerçek dünyanın fiziksel

³¹ Lars Ole Sauberg, *Documentary Realism in the Contemporary Novel*, London, 1991, s.61

³² y.a.g.e., s.1

³³ Gevgilili, 1989, s.21

olarak yeniden sunumunu çok etkili bir biçimde gerçekleştirebilen bir aracın varlığının habercisi olmuştur. Bu anlamda sinema sanatının gelişim süreci içinde sanatsal biçimi daha da gelişerek kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştur. Yukarıda örneklerini verdiğimiz tarihsel kurmaca filmlerin yanında tarihsel belgesel filmler söz konusu olduğunda, konu biraz daha değişik bir görünüm almaktadır. Görüntüler aracılığıyla beyaz perdede yeni dünyalar kuran sinema sanatı, uygulama aşamasında gerçeklik adına bazı dezavantajlara da sahiptir. Bunların başında gerçekliği kendi görüşü doğrultusunda sunma anlayışında olan bir sinema anlayışının doğmasına neden olması gelmektedir. Bunun karşısında da gerçekliği bir tarihçi tavrıyla ele alan ve gerçekliğe bağlı kalan bir sinema anlayışı gelmektedir. Bazin'in bunu gerçekliğe inanan yönetmenler ve görüntüye inanan yönetmenler olarak ikiye ayırdığına daha önce de değinmiştik. Bu konuya yeniden dönmek yerine Bazin'in şu betimlemesinden yola çıkarak belgesel sinemanın gerçek ile olan ilişkisini incelemeye devam edelim: *"Sinema seyirciye, sinema hikayesinin mantıklı gerekleri ve tekniğin şimdiki sınırlarıyla bağdaşabileceği ölçüde, gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermek ister."*³⁴

Teknolojik yenilikler sinema sanatına ve yaratıcılarına büyük olanaklar sağlamaktadır. Bu yenilikler arasında günümüzde en önemlisi hiç kuşkusuz bilgisayar destekli canlandırma filmleri, ya da yine bilgisayar destekli tasarımsal sahnelerin sinema filmlerinde yoğun bir biçimde kullanılmasıdır. Bu tür filmlere fantastik sinema türündeki filmlerin birçoğunda rastlanabileceği gibi, "Forrest Gump" (1994) adlı filmde daha başka bir boyutta karşılaşılabilmekteyiz. Bu filmde filmin başrol oyuncusu Tom Hanks, bir sahnede dönemin ABD başkanı J.F. Kennedy ile bir arada görülmekte ve hatta tokalaşmaktadır. Burada tarihsel açıdan gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olayın sinema efektleri aracılığıyla gerçekleştiğini görmekteyiz.

Buna benzer bir başka olayı da sinemanın dahi yönetmeni olarak adlandırılan Steven Spielberg'in "Jurassic Park" (1993) adlı filmde görmekteyiz. Ancak bu kez film yapımcılarının tarihsel bir hataları üzerinde söyledikleri konumuz açısından bir başka önem taşımaktadır. Bu da kurmaca sinema ile belgesel sinema arasındaki gerçekçilik anlayışının yapımcılar tarafından nasıl anlaşıldığı ile ilgilidir.

Filmde geçen bazı sahnelerde, yanlış türdeki dinazorları yanlış sahnelere yerleştiren, ve filmi tarih hatası dolu bir yapım olarak değerlendiren İngiltere Jeoloji

³⁴ Bazin, 1995, s.160

Birliği, filmde 'birkaç milyon yıllık' bir hatanın da yapıldığını belirtmektedir. Konu ile ilgili olarak da filmin yapımcısı olan Disney şirketinin sözcüsünün söyledikleri ilginçtir. Sözcü, "*Tarihsel yanlışlıkların farkındayız. Ancak tarihsel bir belgesel üretmeyi amaçlamamıştık*" ³⁵ demiştir. Bu örnekte de bir kurmaca film ile bir belgesel film arasındaki ayrılığın hangi düzeyde olduğu görölmektedir.

Yukarıdaki iki örnek, görüntüye inanan yönetmenlere verilebilecek türden örnek filmleri oluşturmaktadır. Bunun yanında gerçeğe inanan yönetmenlerin çoğunluğunda bir yöntem olarak gerçekçi yaklaşımların ağır bastığını görmekteyiz. Bazın bunlar arasında İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerini ön sıralara koymaktadır. Bu yönetmenler daha önce de belirtildiği gibi içinde bulundukları toplumun sorunlarını anlamaya çalışmışlar ve sinema aracılığıyla dikkatleri bu sorunların üzerlerine çekmeye çalışmışlardır. Tarihsel ya da toplumsal olayların üzerinde eleştirel bakış açılarını yansıtmışlardır.

Aslında film çekme eylemi kendi içerisinde, bir durumun , olayın, ya da kişinin o andaki durumunun tarihi bir kaydının oluşturulmasıdır. Başka bir deyişle filmin kendisi tarihi bir malzeme biçimini almaktadır. İtalyan Yeni gerçekçi sineması savaş sonrası İtalya'sının bir görünümünü sunmuş ve tarihsel tanıklığını kurmaca sinemanın görüntüleri ile yapmıştır. Ancak bunu kendine özgü gerçekçi bir anlayışla yaptığı için bu sinema anlayışının örnekleri, bugün bile sinema çevreleri tarafından övgü ile söz edilen filmler olmuşlardır.

Bu amaç doğrultusunda, sinemanın, özellikle de belgesel sinemanın tarihsel olayları, ya da kişileri canlandırmadaki gerçekçilik anlayışı incelenmeye değerdir. Belgesel sinemanın önemli alt-türlerinden biri de tarih belgeselleridir. Tarih belgeselleri belirli bir tarihi dönemi ve o dönemin olaylarını beyaz perdeye aktarmakta ve o anda çekilen görüntülerle tarihe 'tanık' olmaktadır.

Tarih, geçmişe bakış ve geçmişte olan olayları bir yorumlama sürecidir. 'Tarih Nedir?' adlı kitabında Edward Hallett Carr; tarih ve tarihçi arasındaki etkileşime değinerek, tarih nedir sorusuna yanıt aramaktadır: "*Tarihçi ve tarih olguları birbirleri için gereklidir. Tarihçi olguları olmaksızın köksüz ve boş, olgular tarihçileri olmadan ölü ve anlamsızdır. Bundan ötürü 'Tarih Nedir?' sorusuna ilk*

³⁵ Bkz. Milliyet Gazetesi, 10. 8. 2000, Batur, A., s.14

cevabım şu olacaktır: Tarihçi ve olguları arasında kesintisiz bir etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog.”³⁶

Tarihçi olayları arka arkaya kaydedip sıralamakla kalmaz. Aynı zamanda yaşanan olaylar karşısında nesnel bir tutumla bunlar arasındaki seçimini yapar ve yaptığı seçime kendi yorumunu katar. Tıpkı tarih bilimi gibi belgesel sinema da ele aldığı konunun seçiminden başlayıp konunun işleniş aşamasına ve bitimine kadar bir seçim ve yorum yapmak durumundadır. Bir belgesel film yapımcısı bu durumun farkında olmalı, ve bunu gerçekleştirebilmesi için de etik değerleri kavramış ve özümsemiş olması gerekmektedir.

Bu açıdan tarihçi ve belgeselci arasında bir benzerliğin ve amaç birliğinin varlığından söz edilebilir. Belgeselci de tarihçi gibi gerçek yaşamda var olan olayları, bu olayların kahramanlarını, ve bunların ortaya çıkardıkları sonuçları ele almak ve topluma aktarmak istemektedir. Yöntem açısından da her iki alanda da birbirleriyle örtüşen noktalarda buluşmaktadırlar. Her iki alanda da uğraş veren insanlar toplumsal bir sorumluluk taşımaktadırlar ve bu özellikleriyle de daha bir dikkatleri üzerlerinde toplamaktadırlar. Bunun nedeni de “ *Belgeselcinin de toplumsal yaşamın gerçeklerini kendi başına oluşturan bir kişi olarak görülmesi, başka bir deyişle ‘öznelliği’ belgeselin ‘güvenilirliğini’ kuşku altında bırakır.*”³⁷

Tarih özellikle televizyon belgesellerinde en çok işlenen olayların başında gelmektedir. Bu konunun ülkemiz televizyonlarında da aynı olduğunu daha sonraki bölümlerde incelerken göreceğiz. Geçmişte olan olayların beyaz perdede / ekranda geniş ölçüde yer aldığı söylenebilir. Özellikle ABD’nde ve giderek uydu aracılığıyla tüm dünyaya yayını olanaklı duruma gelen ‘History Channel’, ‘Discovery Channel’ gibi ‘belgesel yayın kuruluşları’, yayın akışları içerisinde tarihsel yapımlara geniş yer vermektedirler. Kuşkusuz bu yayın kuruluşlarının bakış açıları ve politik konumlarını bu programlarda nasıl dengeleyebildikleri bu çalışmanın kapsamını aşan daha ayrıntılı ve çok alanlı bir araştırmanın konusu olmaktadır.

Bu kuruluşlar dışındaki televizyon şirketleri de kapsamlı tarihsel yapımların gerçekleşmesini sağlamışlardır. Bunlar arasında ‘Ascent of Men’, ‘Civilisation’, ‘Heritage’, gibi insanoğlunun gelişimini ele alan televizyon serileri; ayrıca ‘The Great

³⁶ Nazmi Ulutak, “Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir, 1988, s.81

³⁷ a.g.e., s.81

War', 'Victory at Sea', '20th Century', 'The Generals' ve 'Vietnam: A Television History' gibi savaş dönemlerinin serileri de sayılabilir.³⁸

Belgesel sinemanın tarih bilimiyle olan ilişkisi pek de kolay olmamaktadır. Başlangıçta, filmler aracılığıyla tarih öğrenimine katkıda bulunmakta olan televizyon belgeselleri sonradan hem uygulam hem de kuramsal ve ideolojik düzeyde sorunlarla karşılaştı. Uygulayım düzeyinde, filmlerde 'malzeme' olarak kullanılan görüntülerin bulunması ve geçerliliği sorunu baş göstermekteydi. Kuramsal ve ideolojik düzeyde de yorumlama, anlatım, ve bilimsel çevrelerce kabul edilebilirlik sorunu söz konusu olmuştur.

Gerçekçilik bağlamında ele alındığında tarihsel belgesellerin en önemli sorunsalı, yukarıda belirlenen uygulamısal ve kuramsal-ideolojik anlamdaki güçlükleri yenmek olmaktadır. Akademik düzeyde birçok tarih bilimcisi; belgesel filmlerin 'bilimsel' geçerliliğini, gerçeklere uygun düşmediği yolundaki eleştirilerini sürdürmekte ve belgesel filmleri bir 'eğlence' aracı olarak görmektedirler. Onlara göre bu filmler hiçbir biçimde geçerliliği bulunmayan çalışmalardır.³⁹

Ne var ki bu tür belgesel filmlerde bir dönemin olaylarını beyazperdeye / ekrana yansıtmak çok yoğun bir araştırma sonrasında gün ışığına çıkan bir uğraşın sonucudur. Böylesi bir uğraş, daha gerçekçi bir izlenim sağlayabilmek adına bulunabilen arşiv görüntülerinin taranması ve eldeki tüm tarihi kaynakların incelenmesini gerektirmektedir. Bunu yapan film yapımcıları hak ettikleri ödölü de izleyicilerin olası her durumda gösterdikleri ilgileri dolayısıyla almaktadırlar. Sonuçta yapılan çalışma bir sanatsal çalışmadır ve amaçlanan belgesel film gibi kültürel bir araç ile daha fazla insana seslenebilmektir.

Belgesel filmlerde kullanılan 'malzeme' ister görsel isterse de yazılı biçimde olsun, amaçlanan da gerçekliği birçok yönüyle izleyiciye yansıtmak olsun, film yapımcısının karşısına bazı sorunlar kendiliğinden çıkmaktadır. Bunlar da özellikle fotoğraf ve sinemanın bulunuşundan önceki yıllar ile ilgili dönemlere ait kaynaklara erişme sorunu olarak kendini göstermektedir. Yapımcı böylesi bir durumla karşılaştığında bulabildiği kaynakların içerisindeki baskı, çizim, ya da konu ile ilgili notların ışığında bir anlatım yolu bulmaya çalışmaktadır. Bir başka yöntem de konunun geçtiği mekanda ya bir anlatıcının görüntüsü eşliğinde ya da yalnızca

³⁸ Alan Rosenthal, (Ed.), **New Challenges for Documentary**, University Of California Press, 1988, s.425

³⁹ y.a.g.e., s.426

mekanın 'güncel' görüntüleri ile anlatım yolunu seçmek olmaktadır. Ayrıca konu ile ilgili bilgi sahibi kişilerle yapılacak bir söyleşi de bu gibi durumlarda belgesel film yapımcısına yardımcı olabilmektedir. Bazı tarihsel belgesel filmler, yarı-belgesel film alt-türünde görülen dramatizasyon aracılığıyla oyuncular eşliğinde konuyu canlandırma yoluna gitmektedirler ki bu da kullanılan yöntemler arsında yer almaktadır. Ancak burada görsel anlamda bir belgesel filminden çok bir kurmaca film söz konusudur ki, bu da konu ile ilgilenenler arasında en önemli tartışmaların yaşandığı biçimsel özelliklerin başında gelmektedir.

Belgesel sinemanın gerçekçilik anlayışının görüldüğü başka bir alan da şehir yaşantısının izleyiciye aktarımında sinema tarihi açısından önemli örneklerinin verildiği 'senfonik belgeseller' dir. Konuları şehir ve şehir yaşantısı olan belgeseller, bazı sinemacılar tarafından bu filmlerin görüntüleri bir senfoni havasında olmasından dolayı senfonik belgeseller olarak adlandırılmasından kaynaklanmaktadır.

Az sayıda da olsa bir grup sinemacı etraflarını çevreleyen şehri filme almak fırsatını değerlendirmeyi, bu şehirlerdeki toplumsal yaşantının çelişmelerine göz atmayı deneyerek filmlerini gerçekleştirdiler. Bunlar arasında Fransa'da Alberto Cavalcanti, Almanya'da Walther Ruttmann, ve Hollanda'da Joris Ivens ilk akla gelenlerdir. Onlara göre şehir 'yaşayan' bir varlıktı. Onlar, kameralarını bu yaşayan varlığa yönelterek ve onun yaşantısını kamerayla kaydederek, yorumları ile birlikte kendileri ve izleyicileri tarafından şehirlerin daha iyi anlayabileceklerini ümit ediyorlardı. Cavalcanti'nin "Yalnızca Saatler" (1926), Ruttmann'ın "Berlin: Bir Büyük Şehrin Senfonisi" (1927), ve Ivens'in "Yağmur" (1929) ⁴⁰ gibi filmleri bu filmler arasında yer almaktadır.

Daha sonraki yıllarda ABD'nde Dolaysız Sinema, Fransa'da Sinema Gerçek, ve İngiltere'de de Özgür Sinema gibi çağdaş akımlarla belgesel sinema gerçekçilik anlayışını devam ettirmeye çalışmıştır. Bu arada daha önce de sözü edildiği gibi belgesel sinema ve belgesel filmler kendilerine birçok festivalde yer bulabilmekte ve festivallerin birçoğunda belgesel bölümleri de yerlerini almaktadır.

Sinemada 'gerçek' ve 'gerçekçi' yaklaşım dendiğinde akla gelen belgesel kavramı için de öznel bir tutum genelde geçerli olmaktadır. Bir belgesel yapım gerçeklikle ne ölçüde örtüşmektedir? Yapılan sanatsal bir çalışma olduğuna göre yapımcının konusuna karşı tutumu ne ölçüde nesnel olabilmektedir? Bu

⁴⁰ Barsam, 1992, s.59

gibi sorular kuşkusuz belgesel sinemanın gelişimine katkıda bulunabilecek türden yanıtları aranması gereken sorulardır. Ve yine denilebilir ki, hiçbir sinema türünde izleyici bir belgesel film karşısında gördükleri kadar gördüklerinden etkilenmemektedir. Bunun nedeni de bir belgesel film izleyen birçok insan, gördüklerinin bir oyuncu tarafından canlandırılmayan gerçek yaşamdan alınmış gerçek görüntüler olduğunu bilmektedir. İzleyiciler bunu daha baştan kabul ederek gördüklerinin bir kurmaca olmadığını kabul etmektedirler. Zaten belgesel sinemanın kendine özgü etkileme gücü de buradan gelmektedir. Genel olarak denilebilir ki belgesel gerçekçiliği, film ve yaşanmış gerçekler arasında bir alış-veriştir. Bu anlamda yapımcısı için temel veri kaynaklarını oluşturur. Söylenenler kurmaca bir roman, bir tiyatro, ya da film için geçerli değildir. Bunun nedeni de *“Belgesel gerçekçiliği, kurmacanın gerçekçiliği değildir.”*⁴¹ Belgesel sinemanın gerçekçiliği, gözümüz ve kulağımız aracılığıyla algılanabilen olayların yaşandığı ve gözlemlenebildiği biçimiyle bir yeniden üretimi olduğunu ‘iddia etmekte’dir. Bu bağlamda sunulan bu dünyada sinemanın görsel efektlerinin ya da karmaşık düzenlemelerin yerini, yalın bir anlatım almıştır / almalıdır. Zaten eğer belgesel sinema ile ilgili gösterim ve söyleşilerin birçoğuna bakılırsa, bir belgesel filmin ne biçimi ne de teknik özellikleri üzerinde ayrıntılı bir biçimde durulmaktadır. Onun yerine belgesel filmlerin konusunun gündeme getirdiği olgular tartışılmaktadır.

Bunun yanında, belgesel sinemanın gerçeği, gerçek ortamında, gerçek kişileriyle, gerçekçi bir biçimde yeniden üretme özelliği, belgeseller üzerine yapılan tartışmalarda hep en çok üzerinde durulan konuların bir diğeridir. Konuya bu açıdan yaklaşıldığında son zamanlarda yapılan “Truman Show” gibi filmler ve “Big Brother” gibi televizyon programları, gerçeğin ne ölçüde beyazperde / ekranda yeniden yansıtıldığı konusunu gündeme getirmektedir. Bu türden yapımlar, *“...giderek artan teşhircilik ve dikizcilik merakından yola çıkarak insanların özel hayatlarının televizyondan yayınlanmasını konu alıyordu.”*⁴²

1971 yılında ABD’nde de buna benzer bir film gerçekleştirilmiştir. *“Yedi ay aralıksız bir şekilde sürdürülen çekim sonucunda 300 saatlik bir film elde edilmiştir. (...) Bir ailenin yaşadığı dramlar, keyifli anlar hiçbir atlama ve sıçrama olmadan,*

⁴¹ Nichols, B., 1991, s.165

⁴² Erhan Özdemir, “Canlı Yayında Hayat”, *Mag, NTV Magazin Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 8, 2000, s.104

kesintisiz bir şekilde, 'el değmemiş' bir hikaye gibi sunulmuştur.”⁴³ Baudrillard, 1971 yılında gerçekleştirilen 'Loud ailesi' deneyi için yaptığı, ve "Big Brother" benzeri yapımlar için de geçerli olan değerlendirmesinde şunları söylemektedir: "TV-Hakikat. Çok anlamlılığı, anlam karmaşasını anlatacak daha güzel bir terim bulunamazdı. Söz konusu olan şey bu ailenin hakikati midir yoksa televizyonunki mi? Gerçekte Loud'ların hakikati, televizyonun hakikatidir. Hakikat televizyonun kendisidir.”⁴⁴

Gerçeğin, kameranın varlığıyla bir dönüşüme uğrayıp uğramadığı Jean Baudrillard'ın simülasyon ve simulakr kavramları açısından ele alınmaktadır. Baudrillard bunu geliştirdiği simülasyon kuramıyla açıklamaktadır. Geliştirilen kurama göre, gerçek zaten var olmayan bir gerçeklik üzerine kurulmakta ve burada gerçeğin yerini alan bir hiper-gerçekle karşılaşmaktadır. Baudrillard'a göre; "Salt bir gerçeklik düzeyinden söz edebilmek ne kadar güçse, illüzyonun sahnelenmesinden söz etmek de o kadar güç bir şeydir. Illüzyondan söz edebilmek imkansızdır çünkü ortada gerçek diye bir şey kalmamıştır. Burada söz konusu olan şey parodinin politik boyutuyla, hipersimülasyon ya da karşı saldırıya geçen simülasyondur.”⁴⁵ Baudrillard'ın bu sözleri, kurmaca sinemanın kuramlarını altüst etmiştir.

Yaşanan gerçekliği "yaratıcı bir biçimde yorumlayan" belgesel sinemanın karşısına kurmaca sinemaya ait "Truman Show" ve "Matrix" gibi filmlerle çıkmaktadır. Bu filmler Baudrillard'ın söylediklerini doğrular niteliktedir. Gerek "Matrix"deki gerçeklik sorunsalı, gerekse de "Truman Show"da televizyonun yayıncılığının ulaşmış olduğu son aşama ile, filmlerde bireyin yaşadıklarının ne ölçüde gerçek olduğu sorgulanmaktadır. Ancak bu filmler sinemada gerçek ve gerçekliği tartışır gibi yapmaktadır. Belgesel sinemanın bu durumda yeni açılımlara gereksinimi olacaktır. Bilim-kurgu sinemasının düşleyim gücü karşısında belgesel sinemanın elleri kolları bir anlamda bağlanmıştır. Kurmaca sinemanın vardığı bu noktada, belgesellerin de ayırdına varması gereken kuramsal sorunlar bulunduğu söylenebilir. Gerçek ve gerçeklik beyazperdede / ekranda nasıl yeniden üretilebilir? Bunu yaparken izlenmesi gereken yöntem / yöntemler neler olabilir? Bu ve benzeri sorulara ister hiçbir kuralın olmadığı, kurmaca ile gerçeğin bir araya getirilerek oluşturulduğu dramatik belgesellerle, ister en yalın türden belge filmlerinde rastlanan

⁴³ Jean Baudrillard, **Gerçeğin Yerini Alan Simülakr'lar**, (Çev. Oğuz Adanır), DEÜ GSF Yay., İzmir, 1992, s.34

⁴⁴ y.a.g.e., s.35

⁴⁵ y.a.g.e., s.23-24

yalıncat gerçeklikle karşılık versin, belgesel sinema, sinemaya hız kazandırabilecek bir potansiyele sahiptir.

Bill Nichols, belgesel sinemada gerekiliğın ‘nesnel sunumlar’ ile ‘tarihsel dünya’ ve ‘söylemde belirlilik’ i bir araya getirerek bir tartışma ortamı oluşturduğunu söylemekte ve belgesel sinemanın gerçekçiliğini şöyle özetlemektedir: “*Belgesel sinema gerekiliğı yalnızca bir biçim değil aynı zamanda profesyonel bir kod, bir etik, ve bir ritüeldir.*”⁴⁶

Bu bağlamda, karşımıza belgesel sinemanın en önemli özelliklerinden biri olan etik anlayışı çıkmaktadır. Belgesel sinemanın etik anlayışı, gerçekçi yaklaşımını kurmaca sinemaya oranla bir üst düzeye taşıyan özelliğidir. Belgesel sinema ve etik birbiriyle anılan iki ayrı kavramdır. Böylesi bir bütünlük kaçınılmazdır, çünkü belgesel sinemacı ile izleyicisi arasında sanki böylesi bir önsel anlaşma bulunmaktadır. Başka bir deyişle izleyici, öncelikli olarak izlediklerini gerçek yaşamdan alınan görüntülerin ya da belgesel filmin türüne göre olabilecek araya girmelerin olası en alt düzeylerde olduğunun bilincindedir. Bu söylediklerimiz birçok film yapımcısı tarafından o kadar ileriye götürölmüşdür ki kurmaca sinemanın yapımcıları filmlerinin gişe başarısını yakalayabilmesinin koşullarından biri olarak filmlerinin gerçek yaşamdan alınmış bir öykü olduğunu belirtmekte ya da bunun tersi olarak da filmde geçen kişi ya da yer adlarının gerçek yaşam ile bir ilgisinin olmadığını belirtmek gibi bir yola başvurmaktadırlar.

Durum böyle olunca belgesel film yönetmeni de elinden geldiğı ölçüde film için yaptığı ön araştırmalardan, filmde kullandığı görsel ya da işitsel malzemesine kadar her unsurun gerçek dünya ile ilişkisini sağlam temellere oturtmak zorundadır. Yoksa onun bu filminin bir belgesel olarak değeriendirilmesinin en önemli kıstaslarından birini yerine getirmemiş olmaktadır. Her belgeselcinin üzerinde ısrarla durduğu konuların başında gelen etik olgusu, yapılan söyleşilerde izleyicinin de temel sorunsalını oluşturmakta ve sorular hep bu yönde oluşmaktadır.

Hepsinden önce belgeselci, yaşadığı çağa tanıklık etme rolünü üstlenmektedir. Toplumların belleğini oluşturma çabasındadır. Özellikle günümüz iletişim karmaşası içerisinde kültür, belki de tüketimi en karmaşık duruma gelmiş ‘ürünlerin’ başında gelmektedir. Öyle ki sanat dalları arasındaki sınırlar yavaş yavaş birbirine geçmektedir. Örneğın bir fotoğraf kolaylıkla resim sanatının malzemesi olabilmekte aynı biçimde resim sandığımız bir eserin gerçekte bir fotoğraf karesi

⁴⁶ Nichols, 1991, s.167

olduğunu görebilmekteyiz. Bu söylenen sanat akımları için de geçerli olabilmektedir. 'Postmodern durum' içerisinde her yapının kendisi bir karma biçimsel yapının içine girebiliyor. Aynı biçimde sinema sanatında da durum bu yönde gidebilmektedir. Sinema sanatı elinde bulundurduğu olanakların ayırdına varmadan geçmiş türlerin ya da akımların bir tekrarını sürekli olarak gündeme getirmektedir. Örneğin önceden başarılı olmuş bir sinema filmi, günümüzde bir yeniden yapım (re-make) olarak karşımıza çıkabilmektedir. Yine aynı biçimde çizgi roman kahramanları beyaz perdede kolaylıkla boy gösterebilmektedir. Tüm bunlar çoğunlukla düşsel bir ortam yaratma amacıyla sinemanın uçsuz bucaksızmış gibi görünen gerçekliği beyaz perdede yeniden canlandırma özelliğinden yararlanılarak yapılmaktadır. Oysa bu sinemanın gücünün daha alt düzeylerde tutulmasının bir sonucudur.

Sinema sanatı izleyicisiyle paylaştığı bir etkileşim olduğu sürece varolabilecektir. Çağdaş dünyanın önemli sorunları da bir sanatçı olarak sinemacının ayırdında olması gereken konulardandır. Kuşkusuz sinema sanatı aynı zamanda bir eğlence sektörüdür. Ancak bunun yanında da büyük bir izleyici kitlesine ulaşabilen bir sanat dalıdır. Sinemacı gelişen teknik araç gereçlerin de yardımıyla küçük bir ekip eşliğinde, dünyanın herhangi bir yerinde kamerasına yansıyan bir olayı dünyaya sunabilmektedir. Bu sinemacının hepsinden önce bir sanatçı olarak insanlığa karşı bir ödevi olarak kendinde gördüğü etik bir davranıştır. Tam da bu noktada belgeselci yaklaşım bu davranışa verilebilecek en güzel örneklerden biridir. Belgeselci, tarihsel bir süreç içerisinde bilgisi ve dünya görüşü doğrultusunda olaylara ayna tutmaya çalışmış ve bu özelliğiyle de çağdaş bir felsefecinin işlevini de üstlenerek uygarlık tarihinin envanterine bir sayfa ekleyebilme çabasıdadır.

Belgeselci bilgisi ve dünya görüşü doğrultusunda bunları yapıyor diyoruz, çünkü bunu yaparken belgeselcinin görüşünün ne ölçüde gerçekliğe uyduğu konusu gündeme gelmektedir. Tam da bu noktada en zor konulardan biri, belgeselcinin tarafsızlığı ya da gerçeklere ne ölçüde bağlı kaldığı sorusu sorulabilmektedir. Belgesel sinema etiği diğer sanat dallarından ve sinema film türlerinden ayrıcalıklı bir durumdadır. Çünkü etik olgusu belsel sinemanın kendisiyle özdeşleşmiş kavramlardandır. Öyleyse etik nedir?

Yaşadığımız dünyadaki toplumsal, kültürel, ve ekolojik durum etiğin konusudur. Etik, "insanlar arasındaki ilişkilerin temelinde yer alan değerleri, ahlaki bakımdan iyi ya da kötü, doğru ya da yanlış olanın niteliğini ve temellerini araştıran

felsefe dalı⁴⁷ olarak tanımlanmaktadır. Belgesel sinemacı da yaşadığı dünyayı etik kuralları çerçevesinde araştıran ve unutulmaması gereken bunu sanatsal bir biçim olan belgesel film ile gündeme getiren sanatçıdır. İşte onun bu tavrı etik tartışmasını da beraberinde getirmektedir.



⁴⁷ Bkz. AnaBritannica Ansiklopedisi, Cilt 8, s.340

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMA VE GERÇEKÇİLİK

3. 1. TÜRK SİNEMASININ GERÇEKÇİLİK SERÜVENİ

Bir tür olarak belgesel sinemanın değişik biçimlerde kendini gösteren yaklaşımlarını ve bu türün en çok konuşulan özelliklerinden biri olan gerçekçilik anlayışının bazı önemli kilometre taşlarını kısaca belirledikten sonra Türkiye'deki belgesel sinema çalışmalarını ele alacağız. Öncelikle böyle bir belirlemeyi yapmada yardımcı olacağını düşündüğümüz ülkemizdeki sinema sanatının gerçekçilik serüvenini incelemek sonraki belirlemeleri yapmada yararlı olacaktır. Böylesi bir incelemede, kurmaca sinema da dahil olmak üzere sinemamızda görülen değişik konu ve biçimlerin kurmaca sinemada nasıl ele alınıp işlendiği ve belgesel sinemada ele alınan konuların kendilerini nasıl bir biçimde gösterdiği belirlenmeye çalışılacaktır.

Öncelikle belirtmek gerekir ki gerçekçilik Türk Sineması'nda hiçbir dönemde bir akım olarak yer almamıştır. Ancak kimi yönetmenler İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı gibi akımların etkisinde kalarak bazı gerçekçi filmlere imzalarını atmışlardır. Bu yönetmenler de bir akım oluşturma ötesinde kişisel sinema anlayışları doğrultusunda çalışmalar yapmışlardır. Bu yönetmenlerden aşağıda kısaca ele alınan dönemlerde yeniden söz edilecektir.

Lumière kardeşlerin "cinématographe" ile 1895 yılında gerçekleştirdikleri ilk gösterimin ardından dünyanın diğer ülkelerinde hızla yayılan sinema, Türkiye'de izleyicilerle ancak 1908 yılında gerçek anlamda buluşabilmiştir. O dönemde yalnızca İstanbul'da küçük bir kitleye yapılabilen gösteriler, ülkemizdeki ilk sinema salonu olma özelliğini taşıyan Pathe Sineması aracılığıyla halka açılma olanağını buluyordu. Ardından Birinci Dünya Savaşı'na kadar İstanbul'un dışında İzmir, Selanik ve birkaç şehirde sinema salonları açılıncaya kadar sinema tanınmamaktaydı.¹

Türkiye'de sinema sanatının başlangıç yıllarına 'Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları' başlığı altındaki bölümde kısaca değinilecektir. Ancak söylemek gerekir ki Türkiye'de de diğer ülkelerin sinemalarında olduğu gibi, sinemanın başlangıç yıllarında ilk önceleri çevrilen filmler 'belge film' niteliği taşımaktaydı.

¹ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, II. Baskı, I. Cilt, Kitle Yay., Ankara, 1999, s.12

Sigmund Weinberg ile birlikte "Himmet Ağanın İzdivacı" (1916-1918) adlı ilk konulu Türk filmini sonraları çalışmalarını sinema üzerinde yoğunlaştıran Fuat Uzkınay gerçekleştirmiştir. Bu film ile birlikte sinema salonları 'yerli' filmlerle tanışıyor ve bu filmi diğer filmler izliyordu. Fuat Uzkınay'dan başka Sedat Simavi, Ahmet Fehim, Şadi Karagözoğlu da sonraları sinemayla ilgilenmeye başlıyorlardı. Ne var ki sinemamız bu dönemde daha çok tiyatro sanatının etkisi altında kalan filmlerle gündemdeydi. Bunun yanında iyi ya da kötü sinemanın gelişmesine katkıda bulunmayı amaçlayan bir üretim sürecinin içine girilmekteydi. Alim Şerif Onaran, bunu Türk Sineması adlı kitabında şu biçimde betimlemekteydi:

*" Altı yıllık (1916-1922) film yapımındaki yanlışlıklar, yetersiz çalışmaların getirdiği kötü alışkanlıklar, sonraki yıllar için, ders alınmadan tekrarlanan örnekler oluşturdu. (...) Bu aksaklıklara, yetersizliklere, yanlış adımlara rağmen, ilk altı yıllık film çalışmalarının büsbütün olumsuz ve yararsız olduğu söylenemez. Her şeyden önce, bu çalışmalar, Türkiye'de de film çevrilebileceğini ve pekala halkın rağbet edebileceğini göstermiş, arkadan gelenlere bu yolda cesaret vermiştir."*²

Türk sineması daha sonra 'Tiyatrocular Dönemi' olarak adlandırılan bir dönemin etkisi altına girdi. Bu dönemde, başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere tiyatrocular, tiyatrodaki deneyimlerini sinemada kullanarak uzun yıllar egemenliklerini sürdürdüler. Ertuğrul, sinemaya ilk önce kuramsal çalışmalar ile başladı. Filmlerinde tiyatronun oyun tarzını ve sahne düzenlemesini kullanarak Türk Sineması'nın bu yönde gelişmesini sağladı. Bu dönemde yaptığı filmler arasında yer alan "Ateşten Gömlek" (1923), "Bir Millet Uyanıyor" (1932), "Aysel Bataklı Damın Kızı" (1934-1935), teknik olarak sinemayı bir anlamda ileriye taşıyan filmlerdir.³

Bu dönem de değişen koşulların da etkisiyle başka bir dönemin oluşmasını sağlamaktaydı. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle büyük oranda engellendiyse de, bu yeni dönem sinemanın yeni bir atılım içine girmesine olanak veriyordu. Savaş koşulları, ülkeye giren yabancı filmlerin nitelik ve niceliklerinde bir değişim yaşanmasına yol açtı. Bu durumda yapımcılar yeni arayışlar içerisine girdiler. Yeni yapımevleri ve yeni yapımcılar sinema filmi yapmaya başladılar. Bunların birçoğu yurtdışında sinema eğitimi almış ve ilk çalışmalarını sinema filmi çekmek olarak belirlemiş insanlardı. Bunların arasında Faruk Kenç, Şadan Kamil,

² y.a.g.e., s.18

³ Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları*, I. Cilt, Kitle Yay., Ankara, 1995, s.24

Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu akla ilk gelenlerdir.

Bu yönetmenler, sinemanın kendi olanaklarını kullanarak bir sinema dili oluşturulmasında ve sinemanın tiyatronun egemenliğinden kurtulmasında katkıda bulunmuşlardır. Tiyatrocular Dönemi ile 'Sinemacılar Kuşağı' arasında yer almasından dolayı da bu dönem 'Geçiş Dönemi' olarak adlandırılmıştır.

Yukarıda özet olarak aktarılan Türk Sineması'nın gelişme çabaları, 'Sinemacılar Kuşağı' olarak adlandırılan döneme kadar daha ayakta durmaya çalışan bir sinemanın örnekleri olarak değerlendirilebilir. Başta Lütfü Ö. Akad olmak üzere, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, ve Memduh Ün gibi yönetmenlerin ilk filmleriyle Sinemacılar Kuşağı da başlamış oluyordu. 1960'lı yılların düşünsel anlamda getirdiği serbestlik ortamında sinemacılar, konularını çağdaş toplumsal yaşamın içinden alarak sinemasal yaratıcılıklarını kullandılar. Her bir sinemacı kendi özgün sinema anlayışını filmlerinde kullanmakta ve geliştirdikleri bu yeni dille yeni bir sinema anlayışının da öncüsü olmaktaydılar.

Geçiş Dönemi ve Sinemacılar Kuşağı olarak adlandırılan dönemlerin başlarında yapılan çalışmalar, o yıllarda diğer ülke sinemalarında oluşan sinemasal eğilimlerin ötesinde, ticari kaygılarla oluşan bir boşluğu doldurmak gereğinden doğan filmlerden oluşmaktadır. Bunu sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo şu biçimde belirtmektedir: *"...1949-1959 dönemi 'sinema yapma'nın başlangıcı sayılmış ve bu yıllarda Türk Sineması'nın ilk gerçek ürünleri ortaya çıkmışsa da, bizce sinemaya gerçek giriş bir öz, biçim ve anlatım bilinçlenmesiyle 1960'larda gerçekleşmiştir."*⁴

Bu yönetmenler kendilerinin de içinde bulundukları ve 'Yeşilçam Sineması' olarak adlandırılan bir ticari sinemanın içinde çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Her ülke sinemasında görülebilen ve belirli şablonları çerçevesinde filmler üreten yeşilçam sineması, ticari sinemanın kurallarıyla izleyiciye ulaşmaktadır. Bu sinema anlayışı yinelenen konuları ve bitmek bilmez uyarlamalarıyla günden güne üretimini arttırarak sürdürme amacıyla melodramlardan salon komedilerine, çok sayıda film yapımını sağlamaktaydı. Başlangıçta, kendilerinden önceki dönemde filmler üreten sinemacıların da çok sıkıntısını çektikleri teknik olanaksızlıklar, ve bilinçsizce oluşturulan yapım ve

⁴ Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi*, Kabcı Yay., İstanbul, 1988, s.131

dağıtım politikaları, sinemaya yeni bir soluk getirme çabasındaki bu sinemacıların da yakalarını bırakmadı.

Başta Lütü Ö. Akad olmak üzere Sinemacılar Kuşağı'nın yönetmenleri böylesi bir üretim ortamı içerisinde, bir yandan da kendi anlatım özelliklerini arayış yolunda örnekler veriyorlardı. Bu arada Türk Sineması yeni arayışlar içerisinde, kuramsal olarak da değişik tartışma ortamlarına giriyordu. Kimi yönetmenler Türkiye'de sinema yapan herkesin sinemacı olamayacağını, bu iş için kültürel ve bilimsel anlamda çalışmalar yapılması gerektiğini söyleyerek yenilikler yapılmasından yana tavır alıyorlardı. Kimi yönetmenler de kuramsal olarak sinemanın konularını seçmede özen göstermenin gerekliliğinden dem vuruyordu. Bu durumu Scognamillo şu biçimde belirtmektedir: *"Sinemaya yön vermek isteyen, bir sinema kültürünü, bir sinema bilimini, öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde doğuyor. Devlet, zaman zaman sinemanın varlığını hisseder gibi oluyor. Sonra kuramlar yaratılıyor (Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema), tartışmalar kopuyor, tartışmalar suçlamalara varıyor, gruplaşmalar, anlaşmazlıklar, düşmanlıklar ortaya çıkıyor ve doğal olarak zamanla sönüyor."*⁵

Bu dönemde Akad ve yanında kendisiyle birlikte yer alan diğer sinemacılar, toplumsal konularla ilgilenmeye ve daha çağdaş sorunlara eğilmeye başladılar. Bu dönemde Akad "Hudutların Kanunu" (1966) adlı filmini çekiyor. Bu film Giovanni Scognamillo'ya göre *"...yöntemli bir sürecin ürünü ve tüm önceki deney ve arayışlarının bir varış noktası"*⁶ olarak değerlendirilmektedir. Akad bu döneminde, kırsal bölgelerden kentlere çeşitli konulara değinerek dil arayışlarını sürdürüyor. Yaptığı filmlerde; devletin bireyleriyle ilişkisinden, kentlere göç ve kent yaşamına ayak uydurma çabaları, işlediği konularda bu arayışın yalnızca birkaçıdır.

Türk Sinemasının genel anlamda bir eğilimi olan bu durumu "Türk Sineması Toplumbilimi" adlı kitabında Faruk Kalkan şöyle belirlemektedir: *"...günlük reel yaşam ile doğrudan ilişkili olan filmlerin, genelde ya bir toplumsal ve siyasal sorunu gündeme getirdiğini ya da en azından sorunsal bir duruma eğildiğini görüyoruz. 1960'lı yıllarla birlikte Türk siyasal ve toplumsal hayatında başlayan hızlı gelişmeler ve demokratikleşme süreci doğrudan sinemaya da yansımıştır. Türk Sineması, o güne kadar el atmadığı konulara yönelmiş, günlük yaşamın gerçeklerinden yola*

⁵ y.a.g.e., s.189

⁶ y.a.g.e., s.228

*çıkan öyküleri ele almış ve 'nısbî' bir demokratik ortamda büyük kitlelerin sorunlarını tartışmaya açmıştır."*⁷

Bu arada belirtmek gerekir ki burada yapmak istediğimiz Türkiye'deki sinemacıların yaptıkları filmlerin kronolojik bir sıralamasını yapmaktan çok ele aldıkları konuları işleme biçimlerinde ne denli gerçekçi olabildiklerine bakmaktır. Bunun nedeni de biliyoruz ki yeşilçam sineması bu konuda hiç iyi bir sınav vermemiştir.

Bu durumu kendisi de yönetmenlik yapan Hüseyin Karakaş şu biçimde özetlemektedir: *"1950'li yılların sonu ve altmışlı yılların başında, yeşilçam sinemasının dışında arayışlar başlamış çözüm olarak da , ellili yılların başında edebiyat dünyamızı saran köy romanlarından hareketle, köy gerçeği filmler yapılmaya başlanmıştır... Günümüzde bu romanların artık tartışılır olduğu ve okuyucunun eskisi gibi bu tür konulara itibar etmediği göz önüne alınırsa, köy gerçeği filmlerin o yıllarda ne kadar yanlış bir seçim olduğu ortaya çıkar... Kaldı ki yeni yaratılmak istenen sinema anlayışının seçilen konu ne kadar farklı olursa olsun, anlayış olarak yeşilçam sinema kurallarından pek farkı yoktur."*⁸

Yeşilçam sinemasını bir tarafa bırakacak olursak, karşımıza bu kez de bireysel olarak sinemaya emek veren bir grup yönetmenin kişisel çabaları çıkmaktadır. İster usta çırak ilişkisinden geçen 'alaylı' yönetmenler arasında, isterse de 'mektepli' yönetmenler arasında olsun, Türk Sineması aradığı çıkışı bulmada hep sıkıntı yaşamıştır. Konuları bakımından bu sinema anlayışı, ya küçük bir grubun entelektüel anlamda kısır çekişmeleri içerisinde sıkışmış, ya da yine bireysel, yabancılaşmış kişiliklerin bunalımlarına yönelmekten kendini alamamıştır. Yapısal anlamda olmasa da düşünsel olarak sinema, yaşadığı döneme ışık tutma anlamında kendine düşen görevi Türkiye'de de yerine getirmeye çalışmıştır. Sanat, içinde bulunduğu topluma ayna tutar ve toplum içindeki bireylerin değişik durumlardaki ilişkilerini yansıtır. Bu bağlamda sinema, bu sorumluluğun bilincinde yapımlar da gerçekleştirmiştir.

Türk Sinemasında bir dönüm noktası ve köy gerçeğine bir bakış olarak kabul edilebilecek Metin Erksan'ın "Susuz Yaz" (1961) adlı filmi Berlin Film Festivalinde en iyi film ödülünü alıyordu. Aynı dönemde yine ilk kez işçi sorunlarını gündeme

⁷ Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Ajans Tümer Yay., İzmir, 1988, s.145

⁸ Hüseyin Karakaş, "Türkiye'de Yedinci Sanat", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını*, HÜ. GSF. Yay., Ankara, 1985, s.336

getiren Ertem Göreç'in "Otobüs Yolcuları" (1961) ve "Karanlıkta Uyananlar" (1964) adlı filmleri, toplumsal sorunlara bir başka gerçekçi yaklaşım olarak sinema tarihimizde yerini alıyordu. Halit Refiğ de dönemin bir başka toplumsal konusu olan göç sorununu ele alan "Gurbet Kuşları" (1964) adlı filmini çekiyordu. Yine aynı gelenek içerisinde Akad da büyük kentlere göç eden insanların yeni yaşamlarında karşılaştıkları güçlükleri ele alan "Gelin" (1973), "Düğün" (1974), ve "Diyet" (1974) adlı filmlerden oluşan üçlemesi ile titiz ve gerçekçi bakış açısını koruyan yaklaşımını koruyordu.

Yukarıda sözü edilen birkaç film dışında başka yönetmenler de zor koşullarda toplumsal konularda sinema aracılığıyla eleştirel bakışlarını dile getirdiler. Zor koşullar diyoruz, çünkü Türk Sinemasının o dönemdeki en büyük sorunlarından olan sansür olgusu nedeniyle bu filmlerin izleyicilerle buluşmasında sorunlar yaşanıyordu. Filmlerde yer alan görüntüler sansür kurulu tarafından 'istenmeyen bir bölüm' olarak değerlendirildiğinde o filmin gösterimi yasaklanabilmekteydi. Sinema tarihçisi Agah Özgüç'ün çok sayıda filmin sansür edilme gerekçelerini sergilediği "Sansür Dosyası" adlı kitabında özellikle bir filmle ilgili olarak aktardığı bir olay dikkat çekicidir. Bu film, Metin Erksan'ın Fakir Bayburt'un aynı adlı romanından uyarladığı senaryodan filmleştirdiği "Yılanların Öcü" (1962) adlı filmidir. Filmin gösterimi sansür kurulu tarafından yasaklanıyor ancak dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel tarafından da film şu biçimde değerlendiriliyordu: *"Bu filmi yapmakla vatana, millete hizmet ettiniz. Var olun sağ olun. Yurt gerçeklerini az bile göstermişsiniz."*⁹

Sinemacılar Kuşağı olarak adlandırılan dönemin ardından bu sinemacıların yanında yetişen yeni yönetmenler de 'Genç Sinemacılar' kuşağını oluşturdular. Bu yönetmenler arasında bir tanesi diğerleri arasında öne çıkmaktadır: Yılmaz Güney. Sinemasal anlatımda gerçekçi öğelerin kullanılmasında ön sıralarda yer alan az sayıda sinemacının başında yer almaktadır. Bazı sinema tarihçilerine göre Yılmaz Güney, Türk Sinemasında Akad çizgisini sürdürerek onu ileriye taşımakta ve Sinemacılar Dönemi ile Genç Sinema arasındaki geçişi sağlamaktadır.

Sinemaya oyuncu olarak Lütfü Ö. Akad'ın yanında başlayan Güney, senaryo yazarı, yönetmen ve oyuncu olarak ilk önemli çıkışını "Seyyit Han" (1968) adlı filmiyle yapıyor. Güney'in sineması içerdiği öğelerle birçok araştırmaya konu olmuş ve olmaktadır. Ne var ki Türk Sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul

⁹ Agah Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, Koza Yay., İstanbul, 1976, s.26

edilen “Umut” (1970) adlı filmiyle “...*Türk sinemasına gerçekçiliği ya da şiirsel gerçekçiliği getirerek ilk gerçek sinema sınavını veriyor.*”¹⁰ Bu filmde genel anlamda bir biçimde o dönemin geçer akçe sinema anlayışından uzaklaşıldığını ve öykünün işlendiği ortamdaki, oyuncuların filmdeki tavırlarına varasıya bir belgesel gerçekçi anlayışın varlığına tanık oluyoruz.

İşte böylesi bir ortamda konular günlük yaşamdan alınan daha gerçekçi bir sinema anlayışının ürünü olarak karşımıza çıkıyor. Yılmaz Güney dışında aynı kuşak yönetmenler arasında; Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Nesli Çölgeçen, Yusuf Kurçenli, Yavuz Turgul gibi yönetmenler de sinemanın daha bir yaşamın içinde yer almasını sağlamışlar, ve filmleriyle gerçekçi bir anlayışın oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu yönetmenlerin filmleri genel anlamda içinde bulundukları toplumu anlatma savında iseler de , bu filmlerden başka gerçekçi öğelerin yerini deneysel anlayışın aldığını ve bazı üslup denemelerinin de bulunduğunu görüyoruz. Örnek vermek gerekirse; Yavuz Özkan, maden işçilerinin sorunlarını ele alan “Maden” (1978) filminin yanında “Ateş Üstünde Yürümek” (1991) adlı filmiyle Kurtuluş Savaşı’nı ve sonraki toplumsal gelişmeleri bale ile anlatma yolunu seçen deneysel bir çalışma gerçekleştiriyordu. Bu ve benzeri örnekler, aynı yönetmenlerin filmografisinde yer alan çalışmalar için söylenebileceği gibi, her bir yönetmenin dünyayı görüş biçimini beyaz perdeye yansıtmaya biçimi için de söylenebilir.

80’li ve 90’lı yıllara geldiğimizde sinema artık güncel gerçeklerden, toplumsal sorunlardan neredeyse kaçır duruma gelmiştir. Onun yerine toplumda çeşitli kesimlerde yer alan uçlardaki kişiliklere yer verilmeye başlanmıştır. Burada ele alınamayacak kadar geniş ve karmaşık bir yapı içerisine giren Türk Sineması, artık bir endüstri olma yolunda, artan büyük bütçeli ABD kaynaklı filmlere karşı ‘oyunu kuralına göre oynamak’ gereğinden olsa gerektir ki, oyuncusundan konu seçimine kadar bir anlayış değişikliği içerisine girdi. Artık yıllarca üzerinde konuşulan, gişe başarısını yakalayabilmiş filmler, birinci elden sinemamızda etkisini göstermiştir. Yapımcılar, gişe başarısını amaçlayan yapımlar için daha baştan hesaplarını yapıyorlar ve filmin çekim aşamasından tanıtımına kadar birçok arayışın içine giriyorlardı.

Bu bölüme kadar Türk Sinemasının gerçekçilik ile olan ilgisini konuların, daha doğrusu filmlerin kısa bir özeti olarak ele almaya çalıştık. Bilindiği gibi sinema

¹⁰ Scognamillo, 1998, s.368

sanatı kolektif bir sanattır. Bir sinema filminin oluşumu için bir çok kişi emek verir. Filmin birinci dereceden üretiminden sorumlu sanatçılardan (oyuncu, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni, yönetmen, vb.) uygulamı ve işleyim sırasında çalışan işçilere kadar herkes yapılan işin sonucundan bir derece sorumludurlar. Kuşkusuz sanatsal açıdan bir filmin değerlendirilmesinde senaryosundan çekimlerine, oyunculuğundan dekor ve kostümüne kadar unsurlar önem taşımaktadır. Bu açıdan Türk Sineması'nın gerçekçilik serüvenini incelemeye çalıştığımız bu bölümde sinemamızın 'genel' bir panoramasını çizmek gerekirse pek de iç açıcı bir tablo ile karşılaşmadığımızı söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Öncelikle senaryo, oyunculuk, dekor ve kostüm açısından olaya yaklaştığımızda, sinemamızın bir kaç film dışında iyi bir durumda olduğunu söyleyemeyiz. Uzun süreler boyunca her bir odasını neredeyse ezberlediğimiz evlerde çekilen filmlerde, fakir kız-zengin delikanlı, ve bitmez tükenmez bir melodram ortamında gösterişli bir oyunculuk ile Türk Sineması hep gerçeklikten kopuk bir dünyayı anlatan sinema olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece konusu ne olursa olsun, dönemin atmosferini yaşatmada da başarılı olunamamıştır. Türk Sineması'nda anlatım sorunlara değinen Oğuz Adanır, Türk Sineması'nda en büyük sorunun zaman-mekan-kişi üçlüsünden kaynaklandığını söylemekte ve değerlendirmesini şöyle sürdürmektedir: *"...uyumlu bir şekilde birbirleriyle çakıştırılmamalarının yanı sıra bu verilere eklenen ses, müzik ve diyalogların filmin bütününde bir uyum gösterememeleri sonucunda izlenen filmlerden gerçek bir film tadı alınamamaktadır."*¹¹ Bu saptama bizce sinemamızın gerçeklikle olan kopukluğunu da belirlemektedir.

Oyunculuk anlamında da ne yazık ki yine aynı kopukluk karşımıza çıkmaktadır. Oyunculuk, sinemada izleyicinin karşısındaki en önemli verilerden biridir. İzleyici karşısında gördüğü olayı, kahramanının kendisine gösterdiği kadarıyla değerlendirmekte ve onun tavırları en büyük veriyi oluşturmaktadır. Arada oluşacak iletişim ya da iletişimsizlik, konu kadar oyuncunun sorumluluğundadır. Sinemamızda oyunculuk için yapılan şu değerlendirme konuyu daha iyi anlatmaktadır: *"Son otuz yıl için bir 'genelleme' yapmak gerekirse Türk Sineması'nın oyuncularını çoğu kez beyaz perdeyi süsleyen dekoratif unsurlar olabilmenin ötesine nadiren geçebilmiş ve bir kişiliği canlandırabilmişlerdir. Ara kavramlardan yoksun, mekanik yapıları bir öyküde kişiliklerin yapısı da doğal olarak bellidir. İy*

¹¹ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yay., Ankara, 1994, s.135

adam, kötü adam, masum kız, fahişe, yiğit delikanlı, alçak adam, saf köylü, acımasız kentli, vb. karşıt niteliklere sahip karikatüral kişiliklerle yıllar boyunca karşılaşmıştır ve karşılaşmaktadır.”¹²

Sinema gibi geniş kitleleri etkisi altına alan bir sanat dalı, en güçlü özelliğini gerçeğe olan benzerliğinden almaktadır. Sinema aracılığıyla en anlatılamaz öyküler beyaz perdede anlatılabilmektedir. Sinema, tarihi boyunca ister bir eğlence aracı olarak, isterse de işlediği konu çerçevesinde yeni dünyalar kuran bir araç olarak değerlendirilsin içinde yaşadığı topluma bir ayna tutmaktadır.

Ne var ki sinemamız açısından durum hiç de iç açıcı değildir. Umut verici az sayıda çalışma dışında, genel çizgileri yukarıda az çok belirlenmiş bir sinema söz konusudur. Bunun nedeni de genel anlamda bir Türk Sineması toplumbiliminden söz edebilmenin güçlüğünden kaynaklanmaktadır. Yukarıda kısaca belirtmeye çalışıldığı gibi, büyük oranda kendi toplumun isteklerini belirleme doğrultusundaki bir Türk Sineması’ndan çok, altyapıdan yoksun ve kendini tekrarlayan bir sinema ile karşılaşmaktayız. Başta da belirttiğimiz gibi kendi toplumundan neredeyse tamamen kopuk bir ülke sinemasına herhalde dünyanın başka hiçbir yerinde rastlayamayız. Kurmaca sinemada durum böyleyken belgesel sinemadaki duruma baktığımızda karşımıza inceleme açısından çokça göz ardı edilmiş geniş bir alanla karşılaşmaktayız.

3. 2. TÜRKİYE’DEKİ BELGESEL FİLM ÇALIŞMALARI

Sinemanın daha ilk başlangıç yıllarında eğlence amaçlı izlenceler oluşturarak yayıldığını biliyoruz. İlerleyen yıllarla birlikte dünyanın birçok ülkesinde ilgi uyandıran sinema, Osmanlı İmparatorluğu’nda da aynı dönemlerde izleyici bulmaktadır. Değişik kaynaklarda, sinemanın 1896 yılında Victor Bertrand adlı bir Fransız tarafından Osmanlı sarayına getirildiği ve gösterimlerin yapıldığı belirtilmektedir.

Ülkemizde gerçekleştirilen ilk film konusunda sinema tarihçileri bir tartışmanın içinde yer almaktadırlar. İster Makedon asıllı Manaki Kardeşlerin çektikleri filmler olsun, isterse de o dönem orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkinay’ın çektiği “Ayastefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı” (1914) adlı film olsun, Türk Sineması’nın başlangıcı belge filmleriyle olmuştur. Sözü edilen filmlerin kopyaları bulunamadığından filmler hakkında da fazla bir şey söylemek

¹² y.a.g.e., s.159

olanaklı değildir. Ne var ki, sözü edilen filmler dönemin Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde bir sinema dairesinin oluşturulmasına katkıda bulunmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, sinemanın kurulmasında ordu ilk adımları atmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Enver Paşa, Almanya'yı ziyareti sırasında Alman Ordu Film Merkezi'nin çalışmalarını görmüş, ve geri döndüğünde buna benzer bir kurumun Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde kurulması için çaba göstermiştir. Enver Paşa'nın bu çabaları sonucunda İmparatorluk bünyesinde "Merkez Ordu Film Dairesi" kurulmuştur. Bu Daire'nin başına ülkemizde ilk film gösterilerini de gerçekleştiren Sigmund Weinberg getirildi. Bir süre sonra, yabancı asıllı olduğu için bu işin başında kalmasında sakınca gören yetkililer, onun yerine o sıralar Weinberg'in yardımcılığını da yapan Fuat Uzkınay'ı görevin başına getirdiler. Başlangıçta Daire'nin filmleri; savaş ile ilgili haber filmleri, ya da padişahın resmi gezileri ile ilgili belge filmleri idi. Ülkemizde savaş belge filmciliği bu kurum aracılığıyla gelişmiş ve İstanbul'un işgalinden sonra kurumun araç ve gereçleri "Malul Gaziler Cemiyeti"ne devredilmiştir. Ülkemizde sinemanın kurulması konusunda bu resmi kurum tarafından çevrilen yüzlerce savaş belge filmi bulunduğu belirtilmektedir. Ayrıca, 1922'de kurulan ilk özel sinema kuruluşu olan Kemal Film tarafından da savaş ve haber belge filmleri çekilmiştir. Bunların arasında Cezmi Ar tarafından gerçekleştirilen "Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmit Cephesini Teftişi", Fuat Uzkınay'ın "Zafer Yollarında" adlı uzun metraj belge filmi sayılabilir.

Savaşın son yıllarında Cemiyet'in elindeki tüm sinema aygıtları "Ordu Film Alma Dairesi"ne devredilir. Günümüzde "Ordu Foto Film Merkezi" adını alan kurum, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı çalışmalarında kaynaklık etmiştir. Sonraları ordu eğitimi ve değişik tarihlerde gerçekleştirilen askeri manevraları konu olarak ele alan filmlerle çalışmalarına devam eden kurumun çok zengin bir film arşivi de bulunmaktadır.¹³

Dönemin TBMM'i tarafından yeniden kurulan Ordu Film Teşkilatı, yakın tarihimizin en önemli olaylarından biri olan Kurtuluş Savaşı'nı belge filmler aracılığıyla kaydetmeye çalışmıştır. O dönemde çekilen filmler arasında "Dumlupınar Vekayii", "İzmir Nasıl İstirdat Edildi?", "İzmir'de Yunan Fecayii", İzmir Yanıyor", "Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılanişı" adlı belge filmleri sayılabilir. Savaşın son filmi olan "İşgal Ordularının İstanbul'u Terki" Cezmi Ar tarafından

¹³ Füsün Balkaya, *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*, Basım ve Grafik Matbaacılık, Ankara, 1993, s. 33

gerçekleştirildi. Eldeki malzemelerin değerlendirilmesi ve yeni bir kurguyla daha sonra "İstiklal" adlı uzun metraj belge filmi oluşturuldu.

Ulu Önder Atatürk, izlediği bu filmi çok beğenir ve sinema ile ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade eder: *"Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, elektriğin, ve kıtaların keşfinden çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukunda en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz."*¹⁴

Bu sözleriyle Atatürk sinemaya verdiği önemi göstermiş, ve kendisinin isteğiyle çağrılan Sergei Yutkeviç adlı Sovyet yönetmene "Türkiye'nin Kalbi Ankara" (1934) adlı film yaptırılmıştır. Bir başka çalışma da dönemin tanınmış belge ve derleme film uzmanı Esther Shub ile Kemal Necati Çakuş'un birlikte hazırladıkları "Türk İnkılabında Terakki Hamleleri" adlı belge filmidir. Nijat Özön' üç yıllık bir çalışmaya karşın çok da başarılı bulmadığı bu film hakkında şunları söylemektedir: *"... bir tarih dersinin kuruluşunu taşımasına rağmen, 'Türk İnkılabında Terakki Hamleleri' (1934-37), bu konuda hazırlanan en derli toplu montaj filmiydi. Türkiye'nin Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçirdiği başlıca dönemler, özellikle İlk Dünya Savaşı, Mütareke, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in kuruluşu öteye beriye dağılmış az sayıdaki eski dokümanterlerle canlandırılmaya çalışılıyor, ayrıca girilen devrim hareketlerini yansıtan sahnelerle süsleniyordu."*¹⁵

Aynı yıllarda Nazım Hikmet de İpek Film adına film çalışmalarına girer. "İstanbul Senfonisi" (1934) ve "Bursa Senfonisi" (1934) adlı belgeseller İpek Film'in son çalışmaları olmuştur.¹⁶ Bu çalışmalar dönemin Avrupa'lı avant-garde sanatçıların deneysel çalışmaları ile çakışmaktadır. Bunlar arasında Alberto Cavalcanti, Walther Ruttmann, ve Joris Ivens gibi sanatçıların senfonik şehir belgeselleri ile karşılaştırılabilecektir. Bu da Nazım Hikmet'in o dönemde sanatın giderek de belgesel sinemanın evrenselliğini gören bir sanatçı olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmalar sonunda belgesel film alanında oldukça uzun bir durgunluk yaşanmıştır. 1950'li yıllarda belgesel film üretimine yeniden başlandığını görüyoruz.

¹⁴ y.a.g.e., s. 33-34

¹⁵ Adalı, 1986, s. 102-103

¹⁶ y.a.g.e., s. 101

İlk yapım Seyfi Havaeri'nin Halk Film adına çektiği "Kore Gazileri" adlı belgeseldir. Hemen ardından Kenan Erginsoy'un gerçekleştirdiği " Mehmetçik Kore'de" yi sayabiliriz. Aynı şirket tarafından çekilen bir başka film de "Kore'de Türk Kahramanları"dır. Adalı'ya göre, ilkel propaganda filmlerinin ötesine geçebilen bu çalışmalar, on dört yıl gibi bir aradan sonra Türk Sineması'nda ortaya konan ilk belgesel yapımlar olmaları dolayısıyla da başka bir önem kazanmaktadırlar. Bunun yanında, *"Türk Sinema tarihinde sanatsal yönü ağır basan, gerçek anlamda bir belgesel filmle ancak 1954 yılında karşılaşabiliyoruz İlhan Arakon, derli toplu, üstelik renkli bir çalışma olan 'Bir Şehrin Hikayesi'nde, Bizans'tan bu yana İstanbul'un tarihini özetliyor, bu büyük kent'in çeşitli yönlerini yansıtıyordu."*¹⁷

Bu tarihlerde Türk Sineması ilk kez düzenli bir biçimde belgesel yapımına girişen bir kurumla karşılaşmaktaydı. Bu kurumun adı İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'dir. İstanbul Üniversitesi'nin Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümünün öğretim üyelerinden olan Prof. Dr. Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun ortak çalışmaları ile bir dizi belgesel film yapımı gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında; "Hitit Güneşi" (1956), "Siyah Kalem" (1957), "Anadolu'da Roma Mozaikleri" (1959), "Karanlıkta Renkler" (1959), "Surname" (1959), ve "Anadolu Yollarında" (1960) adlı filmler sayılabilir. İstanbul Üniversitesi Film merkezi toplam on sekiz belge filmi yapmıştır. *" Hemen hepsi bilimsel olduğu kadar sanatsal kaygıların da ağır bastığı başarılı çalışmalar olan bu filmlerin belki de en büyük talihsizliği geniş izleyici kitlelerine ulaşamamış olmalarıdır."*¹⁸ İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin yapmış olduğu bu filmlerle ilgili olarak Eyüboğlu; *"...sinema diliyle yurt ve dünya seyircilerine bir çeşit Anadolu destanı sunmak"*¹⁹ olduğunu söylemektedir.

1960 yılında eski filmlerin kurgulanmasıyla oluşturulan "Türk'ün Mucizesi" ve "Düşükler Yassıda'da" adlı iki belgeselden başka belgesel film yapılmadığını görüyoruz. Bu iki filminden ilkinin, eski filmlerin kurgulanarak yeniden oluşturulmuş ve belgesel sinemamıza pek de bir katkısı olmadığını söyleyen Bilgin Adalı, ikinci filmin de haber ve propaganda ağırlıklı bir çalışma olduğunu belirtmektedir.²⁰ *"Öykülü film yapımında görülen sayısal artışa karşın filmlerin niteliklerinde genel bir düşüş*

¹⁷ y.a.g.e., s. 104

¹⁸ Balkaya, 1993, s. 37

¹⁹ Sabahattin Eyüboğlu, (Der.: Azra Erhat), **Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler**, Cilt:2, Cem Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 185

²⁰ Adalı, 1986, s. 110

gözlemlenirken, belgesel film yapımı 1962'ye kadar bütünüyle durur. 1962'de belgesel film çalışmalarının yeniden başladığını görüyoruz. Bu kez konuya kimi kurumlar, kuruluşlar el atmıştır.”²¹

Çeşitli kaynaklara göre, belgesel film yapımına bu yıllarda Eczacıbaşı, Yapı Kredi Bankası, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu gibi kurum ve kuruluşların girdiğini görüyoruz. Ayrıca başta Lütfi Ömer Akad, Sûha Arın, Güner Sarioğlu, olmak üzere başka film yönetmenlerinin de belgesel film yapımına başladığını görüyoruz. Türkiye’de belgesel sinema adına atılan ilk adımları kısaca inceledikten sonra, belgesel sinemanın gerçekçi yaklaşımını yine tarihsel süreç içinde ele alarak incelemeyi sürdüreceğiz. Böylelikle gerçekçilik bağlamında kurmaca ve belgesel sinema ayrımı daha bir belirdin biçimde görülebilecektir.

3. 3. TÜRK BELGESEL SİNEMASI VE GERÇEKÇİLİK

Bu bölümde sinemanın yaklaşım açısından en gerçekçi türü belgesel sinemanın Türkiye’deki durumu incelenecektir. İlk bakışta belgesel sinema ve gerçekçilik anlayışı birbirinden ayrılmazmış gibi görünmektedir. Ancak durum uygulama açısından böyle midir? Türkiye’de gördüğümüz / görebildiğimiz belgeseller ne ölçüde gerçekliği yansıtabilmektedir?

Daha önce Türkiye’deki belgesel sinema çalışmalarının başlangıcını ve ilk yıllarını kısaca incelemiştik. Burada yapacağımız daha çok bir anlatım biçimi ve sinema türleri arasında en gerçekçi olması beklenen belgesel sinemayı mercek altına almaktır. Konuları bakımından belgesel filmler, kurmaca filmlere oranla çeşitlilik göstermektedir. Günlük yaşamda karşılaşılabileceğimiz herhangi bir kişi, olay ya da bir zaman dilimi bir belgesel film için konu olabilmektedir. Konularını bu geniş yelpazeden seçen sinemacılar, çoğunlukla kurmaca filmlere olduğu kadar ilgi görememektedirler. Bunun nedenlerini incelemek sinemadan izleyicinin edindiği izlenimlere, giderek bir sinema filminin algılama sürecine ilişkin bir araştırmanın konusu olacaktır. Bizim burada yapmaya çalışacağımız, Türkiye’de belgesel sinema ile uğraşan sanatçıların konularına yaklaşım biçimi olarak belgesel sinemayı seçmeleri dolayısıyla gerçekleştirdikleri çalışmalara bakmak olacaktır.

Ülkemizde sinema filmlerinin saklanarak korunması, gereken önemin verilmediği konulardandır. Sinemamız adına ilk arşiv çalışmaları, kapatılan Türk

²¹ y.a.g.e., s. 110

Sinematek Derneği tarafından yapılmıştır. Günümüzde, Mimar Sinan Üniversitesi bünyesindeki Sinema-TV Enstitüsü bu konuda en geniş olanaklara sahip kurumdur. Enstitü bünyesinde dört binin üzerinde film bulunmaktadır. Genel anlamda sinemamız adına yapılacak araştırmalarda televizyon öncesindeki yapımların izlenebilmesi bu kurum aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. TRT de elinde bulundurduğu arşiviyle, geniş olanaklara sahip bir diğer kurumdur.

TRT aynı zamanda belgesel sinemanın gelişmesine öncülük eden kurumların başında gelmektedir. TRT'nin dışında, "...PTT, DDY, TBMM, Kültür ve Sanat Yayın Kurulu, Kültür Bakanlığı, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Araştırma Merkezi, M.Ü. STV Bölümü, Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema-TV Bölümü, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Sinema-TV Bölümü, Yapı-Kredi Bankası, As Ajans (Behlül Dal) , MTV (Milliyet Televizyon) (Süha Arın) gibi resmi ya da yarı-resmi kuruluşlar belge film yapımında öncü olmuşlardır."²²

Bu kurumlar dışında belgesel sinema alanında çalışmalar yapan kişiler arasında Lütfü Ö. Akad, Artun Yeres, Adnan Benk, Nesli Çölgeçen, Ali Özgentürk, Ara Güler, Güner Sarioğlu, Sezer Tansuğ, Yalçın Yelence, Arif Keskiner, Samih Rifat, Güneş Karabuda, Haluk Cecan gibi adlar ilk akla gelenlerdir. Günümüzde de daha çok televizyona belgeseller çeken ve gazetecilikten gelen M. Ali Birand, Can Dündar, Tayfun Talipoğlu, ve TRT okulundan Kerime Şenyücel, Ertuğrul Karslıoğlu, Taha Feyizli gibi adlar sayılabilir. Kuşkusuz günümüz televizyon yayıncılığı, yapımlardaki çeşitlilik açısından programları adlandırmada her ne kadar belgesel kavramını kullanarak birtakım magazinlere bu ad altında yer veriyorsa da, incelememiz açısından yararlı olmayacak bu yapımları dışarıda tutmayı yeğliyoruz. Yine de yukarıda adı geçen belgeselciler dışında da özellikle üniversitelerin Sinema-Televizyon bölümlerinde belgesel alanında çalışmalar yapan başka isimler de bulunmaktadır. Burada yapmaya çalıştığımız kişilerden çok, belgesel yapımların biçim-içerik bağlamında bir değerlendirmesini yapmak olduğundan yukarıdaki adlandırma yalnızca kaynaklar çerçevesinde ele alınabilen kişi ve kurumlar olmaktadır.

Bunun yanında belgesel sinema alanında çalışmalar yapan kurumlar ve kişilerin de ellerinde bulundurdıkları filmler, ileride yapılacak araştırmalarda yararlı olacaktır. Bu çalışma, bir grup belgesel sinemacının kurduğu, paneller ve

²² Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, I. Baskı, II. Cilt, Kitle Yay., Ankara, 1995, s.287

gösterimler aracılığıyla geliştirmeye çalıştığı Belgesel Sinemacılar Birliği'nin elinde bulundurduğu filmlerden ve günümüz televizyonlarından, ayrıca belgesel sinema konusunda ürünler veren sinemacıların izlediğimiz çalışmalarından yararlanarak hazırlanmıştır.* İzlenen filmlerde konunun işleniş biçimi açısından kurmaca sinema ile belgesel sinema arasındaki benzerlik ve farklılıklar göz önüne alınmıştır.

Ticari açıdan ilgi göremeyen belgesel sinema, konularını seçme konusunda da bir dönem sıkıntılar yaşamıştır. 1950-60 yılları arasında yapılan filmlere baktığımızda, bazı eski filmlerin kurgulanmasıyla oluşturulan "Türk'ün Mucizesi" gibi filmleri, ya da 1960 askeri harekatında yargılanan siyasilerin mahkeme görüntülerinden oluşturulmuş "Düşükler Yassıada'da" gibi filmlerle karşılaşmaktayız. Bu filmler dönemin siyasi görüşlerini yansıtan birer propaganda filminin sınırlarını aşamayan filmlerdir. Yine aynı dönemde, tarihi ve kültürel zenginliklerimizi tanıtmaya yolundaki çalışmalarıyla İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin bünyesinde gerçekleştirilen filmler belgesel sinemanın ülkemizdeki ürünlerini oluşturdular. İ.Ü. Sanat Tarihi bölümü öğretim üyelerinden Prof. Dr. Sabahattin Eyüboğlu ve Prof. Dr. Mazhar Şevket İpşiroğlu öncülüğündeki ekip, bir dizi çalışma gerçekleştirdiler. Bu ekibin gerçekleştirdiği belgeseller çeşitli festivallere katılıyor ve ödüller alıyordu. Örneğin "Hitit Güneşi" (1956), 1956 yılında Berlin Milletlerarası Film Festivali'ne katılmış ve ikincilik ödülünü kazanmıştır. "Hitit Güneşi", genel olarak Hitit kültürü hakkında bilgi veren eğitici yönü ağır basan bir belgesel. Eyüboğlu ve ekibi bir anlatıcı eşliğinde Hitit heykel sanatı başta olmak üzere, bu kültürün ağırlıklı olarak görüldüğü Alacahöyük ve Boğazköy yöresini ve bu yöredeki çalışmalar hakkındaki bilgileri izleyiciye aktarmayı amaçlamaktadır. Film, bilimsel amaçları dışında sanatsal yönü ile de ilgi çekmeyi başarmaktadır. Dizinin bir başka çalışması olan "Siyah Kalem" (1957), ünlü Osmanlı nakkaşı Mehmed Siyah Kalem'in sanatı üzerine gerçekleştirilmiş öğretici özellikleri ağır basan siyah-beyaz bir çalışmadır. Minyatür sanatının doğası Siyah Kalem'in kişiliği herhangi bir dramatik boyut katılmaksızın adeta bir sanat tarihine ait görsel malzemeymiş gibi kuru bilimsel bir ifadeyle sunulmuştur. Türk kültür tarihinin kişiliklerinden olan Siyah Kalem, Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun ortak çalışması olarak İ.Ü. Film Merkezi'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir. Ne var ki bir dizi olarak hazırlanmış bu belgesel ve diğerleri de festivaller dışında geniş bir izleyici kitlesine ulaşamayan belgeseller olarak yerlerini almışlardır.

* Belgesel Sinemacılar Birliği'nin arşivinde bulunan filmler Ek-1'de verilmektedir.

Bu filmler ve genelde Türk belgesel sinemasının o dönemdeki bir değerlendirmesini yapan Eyüboğlu şunları söylemektedir: *"Türk filminin karşısında teknik bakımdan çok üstün filmler vardı. Yalnız İstanbul Üniversitesi'nin verdiği imkanlar ve gönüllü gayretlerle Milletlerarası pazara çıkmış olan bu filmin kusurları hazırlayanları rahatsız edecek kadar çoktu. Öğrendiğimize göre filmin beğenilen tarafı konusunun yeniliği, takdimin sadeliği, sözün ve fon müziğinin eserleri öne sürerek filmin ölçülü bir yer alması ve bir de, birçok rakiplerin düştüğü kusura düşmeyerek, kaba propagandaya, gösterişe, resmi ve beylik söz ve resimlere yer vermemesi olmuş. Gerçekten bütün filmde Türkiye haritası, 'Medeniyetler beşiği Anadolu' ve 'Atatürk'ün kurduğu Eti müzesi' sözlerinden başka propaganda hissini veren hiçbir şey yoktu. Diğer filmlerin çoğunda yapımcılar ellerindeki imkanların zenginliğine rağmen, eserlerini dünya seyircilerinden çok kendilerine film yaptırarlara beğendirmek yolunu tutmuşlardı. Otuz milletin katıldığı bir pazarda milli menfaate en fazla zarar veren milli gösteriş oluyor. Sonunda kendini övdüren, kendini övmeyen oluyor. Bu da ayrı ve çok önemli bir ders bizim için."*²³

Gerçekten de yukarıda Eyüboğlu'nun bir sanatçı olarak belgesel sinemaya yaklaşımı, aslında her belgeselciye bir ders özelliği taşıyan sözler içermekte. Eyüboğlu'nun bu sözleri için, konunun özelliğini yakalayabilmiş olan bir sanatçının yapması ve de yapmaması gerekenlerin güzel bir biçimde özetlenmesi diyebiliriz. Yine Eyüboğlu ve İpşiroğlu'nun bu girişimleri belgesel yapımında karşılaşılan zorluklar açısından da önem taşımaktadır. Kendi kısıtlı olanakları ile böylesi bir kültür envanteri oluşturmak üniversitelerin günümüzde de üzerinde durması gereken olgular arasında gelmektedir. O dönemde yapılan bu filmler bir araya geldiğinde çok kültürlü Anadolu tarihinin bir görünümünü sunmaktadır. Bu kolaj görünüm, özellikle postmodern bağlamda günümüz kültürü çerçevesinde birçok benzeri çalışmaya öncü olmuştur.

60'lı yıllarda yaşanan toplumsal ve ekonomik yaşamdaki değişim Türk Sineması'nı da etkilemiş ve bu dönemin önemli konularından biri olan köyden kente göç olgusunun Halit Refiğ, Lütfü Ö. Akad gibi sinemacılar tarafından işlendiğinden daha önce söz etmiştik. Kurmaca sinemada bu konu dramatik bir yapı ve karakterlerin etrafında yoğunlaşırken, belgesel sinemanın anlatım biçiminde konu değişik boyutlarıyla irdelenebilmektedir. Buna örnek olarak TRT'de görev yapmakta olan belgesel yapımcısı Nilgün Maktav'ın 1996 yapımı 4 bölümlük "Son Bakışta

²³ Eyüboğlu, 1982, s.188-189

Aşk” adlı yapıımı örnek olarak verilebilir. Yapımda bu kez göç olgusunun büyük şehir yaşantısına getirdiği yeni sorunlardan ve değişik çevrelerden konuya getirilen yorumlara yer veriliyor. Belgeselin kendine özgü diliyle uzmanların görüşleri, sanatçıların düşünceleri, ve sokakta yaşayan insanlarla yapılan röportajlarla uyumlu olarak yoğrulan yapımda, günümüzde de geçerliliğini koruyan göç olgusu, doğrudan anlatımın merkezine yerleştirilerek izleyiciye sunuluyor. Başka bir örnek de Atif Yılmaz’ın Anadolu’da hala geçerli olan kuma getirme geleneğine bir bakış olarak filme çektiği “Berdel” (1990) adlı filmi ile Handan Türkeli’nin “Berdel” (2001) belgeseli. Bu iki filmde iki farklı yaklaşım kendini açık bir biçimde göstermektedir. İlkinde oyuncuların da katkısıyla olgu toplumsal bir gerçek olarak ele alınmakta ancak anlatımda belirli bir noktada bilinen kurallar geçerli olmaktadır. Oysa ikinci filmde belgeselin özgür anlatımından yararlanan yönetmen olguyu yaşayan toplumdaki doğallığıyla gözler önüne sermekte ve bu olayın içinde yer alan kişilerin de görüşlerine yer verilmektedir. Belgesel sinemanın gerçekçiliği biz izleyicileri doğrudan böylesi bir olgunun ‘tanığı’ konumuna getirmekte ve olgunun tüm gerçekliği toplumsal kahramanlarıyla doğrudan anlatılabilmektedir. Belgesel sinemanın burada bir özelliğinden söz edilebilecektir. Bu da, kurmaca sinemada anlatılan öyküde oyuncuların olayı mimesis (taklit) yoluyla aktarmasının yanında belgesel sinemada olayın kahramanı doğrudan hem filmin öznesi hem de nesnesi konumuna gelmekte kendi yaşadığına izleyicileri tanık durumuna getirmektedir.

Yeniden Türk sinemasının 60’lı yıllarına dönersek dönemin en önemli temsilcilerinden olan Lütfü Ö. Akad da Orman Bakanlığı adına “Tanrının Bağışı Orman” (1964) adlı belgeseli gerçekleştiriyordu. Scognamillo’nun, “... Akad’ın sinemasal yaklaşımını, anlatım-dil endişelerini belki de en somut şekilde ...”²⁴ ortaya koyduğunu belirttiği film için Halit Refiğ de şunları söylemektedir: “Akad’ın birinci başarısı filmini sadece orman işletmelerinin çalışmasını değil, yurt gerçeklerini anlatan bir eser haline getirebilmesi... İkinci başarısı, bu gerçekleri ortaya koyarken hiçbir belagat ya da demagoji yoluna sapmaması, laf ebeliğinden, samimiyezsiz heyecan gösterilerinden kaçınması, meselesini en yakın bir biçimde anlatabilmesi... (Akad) yurt gerçeklerinin sinema diliyle nasıl ortaya konacağı konusunda yeni bir ders veriyor.”²⁵

²⁴ Scognamillo, 1998, s.226

²⁵ y.a.g.e., s.226

Bir başka dönemin önemli yönetmenlerinden olan Metin Erksan da Türk Hava Kurumu adına "Dünya Havacıları Türkiye'de" (1957) adlı belgeseli çekmiştir. Bir başka belgesel çalışmasını da 1960 yılında gerçekleştirdiği "Büyük Menderes Vadisi" (Nehir ve Uygarlık) oluşturmaktadır.

1970'li yıllara gelindiğinde Türk Sineması'nda genel anlamda bir hareketlenmeden söz edilebilir. Yanlış politikaların da etkisiyle sinemadan uzaklaşan izleyici, televizyonların karşısındaki yerini aldı. Bu dönemde, sinemalarda bir sömürü anlayışı başlamakta ve zaten az olan izleyici sayısı bir de nitelik açısından değişime uğramaktaydı. Bunun yanında sinemamız açısından çok değerli filmler de yapılmıyor değildi. 1970'lerin bir başka özelliği ise belgesel sinema alanında görülen gelişmelerdir. Sinema Televizyon Yüksek kurulları ile Televizyon Enstitülerinin kurulması da bu yıllarda gerçekleşmiştir. Yine bu yıllarda çeşitli yarışmalar düzenlenmiş ve bu yarışmalar aracılığıyla belgesel sinemaya da bir canlılık gelmesi sağlanmıştır. Bu yarışmalar arasında en önemlisi 1967'de ilki gerçekleştirilen ve son kez düzenlendiği 1970 yılından sonra Boğaziçi Üniversitesi bünyesindeki BÜSK tarafından sürdürülen Hisar Film Şenliği' dir.

1980'li ve günümüze kadar olan dönemde ise belgesel sinema adına birçok çalışma yapıldığını görmekteyiz. Bunda artan özel televizyon şirketleri aracılığıyla gelişen yayıncılık olanaklarının etkili olduğu kanısındayız. Genelde zaten sinema salonlarında yer bulamayan belgesel yapımlar için televizyon bulunmaz bir fırsat yaratmıştır. Daha önce de sözünü ettiğimiz Süha Arın, Behlül Dal, Güner Sarıoğlu, Arif Keskiner ve diğer başka bir avuç yönetmen tarafından ayakta kalma çabası vermekte olan belgesel sinemamız için televizyon, festivaller ve yarışmalar dışında seslerini duyurabilecekleri bir başka ortam yaratmıştır. Alim Şerif Onaran'a göre belgesel sinema akımı, *"...özellikle 80'li ve 90'lı yıllarda gittikçe artan bir yoğunlukla sinemamızdaki yerini buldu."*²⁶

Kendisine giderek artan oranda televizyonda yer bulabilen belgesel yapımlar, değişik konulara el atarak 'aranan' program türlerinden biri oldu. Bazı örneklerine değineceğimiz bu belgeseller, televizyon izleyicisinin yapısını araştıran şirketlerin yaptıkları araştırmalarda, daha çok izleyici tarafından izlenmek istenmektedir. Ne var ki, kendilerine geç saatlerde yayın olanağı bulabilmektedirler. Bu tüm söylenenlerin karşısında bir çelişki olarak ortada duran bir olgudur.

²⁶ Onaran, 1995, s.287

Konularını seçme bakımından kurmaca sinemadan farklı bir anlayışa sahip olan belgesel sinemanın, ne yazık ki bu konuları işleyiş biçiminde çok da özgür olduğunu söyleyemeyiz. Bunun nedeni de, gerçekçilik adına belgesel sinemanın bazı kalıpların dışına çıkamayışı gelmektedir. Göstergibilimsel açıdan belgesel filmlerde kullanılan görüntülerin belirti (indeks) türünde göstergeler olduğunu daha önce söylemiştik. Bu görüntüler filmin konusunu oluşturan seslerde de aynı biçimdedir. Elde edilen görüntüler ve sesler, anlatılmak istenen öykünün çevresinde oluşturulur.

Örneğin Türkiye’de uzun soluklu belgesel çalışmaları gerçekleştirmiş usta belgeselci Sûha Arın’ın belgesel biçimini kullanarak çektiği filmi “Kula’da Üç Gün”de (1983), ilk bakışta Kula yöresindeki bir düğün ele almakta ve bu düğün yöresinin gelenekleri ile birlikte akıcı bir biçimde anlatılmaktadır. Film aslında gerçek bir düğün anında çekilmemiş, sonradan yöre halkının geleneklerine uygun bir biçimde ‘sahneye’ konmuştur. Ne var ki olay örgüsü ve kahramanlar, oldukça gerçekçi bir sinema diliyle yöre halkının geleneklerini beyaz perdede oluştururken, tarihi Kula evleri belgesellerin ayrılmaz biçimsel özelliklerinden olan anlatıcı tarafından izleyiciye aktarılan bölümlerdir. Burada konu, Arın’ın kurduğu sinemasal dünyada değil, konunun doğrudan kendi çerçevesinde oluşturulmuştur. Yaklaşım olarak belgesel sinemanın gerçekçi anlayışı ile de filmde görüntüler bir topluluğun yaşamından kesitler sunarken, tarihi Kula mimarisi de doğrudan ele alınmaktadır. Biçimsel olarak belgesel sinemaya yenilik getiren bu film, ülkemizde az sayıda önemli denebilecek belgeseller arasında yerini almaktadır. Bu özelliğiyle film, 1983 yılında Antalya Film Festivalinde belgesel dalında Altın Portakal ödülünü almıştır.

Burada belirtilmesi gereken bir konu, belgesel filmlerin kurmaca filmlere oranla konusuna olan yakınlığı ve onu değişik açılardan izleyiciye yakınlaştırma olgusudur. Yukarıdaki örnekte verilen düğün gibi bir geleneksel olgu kurmaca filmlerde de defalarca işlenmiştir. Ancak düğünün kendisi doğrudan ele alınan bir olgu olmamıştır. Bunun yerine düğün ile ilişkilendirilen olaylar ya da kişiler filmin konusunu oluşturmaktadır.

Bu örnek, belgesel sinema ile kurmaca sinema arasındaki sorunsala da dikkatleri çekmektedir. Bir konu üzerinde film yapmayı düşünen sinemacı, belgesel sinemayı bir yöntem olarak kabul ettiğinde, bu kendisine bazı konularda serbestlik getirdiği gibi, bazı konularda da sorumluluklar yüklemektedir.

Süha Arın'ın "Kula'da Üç Gün" adlı filminde birlikte çalışan Enis Rıza belgesel sinema adına yapılan her filmin bir bütünlük içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini, gerçekliğin yeniden üretimi konusundaki düşüncelerini ve bu filmde yaptıklarını şu biçimde belirtmektedir: *"...Bir anın, bir birikimin, bir ayrıntının belgeseli sözünü ettiğim bütünsellik sürecinin bir parçasını oluşturduğu gibi, bugüne taşınmamış bir belge, bir görüntü, bir görsel tanıklığın anılara ve bilgiye dayalı anlatımının yeniden üretilmesi de - genel olarak yana olmasam da- söz konusu olabilir.(...) Mesela "Kula'da Üç Gün'de" biz bir düşünüyü düzenledik. Ama o düşünün her şeyiyle gerçek malzeme ile çekildi, gerçek insanlar oynadılar. Bir tek gelin hariç, bütün detaylarıyla canlandırıldı düşün. Kullanılan altınlara kadar gerçekti. Herkes sandıktan çıkarıp verdi, kostüm ve aksesuarlarını. Bir anlamda Nanook hikayesi gibi oradaki yarenler de bugün halen varlar ama düşünlerde o yarenler değil elektro-sazlar çalınıyor artık. (...) Evet bizim kurduğumuz bir düşünüyü. Dolayısıyla, bir de belgeleme boyutu önem kazanıyor. Bir zamanlar bütün o yarenlerle, vs. ile öyle bir düşün çekilmiş olsaydı. "Kula'da Üç Gün" de biz o malzemeyi kullanarak, o mekanları çekerek bir film yapmış olsaydık, o bence daha gerçekçi bir belgesel olacaktı."*

Belgesel sinemayı diğer türler arasında gerçekçi yaklaşımıyla ortaya çıkmasında bu özelliği önemlidir. Durum böyle olunca, belgesel sinemanın diğer disiplinlerle de olan ilişkisi gündeme gelmektedir. Sosyoloji, psikoloji, tarih, arkeoloji, etnoloji gibi disiplinler bir belgeselci için hiç de yabancı olmaması gereken disiplinlerdir. Bu alanlarda en azından belirli düzeye kadar bir bilgiye sahip olması gerekmektedir.

Bu bağlamda belgesel sinemanın ele aldığı konulara baktığımızda, toplumsal olayların ele alındığı belgesellerden biyografilere, kaybolan değerlerin işlendiği belgesellerden doğa belgesellerine değişik alanlar karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizde belgesel sinema, az sayıda kişisel çabaların dışında, başta televizyon şirketleri olmak üzere değişik alanlarda çalışmalarını sürdüren kurumların da ilgisini çekmektedir. Bu kurumların başında kuşkusuz en büyük olanağa sahip kurum TRT'dir. Bünyesinde barındırdığı olanakları bu konuda kullanmaktan geri kalmayan kurum, geniş bir arşive de sahiptir. Belgesel yapımcı ve yönetmeni yetiştirme açısından da TRT öncü olma özelliğine sahiptir. Eldeki teknik donanımı yurdun değişik yerlerini tanıtmaya ve değişik kültürel değerleri

*Bkz. Belgesel Sinemacılar Birliği 15.5.1997 tarihli Tartışma Defteri I

tanıtmak amacıyla kullanan TRT uzun yıllar çalışmalarını sürdürmüş ve sürdürmektedir.

Tüm bu özelliklerinin yanında, konu seçimi ve işlenişi bakımından olaya yaklaştığımızda TRT, devletin televizyonu olma özelliğinden olsa gerek, pek de çeşitlilik göstermemektedir. Programlarında genel olarak ağırlığı yerli ve yabancı yapım doğa belgeselleri, magazin türündeki gezi belgeselleri oluşturmaktadır. TRT arşivlerine bakıldığında, 1971 ve 1998 yılları arasında 1417 adet belgesel yapımın kurum tarafından gerçekleştirilerek yayınlandığı görülmektedir. Yine bu arşivde, yapılmış olan belgesellerin türlerine göre dağılımları şu biçimdedir: 116 adet doğa belgeseli, 168 adet Atatürk konulu belgesel, 249 adet tarih belgeseli, 310 adet kültür-sanat konulu belgesel, 97 adet biyografik belgesel, 53 adet bilimsel içerikli belgesel, 34 adet sosyal içerikli belgesel, ve 390 adet genel konular içeren belgesel.

Bu sayılardan da anlaşılacağı gibi, TRT nicelik açısından belgesel yapımlarda kapsamlı bir arşive sahiptir. Bu arşivin içerisinde, çeşitli yörelerin coğrafi özelliklerinden yitirmeye başlanan geleneklere, değişik el sanatları ve folklorik zenginliklerden kültür ve sanat dünyamızın tanınmış yüzlerine kadar geniş bir yelpaze söz konusudur. Ne var ki, TRT elinde bulundurduğu bu arşivin kullanılmasında akılcı bir politika izlememektedir. Bu konuyu kendisi de "Demirkırat" (1989), "Kıbrıs" (1989), ve "12 Mart İhtilalinin Pençesinde Demokrasi" (1994), gibi belgesellerin yapımcısı olan M. Ali Birand şöyle seslendirmektedir:

*"... TRT dışarıya hiçbir görüntü satmamaktadır. Yukarılardan bir yerden emir gelmediği takdirde, arşivlerini sıkı sıkıya kapatmaktadırlar. Bu durumda özel belgeselciler ihtiyaçlarını yabancı ajanslardan büyük paralar ödeyerek karşılamak zorunda kalmaktadırlar. 50-60 bin dolar karşılığı satın alınan bu görüntüler ise, zamanında TRT tarafından bu ajanslara kimi zaman bedava, kimi zaman çok cüzi fiyata verilmiş görüntülerdir. Yani, TRT kapılarını kapalı tuttukça aslı kendinde bulunan görüntülerin dışardan yabancılara para ödenerek alınmasına neden olmaktadır."*²⁷

TRT adına gerçekleştirdiği "Keçenin Teri" (1988) ve "Fırat'ın Türküsü" (1989) adlı belgeselleriyle Ertuğrul Karslıoğlu, belgesellerin işlendiği yörelerdeki yaşantıya gerçekçi bakış açısıyla yaklaşmaktadır. İlkinde Şanlıurfa'da keçe yapımı ve yapımcılarını konu alan yönetmen sinemasal bir dille akıcı bir anlatım

²⁷ Mehmet Ali Birand, "Yarına Hiçbir Şey Kalmayacak", **Belgesel Sinema Üzerine**, (Yay. Yön. Enis Rıza), İstanbul, 1997, s.38

gerçekleştirmiştir. Film hummalı bir keçe yapım işlemi ile başlamaktadır. İzleyici için işlemin zorluğu doğal sesler aracılığıyla daha da hissettirilmektedir. Yörenin kültürel yaşantısı keçecilerle birlikte dolaşarak görüntülenmektedir. Değişen iş koşulları ve teknik yenilikler de bu iş kolundaki değişimi sergileyen görüntüler arasında yerini almaktadır. Belgeselde bir anlatıcı olmaksızın gerçekleştirilen anlatım, ülkemizde yapılan belgeseller arasında kayda değer örnekler arasındaki yerini almaktadır. “Fırat’ın Türküsü” ile Ertuğrul Karslıoğlu, “...yalnız nehrin değil, yöresindeki kent ve kasabaların sosyal ve iktisadi yaşamlarından da vurgulamalar yapan ve bu kent ve kasabalar için Fırat’ın değerini ortaya koyan bir çalışmadır.”²⁸

TRT adına belgeseller hazırlayan bir başka yönetmen Taha Feyizli de amacının “...bir belgesel televizyon programından çok, gerçek bir belgesel yapmak”²⁹ olduğunu söylüyor. TRT adına “Eskici” adlı belgeseli gerçekleştiren Feyizli bu belgeselde, amaçlarının Cumhuriyet dönemi ile birlikte yaşanan süreçte eşyaların serüvenlerini yansıtmak olduğunu söylüyor. Bu değişimi yansıtırken aynı zamanda toplumsal değişim de ele alınmaktadır. Bu yapımı ile yurtiçinde ve yurtdışında ödüller kazandı. TRT adına çalışmalar yapan Kerime Şenyücel de bir başka toplumsal değişimi, arabeski, “Acısıyla Tatlısıyla Hayatımız Arabesk” (1993) adlı belgeselde işliyordu.

TRT dışında diğer televizyon kuruluşları özel yayıncılık anlayışlarının da getirdiği serbesti içerisinde konu seçiminde ve yorumlarda ‘özgür’ olabilmektedirler. Ancak bu kez de Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) adlı bir denetim kurulu karşımıza çıkmaktadır. Bu kurul yayınlarda bir çeşit sansürleme olarak da kabul edilebilecek anlayışla yayınları denetim altında tutmaktadır. Başka bir deyişle, televizyonlarda John Grierson, ya da Paul Rotha’nın geliştirdiği anlamda toplumsal içerikli belgeselleri görmek bir bakıma olanaksız duruma gelmektedir. Uzun soluklu araştırma gerektiren ve gerçekliği ele alma çabasındaki belgeseller, böylece bir başka kitle iletişim aracından da bir bakıma dışlanmaktadır. Onun yerine; yine tarih, biyografi, haber, gezi, ve doğa belgeselleri bu araçtaki yerlerini almaktadırlar.

Konumuza geri dönecek olursak; yapılan belgesellerin biçimsel ve içeriksel incelemesini yaptığımızda, yeni açılımlar da görmüyor değiliz. Bu konuda ülkemizde genç kuşak televizyoncular arasında bir dizi gazeteci sayılabilir. Bunlar arasında

²⁸ Onaran, 1995, s.289

²⁹ Hami Çağdaş, “Unutulmuş Yıldızlar Ekranda Yeniden Parlayacak”, **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı: 221, Ağustos-Eylül 2000, s.51

Can Dündar, Coşkun Aral, Tayfun Talipoğlu, ilk akla gelenlerdir. Gazetecilikten gelme deneyimlerini televizyonda, ister yurtiçinde isterse de yurtdışında olsun farklı yaşayış biçimleri ve kültürleri anlatma yolunda kullanmaktadırlar. Bunun yanında habercilik bu yapımlarda çoğu zaman ağırlığını hissettirmektedir. Aral'ın "Haberci" adlı yapımı, medyada pek de rağbet görmeyen coğrafyalarda dolaşarak yaşanan olaylara tanıklığını televizyonda uzunca bir zamandır sürdürmektedir. Aynı biçimdeki yolculuğu Tayfun Talipoğlu yurtiçindeki değişik yörelerde "Bam Tel" adlı yapımıyla sürdürmektedir. Can Dündar ise daha çok "Sarı Zeybek" gibi Atatürk'ün özel yaşantısına bir bakış atan biyografilerle, ya da "4. Nesil" gibi bir dizi belgeselle değişen toplumsal yapıda oluşan alışkanlıkların nesilden nesile yolculuğuyla ilgilenmektedir. Yine aynı türden belgesellere imza atan bir başka isim de Güneş Karabuda'dır. Karabuda'nın 1990 yılında Garanti Bankasının katkısıyla hazırladığı otuzar dakikalık on sekiz bölümden oluşan "Turkuvaz" belgeseli ile gösterimi süren "Dünyanın Mirası" adlı belgeseli, kendi türü içinde başarılı sayılabilecek ve belgesele olan ilgiyi günden güne artıran yapımlardır. Televizyonlarda görülen bu yapımlar Türkiye'de belgesel film türünün kuşkusuz bir bölümünü oluşturmaktadır.

Bir başka sözü edilmesi gereken belgesel yapım da Kültür Bakanlığı ve Yapı Kredi Bankasının katkılarıyla oluşturulan "Simurg: Gerçeğin Peşinde Otuz Yolcu" belgeselidir. "Simurg", Cumhuriyet Türkiye'sinde yetişmiş bilim, sanat, ve düşün insanlarımızı topluma daha bir yakından tanıtmakta ve böylesi önemli bir topluluğun sonraki kuşaklar için tarihsel kaydını gerçekleştirmektedir. Belgeselin yönetmeni Samih Rifat, akıcı anlatım biçimiyle de izleyicinin kısa sürede ilgisini çekecek atmosferi başarılı bir biçimde oluşturmaktadır. İlk aşamada on beş kültür insanının yaşantısına eğilen belgeselin Ara Güler'in konu edildiği bölümünde, sanatçının fotoğraf anlayışı yalın ve neredeyse 'kendisini anlatan' bir biçimde verilmektedir. Bu bölümde ilginç bir etkileşim de oluşmaktadır. Belgeselin bir bölümünde, kendisini günlük yaşamın kayıt edicisi olarak niteleyen Güler'in kendisi de belgeselci tarafından o anda kayıt edilmekte ve bu yaklaşım, yaşanan gerçekliğe hiçbir etkide bulunmadan, birlikte bir 'kaydedici' olma özelliği sergilemektedir. Bunu belgeselin bir bölümünden örnek vererek açabiliriz. Güler, bir kahvehanede oturup çayını yudumlarken etrafındaki insanların kare kare fotoğraflarını çekmekte, belgeselci de Güler'in bu anını görüntülemektedir. Böylece 'birinci elden' bir sanatçının sanat

anlayışı dile getirilmektedir. Kendisi de belgeselci yaklaşımıyla tanınan Ara Güler, filmin nesnesi haline gelmekte, ve film kendi kendini anlatır duruma gelmektedir.

Belgeselde Onat Kutlar ile Güler hakkında yapılan bir söyleşide söylendiği gibi, "tarihi gerçekliği fotoğraf karesine sığdıran" sanatçı için yapılan bir başka belgesel olan "Ara (Ara Güler Belgeseli)", Güler'in yaşanan dünyaya tanıklığına izleyiciyi davet etmekte. Erdal Buldum ve A. Özdil Savaşçı'nın hazırladığı bu seksen dakikalık belgeselde sanatçının çalışmaları bölümler halinde verilmekte ve diğer insanlarla birlikte Güler yine bir yandan günlük yaşamın içinden kareler çıkarırken görüntülenmektedir. Belgeselin anlatımında, daha çok kurmaca filmlerde karşılaştığımız devamlılık ögesinin sağlanış biçimi, özellikle üstünde durulması gereken unsurlar arasında yer almaktadır. Yine teknik olarak birçok belgeselde ağırlığını gösteren bir anlatıcı ve fon müziği eşliğinde görüntüler olgusu, bu belgeselde en alt düzeylerde yer almaktadır. Bunun yerine doğal sesler ve nesnenin kendisini (burada Ara Güler) anlattığı bölümlerle birlikte Güler'in çevresindeki insanların onunla ilgili görüşlerine yer verilmektedir.

Ülkemizde şehirler de belgesellerde konu edilmektedir. Bunlar arasında Lütfü Ö. Akad'ın "Dört Mevsim İstanbul"(1990), Canan Evcimen İçöz'ün "Çarşı Pazar İstanbul" (1989), Nesli Çölgeçen'in "Ankara'yı Seviyorum" (1993), Ragıp Taranç'ın "İzmir İzmir" (1990) adlı belgeseller sayılabilir.

Belgeselcilerin yapımlarına yer veren festivallerin başında gelen Uluslararası Ankara Film Festivali belgesel yapımlarına katkı sağlama açısından önemli bir açığı doldurmaktadır. Festivalin 1995 - 1999 yılları arasında Ulusal Belgesel Film dalında yarışmaya katılan filmlerin bazılarına bakmak belgesel sinema alanında ülkemizde yapılan çalışmalara ışık tutacağı kanısındayız. *

1995 yılında 7. Ankara Film Festivali'ne yedi adet belgeselin katıldığını görüyoruz. Bu filmler; Ahmet Soner'in "Adana-Paris", Mehmet Eryılmaz'ın "Bedr: Sinemada Bir Dolunay", İsmet Arasan'ın "Bir Portre: Hulusi Kentmen", Ahmet Uluçay'ın "Bizim Köyün Orta Yeri Sinema", Çiğdem Sezgin'in "Godzilla", Yüksel Aksu'nun "Underground Kadir ve Sinema Çetesi", ve Gökhan Atılış'ın "Yengeç Sepeti" adlı filmleridir. Bu belgesellerin hepsindeki ortak yön, sinemaya emek vermiş insanların sinema serüvenlerini yaşam öyküleriyle birleştirerek vermesidir. Bu olgu

* Bu değerlendirmenin yapılmasında Ankara Film Festivalinin kitapçıklarından yararlanılmıştır.

kiminde doğrudan sanatçının doğrudan bir biyografisi olarak verilebildiği gibi, filmlerden kamera arkası görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadır.

1996 yılı 8. Ankara Film Festivali'nde on üç film yer aldı. Nilgün Eroğlu Maktav'ın "Cennete Açılan Pencere", M. Adil Yalçın'ın "Dönüş", ve Özcan Arca'nın "Ezgili Yürek Ruhi Su" adlı belgeselleriyle sırasıyla Tefik Fikret, Sait Faik, ve Ruhi Su'nun yaşam öyküleri anlatılmakta ve kültür dünyamıza bir ışık tutulmaktadır. Dilek İçinsel'in "Bir Pulsuz Dilekçe" adlı belgeseli, Türkiye'nin demokrasi çabaları uğrunda yaşamlarını verenler arasında çok önemli bir yeri olan gazeteci Uğur Mumcu'yu ilkeleri ve görüşlerinden yola çıkarak daha geniş bir kitleye tanıtmayı amaçlamaktadır. Seyhan Derin'in "Ben Annemin Kızıyım" adlı belgeseli; bir kızın annesi ve anneannesinin Almanya ve Türkiye arasındaki yaşamlarının bir yolculuğu olarak işlenmektedir. Aydın Bulut'un "Gazi Mahallesi" adlı filminde İstanbul'un Gazi mahallesinde gerçekleşen toplumsal olaylar belgesel sinema diliyle anlatılmaktadır. Enis Rıza'nın "İklim ve Zaman Masalları" adlı belgeseli; değişik tarihlerde ve değişik coğrafyalarda, insanın insan ile, doğa ile ilişkilerini ve keşfetme tutkusunu konu ediniyor. "Kadınlar Vardır" Hale Sözman'ın 19. Yüzyıl sonlarından 1995'e kadar Türkiye'deki kadın mücadelesine değinmekte ve kadınların köle olarak satıldıkları dönemden, günümüz yıllarına kadar yaşadıkları sorunlara karşı verdikleri çabayı anlatmaktadır. İlhami Algör'ün "Kızıl Tepeli Kalpak" adlı belgeselinde, Mustafa Kemal ve arkadaşlarının Kurtuluş Savaşı'nda karşılaştıkları zorluklar anlatılmaktadır. Yüksel Aksu'nun "Maksat Namım Yürüsün" adlı belgeseli, Muğla'da her yıl düzenlenen boğa güreşlerinin havasını izleyiciye sunmaktadır. Bir başka belgesel yapım olan Eyüp Çakır'ın "...Öteki Yüzü" adlı filmi de uygarlık tarihini betimleyen nesneleri konu edinmektedir. "Tarihin Tanığı Fotoğraf", Aydın Bağırda'nın fotoğraf tarihine, gelişimine ve bizim kültürel tarihimize, başka bir açıdan yaklaşmak ve incelemekle yeni kuşaklara tarihi belgeleri, özgün olanı sunmaya çalışan bir belgesel. Son olarak da Mihriban Tanık'ın Fethiye yakınlarda bulunan Kaya Köyü üzerine hazırladığı "Zamanın Durduğu Yer: Kaya Köyü" adlı belgeseli. Tüm bu belgesellere baktığımızda görmekteyiz ki, bir önceki yıla oranla konularda daha bir çeşitlilik söz konusu. Bu da daha önce de sözünü ettiğimiz gibi belgesel sinemanın kurmaca sinemaya oranla daha özgür bir durumda olmasından kaynaklanmaktadır.

1997 yılına gelindiğinde, 9. Ankara Uluslararası Film festivalinde yarışan ulusal belgesel filmlerin sayısındaki artış göze çarpmaktadır. Sözü edilen yılda yirmi beş film yarışmaya katılmıştır. 1998'de bu sayı on sekiz, 1999'da da otuz iki

belgesel film olarak gerçekleşmiştir. Ülkemizin çeşitli yörelerinden bir kültürel manzaranın oluşturulduğu festivalin programlarında, bu yörelerde yaşayan insanlar aracılığıyla onların bulundukları coğrafyadaki gündelik yaşamlarına bir bakış atılmaktadır. Neler yok ki bu programlarda? Günümüzde giderek anlamını yitiren at yetiştiriciliğinin ve onunla birlikte yok olan bir gelenekten söz eden Cenk Erlevent'in "Sislikır" adlı belgeselinden Rifat Aras'ın Sivil Toplum Örgütlerinin bir model olarak tanıtıldığı ve çalışan çocukların sorunlarını işlediği "Bir Toplum Örgütü Düşü - Bir Model" adlı belgeseline varan geniş bir yelpaze. Sözü edilen bu festivaller çerçevesindeki programda yer alan belgesellerin konularını; içerisinde ülkemizin geleneksel el sanatlarının neredeyse son temsilcileri ve kendi kaderine terk edilmiş kültürel bir miras, ya da toplumsal yapının ele alındığı kültürel zenginlik ve bu zenginliği oluşturan insanlar oluşturmaktadır. Bu çalışmada tek tek bu filmleri incelemek yerine, bunların oluşturdukları bütünlük içerisinde belgesel sinemanın bir ülke sinemasındaki durumu ele alınmaya çalışılmaktadır. Böylece Türkiye'nin kültürel, ekonomik, ve toplumsal zenginliği ya da sorunları belgesellerin her birinde bir noktadan ele alınarak işlenmekte ve insan yaşamı gibi toplumların da yaşantısında bir bellek oluşturmak işlevini üstlenmektedir.

Yukarıda sözü edilen belgeseller, Türk belgesel sinemasının ayrıntılı bir biçimde incelenmesi gereken bütünü içerisinde yalnızca 'ulaşılabilen' bir kısmını içermektedir. Genel anlamda bir değerlendirme yapabilmek için daha kapsamlı araştırmalara gereksinim duyulmaktadır. Böylece daha önce de belirtilmeye çalışılan ülkemiz sinemasının bütünlüğü içerisinde, gerçekçi anlayışın belgeseller aracılığıyla nasıl oluştuğu daha kapsamlı biçimde incelenebilecektir. Burada yapılmaya çalışılan konuları ve işlenişleri açısından ele alınan yapımlardaki konu çeşitliliğinin gözler önüne serilmesine yönelik olmuştur. Özellikle yaşanan 'konu sıkıntısı' tartışmalarının ya da izleyicinin Türk Sineması'nı kendinden uzak bulduğu biçimindeki savlar düşünüldüğünde, belgesel sinemanın hiç olmazsa böylesi bir ortamda yeni bir başlangıç olabileceği düşüncesindeyiz.

3. 4. TÜRK BELGESEL SİNEMASINDAKİ SORUNLAR VE GELİŞMELER

Belgesel sinema söz konusu olduğunda hep dile getirilen, yapımcıların belgesellere olan ilgisizliğin yerini daha bilinçli bir biçimde oluşturulması gereken bir

anlayışa bıraktığını söyleyebiliriz. Bu, hiç değilse televizyonlarda gösterim şansı bulan belgeseller için böyledir.

Dünyada belgesel sinema adına ses getiren “Hoop Dreams”, “Baraka”, “Bueno Vista Social Club” gibi filmler, izleyicinin belgesellere olan ilgisini kanıtlayan filmlerdir. Gösterildikleri ülkelerde her kesimden izleyiciyle buluşabilen bu filmler, sinema aracılığıyla söyleyecek sözleri olan sanatçılar için bir fırsat olmuştur. ABD eğitim sistemi ve okul basketbol takımlarının iki öğrencinin yaşantısı eşliğinde büyüteç altına alan “Hoop Dreams”, yerkürenin değişen çevre koşullarının ve toplumsal yaşantının nereye gittiğini çarpıcı bir anlatımla dikkatleri çekmeyi başaran “Baraka”, ve bir dönemin Küba’da en tanınmış müzik grubunu ve onların unutulmuşluğunu yakın çevrelerinden izlenimlerle ve filme alındığı dönemdeki yeniden yükselişleriyle anlatan “Bueno Vista Social Club” izleyiciden beklenen ilgiyi nasıl görmüştür?

Bu sorunun yanıtı, günümüz sinema sanatının türlerin ve biçimlerin birbirine geçmiş biçimde görülen karmaşasının içerisinde, belgesel sinemanın yalın anlatımını korumasıyla, izleyici tarafından yapılan seçimden kaynaklanan bir olgu olarak görülmesi olabilir. Başka bir deyişle konularda görülen tekrarlamalar, birbirinin aynı duygusunu uyandıran filmler, izleyiciyi gerçek yaşamdan bir kesit sunma savındaki belgesellere yöneltilmektedir.

Belgesel sinemanın en önemli işlevlerinden biri olan toplumsal bilince katkısı da belgeselin geleceğinin her zaman daha iyi bir yerlerde olacağının garantisini vermektedir. Konularını daha çok günlük yaşamın içerisinde seçmek durumunda olan belgeseller, artan iletişim teknolojisi ile daha bir pekişmektedir. Gerçek Sinema ve Dolaysız Sinema akımlarında olduğu gibi taşınması kolay araç-gereç donanımı, John Grierson ve Paul Rotha’nın anladığı anlamda bir belgesel anlayışı ile toplum içerisindeki bireyler arasında düşünsel bir etkileşimin de oluşmasına yardımcı olacaktır.

Belgesel sinema ve tarih ilişkisi, filmler aracılığıyla tartışma ortamı yaratarak birbirinden farklı toplumsal bilgi birikiminin ve kültürel varlığının sürdürülmesinde ve gelecek kuşaklara aktarılmasında üzerine düşen işlevi yerine getirmede önemli roller üstlenmektedir. Ülkemizde son yıllarda düzenlenen tarih ve sinema konulu paneller de bunun habercisidir. Burada sinemacılara düşen görev, böylesi bir ortamda oluşturulacak çalışmalarla konuya katkıda bulunabilmenin yollarını aramak olmalıdır. Bunu yaparken de aracın gücünün farkına varılmalı ve bu yönde

yapılabilecekler iyi hesaplanmalıdır. Bunun ilk belirtileri olan belgesel sinema alanında çalışan insanların bir çatı altında toplanması da bir başlangıç noktası olacaktır. Bu çalışma hazırlanırken izleme olanağı bulduğumuz Belgesel Sinemacılar Birliği bünyesindeki etkinlikler, ülkemizde belgesel sinema adına ileride yapılabilecekler açısından umut verici bir gelişmedir.

Türkiye, doğal güzelliği ve tarihi zenginliğiyle, kendi tanıtımını yapan ülkeler arasında bu değerlerini belgesellerle tanıtılabilecek büyük bir potansiyele sahiptir. Ülke dışında Türkiye'nin birçok konuda yanlış tanındığı her zaman bilinen bir olgudur. Bu olgunun düzeltilmesi konusunda belgesel sinemanın yapabileceği çok önemli katkıları olabilecektir. Böylesi tanıtımlarda belki de kendi özeleştirimizi yapabilecek projeler de çıkması olasıdır. Bunlar da aynı doğrultuda demokratik bir ortamda yeni açılımların oluşmasına katkıda bulunabilecektir. Belgeseller, çeşitli festival ve yarışmalarda gerçekleştirilmeye çalışılan böylesi bir çaba için bulunmaz bir araçtır. Biçimsel olarak da, daha sonra yapılacak yapımlar için etkileşimin oluşacağı düşünüldüğünde, daha çok yarışma ve festival, belgesel sinemamız için kendini sürekli yenileyecek ortamı sağlayacağını söyleyebiliriz. Bu gibi ortamlarda belgeselciler, çeşitli ortaklaşa çalışmalar da geliştirerek yeni çalışmalarını gerçekleştireceklerdir.

Belgesel sinema, son yıllarda artan oranlarda parasal destek sağlayan kişi ve kuruluşlar (sponsorlar) yardımıyla nicelik anlamında bir atılım içerisine girmiştir. Belgesel sinema ve sponsor, çok da birbiriyle örtüşebilen bir kavram gibi görünmese de, belgesel yapımcısı bu destek karşısındaki tavrını belirlemek durumundadır. Bir belgeselci ile sponsor arasında karşılaşılabilecek tehlikeler arasında en önemlisi, ya desteği sağlayan sponsorun 'kabul edemeyeceği' bir bakış açısının sergilenmesi sonucunda maddi destekten yoksun kalmak, ya da belgeselcinin sponsorun etkisi altında kalarak etik açısından kabul edilemeyecek bir belgesel hazırlamış olmasıdır. Bizce bu, en azından teorik açıdan geçerli olan bir olgudur. Sanatçı, yaratım aşamasında özgür olmalı ve kendisine yönelebilecek etkilere karşı durabilmelidir. Bu durum, işlediği konuyu gerçekçi bir yaklaşımla izleyiciye sunma savındaki belgeseller için olamazsa olmaz unsurların başında gelmektedir. Sponsor verdiği maddi destek karşılığında, sanatçıdan bazı ödünler istiyorsa, burada sponsorun belgesel sinemaya katkısından çok, zararından söz edilebilecektir. Yine de sponsorlar yukarıda sözü edilen olumsuzlukların ortadan kaldırılmasıyla, belgesellere verdikleri destekler aracılığıyla zaten gösteriminden gelir elde etme

olanağı bulunmayan bir belgeselin yapımı için katkıda bulunmaları olumlu bir gelişmedir. Bir sponsorun belgesel sinema yapımına verdiği destek, *"...kuruluşun sosyal sorumluluğunu belirtmek, kurum kimliğini ve kurumun imajını pekiştirmek, hedef kitleye kuruluşun ismini tanıtmak ve yapılan sponsorluk faaliyetleriyle hedef kitlenin iyi niyetini kazanarak, kuruluş hakkında olumlu bir duygunun..."*³⁰ oluşmasını sağlamaktadır.

Belgesellerin en önemli özelliklerinden biri de Türkiye gibi kitap, dergi, gazete okuma oranlarının düşük olduğu ülkelerde insanların kültürel gelişimine katkıda bulunabilecek bir etkiye sahip olmasıdır. Belgesellerin eğitsel işlevi aracılığıyla tarihi, kültürel, ve toplumsal gelişmeler izleyiciye aktarılabilecektir. Soruna yalnızca devletten gelmesi beklenen yardımlar yönünde bakmak yerine, sivil toplum örgütlerinin de desteği ile böylesi bir çalışmaya gitmek olmalıdır. Belgeseller, toplumların bir bakıma belleklerini oluştururlar. Toplumsal bellek de bir bilgi sistemidir. Kurumsallaşmış toplumlarda toplumların nereden gelip nereye gittiklerini gösterirler. Bu da kurmaca sinema ile belgesel sinema arasındaki en önemli özelliklerden birini oluşturmaktadır. Ancak unutulmaması gereken, belgeselin propaganda ile demokratik bir iletişim arasındaki ince çizginin yitirilmemesidir.

Ülkemizde pek çok örneğine rastladığımız, güzel doğa görüntülerini bir araya getirerek, bu görüntülerin üzerine bir metin yazıp, ve müzik eşliğinde bu metni okuyan bir anlatıcıdan oluşan belgesellerle bir yere varılamayacağı açıktır. TRT adına "Eskici" adlı belgeseli hazırlayan Taha Feyizli, izleyicinin bu türden belgesellere karşı tutumunu, *"Yıllarca belgesel adına yapılan doğa ve portre belgeselleri daha çok metne dayalı, kısa programlar. Bunlar da zaten seyirciye ilgi çekici gelmemiş. Belgeseldeki dili doğru oluşturursanız ilgi çekersiniz"*³¹ biçiminde özetlemektedir. Sorun, belgesel tanımının doğru bir biçimde konulması ve belgesel biçiminin iyi anlaşılmasıdır. Türkiye'de bir belgesel sinema kavramı oluşturmak ve bu kavramın etrafında tartışmak ve çözüm yolları aramak, sorunun çözümünde katkı sağlayacaktır.

Ayrıca, Doç. Dr. Özden Çankaya'nın hazırladığı, TRT İstanbul ve Ankara televizyonlarında belgesel film yapımında görev üstlenen yapımcı ve yönetmenler arasından on sekizinin katıldığı bir anket sonucu, Türkiye'de daha çok

³⁰ Okay Aydemir, "Sponsorluk ve Belgesel Film Sponsorluğu", **Belgesel Sinema Üzerine**, (Yay. Yön. Enis Rıza), İstanbul, 1997, s.146

³¹ Çağdaş, 2000, s.52

sayıda ve nitelikli belgeseller üretimi için bir dizi öneri içermektedir.³² Bu öneriler şu biçimde özetlenebilir:

- *TRT yayın politikasını değiştirmeli, kurum işleyişini hantallaştıran bürokratik mekanizmalar azaltılmalı, kamu hizmeti yayıncılığı gerekleri yerine getirilmeli belgesel yapımlarına özel araştırma ve yapım koşulları sağlanmalıdır.*
- *TRT her şeyden önce belgeselin yapımının gerekli olduğunu kabul etmelidir. Özellikle teknolojinin (ulaşım, konaklama, ve set ekipmanlarının) kullanılabilir biçimde organize edilmesi gereklidir.*
- *Belgesel yapımında; para, zaman ve insan tasarrufu düşünülmezsizin, yapımcı ve yönetmenleri, ödüllendirici teşviklerle belgesel programlara yönlctmek, dışarıya program yaptırmayı durdurup, TRT kurumu içinde bu programların yapımını hızlandırmak gereklidir.*
- *Özgün düşünceler içeren belgesel projeleri özendirilmelidir.*
- *Yayın saatleri ve kanalları yeniden düzenlenmeli, yetişkin izleyici belgesel konusunda bilinçlendirilmelidir.*
- *Sponsorluk koşulları araştırılmalıdır.*
- *TRT yayınları içerisinde belgesel programların tanıtımı gerektiği biçimde yapılmalıdır.*
- *Özel televizyon kanallarına belli oranda belgesel film yayınlama zorunluluğu getirilmelidir. Bunun için; özel kanalların 'zaman' ve 'insan' unsurunda kısıtlayıcı ve bir ölçüde rating kaygısını bir yana bırakmaları gerekmektedir. Belgeseller prime-time zaman diliminde yayınlanmalıdır.*
- *Devletin (kültürle ve ülke tanıtımıyla ilgili birimlerinin) ülke tanıtımı ve olumlu imajlar yaratmanın en önemli araçlarından biri olan belgesellerin önemini kavraması ve bunu uygulayacak kararlar üretmesi zorunluluğu vardır.*
- *Belgesel film festivalleri düzenlenmelidir.*
- *Kültür Bakanlığı tarafından belgesel film projesi yarışmaları yapılmalıdır.*
- *İletişim ile ilgili öğrenim kurumlarında belgesel film yapımı çabaları desteklenmelidir. Genç belgeselcilerin iyi yetişmesi için tüm çaba gösterilmelidir.*
- *Rating kaygılarının ötesinde içerikli yapımlara olanak sağlayan bir yaklaşımın gelişmesi amacıyla 3984 sayılı Radyo ve Televizyon Yayınları hakkındaki*

³² Özden Çankaya, a.g.e., (Yay. Haz. Enis Rıza), İstanbul,1997, s.76-77

kanun yeniden gözden geçirilmelidir. Bu alana yatırım yapılmasını sağlayıcı düzenlemeler getirilmelidir. Televizyon yayıncılığı arz-talep ilişkisi dışında değerlendirilmelidir.

- *Belgesel yapımlara mali ve teknik destek sağlanması işinin mutlaka örgütlenmesi ve kurumlaşması gerekir. Özel televizyon kanallarının, belgesel filmlerin yapımını hem finanse etme, hem de yayınlanması konusunda yasal düzenlemelere gidilmeli ve bu düzenlemelere uyulmalıdır.*

Bu önerilerin sahibi olan yapımcı ve yönetmenler, TRT gibi televizyon yayıncılığında bir okul olarak görülen kurumda, belgesel sinema adına (gerek kurum içinde gerekse de dışında) yapılması gerekenleri bu biçimde belirtmektedirler. Ankete katılan yapımcı ve yönetmenlerin bu önerilerini kaynağından aynen aktarmak gereğini duyduk, çünkü bu türden önerilerin artması doğrudan belgesel sinemanın gelişmesine katkıda bulunacaktır.

Kendisi de bir belgeselci olan ve Belgesel Sinemacılar Birliğinin başkanlığını yürüten Enis Rıza da konuyu, ülkemiz açısından belgesel sinemanın kavranamaması sorunu olarak görüyor: *“Türkiye’de belgesel sinema kavranmadığı için ve belgesel formasyonu oluşmadığı için sinemanın gelişemediği bizim en önemli tezlerimizden biri. Yani sinemanın gelişmemesinin çok önemli faktörlerinden biri, belgesel sinemanın, belgesel sinema eğitiminin, belgesel sinema formasyonunun Türkiye’de olmayışı ve belgesel sinemanın öne sürdüğü kavramların tartışılmamışlığı.”*

Şunun altı çizilmelidir ki, sinema gerçekliğin mükemmel bir izlenimini vermektedir. Gerçeklik hiçbir zaman yeniden yaratılamayacağına göre onun yanılsamasının (illüzyonunun) oluşturulması en yetkin biçimde sinema sanatında olmaktadır. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, sinemanın dil yetisi bunu yapabilecek düzeydedir. Oysa Jean Baudrillard’ın “Estetik Yanılsama ve Yanılsama bozumları” adlı yazısında sinemanın bu yanılsamayı da yitirdiği söylenmektedir. Konumuz açısından son derece de önemli olan bu yazının “Yitirilen Sinematografik Yanılsama” adlı alt-başlığından bir bölümü aktarmak söyleyeceklerimize doğrudan temel oluşturacaktır:

“Evrimi, tekniğinin gelişimi süresince, sessiz filmlerden seslilere, renklilere, özel efektlerin yüksek tekniğine varıncaya dek, terimin en güçlü anlamıyla

* Bkz. Belgesel Sinemacılar Derneği, 15.5.1997 tarihli Tartışma Defteri I

yanılsamayı yitiren bir sinema hakkında ne söylenebilir? Yanılsamanın yitirilmesi, bu tekniklerin, bu sinematografik başarının ilerlemesi ile birlikte gerçekleşti. Bugünün sineması ne yanılsama ne de ima taşıyor; herşey, ileri tekniklere, ileri başarılarla ve ileri görüntülere dayalı bir tarz üzerine kuruyor. Hiçbir beyazlık, boşluk, durak, sessizlik yok, tıpkı sinemanın, imgelerinin özelliğini yitirerek benzediği televizyon gibi; gitgide imgenin yüksek tanımlamasını yani gereksiz mükemmelliğine doğru yol alıyoruz. Böylece imge, kendine gerçek zamanın içinde var ederek imge olmaktan çıkıyor. İmgenin mutlak tanımına, gerçekçi mükemmelliğine yaklaşıldıkça, yanılsama gücü kayboluyor.”³³

Kanımızca Baudrillard'ın bu söyledikleri bizim de hemfikir olduğumuz kurmaca sinemanın içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermektedir. Kendisinden daha gerçek duruma gelmiş 'hipergerçek' imgeler aracılığıyla artık pek sınır tanımayan 'sinemasal yaratıcılık', büyük oranda kendini bir biçimde yineleyen ya da günümüzde sanal gerçekliğin beyaz perdede hızla artan bir biçimde boy göstermesiyle varlığını sürdürebilmektedir. Oysa sinema sanatı bir bütündür. Belgesel sinemanın varlığı göz ardı edilmemelidir. Bir belgesel filmde imge olması gerektiği için vardır. Yoksa filmin içerisine eklenilen fazladan bir öge değildir. Belgesel sinema daha önce de belirtildiği gibi, içeriğiyle daha bir gözler önündedir. Bu içeriği de onun biçimini belirlemektedir. Dolayısıyla görüntüler bir belgesel filmde bu içeriği taşıyan imgelerdir. Başka bir deyişle, fazladan bir imgesel yaratıcılık söz konusu değildir. Beyaz perdede / ekranda bir belgesel film, sinema sanatına özgü yanılsamayı, konusuna yaklaşım biçimiyle koruyabilen bir sinema türüdür.

Günümüz kültürel ve sanatsal ortamında 'tüketilen sanatsal ürünler', genel anlamda bir üretim tüketim ilişkisinde ele alınmakta ve yine bir sanat yapıtı bu bağlamda değerlendirilmektedir. Onun hazırlamış olduğu sanatsal yapı gözden kaçmakta ve çok az sayıda yerde konuşulmakta ve yazılıp çizilmektedir. Ne yazık ki belgesel sinema da bu durumdan nasibini almaktadır. Bu durumun en azından Türkiye'de bu biçimde olduğunu söyleyebiliriz. Hepsinden önce yapılması gereken, ülkemizde de belgesel sinemanın öneminin kavranarak gereken ilginin gösterilmesidir. Maddi olarak yapılacak katkıların yanında, bilinçli ve ne yaptığını bilen insanların bir araya gelerek konunun kültürel ve sanatsal ortamlarda tartışmaya açılması ve dikkatlerin neler yapılabileceği konusuna çekilmesi

³³ Jean Baudrillard, "Estetik Yanılsamalar ve Yanılsama bozumları", (Çev. Ş. Demirkol), **Sanat Dünyamız**, Sayı: 77, 2000, s. 97-98

gerekmektedir. Her ne kadar belgesel sinema alanında yapılan çalışmalar artıyorsa da, bu artış diğer ülkelerin bu alanda yaptıklarıyla karşılaştırıldığında hiç de yeterli değildir. Doç. Dr. Bülent Çaplı'ya göre Avrupa'da belgesel sinema alanında çalışan kuruluşların sayısı on binden fazladır. Yine Doç. Dr. Çaplı, 14 Avrupa ülkesinde yayınlanan televizyon programlarının %4'ünü belgesellerin oluşturduğunu, ve Türkiye'nin ise bu sıralamada bulunmamasının kesinlikle bir rastlantı olmadığını söylemektedir.³⁴ Yalnızca bu sayılar bile belgesel sinemada Türkiye'de yapılması gerekenlerin hangi düzeyde olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda belgesel sinemanın sorunlarını, bu sorunların giderilmesi adına yapılanları ve yapılabilecekleri şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. Belgesel filmlerin gösterim olanakları:

Ülkemizde üretilen belgesellerin sinema salonlarında gösterimine ancak sınırlı sayıdaki festivallerde rastlanmaktadır. Bu konuda son yıllarda önemli adımlar atılmakta, Uluslararası İstanbul Film Festivali ve Uluslararası Ankara Film Festivali gibi artık dünyaca tanınan festivallerde artan oranlarda belgesel filmlere yer verilmektedir. Belgesel Sinemacılar Birliği de düzenlediği etkinliklerle ülkemiz belgesel sineması adına olumlu çalışmalar sergilemektedir. Düzenledikleri festivallerde belgesel filmlerin topluca gösterimlerine yer verilmektedir. Bunun yanında ülkemizdeki televizyon kuruluşları da, ya kendi bünyelerindeki ekiplerinin ya da başka yapım kuruluşlarının hazırladıkları belgesellere giderek artan oranlarda yer vermektedirler. Ne var ki diğer ülke televizyonlarında örneklerini gördüğümüz tamamen belgesel ağırlıklı "National Geographic Channel", "Discovery Channel" gibi uzmanlaşmış televizyon kuruluşlarının benzerleriyle henüz ülkemizde karşılaşmamaktayız. Böylesi ulusal bir yayın kuruluşu belgesel sinemanın gelişimi adına ülkemizde önemli katkılarda bulunacaktır.

2. Üretilen belgesel filmlerin niteliği:

Teknik düzeyde kurmaca sinemanın yüksek harcamalarına karşın belgesel filmlerde yapımın türüne göre daha düşük parasal kaynak yeterli olabilmektedir. Durum böyle olunca belgesel filmlerde bu kez filmin teknik düzeyinin yükseltilmesi sorunu yaşanabilmektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinde söylediğimiz gibi belgeselin içeriği, onun biçimini belirler. Bu anlamda yapılan belgeselin konusu elverdiği ölçüde teknik olanaklar zorlanmalı ve en azından sunumda oluşabilecek

³⁴ Bülent Çaplı, "Tarih ve Belgeseller", **Belgesel Sinema Üzerine**, (Yay. Yön. Enis Rıza), İstanbul, 1997, s.54

koşullara göre (film ya da video formatında olması gibi) 'izlenebilir' bir film hazırlanması sağlanmalıdır. Teknik açıdan gösterilen böylesi bir özenin belgeselin konusunun işlenmesinde de göstermesi beklenmelidir. Ülkemizde kurumsal anlamda belgesel sinema ile ilgilenenlerin azlığı düşünüldüğünde, yaratıcılık açısından bir rekabet oluşmamış, bunun sonucunda belgesel sinema nitelik ve nicelik açısından istenen düzeye ulaşamamıştır. Uzunca yıllar yapılageldiği gibi görüntülerin artarda sıralanarak bir anlatıcı ve müzik eklenmesiyle hazırlanan yapımlar bırakılmalı, yerine konusunu doğrudan sinematografik bir dille anlatan belgeseller yapılmalıdır. İzleyiciyle çok kolay bağ kurabilen filmler yapıldığında belgeseller de sinema salonlarındaki yerlerini alacaklardır.

3. Belgesel sinema ve sponsorluk:

Belgesel sinemanın eğitim ve tanıtım olanakları açısından getireceği katkılar düşünüldüğünde sponsor olgusu daha bir önem taşımaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu olgu belgesel sinemanın yaratıcılığı konusunda gerekli teknik kaynağın sağlanması açısından önemlidir. Ancak belgeselci ile sponsor arasındaki ilişki, bu iki unsurun birbirlerine yapacakları katkıların sınırları belirlendiği sürece belgesel sinemaya yararlı olacaktır. Başka bir deyişle belgeselci yapım süresince etki altında kalmayacak biçimde çalışabilmelidir.

4. Belgesel sinema eğitimi:

Türkiye'de belgesel sinema eğitimi veren eğitim kurumları olmalı ve bu kurumlar doğrudan belgesel film çekimi için eğitici çalışmalar yapmalıdır. Günümüzde belgesel sinema, üniversitelerin Sinema Televizyon Bölümlerinde ya da İletişim Fakültelerinde diğer dersler arasında yer almakta dolayısıyla gerekli ilgiyi görememektedir. Belgesel sinemaya böylesi bir katkının sonucunda belgesel filmlerin yapımında ve gösteriminde önemli katkı sağlanacaktır.

5. Belgesel sinemanın sinemaya katkısı:

Genel anlamda sinema sanatının içerisinde bulunduğu durgunluk (özellikle ülkemiz sineması açısından) belgesel sinemanın yaratıcılık açısından getireceği katkıyla aşılabilecektir. Türk Sineması günümüzde aradığı çıkışı 'medyatik' oyuncuların katkısıyla aşmak gibi bir tutum içerisine girmiştir. Oysa bu da diğerleri gibi sinemamızda gelgeç dönemlerden yalnızca birini oluşturmaktadır. Bunun yerine kendi gerçeğini kavramış ve toplumuna bir sanatçı özveriyle yaklaşan sinemanın varlığından söz edebilmek için düşünsel anlamda belgesel sinemanın gerçekçi yaklaşımına gereksinim vardır.

Sinema sanatı Baudrillard'a göre yanılsamasını yitirmiştir. Belgesel sinema bu yitirilen yanılsamanın yeniden kazandırılmasında katkı sağlayabilecektir. Bu anlamda sinema ve giderek de televizyon, belgesel türünde yapımlara önem vererek bunların hem sayısal hem de nitelik açısından gelişmesine katkıda bulunmalıdır. Ancak bunun için gerekli kuramsal ve teknik altyapının oluşturulması ve belgeselcilere daha fazla olanak tanınması gerekmektedir. Bu yüzden belgesel sinema adına daha yapılacak çok iş vardır.



SONUÇ

Başlangıcından beri sinema sanatı, gerçekliğin beyaz perdede mekanik olarak yeniden üretimi olarak ilgi görmektedir. Sinemada görüntüler, ister gerçek yaşamdan alınmış olsun isterse de tamamen kurmaca olsun, bir öykü anlatırlar. Belgesel sinema ve gerçekçilik genelde birlikte anılan iki kavramdır. Bununla birlikte gerçekçilik, yalnızca belgesel sinemaya özgü değildir. Kurmaca sinemada da bu türden filmlere rastlamaktayız. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, sinemada görülen akımlar arasında özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında etkisini gösteren gerçekçi akımlardan yalnızca biridir. Öyleyse belgesel sinema ile kurmaca sinema arasındaki ayrılık nereden gelmektedir? Hepsinden önce bu ayrılık belgesel sinemanın konusuna yaklaşım biçiminden gelmektedir.

Sinema sanatı on dokuzuncu yüzyıldaki sanat anlayışının ve toplumsal olayların doğal bir sonucu olarak görülebilir. Dönemin yazın, resim, ve tiyatro gibi sanat dalları başta olmak üzere, toplumsal devrimin de katkısıyla bir gerçekçi ortamdan söz edilebilir. Sinema sanatının ilk örnekleriyle birlikte, nesnelerin objektif dünyasının doğaya yakınlığını araştırma doğrultusundaki bir diğer manifestosu olarak görülmektedir.

Sinema sanatının gerçekliğe yaklaşımı üç biçimde olmaktadır. Bunlardan ilki görünen gerçeğin altındaki gerçeği arayan, ikincisi gerçeği öykünen, ve üçüncüsü de gerçeği sorgulayan sinema yaklaşımıdır. İlk yaklaşım biçiminde sinemacının temel sorunsalı imgeler icat etmek yerine insanları, nesneleri, ve deneyimleri doğal ortamlarında sergilemek ve dünyayı gördüğü biçimiyle gözler önüne sermektir. İkinci gelenek ise bu gerçeklik ile olan bağlantıyı göz ardı ederek yaşamın bir taklidini üretme çabasına girmiştir. Üçüncü gelenek ise gerçeğin görünürdeki izlenimini bırakarak onun daha derinlerde olan anlamını sorgulamak biçiminde olmaktadır. Bu üç farklı yaklaşım biçimi, farklı türlerde filmlerin oluşmasına yol açmış ve hepsi birlikte sinema sanatını oluşturmuşlardır. Bununla birlikte denebilir ki bu farklı türler, iki sinema anlayışının gelişerek günümüze kadar gelmesini sağlamışlardır. Bu iki büyük tür kurmaca (fiction) sinemayla belgesel (non-fiction) sinemadır.

Belgesel sinema da kurmaca sinema gibi sinema sanatının anlatım dilinden yararlanmaktadır. Filmlerde yapılan teknik çalışmanın aynısı her iki sinema türü için de geçerlidir. Bu çalışmanın başlangıcında belgesel sinema ile kurmaca sinema

arasında bir karşılaştırma yapma amacıyla yola çıkılmıştı. Yapılan karşılaştırmada iki ayrı tür arasında teknik olarak çok önemli ayrılıklar olmamasına karşın, biçim ve içerik açısından önemli ayrılıkların olduğu görülmektedir. Her iki film yapım biçimi de, sinema dilinin çekim, kurgu, ses, vb. gibi teknik olanaklarından yararlanmaktadır. Ne var ki, kurmaca sinemanın senaryo, dekor, kostüm, oyunculuk, sahneye koyma gibi unsurları, belgesel sinemada yerini gerçek olay ve kişilerin dünyasına doğal ortamlarında müdahalenin en aza indirildiği yaklaşım biçimine bırakmaktadır.

Belgesel sinema, işte bu yaklaşım biçimiyle kurmaca sinemadan ayrılmaktadır. Gerçekçi yaklaşım, belgesel sinemada bir akım değil, onun en önemli sorunsalıdır. Bir belgesel için gerçekçilik, vazgeçilemez bir özelliktir. Öyle ki, kurmaca sinemada bir filmin gerçek yaşamdan alındığını belirten yapımcının bu olguyu göz önünde bulundurduğunu söyleyebiliriz.

Sinema sanatı, gelişen teknolojik olanakları kullanarak biçimsel değişimlere uğramaktadır. Bu değişimler, sinemanın konu seçiminde birçok olanak tanımaktadır. Bununla birlikte konusuna yaklaşımı ile belgesel sinema bu teknik gelişmelerin çoğunlukla dışında kalarak kendine özgü gerçekçi yaklaşımını sürdürmüştür. Ancak bu özelliği belgesel sinemanın kendine yeni açılımlar arayışı içerisine girmesine neden olmuştur.

Belgesel sinemanın kendine özgü yaratıcılık süreci, gerçekliğin beyaz perdede / ekranda doğrudan yansıması biçiminde oluşmaktadır. Belgesel sinemanın görece rahat yaratıcılık ortamında kullanılan biçimsel yaklaşım (burada belgesel sinemanın gerçekçi yaklaşımı), olası en alt düzeyde bir yanılsama yitimine yol açmaktadır. Bunun nedeni Baudrillard'ın söylediği anlamda imgesel yaratıcılığa başvurmayan belgesel sinemanın ayaklarının yere basan, yaşayan dünyanın yeniden üretimine dayanan yaklaşımıdır. Bu yaklaşım sayesinde hem kurmaca sinema hem de belgesel sinema, anlatım özelliklerinin birlikte kullanılmasıyla bu eleştirilerin giderilmesi yolunda yeni bir sinemasal anlayışın doğmasına yol açabilecektir.

Çalışma boyunca örneklerle incelemeye çalıştığımız belgesel sinema ve gerçekçilik anlayışı, belgesel sinemanın en belirgin ve en çok tartışılan özellikleri arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Bununla birlikte bir sinemacının kendisini belgesel film çekmeye yönelten etkenler, ve bir izleyicinin de bir belgesel film izlemek istemesinin nedenleri de üzerinde durulması gereken konulardır. Başka bir deyişle sorulması gereken soru sinemacıyı belgesel film çekmeye yönelten

nedenler nelerdir? Belgesel sinemanın gerçekçi yaklaşımına neden gereksinim duyuluyor? Bu türden sorular, belgesel sinemanın bir ölçüde yaşamla olan bağına da gündeme getirmekte ve insanların belgesel sinemaya olan ilgisini de belirleme yolunda anahtar olmaktadır. Sanatta 'doğru', 'güzel', 'gerçek' gibi kavramlar, aynı zamanda sanatçının yaşadığı dünyada bir seçim yapmasını gerektirmekte ve bu seçimini yapıtına ne ölçüde yansıtabildiği konusunu gündeme getirmektedir. Yapacağı seçim, Platon ve Aristoteles'ten Kant ve Hegel'e kadar giderek günümüz çağdaş kuramcılarına varan bir estetik sorunsalına kadar varan bir bütünlük içerisinde olmalıdır. Bu seçim dolayısıyla gördüklerinin ve yaşadıklarının yapıtında sergilenmesi onun sanatçı kimliğine eklediği sorumluluğunu da beraberinde getirmektedir. Sinemamızda süregelen tartışmaların genelde ön sıralarında yer alan izleyicinin ilgisizliği belki de bu sorumluluğun bilincinde olan sinemacıların artmasıyla aşılabilecektir.

Sanat ile bilimin bir arada bulunabildiği ender sanatsal biçimlerden olan belgesel sinemanın, değişik işlevlerine daha önceki bölümlerde deyinmiştik. Belgesellerin sanatsal olduğu kadar toplumsal işlevlerinden de söz edilebilecektir. Bunlar arasında Türkiye gibi 'gelişmekte olan' ülkelerde eğitim gibi çok önemli bir konu gözlerden hiçbir zaman kaçırılmaması gereken konuların başında gelmektedir. Şunu söylemek gerekir ki, belgesel sinema bu konuda en yetkin araçların başında gelmektedir. Bizdeki gibi okuma yazma oranının düşük olduğu toplumlarda bu kaçırılmaması gereken fırsatlardandır. Zaten FRTEM ve Anadolu Üniversitesi, bunun ne denli önemli bir konu olduğunu kavramış ve çalışmalarını bu yönde sürdüren kurumların başında gelmektedirler. Bu yalnızca belgesel sinemanın eğitim ortamına teknik düzeyde katkı sağlayan işlevinin örneklerini oluşturmaktadır. Bunun yanında her bir belgeselin gündeme getirdiği toplumsal, kültürel, ya da ekonomik bir olgu ya da sorun, konu ile ilgili yeteri düzeyde bilgiye sahip olmayanlar için bir bilgi kaynağını oluşturabilmektedir. Unutulmaması gereken, belgesel filmler genellikle içerikleri dolayısıyla gündeme gelmekte ve bu içerik de biçimlerini belirlemektedir. Dolayısıyla bu noktada belgesellerin ne ölçüde sanat ürünü olduğu sorusu da akla gelebilmektedir. İşte burada belgesel sinemanın gelecekte tartışılması en yerinde olabilecek özelliği gelmektedir: sinema sanatının anlatım dilini kullanan belgesel sinemada seçtiği konuyu anlatmada kullandığı yeni biçimsel arayışlar. Bunlar da estetik açıdan yeni görsel denemeler ya da oyuncu kullanımından müzik ve ses efektlerine varasıya kadar biçimsel arayışlardır. Kurmaca sinemaya oranla izleyicinin

üzerinde gerçek izlenimi yaratmaya çalışan belgesel filmler, ister eğitici isterse de sorgulayıcı işlevini yerine getirmeye çalışsın, bunu izleyiciye ulaştıramadığı sürece bir sanat ürünü olmaktan uzak olacaktır.

Belgeselleri yazın sanatındaki denemelere benzetebiliriz. Dili, sinemanın dilidir ancak kullanım biçimi onu başka bir yerlere koymaktadır. Belgeselci konusunu ister uzun süreli bir araştırma sonucu, ister anlık deneyimleri ile o andaki gelişimi sırasında biçimlendirsın, özünde yaşamın kendisini görüntülemek ve ona yorumunu katmak vardır. Bir belgeselin biçimi, onun hangi konuyu ele aldığı ile ilgili değildir. Konunun kendisi biçimi belirler. Bir tarihsel belgeseli ele alalım. Elde edilemeyecek geçmişteki bir olay ya da kişi karşısında belgeselci tanıklara başvurur, ya da arşivler onun kaynağını oluşturur. Böylece, yapmak istediği film için elindeki malzemesini yorumlamak durumundadır. Eğer dramatik bir belgesel söz konusu olursa, o zaman gerçeğe en yakın ortam ve kişiler onun malzemesi olacaktır. Aslında belgeselcinin rolü burada bir bakıma bir orkestranın şefi gibi enstrümanları doğru zaman ve yerlerde devreye sokmaktır. Hepsinin uyumlu bir biçimde ses vermesini sağlamaktır. Sinemanın daha önce de sözünü ettiğimiz bilgisayar destekli tasarımlar aracılığıyla giderek kendini yineleyen yapımlara ağırlık vermesinin yanında, belgesel sinema biçim ve içerik özellikleriyle yeni bir soluk getirebilecektir.

Belgesel sinema, ticari anlamda yapımcısına kazanç sağlamamasına karşın toplumsal alanda birçok katkıyı beraberinde getirmektedir. Belgeseller toplumların belleklerini oluşturmak anlamında en yapıcı araçlardan biridir. Geleneksel belgeseller içerisinde pek de göze batmayan toplumsal içerikli belgesellerin, toplumsal yapıda oluşan değişimin gözlenebilmesinde önemli rolü bulunmaktadır. Bu açıdan belgeseller, bir tarihçinin gördüğü işlevi üstlenmektedir.

Belgesel sinema üzerine yapılan çalışmalar genellikle ya belgesel ile yapımcısı arasındaki ilişkide, ya da doğrudan belgesel filmin kendisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Üzerinde gerektiği kadar durulmayan konu ise belgesel film ile izleyici arasında nasıl bir etkileşimin olduğudur. Bu çalışmada da belirtildiği gibi yaygın olan düşünce, filmin yapımcısı ele aldığı konuya yaklaşım olarak belgesel yöntem izlediğinde bu, o filmin gerçekçi ve nesnel bir bakış açısını seçtiğini göstermektedir. Oysa göz ardı edilen nokta, izleyicide bu süreçte oluşan algılama düzeyidir. Başka bir deyişle, adı belgesel olarak belirtilen bir filmin izleyicide yarattığı izlenim de incelenmelidir. Söz konusu filmin, izleyici gözünde (eğer varsa) kurmaca

filme oranla ne gibi ayrılıkları olduğu araştırılmalıdır. Böylesi bir inceleme, disiplinler arası (tarih, felsefe, ekonomi, toplumbilim, psikoloji gibi) bir çalışmanın sonucunda konuya başka bir açıdan bakılmasını sağlayacaktır.

Belgesel sinemanın tarihi gelişimi süresince bir eğilim vardır ki günümüze kadar hiç değişmeden gelmiştir. O da her zaman bir belgesel filminin “özne” olarak kendini ön planda tutmasıdır. Kurmaca sinemada gördüğümüz, izleyicinin filmdeki olay kahramanı ile kendini özdeşleştirmesi, belgesel sinemada karşılaşılan bir durum değildir. Bunun nedeni de belgesel sinemada gönderen, doğrudan konunun kendisidir. İzleyici karşısındakinin, gerçek yaşamdan alınan bir olgunun doğrudan kendisine sunulan bir kesiti olduğunu kabul etmektedir. İster betimleyen isterse de sorgulayan bir yapım olsun, izlenen görüntülerin kurmaca olmadığı bilinmesi ile de hep şimdiki zamanın ağırlığını üzerinde taşımaktadır. Bir belgesel filmde olayın kahramanları izleyiciyle sürekli bir monolog içerisindedir. Anlatılanlar, konu ile izleyiciyi karşılaştırdıktan hemen sonra kendi içine çekmekte ve özdeşleşme sağlamadan olgunun doğrudan aktarımına yönelmektedir. Bu da bir belgesel filmde ilk eleştirilerin neden içeriğin tartışılmasıyla başladığının nedenlerinden biridir. Karşısındaki olay kahramanı / kahramanları yorumlayan değil betimleyendir.

Çeşitli akımlar, değişik belgesel film biçimlerini de ortaya çıkarmışlardır. Bu akımlar da kendi içlerinde, belgesel sinemacıların kendilerine özgü biçimlerini beraberinde getirmişlerdir. Bununla birlikte tüm belgesellerde ortak olan bazı özelliklerden söz edilebilir. Örneğin gerçeğe bağlılık, tüm belgesellerde olması gereken en belirgin özelliklerdendir. Gerçekçi yaklaşım, belgesel sinemanın varoluş nedenidir. Bir belgesel yapımı, doğal ortamlarında bir yerin, ya da o yerdeki insanların yaşadıkları olayları, beyazperdeye / ekrana gerçekçi bir biçimde getirmeyi amaçlar. Bu özelliğiyle de kendine özgü bir yere sahip olmaktadır. Bir belgesel yapımının birincil amacı, izleyiciye ele aldığı dünyadaki yaşantının bir kesitini sunmaktır.

Yukarıda sözü edilen nitelikleri ile belgesel sinema, bir sanat biçimi olarak kendine özgü estetik özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Öncelikle bir belgesel yapımı da diğer filmlerin yapımında görülen çalışmalardan geçmektedir. Bu çalışmalar; yapım öncesi, yapım, ve yapım sonrası olarak üçe ayrılabilir. Bir belgesel film daha oluşum aşamasında, bir kurmaca filminden farklılıklar göstermektedir. Bir belgesel filmde; senaryo, oyunculuk, sahneye koyma, dekor,

kostüm, ışık gibi sinemanın estetik araçları ya hiç kullanılmamakta, ya da olası en alt düzeyde tutulmaktadır.

Belgesel sinemanın gerçekçilik anlayışını incelemek aynı zamanda belgesel sinemanın kendisini incelemek demektir. Bunun nedeni, belgesel sinemanın konularına yaklaşım biçimi olarak gerçek olay, kişi, ve nesneleri seçmesidir. Belgesel sinemada görülen bu anlayış, kurmacaya kaçmadan sinemasal bir dille anlatmak istediğini anlatmayı amaçlamaktadır. Böylece bir belgesel film, bu yaklaşımıyla da diğer sinema türlerinden ayrılmaktadır. Bu, ne belgesel sinema ile diğer sinema türleri arasında bir 'gerçekçilik' yarışdır, ne de bir nitelik ya da nicelik sorunudur. Burada önemli olan, kendine özgü yapısıyla belgesel sinema türünün, gerçekçiliğe diğer sanat dalları içerisinde en yetkin biçimi oluşturmastır.

Görüntüler düzeyinde belgesel sinemanın gerçekçiliği, kurmaca sinemanın gerçekçiliği ile aynı değildir. Bu bağlamda belgesel sinema kurmaca sinemaya oranla daha değişik yolda bir anlatım biçimi sergilemek durumundadır. Ele aldığı konusuna yaklaşım biçimi dolayısıyla belgesel yapımcısının karşısına bazen filmde kullanılacak malzemeler bakımından sorunlar çıkabilmektedir. Bunlar da özellikle fotoğraf ve sinemanın bulunuşundan önceki yıllar ile ilgili dönemlere ait kaynaklara erişme sorunu olarak kendini göstermektedir. Bu durumda yapımcı kaynakların içerisindeki baskı, çizim, ya da konu ile ilgili notların ışığında bir anlatım yolu bulmaya çalışmaktadır. Bir başka yöntem de konunun geçtiği mekanda ya bir anlatıcının görüntüsü eşliğinde ya da yalnızca o mekanın 'güncel' görüntüleri ile anlatım yolunu seçmek olmaktadır. Konu ile ilgili bilgi sahibi kişilerle yapılacak bir söyleşi de bu gibi durumlarda belgesel film yapımcısına yardımcı olabilmektedir.

Sinemada 'gerçek' ve 'gerçekçilik' dendiğinde akla gelen belgesel kavramı için de öznel bir tutum genelde geçerli olabilmektedir. Sonuçta sanatsal bir çalışma olan belgesel film, konusuna karşı tutumu her ne kadar nesnel olsa da, yapımcısının yorumunu içermektedir. Belgeselci de bir yorum yapmaktadır. Burada karşımıza belgesel sinemada etik sorunu çıkmaktadır ki, bu da belgeselciye ağır bir sorumluluk yüklemektedir.

İzleyici hiçbir sinema türünde, bir belgesel filmde gördüklerinden etkilendiği kadar etkilenmemektedir. Bunun nedeni de bir belgesel film izleyen birçok insan gördüklerinin bir oyuncu tarafından canlandırılmayan gerçek yaşamdan alınmış gerçek görüntüler olduğunu düşünmesindendir. İzleyiciler bunu daha baştan kabul ederek, gördüklerinin bir kurmaca olmadığını kabul etmektedirler. Zaten belgesel

sinemanın kendine özgü etkileşim gücü de buradan gelmektedir. Belgesel gerçekçiliği, film ve yaşanmış gerçekler arasında bir etkileşimdir. Belgesel sinemanın gerçekçiliği, gözümüz ve kulağımız tarafından algılanabilen olayların yeniden üretimidir.

Türk sineması tarihinde gerçekçilik hiç bir döneminde bir akım olarak görülmemektedir. Bunun yanında, gerçekçi filmlere imzalarını atan az sayıda sinemacıdan söz edilebilir. Dünyada olduğu gibi ülkemizde de sinema, bir belge filmi ile başlamıştır. İlerleyen yıllarda da bir dönem tiyatronun etkisi altında kalmış ve kendi dilini oluşturmak için 1960'lı yılları ve Sinemacılar Kuşağı olarak adlandırılan dönemin gelmesi beklenmiştir. Ülkemizde sinema, özellikle belgesel sinema, bir altyapıya hiç bir zaman sahip olamadığı için, kendine özgü sağlıklı gelişim ve atılımı gerçekleştirememiştir. Daha önce de söylediğimiz gibi genelde bireysel çabalar ve zorlu bir yoldan geçerek günümüze kadar gelebilmiştir. Bugün de gerçek anlamda bir yapılanmadan söz edilemese de, belgesel film yapımına emek verenler, deneyimlerini diğer insanlarla paylaşmak adına çalışmalar yapmaktadırlar. Böylesi çabalar, belgeselcilerin bir araya gelmelerini, daha çok insanın konuyla ilgilenmesini sağlamakta ve belgesel sinemanın gelişimine katkıda bulunmaktadır. Bunun sonucunda da yeni anlatım biçimleri oluşacak ve belgesel sinemaya yeni bir soluk getirilecektir. Son zamanlarda artan belgesel yapımlar özellikle televizyonlarda çeşitli kurum ve kuruluşların katkılarıyla yer bulabilmektedir. Bunlar arasında bu işe emek veren insanların çalışmalarının artarak sürmesi, ülkemiz belgesel sineması açısından umut verici bir gelişmedir.

Günümüzde çeşitli festival ve yarışmalarda belgesel filmler, gösterimleri yapılan ve üzerinde söyleşilerin düzenlendiği bir aşamaya gelmiştir. Belgesellerin kendine yer bulabildiği bir başka ortam da televizyonlardır. Gerek özel televizyonlar gerekse de TRT, ülkemizde belgesel sinema adına olumlu adımların atılmasında katkıları bulunan kuruluşlar arasında yer almaktadır. Çeşitli yarışma ve festivallerde belgeseller gündeme getirilmekte ve ülkemizdeki belgesel sinemanın tarihsel gelişimine katkı sağlanmaktadır.

Sinema gibi geniş kitleleri etkisi altına alan bir sanat dalı, en güçlü özelliğini gerçeğe olan benzerliğinden almaktadır. Sinema aracılığıyla en anlatılamaz öyküler beyaz perdede anlatılabilmektedir. Sinema, tarihi boyunca ister bir eğlence aracı olarak görülsün, isterse de işlediği konu çerçevesinde yeni dünyalar kuran bir araç olarak değerlendirilsin, içinde yaşadığı topluma bir ayna tutmaktadır. Kurmaca

sinemanın içinde bulunduğu konu sıkıntısı, belgesel sinemanın kendine özgü yapısıyla aşılabilecektir. Ülkemizde belgesel sinema alanında çalışan kişi ve kuruluşların sayılarının artması ve bu alanda yapılması gerekenlerin konuşulması gerekmektedir. Ayrıca bu alanda çalışmalar yapan ve zaten zor koşullarda üretim olanaklarını sürdüren insanlara destek olunmalı, onların sorun ve çözüm önerileri dikkate alınmalıdır. Belgesel sinemanın konusu, yaşanan dünyanın kendisidir ve önemli olan onun olduğu gibi yansıtılmasıdır.



KAYNAKLAR

1. ADALI, Bilgin., **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.
2. ADANIR, Oğuz., **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994.
3. ARMAĞAN, İbrahim., **Yöntembilim-2: Bilimsel Araştırma Yöntemleri**, İzmir, 1983.
4. ARMES, Roy., **Film Realism: An Historical Survey**, Penguin Books, 1974.
5. BALKAYA, Füsün., **Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları**, Basım ve Grafik Matbaacılık, Ankara, 1993.
6. BARSAM, Richard M., **Non-fiction Film: A critical History**, Indiana University Press, 1996.
7. BAUDRİLLARD, Jean., **Gerçeğin Yerini Alan Simülakr’lar**, (Çev. O. Adanır), D.E.Ü., G.S.F. Yayınları, İzmir, 1992.
8. BAUDRİLLARD, Jean., “Estetik Yanılsama ve Yanılsamabozumları”, (Çev. Ş. Demirkol), **Sanat Dünyamız**, Sayı: 77, Güz 2000.
9. BAZİN, André., **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, 2. Basım, (Çev. N. Özön), Bilgi Yayınları, İstanbul, 1995.
10. BAZİN, André., **Sinema Nedir?**, (Çev. İ. Şener), Sistem Yayınları, İstanbul, 1993.
11. BEYOĞLU, Süleyman., “Kralın Adamlarına Ne Oldu?”, **Popüler Tarih Dergisi**, Yıl: 1, Sayı: 1, Haziran 2000.
12. BÜKER, Seçil ve ONARAN, Oğuz., (Derleyenler), **Sinema Kuramları**, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1985.

13. BYWATER, T. & SOBCHACK, T., **Film Criticism: Major Critical Approaches to Narrative Film**, Longman, New York, 1989.
14. CRAWFORD, P.J. & TURTAN, D., (Editors), **Film as Ethnography**, New York, 1992.
15. CROTON, Gordon., (Editor), **From Script to Screen: Documentaries**, 2nd Edition, Evesham, 1989.
16. CORNER, John., **The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary**, Manchester University Press, 1996.
17. ÇAĞDAŞ, Hami., "Unutulmuş Yıldızlar Ekranda Yeniden Parlayacak", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, Sayı: 221, Ağustos-Eylül 2000.
18. DOMINICK, Joseph R., **The Dynamics of Mass Communication**, 5th Edition, Mc Graw-Hill, 1996.
19. ECO, Umberto., **Günlük Yaşamdan Sanata**, II. Basım, (Çev. K. Atakay), Adam Yayınları, İstanbul, 1992.
20. EVREN, Burçak, **Türk sinemasında Yeni Konumlar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1990.
21. EYÜBOĞLU, Sabahattin, **Sanat Üzerine Denemeler Eleştiriler**, Cilt: 2, Cem Yayınevi, İstanbul, 1982.
22. FERRO, Marc., **Sinema ve Tarih**, (Çev. T. Ilgaz, H. Tufan), Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.
23. FISHER, Ernst., **Sanatın Gerekliliği**, (Çev. C. Çapan), V. Yayınları, Ankara, 1990.
24. GEVĞİLİLİ, Ali., **Çağını Sorgulayan Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.

25. GRANT, B.,K., **Film Genre: Theory and Criticism**, New Jersey, 1977.
26. HANÇERLİOĞLU, Orhan., **Felsefe Sözlüğü**, II. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1973.
27. JORAVSKY, Ben., **Hoop Dreams**, Turner Publishing, Atlanta, 1995.
28. KALKAN, Faruk., **Türk Sineması Toplumbilimi**, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1988.
29. KAMINSKY, S.M., **American Film Genres**, 2nd Edition, Chicago, 1985.
30. KARAKAŞ, Hüseyin., "Türkiye'de Yedinci Sanat", **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Üniversite G.S.F. Yayınları, Ankara, 1985.
31. KATZ, Ephraim., **The Film Encyclopedia**, New York, 1979.
32. LUKACS, Georg, **Estetik I**, (Çev. A. Cemal), Payel Yayınevi, İstanbul, 1978.
33. MACDONALD K. & COUSINS M., **Imaging Reality**, Faber and Faber, 1996.
34. MUTLU, Erol., **Televizyonu Anlamak**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1991.
35. NICHOLS, Bill., **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**, Indiana University Press, 1991.
36. NICHOLS, Bill., **Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture**, Indiana University Press, 1994.
37. ONARAN, A. Şerif., **Türk Sineması**, II. Baskı, I. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1999.
38. ONARAN, A. Şerif., **Türk Sineması**, II. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.

39. ÖNGÖREN, S. Gündeş., **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması**, Der Yayınları, İstanbul, 1991.
40. ÖZDEMİR, Erhan., "Canlı Yayında Hayat", **Mag NTV Magazin Dergisi**, Yıl: 1, Sayı: 8, Nisan 2000.
41. ÖZGÜÇ, Agah., **Türk Sinemasında Sansür Dosyası**, Koza Yayınları, İstanbul, 1976.
42. ÖZÖN, Nijat., **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları**, I. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.
43. PAGET, Derek., **True Stories?: Documentary Drama on Radio, Screen, and Stage**, Manchester University Press, 1990.
44. RABİGER, Michael., **Directing the Documentary**, 2nd Edition, Focal Press, 1992.
45. RENOV, Michael., (Editor), **Theorizing Documentary**, Routledge, New York, 1993.
46. RIZA, Enis., (Yayın Yönetmeni), **Belgesel Sinema Üzerine**, İstanbul, 1997.
47. ROLLWAGEN, Jack R., (Editor), **Anthropological Filmmaking**, 3rd Edition, Philadelphia, 1992.
48. ROSENTHAL, Alan., (Editor), **New Challenges for Documentary**, University of California Press, 1988.
49. ROTH, Paul., **Belgesel Sinema**, (Çev. İ. Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995.

50. SAUBERG, Lars Ole., **Documentary Realism in the Contemporary Novel**, London, 1991.
51. SCOGNAMILLO, Giovanni., **Türk Sineması Tarihi**, III. Basım, Kabaıcı Yayınları, İstanbul, 1998.
52. SHERMAN, Eric., **Directing the Film**, Acrobat Books, Los Angeles, 1976.
53. SHERMAN, Sharon R., **Documenting Ourselves**, The University Press of Kentucky, 1998.
54. SUCHKOV, Boris., **Gerçekçiliğin Tarihi**, (Çev. A. Çalışlar), Bilim Yayınları, İstanbul, 1976.
55. TUNALI, İsmail, **Estetik**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984.
56. ULUTAK, Nazmi., "Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 1988.
57. WAJDA, Andrzej., **Sinema ve Ben**, (Çev. F. Ant), Afa Yayınları, İstanbul, 1993.
58. WILLIAMS, Christopher., (Editor), **Realism and the Cinema**, Routledge & Kegan Paul, 1980.
59. WOLLEN, Peter., **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, (Çev. Z. Aracagök), Metis Yayınları, İstanbul, 1989.

**BELGESEL SİNEMACILAR BİRLİĞİ ARŞİVİNDE
BULUNAN TÜRK BELGESEL FİMLERİ**

FİLMİN ADI	YÖNETMEN - YAPIMCI	SÜRESİ
1. Mavinin Dostluğu	Haluk Cekan	15 dk.
2. Dinozor	Haluk Cekan	17 dk.
3. Gazi Mahallesi	Aydın Bulut	26 dk.
4. Kadınlar Vardır	Hale Sözman	48 dk.
5. İstanbul Zilleri	Mustafa Bülbül	24 dk.
6. Adana - Paris	Ahmet Soner	122 dk.
7. Kilit Taşı	Hasan Özgen	32 dk.
8. Ateşin Göçü	Hasan Özgen	34 dk.
9. Zilname	Mine Özerden	23 dk.
10. Aziz Nesin	Ethem Özgüven	26 dk.
11. Dalyan	Ethem Özgüven	26 dk.
12. Çamurun Sesi	Boğaç Ergüvenç	11 dk.
13. Ayasofya	Göksel Gülensoy	37 dk.
14. Faytonlar	Handan Öztürk	26 dk.
15. Türk Sineması'nda Sansür	Behiç Ak	30 dk.
16. Zamana Karışmak	Enis Rıza	30 dk.
17. İstanbul'a Dair	Enis Rıza	40 dk.
18. Ve Reklam	Enis Rıza	30 dk.
19. İklim ve Zaman Masalları	Enis Rıza	55 dk.
20. Tarlabası Tarlabası	Hilmi Etikan	30 dk.
21. Vapurlar	Mehmet Güreli	18 dk.
22. Yörük Anadolu Göçmenleri	Sabri Özaydın	58 dk.
23. Bulut Ailesinin Geri Dönüşü	Sabri Özaydın	45 dk.
24. Aydın Ailesinin Yaşamında Bir Gün	Sabri Özaydın	30 dk.
25. Almanyalı	Sabri Özaydın	30 dk.

26. Tüm İskemleler Arasında	Sabri Özaydın	28 dk.
27. Çocuklar Evin Bereketidir	Sabri Özaydın	28 dk.
28. Seçilen Akrabalık	Sabri Özaydın	28 dk.
29. Yol	Sabri Özaydın	28 dk.
30. Bedr: Sinemada Bir Dolunay	Mehmet Eryılmaz	42 dk.
31. Dünyanın Merkezi	Savaş Güvezne	35 dk.
32. Pamukkale	Yavuz Sezer	20 dk.
33. Simurg (15 bölüm)	Samih Rifat	—
Melih Cevdet Anday 25 dk., Lütfü Ö. Akad 30 dk., Necil Kazım Akses 30 dk., Ömer Asım Aksoy 31 dk., Ekrem Akurgal 27 dk., Cevat Memduh Altar 31 dk., Cahit Arf 29 dk., Cihat Burak 30 dk., Abidin Dino 28 dk., Füreya 30 dk., Macit Gökberk 28 dk., Ara Güler 24 dk., Yaşar Kemal 28 dk., Bedia Muvahhit 30 dk., Aziz Nesin 31 dk.		
34. Hiç Tanımadığınız Bir Erkek	Samih Rifat	4 dk.
35. Son Sesler	İsmet Arasan	25 dk.
36. Arduvaz	Savaş Güvezne	25 dk.
37. Aykırı Bir Yürek	Savaş Güvezne	20 dk.
38. Göklere Çekilen Kartal	Baha Yılmaz	42 dk.
39. Kızılırmak Deltasında	Tamer Üstel	21 dk.
40. Anadolu Dinler Yurdu	Bora Akarsel	30 dk.
41. Başmakini	Nazmi Ulutak	18 dk.
42. Magdi	İlknur Ulutak	18 dk.
43. Eski Şampiyonlar	Serpil DüNDAR	10 dk.
44. Galatasaray Lisesi	Şehbal Şenyurt	55 dk.
45. Geleneksele Dönüş	Bülent Vardar	20 dk.
46. Yitik Zamanlar	Selahattin Yıldız	23 dk.
47. İnsan ve Bakır	Selçuk Kızılkayak	24 dk.
48. Kaldırım Sahnesi	Nihan Turan	9 dk.
49. Etruş	Hüseyin Karabey	27 dk.
50. Tales Not For Adults	Aydın Erel	9 dk.
51. Yitirilen Dünya	Behlül Dal	21 dk.
52. Huğdan Gökdeline	Eren Kaplancık	16 dk.
53. Çınarların Ruhu Ölümsüzdür	Bülent Çaplı	22 dk.

54. Ankara'yı Seviyorum	Nesli Çölgeçen	33 dk.
55. Fokların Akdeniz'i	Şefik Güngör	10 dk.
56. Şefik Hüsnü	A. Hakan Ganimgil	13 dk.
57. Kafkasör 89	Alican Gebeş	16 dk.
58. Hulusi Kentmen	İsmet Arasan	30 dk.
59. Türk Sinema Tarihi Belgeseli	Mehmet Gülerüz	22 dk.
60. Karadeniz'den Çeşitlemeler	Fatih Arslan	—

(6 bölüm)

Bulanmadan Donmadan Akmak 24 dk., Balığın telaşı 22 dk., Dumanla

Gelen 23 dk., İnsan Yaşadığı yere Benzer 22 dk., Toprağı İten Çiçek

25 dk., Şenlikle Gelen 24 dk.

61. Sessizliğin Bin Rengi	Hasan Özgen	30 dk.
62. Fikriye	Can Dündar	47 dk.
63. Usluköy Masalı	Neşet Kırcalıoğlu	18 dk.
64. Haliç	İÜ. Film Merkezi	23 dk.
65. Göç Yolları	FOSEM	16 dk.
66. Git Gözümün Alası	FOSEM	5 dk.
67. İKM Kurgu	FOSEM	12 dk.
68. Tebeşir Çocukları	FOSEM	16 dk.
69. Dönüş	M. Adil Yalçın	26 dk.
70. Bir Şehrin Hikayesi	Ali İpar	19 dk.
71. Atatürk ve Sanat	Halit Refiğ	35 dk.
72. Sedat Hakkı Eldem ve	Halit Refiğ	28 dk.
Ulusal Mimarlık		
73. 100. Yılda Türk Sineması	MSÜ STM	13 dk.
74. Haliç 90 (6 bölüm)	MSÜ STM	—
Eminönü	Mehmet Aksın	10 dk.
Fener	Nur Akalın	15 dk.
Eyüp	S. Sancaklı, M. Kabil	20 dk.
Ayvansaray	Sencer Aydın	7 dk.
Galata	Ufuk Noyan	8 dk.
Hasköy	Tunç Tanyeri	18 dk.
75. Maksat Namım Yürüsün	Yüksel Aksu	18 dk.

76. Acısıyla Tatlısıyla Hayatımız Arabesk	Kerime Senyücel	52 dk.
77. Altın Elma	Tülin Erarslan	27 dk.
78. Zamanın Durduğu Yer: Kayaköy	Mihriban Tanık	50 dk.
79. Motiflerin Dili	Semra Sander	30 dk.
80. Yüzyılların Tanıkları Ağaçlar	Şahika İzmen Gündüz	25 dk.
81. Tepedeki Yelkenli	Raşit Demirtaş	30 dk.
82. Karaca Mağarası	A. Hayrullah Oğuz	27 dk.
83. Küçük Güreşçi	Asım Süreyya Üvez	14 dk.
84. Bir Yol Hikayesi (Bamteli)	Fatih Arslan	30 dk.
85. Türk İktisat Tarihi (8 dizi)	Enis Rıza	400dk.
86. Fırat Göl Olurken (Cennetin Bedeli)	MTV	32 dk.
87. Ellerimiz Kanat Olacak Uçup Gideceğiz	Kazım Öz	22 dk.
88. Yaşayan Gölgele	Hakan Aytekin	32 dk.
89. İstanbul Hatırası	Hasan Özgen	34 dk.
90. Şems, Musikimizde Bir Güneş	Mehmet Eryılmaz	40 dk.
91. Harem Çekim Çekimleri	Handan Öztürk	30 dk.
92. Siyah Kalem	Sabahattin Eyüboğlu	13dk.
93. Hitit Güneşi	M.İpşiroğlu- S. Eyüboğlu	23 dk.
94. Nemrut Tanrıları	Sabahattin Eyüboğlu	17 dk.
95. Tanrının Bağışı Orman	Ö. Lütfü Akad	32 dk.
96. Kestaneden Tekneye	Mustafa Bülbül	23 dk.
97. Keşif	Eren Kaplancık	15 dk.
98. Kurşun Gibi Bir Ağırlıkla Uçabilmek	Eren Kaplancık	23 dk.
99. Bir Kültür Hazinesi	Eren Kaplancık	38 dk.
100. Söylemek Güzeldir	Eren Kaplancık	33 dk.
101. Seyyahın Gündeliği (4 bölüm)	Elçin Musaoğlu	37 dk.
102. Kum Danesi	Elçin Musaoğlu	52 dk.

103. Underground Kadir ve Sinema Çetesi	Yüksel Aksu	24 dk.
104. İstanbul	H. Yaşar Yenigün	22 dk.
105. Süleymaniye	H. Yaşar Yenigün	28 dk.
106. Sultanahmet	H. Yaşar Yenigün	25 dk.
107. Rüstempaşa Camii	H. Yaşar Yenigün	18 dk.
108. Yeditepe Camileri	H. Yaşar Yenigün	54 dk.
109. İzmir Belgeseli (5 bölüm)	Dilek Seyran	—
Tarih Öncesi İzmir		33 dk.
Helen Göçü ve Kentsel / Kültürel Gelişim		33 dk.
Yeni Yerinde İki Kez Mutlu Kent		40 dk.
Dünyanın En Eski Agorasında Bizler		45 dk.
Yangının Küllerinden Yeşeren Uygarlık		42 dk.
109. İsmail Beşikçi	Ahmet Soner	85 dk.
110. Yaşamak İçin	Fethi Sabunsoy	30 dk.
111. Korumanın Başkenti	Hasan Özgen	25 dk.
Safranbolu		
112. Başkent Zaman İçinde	Hasan Özgen	22 dk.
113. Renkleri Taşırken	Savaş Güvezne	13 dk.
114. Hayır	Ethem Özgüven	54 dk.
115. Köle	Ethem Özgüven	10 dk.
116. Oromi	Ethem Özgüven	3 dk.
117. Toprak	Ethem Özgüven	5 dk.
118. Sırların Kent	Savaş Güvezne-Hasan Özgen	32 dk.
119. Kısa Filmler	Muammer Özer	92 dk.
120. Ege (İngilizce)	EGEV	10 dk.
121. Kamerayı Bırak Çayını İç	Murat Özdemir	21 dk.
122. Sisli Kır	Cenk Erlevent	16 dk.
123. Devrim Eskişehir	F. Ersun- F. Erzurum	30 dk.
	G. Kiriş- D. Yılmaz	
124. Göl Adamları	Ergun Yüksel	16 dk.
125. Hüzünlü Bir Delikanlı	Ç. İnceoğlu-P. Gimzal	15 dk.

126. "2672" Ayağını Yorganına Göre Uzay	Filiz Tavus-Ayla Karlı	13 dk.
127. Lüzumsuz Adam	T. Karadeniz-F. Kangal	30 dk.
128. Kınık Belgeseli	Hakan Savaş	18 dk.
129. Gelibolu	Gökhan Tatarer	13 dk.
130. Porsuk'un Öteki Yüzü	Bahadır Karataş	8 dk.
131. Sabahattin Ali	S. Kiray-Ç. Karaer	29 dk.
132. 111. Hafta	Aylin Erdeniz	15 dk.
133. Koku	B. Egemen-F. Kangal	30 dk.
134. Bir Pulsuz Dilekçe	Dilek İçinsel	22 dk.
135. 12 Mart Belgeseli (10 bölüm)	M. Ali Birand-Bülent Çaplı Can Dünder	750 dk.
136. Türk Vakıf Medeniyeti (6 bölüm)	Tuncay Öztürk	—
Kutlu Siteler 40 dk., Bin Yıllık Işık 35 dk., Hastalara Deva...Dertlilere Şifa 37 dk., Menzilden Menzile 34 dk., Gariplerin Sığınağı 28 dk., Su Gibi Aziz Olmak 40 dk.		
137. Dünyada Türk Vakıf Medeniyeti (6 dizi) Şenol Demiröz		—
Yalnızlıktan Damıtılmış Damlalar 30 dk., O Belde 30 dk., Vaktin Son Töreni 30 dk., Eski Zaman Kolyeleri 30 dk., Yemen Türküsü 28 dk., Med Cezir 30 dk.		
138. Alaaddin Yavaşca	Mehmet Eryılmaz	33 dk.
139. Selahattin İçli	Mehmet Eryılmaz	31 dk.
140. Bekir Sıdkı Sezgin	Mehmet Eryılmaz	30 dk.
141. Müthiş Bir Tren Çekimi	Çetin Tunca	15 dk.
142. Ateş Çiçekler (İznik Çiçekleri)	Özdemir Birsal	26 dk.
143. Sultan Şehir İstanbul	Özdemir Birsal	27dk
144. İstanbul'da Zaman	İSTAÇ	10 dk.
145. Birgi Evleri	Seyide Parsa	29 dk.
146. Kula Halıcılığı	Seyide Parsa	28 dk.
147. Gez Dünyayı Gör Konya'yı	Muharrem Ergun	27 dk.
148. Kula'da Üç Gün	Süha Arın	38 dk.
149.Çorum Düğünü	Yılmaz Yıldırım	32 dk.

150. Elazığ D�����	Daver Atabey	29 dk.
151. ��anakkale ��hitleri	Tanju Korel	38 dk.
152. Hacı Bektaş-ı Veli	��enay Cengiz	44 dk.
153. Ahlat Mezar Ta�ları	�smail G�ne�	27 dk.
154. Hasankeyf	Selçuk �nan�	25 dk.
155. Antalya Kaleiçi	Selçuk �nan�	25 dk.
156. Kapalı �ar�ı Kapalı Kutu	�zzet �zkaya	41 dk.
157. Tu�laların Gölgesinde Mehteran	�zdemir Birs�l	42 dk.
158. Türk Hamamları	M. Adil Yalçın	21 dk.
159. Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi	S. Tan �zdemir	28 dk.
160. Nana	M. Karabulut	22 dk.
161. Tarihin Tanı�ı Fotoğraf	Aydın Ba�ardı	33 dk.
162. Türk Dünyasında Nevruz	Adem Ayr�l	62 dk.
163. Sarıkamış-Anıtda�	B. Zorlutuna	52 dk.
164. Muhteşem Bölge Kapadokya	Mevl�t �pek	46 dk.
165. Yaşayan Ta�	Neylan Ayı�ık	73 dk.
166. Ustalarımız	Meryem Karabulut	60 dk.
167. Türk sinemasında Sansür ve Yasaklar	Tanju Korel	162 dk.
168. Beni Yürekten Dinleyin	Enis Rıza	17 dk.
169. Son Eller	Bahriye Kabadayı-Mustafa Varlık	17 dk.
170. Yaylanın Sesi	Gülfem Gürses	11 dk.
171. Tevell�t 1340	Didem Yılmaz	19 dk.
172. Keçenin Teri	Ertuğrul Karslıo�lu	24 dk.
173. Sarı Zeybek	Can Dündar	45 dk.
174. 68'den 6 Mayıs	Aydın Sayman	91 dk.
175. Arz-ı Hal	G�SAM	21 dk.
176. Saraçoğlu Mahallesi	G�SAM	28 dk.
177. Mavinin Türküsü	G�SAM	8 dk.
178. Horses Under the Sun	Aras �zg�n	20 dk.
179. Ben Annemin Kızıyım	Seyhan Derin	89 dk.

180. Sultan sazlığı ve Seyfe Gölü (2 bölüm)	Kaya Özakgün	20 dk.
181. Geleceğe Umutla	Kaya Özakgün	20 dk.
182. Hacettepe Üniversitesi	Kaya Özakgün	16 dk.
183. Kuş Cennetinde İlkbahar	Kaya Özakgün	20 dk.
184. Antalya	Göker Müftüoğlu	35 dk.
185. Yeşile Doğru	Ünlen Demiralp	20 dk.
186. Kuş Cennetinde Sonbahar (2 bölüm)	Kaya Özakgün	40 dk.
187. Aya Giderken Afrika'yı Görmek	Enis Rıza	30 dk.
188. İlhan Amca	Semra Güzel-Aydın Bulut	35 dk.
189. Beyaz Köşkün Kadınları	Filiz Tavus	10 dk.
190. Öteki Yüzü	Alper Kırklar	11 dk.
191. Dinle Ney'den	İlknur Dalkıran	36 dk.
192. Cumalıkızık	Daver Atatbey	23 dk.
193. Bilinmeyen Kapadokya	Şahika İzmen Gündüz	43 dk.
194. GAP, Güneydoğunun Gerçekleşen Rüyası	Kerime Senyücel	40 dk.
195. Şapınuva'dan Mektup Var	Korkmaz Göçmen	30 dk.
196. Tarihten Günümüze Kahvehaneler	Gül Muyan	25 dk.
197. Gökkubbede Gezintiler	Tülin Sertöz	56 dk.
198. Anadolu Mücevher Sanatı (2 bölüm)	Nilgün Suna	71 dk.
199. Dünden Bugüne Türk-Rus İlişkileri (4 bölüm)	Tülin Erarslan	159 dk.
200. Boğaziçi'nde Sonbahar	Rıfat Suna-Suat Altınol	30 dk.
201. Kuş Olmak ya da Bir Çocuğun Hüznü	Enis Rıza	30 dk.
202. Altının S'si	İsmail Sancak-Hakan Demiralay	23 dk.
203. Köstebek	A. Emrah Bakkaloğlu	20 dk.
204. Şeylerin Kederi	Orhan Erkal-Ali Taner Baltacı	8 dk.

205. Güneşin Görmediğini Gören Usta	Özlem Öğüt	5 dk.
206. Hüznüdür Akşam Bebeğin	İlgın Pınar-D. Sonay Özen	12 dk.
207. Müzikal Vaziyetler	Deniz Gürkan	22 dk.
208. Vitrin	Esra Önal-Nihal Tunç	20 dk.
209. Kalabalıkken	Nihan Gider-Afet Ertopçu	18 dk.
210. Üçleme: Zaman- Mekan-İnsan	Güler Polat	14 dk.
211. Düşler Evi	E. Bilgiç-M. Çetintürk D. Deliormanlı-E. Tarhan	30 dk.
212. Kemeraltındaydı Kemeraltı	Ömür Değer-Salih Topuz Çetin Sarı	38 dk.
213. Mutlak Sıfır	A.E. Bakkaloğlu-Ş. Güloğlu S.H. Özkan	16 dk.
214. Merzifon (Bir Fotoğrafın Hareket Olarak Portresi)	Tahsin İşbilen	35 dk.
215. İstanbul'un Çocukları (Rum Okulları)(2 bölüm-Rumca)	Enis Rıza	104 dk.
216. Ege'yi Düşünmek (4 bölüm)	Enis Rıza	160 dk.
217. Cumhuriyetin Hayalleri (4 bölüm)	Enis Rıza	140 dk.
218. Genç Sinema	Özkan Yılmaz	35 dk.
219. Toprak	Mustafa Balcı	24 dk.
220. Enver Hoca'nın Arnavutluğu	Mesut Tufan	60 dk.
221. Bilirsiniz	M. Sağlık-Y. Terlemez-S. Öztürk	10 dk.
222. Türk Canlandırma Sineması Tarihi (11 bölüm)	Turgut Çeviker-Erdoğan Kar	330 dk.
223. 68'liiler Samsun-Ankara Yürüyüşü	Mustafa Varlık	40 dk.
224. Eskici (11 bölüm)	İsmail Taha Feyizli	390 dk.
225. Müze Kentten Kent Müzesine (Fransızca)	Samih Rifat	40 dk.
226. Yıkılmaz Çınar	K. Özbek-V. Yüzer-C. Yücer E. Ergüner-K. Çiğdem	14 dk.

227. Sinemayı Sanat Yapanlar (Atıf Yılmaz) (2 bölüm)	Kerime Senyücel	85 dk.
228. Aziziye Tablası ve Nene Hatun	Banu Zorlutuna	23dk.
229. Milli Mücadele Yılları ve Atatürk	Marc Moply	42 dk.
230. Çağdaş Türk yazar ve Sanatçıları (Nazım Hikmet)	Osman Okkan-Dieter Oeckl	70 dk.
231. Tarihimizin Akışı	Feyzi Tuna	60 dk.
232. Cumadan Pazara İstanbul	Kemal Sevimli	45 dk.
233. Topkapı Sarayı	Kemal Sevimli	14 dk.
234. Sivas	Kemal Sevimli	20 dk.
235. Gören Göz İçin Kadıköy	Uğur Aydedim	50 dk.
236. Kırmızı ve Siyah	Ahmet Halifegil	15 dk.
237. Tevfik Fikret	Hakan Mumcuoğlu	40 dk.
238. The Hritage of Cyprus Mines Corporation (C.M.C.)	Uluç Han-İlyas Gök Aylin Ersin	15 dk.
239. Ve Taşlar Tanıktır	Savaş Güvezne-Hasan Özgen	38 dk.
240. Kuyruklu Yıldız	B. Kaya-A. Karlı- D. Köse F. İsmailoğlu- S. Çelik	20 dk.
241. Adnan Menderes ve Diğer Önemi	Basın Yayın ve Turizm Vekaleti Film Merkezi	60 dk.
242. İki Kıyının İnsanları	Enis Rıza	60 dk.
243. Yılmaz Güney Belgeseli	Claude Weisz	105 dk.
244. Ara (Ara Güler Belgeseli)	Erdal Buldum-A. Özdil Savaşçı	80 dk.
245. Demirkırat Belgeseli (4 bölüm)	M. Ali Birand-C. Çaplı-C. DüNDAR	480 dk.
246. Derinlerdeki Tarih (5 bölüm)	Şehbal Şenyurt	200 dk.

