



**BIYOGRAFİ BELGESELLERİNDE
ANLATI YAPISI VE PORTRENİN GÖRSEL İNŞASI**

Muhammed Said TUĞCU

Doktora Tezi
Temel İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU
Doç. Dr. Sertaç TİMUR DEMİR
2021

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

Muhammed Said TUĞCU

BİYOĞRAFİ BELGESELLERİNDE ANLATI YAPISI VE
PORTRENİN GÖRSEL İNŞASI

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU
Doç. Dr. Sertaç TİMUR DEMİR

ERZURUM 2021



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “BİYOGRAFİ BELGESELLERİNDE ANLATI YAPISI VE PORTRENİN GÖRSEL İNŞASI” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

28.06:2021

Muhammed Said Tuğcu

ASLI ISLAK İMZALIDIR

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. İrfan Hıdıroğlu danışmanlığında, Muhammed Said Tuğcu tarafından hazırlanan bu çalışma 21/06/2021 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Temel İletişim Bilimleri Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Doç. Dr. Abdülkadir Atik	İmza:	ASLI ISLAK İMZALIDIR
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. İrfan Hıdıroğlu	İmza:	ASLI ISLAK İMZALIDIR
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Ömer Alanka	İmza:	ASLI ISLAK İMZALIDIR
Jüri Üyesi	: Doç. Dr. Mehmet Salih Güran	İmza:	ASLI ISLAK İMZALIDIR
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi Neva Doğan	İmza:	ASLI ISLAK İMZALIDIR

Prof. Dr. Sait UYLAŞ
Enstitü Müdürü
ASLI ISLAK İMZALIDIR

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT	VI
KISALTMALAR DİZİNİ	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ	VIII
TABLolar DİZİNİ	X
ÖNSÖZ.....	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM BELGESEL SİNEMA

1.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMI VE ÇERÇEVESİ.....	5
1.1.1. Belgesel ve Toplum İlişkisi.....	9
1.1.2. Belgesel ve Bilgi İlişkisi	11
1.2. BELGESELİNİN NİTELİĞİ	13
1.3. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU	18
1.4. BELGESEL FİLM KURAMCILARI.....	21
1.4.1. Dziga Vertov	23
1.4.2. John Grierson	27
1.4.3. Robert Flaherty.....	32
1.5. KURMACA VE BELGESEL FİLM İLİŞKİSİ.....	36
1.6. BELGESEL SİNEMADA GERÇEKÇİLİK	42
1.7. BELGESEL FİLM TÜRLERİ.....	45

İKİNCİ BÖLÜM

BİYOĞRAFİ BELGESELİNDE GÖRSEL İNŞA VE ANLATI

2.1. BİYOĞRAFİ.....	49
2.1.1. Biyografinin Tarihi.....	56
2.2. BİYOĞRAFİ BELGESELİ.....	61
2.2.1. Biyografik Özne	66
2.3. BİYOĞRAFİ BELGESELİNDE PORTRENİN İNŞASI VE ANLATI.....	70
2.3.1. Giriş Sekansları	81

2.3.2. Işık ve Renk Kullanımı	82
2.3.3. Kamera Kullanımı ve Çerçeveleme	84
2.3.4. Kurgu.....	85
2.3.5. Sekans ve Sahnelerin Dizimi.....	87
2.3.6. Ses ve Müzik Kullanımı	89
2.3.7. Zaman, Mekan ve Dekor Kullanımı.....	92
2.3.8. Canlandırma ve Kurmaca Kullanımı.....	94
2.3.9. Arşiv ve Kolaj Kullanımı	95
2.3.10. Metin ve Senaryo	96
2.3.11. Detay Estetiği	98
2.3.12. Röportaj.....	99

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİYOĞRAFİK BELGESEL FİLMLERDE ANLATI YAPISI VE PORTRENİN GÖRSEL İNŞASI

3.1. ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ	102
3.1.1. Çalışmanın Konusu	102
3.1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi	102
3.1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	104
3.1.4. Çözümleme Parametreleri	105
3.1.4.1. Film Bilgileri ve Konusu	106
3.1.4.2. Görüntü Tasarımı.....	107
3.1.4.3. Kurgu	107
3.1.4.4. Ses ve Müzik	107
3.1.4.5. Röportaj ve Metin.....	108
3.1.4.6. Arşiv Kullanımı	108
3.1.4.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı	108
3.1.5. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	108
3.2. BİYOĞRAFİK BELGESEL FİLMLERİN ANALİZİ	109
3.2.1. Cobain: Montage of Heck (2015).....	109
3.2.1.1. Film Bilgileri ve Konusu	109
3.2.1.2. Görüntü Tasarımı.....	112

3.2.1.3. Kurgu	116
3.2.1.4. Ses ve Müzik	118
3.2.1.5. Röportaj ve Metin	121
3.2.1.6. Arşiv Kullanımı	123
3.2.1.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı	126
3.2.2. Won't You Be My Neighbor? (2018) / Komşum Olmaz Mısın?	129
3.2.2.1. Film Bilgileri ve Konusu	129
3.2.2.2. Görüntü Tasarımı	132
3.2.2.3. Kurgu	135
3.2.2.4. Ses ve Müzik	138
3.2.2.5. Röportaj ve Metin	140
3.2.2.6. Arşiv Kullanımı	143
3.2.2.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı	146
3.2.3. The Kingmaker (2019)	148
3.2.3.1. Film Bilgileri ve Konusu	148
3.2.3.2. Görüntü Tasarımı	152
3.2.3.3. Kurgu	158
3.2.3.4. Ses ve Müzik	162
3.2.3.5. Röportaj ve Metin	163
3.2.3.6. Arşiv Kullanımı	166
3.2.3.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı	168
3.2.4. The Salt of the Earth (2014) / Toprağın Tuzu	169
3.2.4.1. Film Bilgileri ve Konusu	169
3.2.4.2. Görüntü Tasarımı	171
3.2.4.3. Kurgu	176
3.2.4.4. Ses ve Müzik	181
3.2.4.5. Röportaj ve Metin	183
3.2.4.6. Arşiv Kullanımı	185
3.2.4.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı	186
3.2.5. Framing John DeLorean (2019) / John DeLorean Hikayesi	187
3.2.5.1. Film Bilgileri ve Konusu	187
3.2.5.2. Görüntü Tasarımı	189

3.2.5.3. Kurgu	191
3.2.5.4. Ses ve Müzik	194
3.2.5.5. Röportaj ve Metin	195
3.2.5.6. Arşiv Kullanımı	199
3.2.5.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı	202
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	206
KAYNAKÇA	229
ÖZGEÇMİŞ.....	242



ÖZET**DOKTORA TEZİ****BİYOĞRAFI BELGESELLERİNDE ANLATI YAPISI VE PORTRENİN
GÖRSEL İNŞASI****Muhammed Said TUĞCU****Tez Danışmanı: Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU**
İkinci Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sertaç Timur DEMİR**2021, 242 sayfa****Jüri: Doç. Dr. İrfan HİDİROĞLU****Doç. Dr. Abdülkadir ATİK****Doç. Dr. Ömer ALANKA****Doç. Dr. M. Salih GÜRAN****Dr. Öğr. Üyesi Neva DOĞAN**

Belgesel sinema, gerçeklere yönelen, bilgi ve belgeyi sinemanın teknik ve estetik unsurlarını kullanarak sunan bir alandır. Bu tez ile belgesel sinemanın tanımı, çerçevesi, doğuşu, kuramcıları, belgeselin bilgiyle ve toplumla ilişkisi genel olarak ele alınmakta, özelde ise biyografi belgesellerindeki anlatı yapısına yönelinmektedir. Biyografilerin görsel olarak inşa edilmesinde belgeselin araç olarak kullanımı, tekniğe ve anlatıya dair imkanların nasıl değerlendirildiği gündeme getirilmektedir. Amaçlı örneklem yoluyla seçilen beş biyografi belgeseli, belirlenen teknik parametrelerle, döküman ve betimleme analizi yöntemleriyle analiz edilmektedir. Bu şekilde biyografik portrenin nasıl inşa edildiği, anlatı yapısının nasıl kurulduğu incelenmekte, nitelikli biyografi belgeselciliği için bir tür açılım aranmaktadır. Belgesel sinema üzerine akademik çalışmalar olsa da, biyografi belgeselciliği özelinde Türkiye’de gerçekleştirilen bir çalışmaya rastlanmamıştır. Birçok belgeselin biyografik temelli olduğu düşünüldüğünde, bu yönde bir çalışmanın yürütülmesi önemli olmaktadır. Anlatacak hikayesi ve hafızası olan toplumlar için belgeselci tavrın ontolojik bir değeri vardır. Bu nedenle sözlü kültürün ve tarih aktarımının da bir parçası olan biyografilerin belgeseller yoluyla nasıl daha nitelikli, teknik ve sanatsal üsluplarla aktarılabilceğinin kavranmaya çalışılması önemlidir. Bu çalışmanın; biyografi belgeselciliği literatürüne katkı sağlamak, yapılmış nitelikli biyografi belgesellerini teknik parametreler üzerinden analiz etmek, biyografi belgeselciliğinin değerini betimlemek, araştırmacılara ve belgesel film yönetmenlerine dair önerilerde bulunmak gibi amaçları vardır.

Anahtar kelimeler: Belgesel sinema, biyografik belgesel, biyografi, anlatı, film analizi

ABSTRACT**PH. D. DISSERTATION****NARRATIVE STRUCTURE AND VISUAL CONSTRUCTION OF PORTRAIT
IN BIOGRAPHY DOCUMENTARIES****Muhammed Said TUĞCU****Supervisors: Assoc. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU
Co-Supervisors: Assoc. Prof. Dr. Sertaç Timur DEMİR****2021, 242 pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. İrfan HIDIROĞLU
Assoc. Prof. Dr. Abdülkadir ATİK
Assoc. Prof. Dr. Ömer ALANKA
Assoc. Prof. Dr. M. Salih GÜRAN
Assist. Prof. Dr. Üyesi Neva DOĞAN**

Documentary cinema is a field that turns to reality and presents information and documents using cinema's technical and aesthetic elements. With this thesis, the definition, framework, birth, and theorists of documentary cinema will be discussed in broad terms, and the relationship of documentary with knowledge and society will be described. And in a narrow sense, the narrative structure in biography documentaries will be focused on. The use of documentary as a tool in the visual construction of biographies is put on the agenda of how the possibilities of technique and narrative are evaluated. Five biography documentaries selected through purposeful sampling are analyzed with selected technical parameters, document and description analysis methods. In this way, how the biographical portrait and the narrative structure are constructed is examined, and a kind of opening is sought for qualified biography documentaries. Although there are academic studies on documentary cinema, no study has been found in Turkey specifically for biography documentaries. Considering that many documentaries are biography-based, it is essential to investigate this direction. For societies with a story and a memory to tell, the documentary approach has an ontological value. For this reason, it is essential to try to understand how biographies, as a part of the verbal culture and historical transmission, can be conveyed through documentaries in a more qualified, technical, and artistic style. This study aims to contribute to the biographical documentary literature, analyze the quality biographical documentaries with technical parameters, describe the value of biographical documentaries, and suggest to researchers and documentary film directors.

Keywords: Documentary cinema, biographical documentary, biography, narrative, film analysis

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Akt.	: Aktaran
Der.	: Derleyen
Ed.	: Editör
Ss.	: Sayfadan Sayfaya
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
FBI	: Federal Soruşturma Bürosu
UNESCO	: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu
IMDB	: Internet Movie Database
VHS	: Video Home System
TV	: Televizyon

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1. Don Cobain Röportajı.....	113
Şekil 3.2. Yan Açıdan Yapılan Röportaj Çekimleri	114
Şekil 3.3. Röportaj Çekimlerinde Konumlandırma Biçimi	115
Şekil 3.4. Röportajlarda Gece Çekimi	116
Şekil 3.5. Don Cobain El Detayı.....	117
Şekil 3.6. Yazıların Kullanımı	127
Şekil 3.7. Belgeselde Animasyon Kullanımı	128
Şekil 3.8. Albüm Kapaklarının Belgeselde Kullanımı	129
Şekil 3.9. Fred Rogers'ın Piyano Başında Olduğu Filmin Giriş Sahnesi	130
Şekil 3.10. Röportajlarda Kullanılan Göğüs Planı.....	133
Şekil 3.11. Çocukların Beyaz Cama Baktığı Sahne.....	134
Şekil 3.12. Belgeselde Animasyon Kullanımı	147
Şekil 3.13. Filmin Sırayla İlk İki Planı	150
Şekil 3.14. Çocuklara Para Dağıtma Sahnesi.....	151
Şekil 3.15. İmelda'nın Aracının İçinden Manila İnsanlarına Bakış.....	153
Şekil 3.16. Belgeselin Afişi	155
Şekil 3.17. Mary ile Gerçekleştirilen Röportajın Kadrajı	156
Şekil 3.18. Röportajlarda Kullanılan Çok Yakın Plan.....	156
Şekil 3.19. İmelda'nın Röportajlarında Geniş Açının ve Mekanın Kullanımı.....	158
Şekil 3.20. Ekranaya Gelen İlk Fotoğraf	170
Şekil 3.21. Salgado'nun Fotoğraflarla Birlikte Gösterilmesi	172
Şekil 3.22. Salgado Fotoğraf Çektiği Kişilerle Birlikte.....	173
Şekil 3.23. Salgado'nun, Fotoğraflarını Anlatırken Konumlandırılması	174
Şekil 3.24. Uçakla Brezilya'ya Dönüşlerinin Anlatıldığı Kısımlar.....	175
Şekil 3.25. Salgado'nun Brezilya Fotoğrafları	180
Şekil 3.26. Salgado'nun Röportaj Verdiği Açısı.....	183
Şekil 3.27. Salgado'nun Gemiyle Fransa'ya Gidişinin Anlatılması	186
Şekil 3.28. Filmin Afişi.....	188
Şekil 3.29. Fotoğrafların Kullanım Biçimi	189
Şekil 3.30. Röportaj Açıları	191
Şekil 3.31. Belgeselden Arşiv Görüntüleri	200

Şekil 3.32. Arşiv Görüntülerinin Kurmaca Sahnelerle Kullanımı	201
Şekil 3.33. Alec Baldwin'in Rolüne Hazırlanırken Gösterilmesi	203
Şekil 3.34. Kurmaca Sahneler.....	204



TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. Sekanslar Arası Geçişler	89
Tablo 2.2. Yönlendirici ve Açık Uçlu Sorular	100
Tablo 3.1. Belgeselin Genel Akış Şeması	118
Tablo 3.2. Belgeselde Şarkıların Kullanımı	120
Tablo 3.3. Belgeselde Röportaj Kullanımı	123
Tablo 3.4. Belgeselin Genel Akış Şeması	137
Tablo 3.5. Belgeselde Röportaj Kullanımı	141
Tablo 3.6. Belgeselin Genel Akış Şeması	160
Tablo 3.7. Belgeselde Kullanılan Röportajlar	164
Tablo 3.8. Filmde Yer Alan Fotoğraflar.....	176
Tablo 3.9. Belgeselin Genel Akış Şeması	178
Tablo 3.10. Belgeselde Kullanılan Röportajlar	185
Tablo 3.11. Belgeselin Genel Akış Şeması	193
Tablo 3.12. Belgeselde Kullanılan Röportajlar	196

ÖNSÖZ

Belgesel sinemanın önemi her geçen gün artarak ilerlemektedir. Bu tez, biyografi belgesellerinde portrenin nasıl inşa edildiği ve anlatının nasıl kurulduğunu tespit ve analiz etmek için hazırlanmıştır. Belgesel sinemanın türlerinden olan biyografi belgesellerine anlatı bağlamında yönelinmiştir. Bu vesileyle genellikle tarih ve edebiyat alanında kendine yer bulan biyografilerin belgesel sinema literatürü içinde de değerlendirilebileceği yeni alanlar açılmaya çalışılmıştır. Biyografi belgeselleri, belirlenen teknik parametrelerle analiz edilerek nitelikli biyografi belgeselciliğinin yolları aranmıştır. Bu minvalde bir çalışma yürüterek hem belgesel sinemanın uygulama alanına hem de bu alanda yürütülen teorik çalışmalara farklı bakış açıları sunarak katkıda bulunabilmek istenmiştir.

Bilimsel yetkinliği ve deneyimleriyle katkılarını sunan, bu çalışmanın ortaya çıkmasında ve tamamlanmasında emeği geçen değerli danışman hocalarım Doç. Dr. İrfan Hıdıroğlu ve Doç. Dr. Sertaç Timur Demir'e, doktora ders döneminde ve tez izleme sürecinde birikimlerinden yararlandığım Doç. Dr. Abdülkadir Atik ve Doç. Dr. Ömer Alanka'ya, tez çalışması sürecinde yardımcı olan ve desteklerini esirgemeyen Dr. Mustafa Cankut Kurt'a, manevi destekleriyle yanımda hissettiğim anneme, babama ve kardeşlerime teşekkür ederim.

Erzurum – 2021

M. Said TUĞCU

GİRİŞ

Belgesel filmleri diğer film türlerinden ayıran; gerçeklere daha fazla yönelmesi ve anlatmaya çalışmasıdır. Bunun gerçekleşmediği durumlar olsa da seyirciler belgesel filmleri gerçekleri anlattığı varsayımıyla ve beklentisiyle izlerler. Belgeseller de bu yaklaşımı destekleyen görsel bir dil kullanırlar. Bu dil ile ekrana yansıyanlar, genellikle gerçek yaşam algısını bozmayacak ve çoğu kez onu yeniden üretecek türden bir doğallıkla sunulur. Görüntülerin spontane biçimde çekildiği, kadrajların ince ayarlar yapma uğraşına girilmeden düzenlendiği ve kayda girilmesine rağmen gelişigüzel hayat akışının devam ettiği bir durum oluşturulmaktadır.

Belgesel sinema, bir film üretim alanı olmasının yanında, üzerine akademik çalışmaların da yürütüldüğü bir alandır. Lakin Türkiye’de akademik olarak belgesel sinema üzerine yeterince çalışılmamıştır. Bu sebeple belgesele ilişkin tarih yazımının da zayıf olduğu görülmektedir. Alana ilişkin literatüre bakıldığında belgesel sinema daha çok gerçeklikle ilişkisi bağlamına indirgenerek ele alınmaktadır (Aytekin, 2017b: 11). İnceoğlu (2014) “Türkiye’de sinemayı konu alan doktora tezleri üzerine bibliyometrik bir çözümleme” adlı makalesinde Türkiye’de 1985-2013 yılları arasında sinema alanında yazılan 199 doktora tezini incelemiştir. Buna göre yazılan tezlerin 173 adedinin kurmaca yapımlar, 11 adet tezin ise belgesel üzerine olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Ayrıca temel alanlara bakıldığında çoğunlukla eleştirel ve kuramsal, yöntem ve yaklaşım anlamında ise başat olarak toplumbilimsel, sonra da biçim ve biçeme yönelik çalışmaların yürütüldüğü görülmüştür.

Belgesel sinema üzerine sınırlı sayıda doktora tezi bulunmaktadır. Belgesel sinema içerisinde önemli bir tür olan biyografi belgeselciliğine dair ise Türkiye’de yazılmış doktora tezi bulunmamaktadır. Bu sebeple bu çalışmanın özgünlük değeri bulunmaktadır. Akademik anlamda daha çok edebiyat ve tarih araştırmalarında kendine yer edinen biyografi, bu tez ile belgesel sinema alanına dahil edilmekte, bu yolla disiplinlerarası bir bakış sunulmaktadır. Bunun yanı sıra tezde biyografik belgesel filmlerin analizleri için teknik çözümleme parametreleri geliştirilerek sistemli bir yapı oluşturulmaktadır.

Tezin ilk bölümünde belgesel sinemanın tanımı, çerçevesi, toplumla ve bilgiyle ilişkisi, belgesel sinemacının konumu, belgesel sinemanın gelişim yılları, kuramcıları, kurmaca ve belgesel film ilişkisi, belgesel sinemada gerçekçilik ve belgesel film türleri

konuları ele alınmaktadır. Bu kapsamda; belgesel sinemaya dair yapılmış tanımlamalar ortaya konmaktadır. Belgeselin belge ile ilişkisi ele alınmaktadır. Belgeselin gerçeğe, gerçeğin üretilmesiyle ve yorumlanmasıyla ilişkisi irdelenmektedir. Belgesel sinemanın kuramcıları ile ilgili olan kısımda; Dziga Vertov, John Grierson ve Robert Flaherty'nin görüşlerine ve yaklaşımlarına yer verilmektedir.

Belgesellerin bilgi ile ilişkisi, belgelere dayandırma ve araştırma süreci ele alınmaktadır. Belgesellerin uzun bir ön hazırlık aşaması gerektirmesi öncelikle yönetmenin ele alacağı portreyi içselleştirebilecek bilgiye sahip olabilmesiyle ilgilidir. Bu yüzden uzun bir ön hazırlık süreci önemlidir. Çünkü burada gerçeğin arayışı ve bunu resmedebilme çabası vardır. Bu anlamda belgesel sinema gerçeğe inmeye çalışan bir kazı çalışması olarak da tanımlanabilir. Yönetmen herkes tarafından bilinen ama her yönüyle tanınmayan bir biyografiyi, öne çıkmasını istediği özelliklerini vurgulayarak anlatır. Böylece hem özneliğini korur hem de ele alınan biyografi hakkında yanlış bir bilgi ve yönlendirme yapmaktan kaçınır. Bunun yanı sıra elde edilebilecek tek bir bilgi dahi, yönetmenin bütün anlatım sürecini şekillendirebilecek önemde olabilir. Bulunan bu tek bilgi bütün diğer unsurların onun etrafında şekillenmesini sağlayabilmekte veya filmin çıkış noktasını oluşturabilmektedir. Örneğin bu tezde de analiz edilen *Cobain: Montage of Heck* filminde yönetmenin bulduğu veya edindiği arşiv üzerinden yöneldiği karışık kaset hem filmin ismi olmakta hem de filmin genel anlamdaki kurgusunda etkisini göstermektedir. Yönetmenler bazen öznenin söylediği bir cümleyi, kelimeyi, kullandığı bir nesneyi veya ilişkili olduğu herhangi bir unsuru filmin ismi yaparak aynı zamanda onu belgesel anlatısının temel imgesi olarak kullanabilmektedir.

Belgeselcinin gerçeğe olan ilişkisi, yapılan veya yaşanan eylemleri yokmuş gibi gösteremeyeceği ile ilgilidir. Dolayısıyla sanatçının özneliği, seçimler yapması üzerinden ilerlemektedir. Öznellik ise gerçeğin hangi noktasının daha çok vurgulanacağı ve bunun nasıl yapılacağının tercihinde gizlidir. Herhangi bir objenin, hikayenin veya biyografinin kişiden kişiye göre değişmeyen nesnel nitelikleri varsa da, bunların aynı zamanda öznel çağrışımları ve birini diğerinden daha önemli yapan özellikleri de mevcuttur. Öyle ki filmin özgün anlatısı ve imgesi tam da bu çağrışımlar üzerine inşa edilmektedir. Belgesel filmin beğenilmesi de yine yönetmenin özneliğinde karşılık bulan güçlü bir hikaye anlatıcılığına dayanmaktadır. Dolayısıyla olay veya hikayenin gerçekliği kadar, gerçeğin sanatçının eserinde beliren öznel iz düşümleri de önemlidir.

Bunun sonucunda aynı hikayenin veya biyografinin iki farklı yönetmen tarafından çekildiğinde birbirinden çok farklı dokuda eserler çıkmasını doğal ve olası görmek gerekir. Çok sıradan bir hikayenin iyi bir yaklaşım ve bakışla meseleye yaklaşan bir yönetmenin ellerinde baş yapıt olabilmesi bununla ilgilidir. Sanatçılık değerinin kendini gösterdiği nokta burasıdır. Herkesin sıradan olarak değerlendirdiği bir durumu o farklı olarak görmekte ve yansıtabilmektedir.

Tüm bu tartışmaları detaylı bir şekilde ele alan tezin ilk bölümünde belgesel sinemanın genel olarak toplumla, gerçekle, bilgiyle, değerle ve insanla ilişkileri tartışıldıktan sonra ikinci bölümde biyografilerin belgesel sinema yoluyla resmedilmesinde ve portrelenmesinde sunduğu imkanlar ele alınmaktadır. Bu bağlamda biyografi, biyografinin tarihi, biyografi belgeseli, biyografik özne konuları işlenmekte, biyografi belgeselinde portrenin inşası ve anlatı konusu ele alınarak bu başlığın altında; giriş sekansları, ışık ve renk kullanımı, kamera kullanımı ve çerçeveleme, kurgu, sekans ve sahnelerin dizimi, ses ve müzik kullanımı, zaman, mekan ve dekor kullanımı, canlandırma ve kurmaca kullanımı, arşiv ve kolaj kullanımı, metin ve senaryo, detay estetiği ve röportajlar incelenmektedir.

Biyografi belgeselciliği, gerçeğe en fazla bağlı olunan türlerden biridir. Çünkü anlatılan kişi, hakkındaki verilerle malumdur. Eğer istenirse belgeselde anlatılanlar teyit edilebilir veya yanlışlanabilir. Belgeselci, anlattığı biyografinin yaşamöyküsüne sadık kalmak zorundadır. Hatta kurmaca filmlerde dahi biyografilere sadık kalınmaktadır. Belki atmosfere sadık kalmak zorunda değildir ama hayatının kırılma noktaları varsa bunlara bağlı kalmak durumundadır. Fakat bütün gerçekliklerin anlatılmıyor olması ya da bazılarının seçiliyor olması, gerçeğe bağlı olunmadığı anlamına gelmemektedir. Belgeselin süresi de dikkate alındığında özneye dair gerçekliğin bütün detaylarıyla anlatılması mümkün değildir. Yönetmen kendisi veya izleyici için daha dikkat çekici olanı ve vurgulanmaya değer olarak gördüklerini tercih etmektedir.

Bu eksenle her belgeselci kendi sanatsal bakış açısı ve öznel tutumunun sonucu olarak ele aldığı portrenin inşasında neredeyse sınırsız bir varyasyonla farklı formlar belirleyebilir ve uygulayabilir. Öyle ki odağındaki öznenin yaşamöyküsünün tüm kronolojik akışını bozabilir ve onu yaşamındaki belirli kırılma noktaları üzerinden anlatabilir. Bir bakıma sanatçının öznesi de, biyografinin öznesinde kendini bulabileceği

noktalar aramaktadır. Başka bir deyişle bir yapıt olarak belgesel, belgeselci ile onun ele aldığı özneyi birleştirir. Bu belki iki taraf için de kimliğin yeniden üretimidir.

Tezin üçüncü bölümünde beş biyografi belgeseli, anlatı yapısı ve portrenin görsel inşası bağlamında, belirlenen çözümleme parametreleriyle analiz edilmektedir. Bu parametreler; “film bilgileri ve konusu”, “görüntü tasarımı”, “kurgu”, “ses ve müzik”, “röportaj ve metin”, “arşiv kullanımı” ve “kurmaca ve animasyon kullanımı” şeklindedir. Tezdeki her belgeselin analizi bu parametrelerle başlıklandırılmış ve incelenmiştir. İnceleme yöntemi olarak doküman analizi ve betimleme analizi kullanılmıştır. Belgeseller IMDB puanı en yüksek ilk 50 biyografi belgeseli içinden, anlatı yapılarının analiz edilmesi noktasında farklılıklar sunabilen beş adet belgeselin, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmesiyle belirlenmiştir.

Seçilen belgeseller; *Cobain: Montage of Heck* (2015), *Won't You Be My Neighbor?* (2018) / *Komşum Olmaz Mısın?*, *The Kingmaker* (2019), *The Salt of the Earth* (2014) / *Toprağın Tuzu* ve *Framing John DeLorean* (2019) / *John DeLorean Hikayesi* şeklindedir. Bu filmler üzerinden, belgeselde biyografinin nasıl portrelendiği, anlatının nasıl kurulduğu, görüntünün, kurgunun, sesin, müziğin, röportajın, arşivin, kurmacanın ve animasyonun nasıl kullanıldığı ve esere ne tür katkılar sağladığı sorularının cevapları aranmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMA

1.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMI VE ÇERÇEVESİ

Belgesel sinema belge niteliğinde görüntülerin ve sinemaya özgü anlatım unsurlarının kullanılması sonucu ortaya çıkan bir film türüdür. Kavram üzerinden de yaklaşıldığında belgesel sinema, “belge” ve “sinema”ya ilişkin unsurların birleştirilmesidir. Belgesel sinemayı diğer türlerden ayıran temel unsur buradaki gerçekliğin hayal ve kurgudan çok; bilgi ve belgeye dayanıyor olmasıdır. Elbette bu, belgeselin estetik kaygıları ve arayışları olan bir sanat girişimi olmasıyla çelişmemektedir. Nitekim belgesel sinema, belgenin sanatsal değerleri göz ardı edilmeksizin inşa edilmesini gerektirmektedir. Tam bu nedenle belgesel sinemayı, sinema sanatı içinde bir yere konumlandırırken; tıpkı bu çalışmadaki gibi, onun gerçeklikle ilişkisini hem içerik hem de teknik yönleriyle değerlendirmek gerekmektedir.

Belgeseli tanımlamaya ilişkin akademik çalışmalara bakıldığında genellikle Grierson’un tanımlamasına yer verildiği görülmektedir, elbette burada Grierson’un belgesel sinemanın kurucu isimlerinden kabul edilmesinin önemi vardır. Grierson’un belgesele ilişkin bu popüler tanımlaması “gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması” şeklindedir (Hardy, 1966: 13). Bu tanımlama belgeseli anlamlandırmak için geniş ve fakat biraz da dağınık bir perspektif sunmaktadır. Buna göre gerçeğin tam olarak nasıl resmedildiğinde gerçek olacağı kadar, yaratıcı yorumlamadan ne anlaşılması gerektiği de soru işaretleriyle doludur. En azından bu soru işaretleri etrafında, çok sayıda kuramcının birbirinden farklı yaklaşımlar sunduğu hatırlanmalıdır.

Hiç şüphesiz belgesel film, sinema sanatının köklü ve yaygın bir türüdür. Belgeye dayanma çabasının yanında bir sanat eserinin gerektirdiği niteliklere sahip olma sorumluluğuyla karşı karşıyadır. Bu, belgesel sinemaya bir bakıma sanatsal yaratıcılık açısından kısıtlama gibi görünebilecek mutlak gerçekliği yorumlama, geliştirme ve yeniden üretme misyonu da yüklemektedir. Başka bir deyişle belgesel sinema, somut bir veriyi yetkin bir şekilde kullanabilmeli ve sanatın, güzelin izini süren tavrıyla meseleleri estetize edebilmelidir. Bu açıdan belgesel sinema, bir televizyon ya da haber gerçekliği

üretmez. Aksine kimi zaman sıradan, kimi zaman banal denebilecek gerçeklikleri sanatsal yorumlamaya tabi tutar.

Bir belgeseli “belge” olmaktan ayıran, o belgenin sanatçı tarafından, kendi yaklaşım biçimine göre yorumlanmasıdır (Nichols, 2017: 166). Belgesel film medyada sunulan bir haber filmi gibi değildir. Yönetmen tarafından üzerinde keşif, araştırma, tartışma ve değerlendirmeler yapılarak, kendine özgü bir anlatım diliyle ortaya çıkan bir sunumdur (Bernard, 2011: 5). Belgesel filmler gerçek olaylara, kişilere, mekanlara ve belgelere dayanırlar, bunlar yönetmenin sinematografik bakış açısıyla özgün bir şekilde işlenirler (Güneş, 2017: 68). Bu tanımlar, Grierson’un yaklaşımına yakın görünmektedir. Genellikle aşına olunan yaklaşım gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi üzerinedir.

Belgesel filmler anlatı, yaklaşım biçimi ve konu seçimi anlamında kısıtlanamaz. Film yapımına ilişkin değişimlere her zaman açıktır (Nichols, 2017: 35). Belgesel filmlerin üretimi sinemanın genel yaklaşımından ayrı değildir. İnsanların eğlence ihtiyacından daha çok merak ve bilgilendirme ihtiyacını karşılayarak ortak bir bellek oluşturmaya çalışır (Özgen, 2007: 152). Bilim ve sanatın birlikte yansıdığı bir alan olur, bilimin nesneleri sanat ile buluşur (Aslankara, 2003: 17). Bunları gerçekleştirme gücü ise, gerçeklere yakınlığından, araştırmaya açık olmasından, yenilikçi olabilmesinden ve artistik yaklaşımından gelmektedir (Cereci, 1997: 11). Önünün her daim açık olarak ilerlemesi, kendi dinamiklerindeki gücü büyütür ve yol almasının dayanağıdır.

Belgesel filmler gerçekleri, eğitme veya duygu oluşturma maksadıyla düzenleyen bir medya biçimidir. Burada ele alınan kitlenin toplumsal kimliği ve kültürü bir sanat diline çevrilerek sunulmaktadır (Sözen, 2007: 253). Belgesel filmler, yeni biriyle veya toplumla tanışma hissi gibidir. Belgesel film izlemeye ilişkin haz, bilgi edinmekten elde edilen hazza benzemekte ve görsel inşa ile onu aşmaktadır. Günümüzde, herhangi bir sorunla ilgili izlenebilecek bir video dahi, eğer izleyici için ilgi çekiciyse, onun eğlenme veya vakit geçirmesine de hizmet edebilmektedir. Bugünün medya ürünleri, hızlı, tüketici ve haz odaklı izleyiciler için uygun değilse kabul görme hususunda eksik kalabilmektedir.

Herhangi bir konuda bilgilendirme veya izleme etkinliği sırasında bu durum eğlendirici bir hale getirilebilir. Duygulandırmak veya hissettirmek de sinema bağlamında yaklaşıldığında eğlendirmenin bir başka şeklidir (Wolper, 2007: 335-337). Film üzerinden duyulanım oluşturulması bilgi aktarımını kolaylaştırmakta ve bunun

keyifli bir şekilde yürütülebilmesini sağlamaktadır. Özellikle belgesel filmler salt bilgi aktarımı yoluna giderler ve duygulandırmayı göz ardı ederlerse bu durum onların seyir zevkini azaltabilmektedir.

Belgesel yapmak bir karşılaşma anına benzemektedir, bu karşılaşma anı kendi içinde yakınlaşma isteğini de, mesafeli kalınan tutumu da barındırmaktadır. Objektifin hangi açıda, ne kadar süreyle konumlanacağına karar verilmesi de bu yakınlığın veya mesafenin oluşturulmasıyla ilgilidir (Durmaz, 2012: 229). “Belgesel sinema, insanın doğa ile ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa ve umutsuzluğa karşı direnen bir sanat formu, bir sanat alanıdır” (Oskay, 1997: 148). Bu yönleriyle ele alındığında belgesel sinema insanlar arasında bir köprü niteliğindedir. Bu köprü insanların veya toplumların birbirlerini tanıyabilmelerini ve sorunlarından haberdar olmalarını sağlamaktadır. Haberdar olmak ise harekete geçmenin ön adımı olabilmektedir.

Belgesel filmleri güçlü kılan onların hayal ürünü olmamasıdır. Bu durum onların öznel seçimler içermeyen yapımlar oldukları anlamına gelmez. Görsel veya yazılı her türlü medya unsurunda olduğu gibi belgesel filmlerde de seçim yapılması söz konusudur. Belgesel film her ne kadar tarafsız veya dengeli bir görünüm içerisinde olsa da yapımcının öznel yaklaşımını barındırmaktadır. Anlatılmak için hangi hikayenin seçildiği, neden seçildiği, hangi bilgilerin dahil veya hariç tutulduğu, anlatının stili, bakış açısı ve formatı gibi unsurlar öznel seçimi gösteren unsurlardır (Bernard, 2011: 5). Belgeselcinin çektiği bir konuyu olduğu haliyle gelişigüzel bir sıralamayla dizmesi yeterli olmamaktadır. Bu görüntüler ancak belgeselde kullanılabilecek materyaller olarak değerlendirilebilir. Belgesel film, yönetmenin öznel bakışını gerektirmektedir. Sanatçı, dünya görüşünü, sanatsal yaklaşımını eserine aktarabilmelidir (Güngör, 1996: 94). Belgesel anlatısına ilişkin bu öznellik yadsınmamalıdır. Öznel yaklaşımın konuyu daha derinlikli ve sanatsal bir bakış açısıyla yansıtabilmesi de söz konusudur. Yönetmen, belgesele duyguları da dahil edebilir. Duyguların dahil olduğu bir anlatı ise sanatsal derinliğin oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Belgesel filmler kendini ifade ederek, bir şeyleri olumlu yönde değiştirebilme ve farkındalık sağlayabilme gücüne sahiptir (Tobias, 2007: 232). Mevcut bir konuya farklı açılardan bakabilmeyi ve yeni düşünceler oluşturabilmeyi sağlar (Rotha, 2000: 95).

1980'lerden beri Altın Çağını yaşayan belgesel sinema son dönemlerdeki üretiminin artmasıyla birlikte daha da zenginleşmiştir. Belgesel sinema ön yargılarla mücadele edebilen, yaşananlara ilişkin yeni düşünme alanları açabilen ve bunu yaparken de yeni bakış açılarını deneyebilen bir türdür (Nichols, 2017: 21). Belgesel dilinin açık, net, çarpıcı, cüretkar, yönlendirici ve değiştirici olması, ayrıca duyguları harekete geçirebilecek bir yoğunlukla ilerleyebilmesi bu türün dikkat çekici niteliklerindendir.

Belgeseller, yalnızca vakit geçirmek için izlenen bir film türünün ötesindedir ve öyle de olmalıdır. İzleyici beklenti ve ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak (Bernard, 2011: 3) kendisi ile kendisini izleyen bakışın düşünsel ve duygusal köprülerini sıkı sıkıya örmelidir. Bu, onun etki ve başarısının temel kriterlerinden biridir. Bu yönüyle belgesellerden entelektüel etkinliği artırması beklenir. Belgeseller, düşünme biçimini sorgulatarak, izleyicide bir tür yeniden düşünme ya da bildiklerini yeniden sorgulamanın önünü açmalıdır. Bu açıdan belgesel, yalnızca basit bir öğretme ya da bildirme rolünün ötesine geçerek, yanlışlanabilir ve detaylandırılabilir olanın varlığını hatırlatmatmalı, izleyiciyi taze bir formun imkanına yönlendirmelidir. Şüphesiz, nitelikli belgeseller tam da bu tarz bir girişime sahip, yani estetik bir tertip içinde fikir dinamiklerini harekete geçiren eserlerdir.

İnsanlık, bugüne kadar kendini sanatsal olarak anlatabilmek için her daim belirli araç, yöntem ve form arayışı içinde olmuştur. Yaratıcı yönünü kullanarak kendini ifade edebilmek için varlığında hazır bulunan merak ve tutku, ihtiyaç ve yaşamsal güçle her zaman bir şekilde buluşmuştur (Radin, 2007: 269). Bu aşkın yönelim mağara duvarlarından, dijital ekranlara kadar uzanan süreçte kendini göstermektedir. İnsan, her daim kendini ifade edebilmek, anlatabilmek istemiştir. Belgesel sinema da bu sanatsal anlatı geleneğinin bir uzantısı ve çıktısı olarak karşımızda belirmektedir.

Herhangi bir durumu bir başkasına aktarmak dahi, üslup ve incelik gerektirmektedir. Belgeseller de bilgileri estetik bir kaygı içerisinde sunmaya çalışır. Nitekim insanın hayal etme gücünü barındıran bir zihinsel ürün, sanatın etkinliğiyle estetik bir hale bürünmektedir. Belgesel filmlerin bu inceliği yakalamaya çalışması onları sanatsal kılmaktadır (Akalin, 1996: 28, Aksu, 1996: 35, Kabil, 1996: 98). Burada belgeselle bağlantılı olarak anlatılan sanatsal olma durumu, belgesel filmin ele aldığı konu ne olursa olsun, ihmal edilemeyecek denli belgesele-içkin bir parametredir.

1.1.1. Belgesel ve Toplum İlişkisi

John Grierson, belgesel film üretiminde topluma ulaşılması gerektiğini ve belgesellerin ulaştığı kitlenin yaşam seviyesini artırma amacı olması gerektiğini ifade etmektedir. Belgesel, insan olmaya ilişkin değerleri geliştirmeyi önceler. Çağdaş insana kültürel ve zihinsel olarak olumlu katkıda bulunmaya çalışır. Filmlerden öğrenilenler, sosyal ve kültürel anlamda bireyin yaşantısını şekillendirmektedir (Işıkman, 2014: 77). Bu şekillendirmedeki amaç; duyarlı, kültürel birikimi yüksek, insan olmayı anlamlandırabilen bir toplum ve insan haklarının evrensel değerlerinin yükseltilebildiği daha insancıl yaşam koşullarıdır.

Bir topluma özgü belgesel filmler dünyaya sunulduğunda, o toplum kendi kimliğini, algılayışını anlatabilmekte ve diğer toplumlarla farklılıklarını veya benzer yönlerini fark edebilmektedir. Bu yolla farklı kültürler birbirlerini tanıyabilmekte, anlayabilmekte ve hoşgörü sağlanabilmektedir (Sözen, 2007: 253). Medyanın ve teknolojinin etkisiyle dünyanın küresel bir köy haline gelebildiği düşünülürse, diğer medya ürünleri gibi, belgeseller de toplumların birbirlerinden haberdar olabilmelerine olanak sağlamaktadır. Farklılıkları bilmek ve anlayabilmek, farklı düşünce biçimlerine hoş görülü yaklaşabilmeyi ve her durum için farklı düşünce biçimi oluşturabilmeyi beraberinde getirmektedir.

Belgesel sinema yalnızca sosyal durumları konu edinen bir alan olarak düşünülmemelidir. Herhangi bir durum da belgesele konu edilebilir, belgesel buradaki toplumsal değerleri çıkarmaya çalışır. Bu değerler üzerine eserini inşa etmeye çalışır ve izleyicinin ilgi odağını buralara yöneltmeyi amaçlar (Mükerrem, 2007: 246). Belgesel sinema bireyin toplumsal alan içerisindeki varlığını fark etmesini sağlar. Toplumu ve kendini fark ederek, bakış açısını geliştirebilmesine yardımcı olur. Geçmişin bugün üzerinden oluşturulmuş bir dili olarak, kimi zaman bir özlem veya hasret duygusu kimi zaman ise geleceğin biçimlendirilmesine ilişkin duygular oluşturur (Pembecioğlu, 2005: 2). Bugünün modern insanına geçmişinden kopmamasını hatırlatmaya çalışır.

“Belgesel, bizi aydınlatan, bilgilendiren, hareketlendiren, olumlu sosyal değişimlere ve fikir birliklerinin güçlenmesine önayak olan ve bizim alıştığımızın dışında başka dünyaların da varlığını bize hissettiren film türüdür” (Özaydın, 1997: 157-158). Bir toplulukla ilgili herhangi bir meseleye eğilebiliyor olması belgesel sinemayı kamusal

açından önemli hale getirmektedir (Nichols, 2017: 81). Ulusal değerlerin ve kimliklerinin korunabildiği, ön yargılara ve tabulara karşı da bir direncin oluşturulabildiği önemli bir medya biçimi olmaktadır (Sözen, 2007: 253, Rıza, 1997: 173). Belgesel sinemadan bu gibi durumlarda kendi çerçevesini, toplumu göz ardı etmeyerek oluşturması beklenmektedir. Yapılan üretim artık yalnızca sanatçının eseri olarak kalmamakta, toplumun bir ürünü halini de gelmektedir.

Birçok krizin ve bunalımın yaşandığı bir dünyada sıkışan birey, toplumsal koşullar ile her geçen gün daha fazla yüzleşmektedir. Böyle bir dünyada topluma ilişkin farklı durumlarla karşılaşmak, sıradan insanın konumunu farklı uluslar düzeyinde mukayese edebilme ve toplumsal alanda atılacak her adıma ilişkin daha bilinçli hale gelmeyi sağlamaktadır (Rotha, 2000: 32-33). Belgeseller, bireylerin olduğu kadar toplumların da sorunlarını aktarmasına ve farklılıkların görülebilmesine yardım etmektedir. Sorunlar karşısında sessiz kalmaktansa, bunları gündeme getirmek ve analiz edebilmek, çözüme ulaşabilmek için önemli bir adım olmaktadır. Ayrıca farklılıkların görülmesi, toplumların kültürel anlamdaki zenginliklerinin fark edilmesini sağlamaktadır.

Her bireyin veya toplumun kendine özgü bir karakteri ve geçmişi vardır, herkes benzer algı ve duygusal yaklaşım içerisinde olmayabilir. Filmler farklı algıları oluşturabildiğinde ve farklı duygu oluşumlarını sağlayabildiğinde kendini icra etmiş olur. Filmler her izleyen tarafından aynı şekilde algılanmayabilir. Bu yüzden sinemanın evrensel bir kültür olduğu düşünülemez (Rabiger, 2007: 55). Kamusal bir alanda gündeme getirilen herhangi bir konu karşısında dahi her birey farklı bir yaklaşım geliştirebilmektedir. Belgeseller de ilişkili oldukları toplumlar ve bireyler gibi benzerlikler ve farklılıklar gösterebilir. Farklı düşünebilmenin yollarını açabilir ve farklı çözüm önerileri sunabilir. Belgesellerin farklı yaklaşımlar sunabilen yapısı onun düşünsel evrenini de geniş tutmaktadır.

Belgesel sinema işleyebileceği konu olarak zengindir, her şeyi tasvir edebilir. Lakin daha çok toplumun ahlaki ve siyasi yapısı, toplumun ve bireyin etik yapısı belgeselin inceleme alanına girmektedir. Tasvir edilen problemlerle amaçlanan, bireylerin algılarını harekete geçirebilmektir (Mükerrem, 2007: 246). Sanat ve birey arasındaki ilişki toplumsal alanla bağlantılıdır. Topluma özgü değerler ise bireylerin yaşamları ile bağlantılıdır. Bu şekilde sanat yoluyla bireye veya topluma dair sorunlar ele alınmakta ve

kamusal alanda bilinir hale getirilmeye çalışılmaktadır. Belgesel sinema, sorunları ele alarak toplum nezdinde duyulmasına veya çözülmeye çalışılmasına aracılık edebilmektedir. Sorunlarını çözebilmek veya en azından farkında olabilmek dolaylı yoldan toplumun gelişmesine veya bilinç kazanmasına vesile olmaktadır.

Bunların yanı sıra belgesel film yapımına ilişkin pek çok sorun da vardır. Örneğin bu işlerle ilgilenenler genellikle, yalnızca belgesel yönetmeni olarak bilinmek istememektedir. Belgesel film, sinema filmi çekmek isteyenler için bir sıçrama tahtası olarak kullanılmaktadır. Sinema okullarında verilen eğitime bakıldığında, öğrencilerin ilk olarak belgesel çekmeleri, ardından “asıl” filmlerini çekmeleri istenmektedir. Devlet destekleri de buna benzerdir, örneğin İsveç hükümeti sinema filmlerine belgesel filmlere verdiği on kat daha fazla destek vermektedir. Belgesel film gösterimlerinden sonra eleştiri yazıları pek çıkmamaktadır. Film tarihine ilişkin kitaplarda belgesel filmlere pek fazla yer verilmemektedir. İnsanlar belgesel filmlere ikinci sınıf film muamelesi yapmaktadırlar (Jarl, 2007: 187). Bu gibi durumlar belgesel sinemaya dair sorunlardır. Belgesel sinema günümüzün bireyselleşen, tüketen ve hız odaklı olan izleyicisine hitap etmekte zorlanmaktadır.

1.1.2. Belgesel ve Bilgi İlişkisi

Belgesel sinemada etik, estetik, bilgi ve toplum gibi unsurlar temel niteliktedir. Bilimsel gelişmelerin hayatın içine dahil olması, bilginin veya belgenin toplanması, tasniflenmesi, toplumsal olaylar ve toplumsal hafıza gibi unsurlar belgesel sinema düzleminde kesişen unsurlardır (Şeremetli, 2002: 15). Belgesel sinemanın salt sanat olarak kalmaması, gerçeklere, belgelere ve bilgiye yaslanmasından kaynaklanmaktadır. En genelinde bir sinema sanatıdır fakat bu sanata bilgi ve belge dahil edilmektedir. Bu bilgi ise, bilimsel bilginin yanı sıra toplumsal bilgidir.

Belgesel filmler, bilginin gücü, görüntülerin güzelliği ve görüntü ile ses arasındaki denge ilişkisiyle kendilerini gösterirler (Krasilovsky, 2007: 349). Belgesel filmlerde bilgilerin ve belgelerin sanatsal bir biçimde sunulma kaygısı vardır. Sanatsal sunum yalnızca öznel veya hayalden yansıyanlarla kalmamakta, gerçeğin güçlü etkisiyle desteklenmektedir. Filmlerde yalnızca bilgi vermeye odaklanıldığında bunun etkisi düşük veya sıkıcı olabilmektedir. Sanatsallık ise yalnızca öznel bir sunuma indirgenirse,

gerçeklerden uzaklaşabilme ve toplumu yansıtamama ihtimali oluşturmaktadır. Lakin bilginin sanat ile birleştirilerek, gerçeklerden uzaklaşmadan kullanılması ve işin içine duyguların da dahil edilmesi, sunulanların daha etkin bir şekilde anlaşılmasını sağlayabilmektedir.

Bilimin olmazsa olmazı olan araştırma ve belgelere dayandırma süreci, sanatın olmazsa olmazı olan estetize edici yaklaşımı ve filmin olmazsa olmazı olan kurgulama süreci belgesel sinemanın bünyesinde birleşmektedir (Cereci, 1997: 9). Her filmde bir şekilde bilgilendirme süreci vardır. Belgesel filmlerde bu durum daha güçlü bir şekilde varlığını göstermektedir. Burada kastedilen bilgi, filmde anlatılan olayların gerçek bilgiler olması, yazılı belgelerle desteklenebilmesi ve görüntülerin de görsel belge mahiyetinde kullanılabilmesidir. Bu unsurları kendi sesiyle birleştiren birey, öznel yargılarını ve yorumunu da sanatına dahil edebilmekte veya propaganda yapma eğiliminde olabilmektedir, fakat tüm yapılanlar gerçek bilgilerin görünürlüğünü dışlamadan yapılabilmelidir.

Propaganda amaçlı bir yaklaşımın farkına varılması, filmi yapanların yanı sıra izleyicilerin de bunu görebilmesiyle mümkün olacaktır. Belgesel film üretiminin son yorumcusu izleyenin zihnidir. Abraham Lincoln “halkın tamamı aynı anda aptal olamazlar” demiştir (Wagner, 2007: 20). Eğer ki gerçekler çarpıtılıyorsa veya farklı amaçlar için kullanılmak isteniyorsa, bilinçli bir izleyici bu durumu fark etmelidir. Çünkü belgesel bünyesinde yer alan görüntüler, sesler ve arşiv görüntüleri yönetmenin bakış açısına göre kurgulanarak şekillenmektedir. Film üretenler de bu sebeple izleyiciyi dışarda tutamazlar.

Belgesel film; gerçeği, kurguyu, sanatı ve belgeyi aynı düzlemde buluşturmaktadır. Görsel bir dil kullanıyor olmasıyla, yazıya nazaran daha etkili olmaktadır. Sağladığı aktarımlarla bir araç mahiyetindedir. Filme özgü anlatım unsurlarının kullanımıyla, işlenen bir konuda bakış açılarını değiştirmeye ve insanları etkilemeye yönelik bir yaklaşımı vardır. Bu şekildeki bir düşünsel girişimle sosyal durumları tartışabilecek aktif bireylerin oluşturulması hedeflenmektedir (Işıkman, 2014: 77). Bireylerin düşünme biçimlerinin farkında olduğu bir toplumda herhangi bir unsurun nasıl anlaşılabileceğini tahmin edebilmek daha kolaydır. Bilginin kullanımı belgesel sinema için bir güç alanı

oluşturmaktadır. Bir konunun nasıl bir anlatımla desteklenebileceği ve bireylerin nasıl yönlendirilebileceği kullanılacak bilgiler doğrultusunda anlaşılabilecektir.

Belgesel sinema bağlamında sanat, bilimin kılavuzluğunda ve bilimin dışına çıkmadan ilerlemektedir (Aslankara, 2003: 17). Belgesel, genel unsurlar bağlamında sinemaya, ahlaki açıdan bilginin değiştirilmemesi ve doğru kullanılması ilkesine bağlıdır. Özne olarak ise üretimin sanatsal bakış açısı devrededir (Özgen, 2007: 152). Belgesel filmde bilgi insanlara sanatsal bir yaklaşımla sunulmaktadır. Bilginin ansiklopedik bir üslupla aktarılması, sinema gibi kitleleri etkileme gücü yüksek bir sanat dalının imkanlarıyla sunulması, bilginin duygulara nüfuz edebilecek düzeyde bir işlevlik kazanmasında etkili olmaktadır.

Belgeselde mevcut olan bilgi, kültür çalışmalarına yakındır. Günümüzde kitle iletişim araçları hızlı bir dönüşüm içerisinde ve kullanım olanakları da gitgide değişmektedir. Hipermedya çağı olarak ifadelendirilen bugünde medya unsurlarının işlevleri ve bilgiye yaklaşımları da tartışılmaktadır (Susam, 2015: 125). Bilginin değişmesi bilgiye ilişkin yaklaşımın değişmesi ile ilgili olabilmektedir. Toplumlar ve bireylerde yaşanan değişim, hangi tür bilgiye nasıl bir yaklaşımda olunacağını ortaya çıkarmaktadır. Bilgiye ulaşma ve yorumlama biçimindeki değişim, bilgiyle etkileşim halindeki bireyin ve toplumların yapısını da dönüştürmektedir. Belgele ilişkin anlatı da bu değişimlere göre yeniden şekillenmektedir.

Bu değişimdeki unsurlar bilgiye hızlı ulaşma isteği içinde olan bireylerdir denilebilir. Bu durum beraberinde kolaycılığı, çabuk tüketmeyi ve her şeye dair eğlence arayışını getirmektedir. Bu yüzden belgesel filmlerde, görsellik ve kurgu mümkün olduğunca daha çekici bir hale getirilmektedir. Bilgi ise belgeselin görsel dünyasına ilgi çekici bir şekilde yerleştirilmeye çalışılmaktadır.

1.2. BELGESELİN NİTELİĞİ

Kurmaca bir film veya reklam / klip türünden gösterişli bir filmin yönetmeni olmaksızın belgesel bir filmin yönetmeni olmayı tercih etmek; topluma, tarihe ve kültüre dair bir şeyler söyleyebilmek, bunu gerçek olaylar, insanlar ve nesneler üzerinden yürütmekle ilgilidir. Bu yönüyle belgeselci yaşamın bizzat tanığı olur. Yaşamlar arası aracılık görevini üstlenir ve yaşamın bilinen veya bilinmeyen yönlerini seyirciyle

buluşturur (Ayça, 1997: 23). Belgeselci, sanatçı olmanın yanında bilinçlendirme / bilgilendirme misyonunu da üstlenir, tanık olunmasını düşündüğü yaşamların kapısını izleyicileri için aralar. Toplumlar arası veya toplum içi düzeyde bireylerin birbirinden haberdar olmasını sağlayarak etkileşim alanı oluşturur.

Belgesel sinemacılığın kökeninde insana ve yaşanılan topluma duyulan sevgi vardır. Eski kentler, doğal eserler tanıtılarak kültüre ve yaşama dair kaynakların korunması ve gelecek nesillere aktarılması sağlanır. Belgeselci bunu herhangi birinden görev alarak veya sadece para kazanmak için gerçekleştirmez. Bu görev bir nevi insanlık için ele alınmaktadır (Ekinci, 1997: 92). Belgesel sinemacı işini icra etmek için hiç bilmediği alanlara cesur bir araştırmacı olarak girebilir. Tahmin edemeyeceği zorluklarla karşılaşabilir. Bilinmeyenleri ortaya çıkarmaya, ayrıntılar veya bütün üzerinden bir gerçeğe ulaşmaya çalışır. Bunu yaparken kendisi de yeni şeyler öğrenmekte, farklı insanlarla ve kültürlerle buluşmaktadır.

Belgeselciler için yapım süresince tanıklığına ve yardımına başvurulmuş her insan özeldir. Belgeselci bunun farkında olarak bu süreçte karşı daha özenlidir. Özensiz davranmak yapım sürecini, işleyişi ve filmin niteliğini olumsuz etkileyebilir (Sakızlı, 1997: 174). Belgesel sinema topluma yarar sağlayabileceği gibi, bunu gerçekleştiren sinemacıya da yeni şeyler öğretmektedir. İnsanlara bir şeyler aktarma yolunda ilerleyen belgeselci öncelikle kendisi deneyimlemektedir. Bu deneyim yeni şeyler keşfetmenin yanı sıra insanlarla olan iletişimde derinliğin ve yakınlığın nasıl sağlanabileceğini fark etmek olmaktadır.

Popülizmin hakim olduğu dünya koşullarında belgesel film yapımcısı olmak, bir başkaldırıdır (Öztürk, 1997: 167). Sorunları dile getirmek, bilinmeyenleri bulmaya çalışmak, bazı durumlarda sistemi eleştirmek cesaret gerektiren ve bunun muhataplarını rahatsız edecek bir durum olabilir. Örneğin zor koşullarda çalışan işçiler üzerine bir belgesel yapmak, işverenleri rahatsız edebilecektir. Mevcut durumları eleştirmek, yeni öneriler sunmak, yeni bir söz söylemeye kalkışmak bu yönleriyle cesaret gerektirmektedir. Belgesel sinemacı bu tavrıyla popülist yaklaşımların karşısında yer alabilmektedir.

Belgeselci, yaşanmışlıkların üzerinde olabildiğince fazla durmaya çalışır, ayrıntıları derinleştirir, silinmeye meyleden izleri tekrar belirginleştirmeye çalışır (Ünlü,

2002: 27). Herhangi bir konuya ilişkin olarak yaşananlardaki derinlik ne kadar iyi aktarılabilirse, etkileyiciliği de o oranda artacaktır. Detaylandırma, konuyu dağıtacak biçimde değil derinlik sağlayabilecek bir biçimde olmalıdır. Böylelikle meselelerin özümzenmesi sağlanabilir. Herhangi bir konudaki söylemin derinleştirilmesi ve sık vurgulanması o durumun zihinlere ve duygulara yerleşmesini kolaylaştırmaktadır.

Belgesel filmi duygusal bir etki oluşturacak şekilde yapılandırabilmek önemlidir. Bu durum, hikayenin çatışma, doruk ve çözüm anlarını hikayenin iç ritmine uyabilecek bir şekilde yerleştirmekle alakalıdır. Elbette ki hikaye anlatma işinin bir bilim değil, sanat olduğunu unutmamak gerekir. Sanat olması yönüyle, sanatçı, iç güdülerini takip edebilmelidir. Eğer sonuç olarak ortaya iyi bir film çıkıyorsa artık hangi kuralların yıkıldığının bir önemi yoktur (Bernard, 2011: 28,63). Belgesel film yönetmeni hikayesini anlatırken kendi sanatsal yaklaşımıyla bunu gerçekleştirmektedir. Anlattığı hikayenin yapısına en uygun yaklaşımın nasıl olması gerektiğini, hikaye anlatıcılığının unsurlarını göz ardı etmeden, kendi görüşleriyle birleştirerek belirlemektedir.

Belgesel film yapımcısı, izleyicinin görmesini arzu ettiklerini kendi sanatı çerçevesinde düzenler, izleyicinin düş gücünü ve görüntüleri anlamlandırma sürecini tahmin eder. Gerçeği yaratıcı bir biçimde işlerken konunun derin anlamlarını, görüntüler eşliğinde yakalamaya çalışır. Ardından bu görüntüleri izleyicinin zihninde en iyi biçimlenecek şekilde sistemli ve düzenli bir şekilde düzenler (Parsa ve Çetintahra, 2000: 3). Belgesel yapımlarda izleyici dışarda tutulamaz. Belgeseli hazırlayan, belgesel için konu edilen ve belgeseli izleyenler aynı çatı altında buluşturulmaya çalışılır. Bireysel yorumlama farklılıkları olsa da, anlatılanların olabildiğince anlaşılması yönünde ortak bir çizgide buluşmaya çalışılır.

Belgesel sinemacı da aynı toplum içerisinde, eylemlerini toplumsal koşullar şekillendirmektedir. Lakin bu kurallar karşılıklı etkileşimler neticesinde değişme potansiyeli de gösterebilmektedir (Aytekin, 2017b: 19). Belgesel sinemacıların geniş perspektiften bakabilmeleri, hayatı daha iyi anlamlandırabilmeleri gerekir. Bunu yaparken etik ve estetik değerler üzerinden hareket eder, oluşturdukları hafızanın gelecek nesillere iletileceğinin farkında olurlar (Şeremetli, 2002: 14). Bu durumda belgeselcilerin işledikleri konular, kendileri için de bir öğrenim ve değişim kaynağıdır. Bu yüzden

konularına dair öncelikle kendileri farkındalık sahibi olur, ardından topluma yansıtmaya çalışırlar.

Belgesel film üretme peşinde olan biri sosyoloji, politika, ekonomi ve sanata ilişkin konularda bilgi sahibi olmalıdır. Bu konularda söz söyleyebilecek nitelikte olursa, kendi işlerine de özgünlük katabilecektir (Kıraç, 1997: 122). Belgesel Film Hareketi'nin kurucusu olan John Grierson'un akademik eğitimi felsefe üzerinedir. Aynı zamanda propaganda psikolojisi de okumuştur. Aldığı bu eğitim, belgesellerinde kullandığı tekniğe önemli katkılar sağlamıştır (Glynne, 2011: 21). Kameranın ardındaki düşünce ve bakış açısı, çekilen konunun işlenmesinde etkilidir. Gerçeklik kamerayı kullananın bilinciyle belirli bir formata sokularak işlenmektedir. Gerçekliğe çeşitli biçimlerde yaklaşılabılır. Filmi çeken kişinin hissettikleri, filmin gerçekliğine müdahil olabilmektedir.

Bunun yanında unutulmaması gereken bir diğer konu, belgesel yapımcısının dürüst ve tutarlı olması gerektiğidir (Wolper, 2007: 338). Etik ilkelere sahip olunmadığı takdirde, sanatçının bilgi düzeyi yüksek dahi olsa, dürüst bir yaklaşım içerisinde olmayabilir. Bu çerçevede belgeselciden, kişisel bilgi birikimini ve kavrayışını, eserini daha nitelikli hale getirmesi için kullanması beklenir. Ayrıca dürüstlüğün ve tutarlılığın fark edilmediği durumda, film teknik olarak iyi olsa dahi, inandırıcılık yönüyle yetersiz kalacaktır.

Gazeteciler için nitelendirilen tamamen nesnel olunması gerekliliği, belgeselciler için bu denli söylenmemektedir. Demokratik bir söz söyleme ortamında, sanatçıya ait sesin öznelliği barındırması beklenir (Saunders, 2018: 19). Belgesel film yapımcısı anlatmak istediklerini görüntü, kurgu, müzik gibi film dili unsurlarını kullanarak gerçekleştirir. Evreni anlatırken buna kendi dünya görüşünü de katar (Nichols, 2017: 87). Belgesel film yapımcısının kamerasına kaydettiği gerçek yaşam malzemeleriyle nasıl bir ilişki içine gireceği tartışılabilir bir konudur, çünkü yapım sonrası bu görüntülerin kurgu ile nasıl bir hal alacağı kamera karşısındakiler için bilinmezlik barındırmaktadır, konunun kurgu masasında nasıl işleneceği sanatçıya bırakılmaktadır (Ulutak, 2003: 29). Bu durum belgeselcinin gerçekle gireceği ahlaki ilişkiyle ilgilidir. Sanatçı, öznel tutumunu sergilerken gerçekleri çarpıtmamalıdır.

Belgesel sinemacının filmini oluşturma sürecindeki sorumluluğu, hem izleyicisine hem de tarihe, insanlığa, topluma, iyiliğe ve güzelliğedir. En baştaki sorumluluğu ise

kameraya kaydettiği hayatlarıdır (Ulutak, 2003: 29). Belgeselci bir sorun üzerinde durabileceği gibi, kendine ait bir fikri izleyiciye aktarma yolunda da hareket edebilir, bunlarda ki amaç sorunları ve çözümlerini bulmak olmalıdır (Okay, 1997: 140). Belgesel film yapmanın, diğer film türlerini gerçekleştirme ile kıyaslandığında, taşıdığı bir sorumluluk vardır. Bir aşk filmini çok iyi çekememenin toplumsal düzeyde büyük bir sorumluluğu yoktur, fakat haksızlığa uğrayan bir grup insana ilişkin çekilecek bir belgesel filmin iyi olmaması, derdini iyi anlatmaması, çözüm bulması ve dikkat çekmesi yönüyle eksiklik oluşturabilir. Gerçek kişilerin belgesel filmde, olduğundan farklı olarak anlaşılması, o kişilerin yaşam boyu yanlış hatırlanmasına sebep olabilecektir. Bu yüzden belgeselcinin toplumla ve insanla girdiği ilişki beraberinde bu türden sorumlulukları getirmektedir.

Toplumsal olaylar ve durumlar belgeselcinin ilgi alanıdır, en başta kendileri o toplumun tanığıdır, hayata ilişkin akış içerisinde nelerin yitip gittiğini iyi gözlemlemelidirler. Diğer sanatçılara nazaran, toplumu izleme noktasında daha aktif olmalıdırlar (Aytekin, 2017a: 60). Belgeselci, karşısındaki olaya karşı kamerasını konumlandırma biçimiyle, yaklaşım biçimini gösterir. Kadrajı ve ışığıyla, kamera karşısındaki konuyla kurduğu bağı ortaya döker (Durmaz, 2012: 229). Bir belgeselci için tüm teknik unsurlar bir yana bırakıldığında, herhangi bir konuyu değerlendirmeye ilişkin tavrı, sanatsal bakışı işin içine girdiğinde de benzer olabilecektir.

Belgesel film yapımcısı, eline kamerasını aldığı anda, kayda alacağı kişinin tam karşısında konumlanır. Böylece kamera bir yandan kaydettiği yaşama nüfuz etmesini sağlar, bir yandan da onu tam anlamıyla o yaşama dahil etmez. Nesnel olmaya çalışsa da öznelliğine kapılır. Kamera karşısındaki kişi bilerek olmasa da onu olayın içine çeker (Durmaz, 2012: 230). Belgeselde izlenen konular izleyicileri bir derinliğin içine çekebildiği gibi, belgeselcinin kendisininide filmi çektiği aşamada farklı anlamlar içerisine çekebilecek güçtedir. Belgesel çekimlerinde ne zaman neyle karşılaşılacağı her zaman kestirilemeyen bir durumdur. Konu bağlamında somut evren sınırlı olabilir fakat derinleşildikçe farklı evrenler de belirmeye başlayabilecektir.

Belgeselci, kültürlerin bıraktığı bilgiyi bozmadan işlemeye çalışır (Özgen, 2007: 152). Kamerayı ve ışığı kullanma biçiminden, objektif seçimine kadar bir çok konu sanatçı öznelliğini gösterir (Albek, 1996: 38). Yönetmenliği icra etme biçimlerinde

geleneksel kalıplara bağılı olmak durumunda değillerdir. Yeni yaklaşımlar denemek, farklı konularda düşünme alanları oluşturabilmek onlar için ilgi çekicidir (Nichols, 2017: 35). Bu yüzden herhangi bir toplumsal konuyla, sanatçı niteliğine sahip bir belgeselcinin ilgilenmesi önemlidir. Hali hazırda mevcut olan herhangi bir sosyal soruna duyarsız kalınabilirken, bir sanatçı bu problemi farklı bir yaklaşımla ele aldığında, o mevzuya duyarlılık kazanılmasını sağlayabilmektedir. Bunu yaklaşım tarzı ile gerçekleştirir.

Bir roman veya oyun yazımının hikaye anlatım araçları, bir film yapımından farklıdır. Lakin temeldeki düşünce aynıdır, iyi hikaye anlatabilmek, seçilen alanın araçlarını en iyi şekilde kullanabilmekle ilgilidir. İyi bir hikaye, izleyiciyi etkileyecek ve umduğunu bulmasını sağlayacaktır (Bernard, 2011: 5). Yaratıcılık sanatçının özgün bakışına ilişkin bir tutumdur, öznel, yeniden ele alarak yorumlamaktır (Ayça, 1997: 21). Yaratıcı bir biçimde ele almak; bir durumu sanatsal bir yaklaşımla estetize edebilmek ve duyguları harekete geçirebilmekle ilgilidir. Bu durum bir olguyu veya durumu ilgi çekici kılarak, izlenilebilir bir hikaye haline getirmektedir.

Sinema her ne kadar türlere ayrılrsa da estetik olması yönüyle bir bütündür. Belgesel film sinemanın olanaklarıyla bir gerçeği ifade etmenin en somut biçimidir. Kurgu kullanılarak ortaya çıkan yorumlama ve değerlendirme ise öznel yaklaşımla beliren yaratıcılığın ürünüdür (Scognamillo, 1996: 139). Belgeselin sanatsal bir eyleme bürünmesi öznel ve incelikli bir yaklaşım sayesinde gerçekleşmektedir. Bu yaklaşım beraberinde farklılığı getirebilmektedir. Herhangi bir sahnenin kaç farklı açıdan ve hangi ölçeklerle çekileceği, kurgu masasında nasıl bir dizilime tabi tutulacağı sanatçının yaklaşımları çerçevesinde belirlemektedir. Hikaye anlatımı sanatçının bu türden seçimler yapmasıyla ilerler ve şekillenir.

1.3. BELGESEL SİNEMANIN DOĞUŞU

Bu bölümde belgesel sinemanın öykülü sinemadan ayrılma süreci ele alınacaktır. Tarihsel süreçte belgesel sinemaya dair genel olarak eğilimlere bakıldığında, doğalcı gelenek ile Amerikalı yönetmen Robert Flaherty, sine-göz ile anılan Rus Dziga Vertov ve İngiliz Belge Okulu'ndan John Grierson öne çıkmaktadır (Köylü, 2014: 7). Literatüre bakıldığında ilerleyen paragraflarda da değinileceği üzere bazı kaynaklar Fransa'dan Cavalcanti'yi de bu eğilimlere ekleyerek dört genel eğilimden bahsederken bazı

yaklaşımlar ise temelde Amerika ve Avrupa geleneği üzerinden oluşan tarihsel bir şekillenmeden bahsetmektedir.

Sinemanın doğuşu Auguste ve Luis Lumiere kardeşlerin geliştirdiği sinematografla 1895 yılında gerçekleştirdikleri gösterimle başlar. Gösterilen ilk film *La Sortie des Unises / Fabrika Çıkışı*'dir. Bunun yanı sıra *Arrivee d'un Train a La Ciolat / Trenin Gara Girişi*, *Le Repas De Bebe / Bebeğin Yemeği*, *Le Jardinier / Bahçıvan* gibi gündelik hayata ilişkin görüntülerin yer aldığı filmler de vardır. Lumiere'ler bir çok teknisyen yetiştirmiş ve Dünya'nın bir çok farklı ülkesine çekimler yapmaya göndermişlerdir. Genellikle bu filmlerde gündelik hayattan kesitler yer almıştır. Bu örnekler ilk belgesel filmler olarak kayıtlara geçen filmlerdir (Köylü,2014: 3-4).

Belgesel sinemayla ilk olarak ilgilenen yönetmenlerin amacı, bu tür için yeni bir şeyler denemek veya oluşturmak değil, genel olarak sinemanın imkanlarını zorlayarak yeni çeşitlemeler oluşturabilmektir (Nichols, 2017: 139). Hatta sinema, ilk yıllarında kendisini icat edenler tarafınca dahi çok fazla önemsenmemiştir, yalnızca hareketli fotoğrafların gösterildiği bir gösterim aracı olarak değerlendirilmiştir (Güngör, 1997: 117). Sinema ile yatırımcı olarak ilk ilgilenen ve sanatsal becerilerini bu alana yönelten George Melies olmuştur. Bu yaklaşımla sinema bugünkü yapısına kadar gelmiştir (Ayça, 1997: 19). Lumiere Kardeşler sinematografa gündelik yaşamın kaydedilebildiği bir unsur olarak yaklaşırken, George Melies hayal gücünü devreye sokarak sinemanın sihirli dünyasının kapılarını aralamak istemiştir. Melies'te sihir, Lumiere Kardeşler'de gerçekçiliğin öncül olması ilerde yaşanacak olan imgesel ve belgesel sinema ayrımının ilk adımları gibidir.

Belgesel, belirli bir zamansal ilerleme sonrasında, kısmen de amatör çalışmaların ürünüdür. Dolayısıyla belirgin bir tür olarak birdenbire ortaya çıkmaktansa zaman içerisinde gelişerek başlı başına bir yapımlar yöntemi haline gelmiştir (Rotha, 2000: 49). Belgesel sinemanın ayrı bir tür olarak belirginleşmesi, belgesel dışı filmlerin kendi ayrımını ortaya koymasıyla oluşmaya başlamıştır. Kurmaca filmlerde; senaryo, dekor, oyuncu kullanımı gibi kendine özgü unsurlar kullanılmaya başlandıkça, belgeselin bunları tercih etmeyen özgün yapısı belirginleşmiştir. Haber filmlerinin, deneysel filmlerin ve kurmaca filmlerin ayrı bir tür olarak şekillenmesi belgesele dair oluşturulacak nitelendirmenin önünü açmıştır.

Belgeselin doğumuna ilişkin net bir tarihlendirme yapılamasa da Lumiere Kardeşlerin sinematografla gerçek hayattan çektikleri, gerçekçi sinemanın başlangıcı ve ilk belge filmler olarak kabul edilebilir (Bikiç, 2019: 30). Bunun yanı sıra belgesel sinemanın öncülerinin arasına Thomas Edison da eklenebilir, Edison kinetoskopa 1894'te kısa süreli bir başarı kazanmıştır (Saunders, 2018: 44). İlkel anlamdaki bu sinema araçlarının 1800'lü yıllarda kullanılmaya başlanmasından sonra, ancak 1930'lu yıllarda belgesel film terimi gündeme gelmiştir (Erdin, 2014: 36). Süreç içerisinde ilerleyen bir gelişme ve türlere ayrılma söz konusudur. Örneğin belgesel, daha ilk yıllardan ürünlerini vermiş olsa da, bunun bu tür içerisinde sınıflandırılabilmesi veya farkına varılması, diğer türlerin de kendini belli etmelerinden sonra olmuştur.

Sinemanın ilk hali ve doğuşu esasında belgeseldir ya da başka bir ifadeyle sinemanın özü belgesele dayanmaktadır (Ayça, 1997: 18). Bu sebeple sinemanın tarihi, belgesel sinemanın da tarihidir. Sinemanın ilk yıllarında gerçek hayattan görüntülerin yer aldığı filmler vardır. Sinemanın kurmaca anlatımlara yönelmesi daha sonraki yıllardadır. İmgesel ve belgesel ayrımı 1920'li yıllarda başlamıştır (Susam, 2015: 126). İnsanlar ilk süreçte henüz yeni keşfedilen bu hareketli görüntünün hazzını yaşamının peşinde olmuştur. Bu yüzden ilk çekilen filmlerde maksat yalnızca hareketli bir görüntü oluşturabilmektir. Keşfedilenin bir sinema olduğu dahi bilinmemektedir. İnsanlar yalnızca hareket eden görüntüleri izlemek istemektedir. Bu yüzden ilk süreçte yaşamın içerisinde çekilen spontane görüntüler belgesel formundadır.

1920'li yıllardan itibaren kimliğini bulmaya başlayan belgesel türünün dikkat çeken ilk filmi Robert Flaherty tarafından 1922 yılında çekilen *Kuzeyli Nanook*'tur (Akbulut, 2012: 11). Bu durumu 1923 yılında Dziga Vertov'un Rusya'daki deneyimleri, Cavalcanti'nin 1927 yılında Fransa'da gerçekleştirdiği *Rien que les heures* filmi ve Grierson'un 1929 yılında İngiltere'de çektiği *Drifters* yapımı takip etmiştir (Okay, 1997: 140, Rotha, 2000: 52, Adalı, 1986: 24). Adalı, (1986: 43) bu isimlerin içerisinde Ruttmann, Eisenstein ve Pudovkin'i de ekler. Grierson'un çabalarıyla ise 1930'lu yıllarda belgesel sinemanın tüm dünyanın ilgisini çeken bir saha oluşturduğunu ifade eder.

Belge niteliği taşıyan filmlere belgesel denilmeye başlanması, öneminin ve işlevinin farkına varılması 1920'li yıllara dayansada, kendine özgü dili, üslubu, hayata bakışı ve etik değerlerinin önemi II. Dünya Savaşı'ndan sonra fark edilmiştir. 19. ve 20.

yüzyılın ilk yarısında yaşananlar ise sanat ortamını şekillendiren ve belgesel sinemayı görünür kılmaya başlayan unsurlardır (Şeremetli, 2002: 13,15). Herhangi bir unsurun tarih içerisinde ne zaman ortaya çıktığının bilinmesinin yanında, bu unsurun oluşmasına sebep olan durumları tespit edebilmek de önemlidir. Bu durum belgesel için düşünüldüğünde; savaşlar, toplumsal olaylar ve ekonomik buhranların bunda etkili olduğu düşünülebilir. Bu durumlar insanların sorunlarını ifade etme ve yaşamlarını görünür kılma arzusunu tetiklemiştir. Çünkü yaşanan sorunlar anlatılmayı ve çözümlenmeyi beklemektedir. Ayrıca bu gibi durumlar insanlığa dair görüngüler sunmakta ve sanatın malzemesi haline gelmektedir.

Sosyal demokrasinin gelişmesi belgeselin de önünü açmıştır. Belgeselin Batı Avrupa ve Amerika'daki gelişimi buna örnektir (Grierson, 2000: 10). Bu sebeple sanatın ve sinemanın önünde engellerin olmaması, sorunların dile getirilebilmesi açısından önemlidir. Belgesel sinemanın tarihine bakıldığında ilk filmlerin ve yaklaşımların Batılı ülkelerde gerçekleştirildiği görülmektedir. İktidar ve halk arasındaki demokratik ilişkinin ılımlı olduğu ülkelerde sinema çalışmaları diğer ülkelere nazaran daha hızlı ilerleyebilmiştir. Diğer ülkelerde halen sinema sanatına ilişkin üretimlerin sansürlerden geçtiği görülebilmektedir. Bu yönüyle genel olarak sanat ürünlerinin önünün açılmasına demokrasinin göstergesi gözü ile de bakılabilir.

1.4. BELGESEL FİLM KURAMCILARI

Genel olarak kuramlar, gerçekçiliğe ve biçimciliğe ilişkin tartışmaları yürütmüşlerdir. Bu yönüyle bu başlık belgesel sinemada gerçekçilik başlığı ile de ilintilidir. Literatüre bakıldığında, herhangi bir kuramsal başlıkla sınırlandırılmadan sadece belgeselde gerçekçiliği tartışan çalışmalar da görülmektedir. Belgesel film ve sinemaya ilişkin kuramların özellikle gerçekçilikle bağdaştırılarak iç içe kullanılabildiği görülmektedir. Belgesel sinemayla ilgili kuramların, sinema veya film kuramlarının içinde kullanılabildiği de görülmektedir. Belgeselin, sinemanın bir türü olduğu düşünüldüğünde, belgesel sinemaya ilişkin kuramların genel sinema kuramları yoluna çıkması da olağan karşılanabilir.

Andre Bazin sinemanın irdelenmesi, film eleştirisi ve analizlerinin önünü açan önemli bir adım atarak "*Sinema Nedir*" adlı kitabını yayınlamıştır. Bunu yaparak tarih,

sanat ve psikolojide olduğu gibi sinemaya da bir disiplin ve yöntem kazandırılmasını sağlamıştır (Şeremetli, 2002: 11). Bununla birlikte dünyanın çeşitli yerlerinden yönetmenler ve yazarlar, çektikleri filmlerle ve yazdıkları yazılarla sinemaya kuramsal bir derinlik kazandırmışlardır. Sinemanın bugünlere gelmesinde ve fikir derinliğinin kavranmasında, uygulamacılarla birlikte teorisyenlerin yaptığı katkılar da oldukça önemlidir.

Amerika'dan Orson Welles, William Wyler, İtalyan Yeni Gerçekçiler, Rossellini, Visconti, Truffaut ve Godard yönetmenin yaratıcı tavrını ortaya çıkaran sanatçılardır. Fransız Yeni Dalga içerisinde yer alan sinemacılar, düşük bütçelerle filmler çekmişlerdir. Seyyar kamera kullanmışlar, farklı ışık kullanım yöntemleri denemişler, özgün bir dil bularak sinemanın yeni bakış açıları kazanmasını sağlamışlardır. Gerçek mekanlar ve insanlar kullanarak sinemayı belgeselci üsluba yaklaştırmışlardır (Şeremetli, 2002: 11). Burada bahsedilen yönetmenler genel olarak kurmaca sinemaya dair üretimde bulunmuşlardır, lakin özellikle Avrupa'lı olanları daha gerçekçi filmler yapmayı amaçlamıştır. Bu durum bir yönüyle klasik anlatı sinemasına, stüdyo filmlerine ve hakim film endüstrisine karşıt bir duruş olarak da değerlendirilebilir. Bir yandan ise yeni ve farklı dillerin oluşturularak film anlatısının zenginleşmesi olarak görülebilir.

Gerçekçilik arayışlardan bazıları; İngiliz Belgesel Hareketi, Dziga Vertov'un Sine-Göz Manifestosu, Sinema-Gerçek akımı (Cinema-verite), Dolaysız-Sinema Akımı (Directcinema), Yeni Gerçekçilik akımı (Neo-Realismo), Yeni Dalga akımı ve Dogma 95 manifestosu şeklinde ifade edilebilir (Ekinci, 2016: 13). İngiliz Belgesel Hareketi, Sine-Göz Manifestosu, Cinema Verite ve Direct Cinema daha çok belgesele ilişkin akımlardır. Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga ve Dogma 95 ise kurmaca sinemanın sadeleştirilmesi ve gerçeğe yaklaştırılması ile ilgili kuramlardır.

Belgesel sinemada Fransa, İtalya, Almanya ve Amerikalı Flaherty doğalcıdır. Klasik dilin temellerini Grierson, yapısal dili ise devrim sonrası Rusya'da Eiseinstein ve Pudovkin kullanmıştır. Bu yaklaşımlar gerçekçi üslup olarak nitelendirilmiştir. Vertov ise belgesel sinemada bu gerçeği yorumlayan ilk yönetmendir (Şeremetli, 2002: 13-14). Belgesel sinema tarihinden Grierson, Vertov, Lorentz ve Flaherty gibi isimler, belgesel sinema yoluyla gerçeklerin kaydedilerek, toplumu bilgilendirmek için halka aktarılması gerektiği fikrini savunmuşlardır (Atabey, 2005: 217). Günümüzde belgeselin geldiği

biçim ile ilk kuramlar arasındaki benzerlik her geçen gün değişerek ilerlemektedir. Daha çok teknolojik anlamda kendini hissettiren bu değişim, gerçekliğe daha farklı yollarla hizmet etmekle ilgilidir.

1.4.1. Dziga Vertov

Asıl adıyla Denis Arkadiyeviç Kaufman, Polonya'nın Rusya'ya bağlı bölgesinde 1896 yılında doğmuştur. On altı yaşında konservatuara başlamış, ailesiyle birlikte Moskova'ya taşındıktan sonra ise tıp öğrenimine yönelmiştir. Bu dönemlerde şiir, deneme ve bilimkurgu romanlar yazmaya çalışmış, 1916 yılında avangart ve gelecekçi gruplara katılmıştır. İsmi Dziga Vertov olarak değiştirmiş, gelecekçilikten etkilenmiş, laboratuvarında birçok ses ve gürültü kaydederek birbirine eklemeler suretiyle denemeler yapmıştır. Bunun yanında montaja ilişkin düşüncelerini kaleme almıştır. Ekim Devrimi'nden sonra Moskova sinema komitesinde yazar ve kurgucu olarak çalışmıştır. 1918 yılında haftalık haber filmleri sunan sinema haftası isimli program için kurgu yapmakla görevlendirilmiştir. 1919'da ilk filmi olan *Devrimin Yıldönümü*'nü yapmıştır. Yaptığı bu film ajistasyon trenlerinde ve gemilerinde gösterilmiştir (Abisel, 1989: 119).

Vertov, 1919'dan itibaren, diyalogsuz, oyuncusuz, dramatik sahnelerden oluşan sinema yaklaşımını geliştirmiştir. Kardeşleri Mikail, Boris ve karısı Elizaveta ile Sinema-Göz grubunu kurmuştur. Kurduğu bu grupla Sinema-Göz'ün uygulamalarını yapmıştır. Bu kurama göre kamera tamamen nesnel olmalı, diğer sanatlardan gelen stüdyo, dekor ve oyuncu gibi unsurlar terkedilmelidir. Lumiere sinemasından ayırt etmek gerekirse, farklılaştığı tek unsur kurgu olmuştur. Buna göre nesnel olarak çekilen görüntüler, konunun durumuna göre bağlantılandırılarak montajlanabilmektedir (Onaran, 2012: 269). Bu yönleriyle kurgu hariç diğer tüm biçimlendirme unsurlarına karşı durmuştur. Kameranın ise teknik bir göz niteliğinde olmasını istemiştir.

Vertov'un, haber filmlerinin haberciliğinden farklı olarak, gerçekleri kaydetmenin yanı sıra Rus halkını devrime dair bilgilendirmek gibi toplumsal bir amacı da vardır. Bu yaklaşımda doğrudan kaydedilenler, toplumsal amaçla yorumlanarak kurgulanmaktadır. Bu tür filmler *Kino Glaz / Kino Pravda* ya da Sinema-Göz terimleriyle anılır (Gündeş, 1998: 44-45). *Kino Pravda* serisi 1922 ile 1925 yılları arasında çekilmiş 23 filmden oluşmaktadır. Vertov'un çalışmaları bu seriyle birlikte ve bu seriye ithafen yazdığı

manifestoyla başlamaktadır. 23 filmlik bu seri estetik kaygılar gütmeyen, yalın bir dille yalnızca gerçekleri aktarmayı amaçlamıştır (Nas, 2008). Stüdyoların kullanılmadığı, insanlara makyaj uygulanmadığı ve sosyal görünürlüğün en şeffaf haliyle yansıtılabildiği, sokaklarda çekilen belgeselcilik anlayışından yana olmuştur (Stam, 2014: 55). Gerçekçiliğe dair yaklaşımlarıyla en sert kuramcılardan biridir.

“*1 Numaralı Kino-Pravda* (Haziran 1922) Vertov’un, haber filmlerindeki, olayların sadece kaydedilmesinden bir argüman oluşturmak üzere farklı zaman ve yerlerde çekilmiş görüntülerinin montajlanması şeklindeki keskin anlatım üslubunun temellerini taşımaktadır” (Işıksan, 2015: 134). 1924 yılında ilk uzun filmi *Sine-Göz*’ü (*Kino Glaz*) yapmıştır (Abisel, 1989: 119). *Sine-Göz* yalnızca bir sinema grubunun ya da bir filmin adı değildir. Bu durum Vertov’un diğer filmleriyle de sürdürdüğü, dünyaya belgeselci bir gözle bakan yaklaşımdır. Vertov’a göre sinema; gerçekleri, hayatı ve tarihsel süreçleri kaydetmelidir. Sahnelenmeden, dramatize edilmeden çekilen hayatın her anı ve olduğu haliyle habersizce çekilen her görüntü, Vertov’un ifadesiyle bir “film-gerçeğini” oluşturur (Işıksan, 2015: 138). Lakin sadece gerçeğin görüntüsünün gerçeği yansıtmakta ne düzeyde etkin olabileceği de muammadır. Bu sebeple Robert Flaherty, *Kuzeyli Nanook*’ta çeşitli biçimlendirmelere gitmiştir. Toplumsal alanda görülen her durum yalın bir biçimde çekildiğinde etkileyici yada derdini anlatabilecek düzeyde olamayabilir. Gündelik hayat içerisindeki bireyin sadece dışsal görüntüsü, onun içsel problemlerini yansıtmayabilir. Görünenin ardında gizli kalan gerçekler her zaman olabilecektir. Bu yüzden yönetmenlerin gerçekliği şekillendirmeleri kimi zaman gerçekleri daha etkin anlatabilme adına olmaktadır. Fakat Vertov’un yaklaşımlarının bu denli katı olması, o dönemin abartılı, gerçek dışı ve manipüle etmeye meyilli filmleriyle de alakalıdır.

Vertov’un *Film Kameralı Adam*’ı (*Chelovek s Kinoapparaton*, 1929), onun son sessiz ve en çok bilinen filmidir. Film gün doğumundan, gün batımına kadar Moskova’da dolaşan bir kameranın anlattıklarıdır. Film gelişigüzel çekilmiş izlenimi yaratmaktadır. Filmin kahramanı Moskova değil, kameranın kendisidir. Bu yolla seyircinin her şeyi sine-göz aracılığıyla görmesi istenmiştir. Filmde bölünmüş kadraj, üst üste bindirme, farklı hızlarda filmi akıtma gibi teknikler kullanılmıştır. Vertov sinema ile gerçek arasındaki bağı vurgulama amacıyla, bu filmin bir salonda izlenişini de çekmiştir. Bu şekilde sine-gözün etkisine ilişkin kuramsal savlarını desteklemiştir (Abisel, 1989: 120). Vertov, bu

türden yaklaşımlarıyla izleyicilerin sinemanın illüzyonuna kapılmamalarını ve gerçeğin farkında olmalarını istemektedir.

Vertov, *Kameralı Adam* filminde gündelik yaşamı, oyuncu, dekor ve sahne gibi kurmacaya ilişkin herhangi bir unsur kullanmadan çekmiştir. Filmde şehirleşme, makineleşme ve insanın makineyle ilişkisine odaklanmıştır. Sinemanın gerçeğin yeniden düzenlenen bir şekli olması gerektiğini, kurmacanın ise afyon olduğunu ifade etmektedir. Kurmacalar ona göre izleyiciyi sarhoş eder ve belirli bir bilinç düzeyinde olmayan izleyiciye çarpık gerçekler daha kolay kabul ettirilir (Avcı, 2016).

Vertor ortaya attığı kinopravda (gerçeğin sineması) terimiyle, sinemanın onu yapaylaştıran kurmacaya dair anlatı unsurlarından sıyrılmasını istemiştir. Bu yönüyle Eisenstein'dan daha katı bir tutum içerisindedir. Onun için önemli olan yaşamın tüm sadeliğiyle, herhangi bir katışımdan uzak bir biçimde çekilebilmesidir. Böylelikle toplumun en yalın halde görünümü yakalanabilecektir. Tiyatro ve edebiyat gibi anlatı unsurlarının kullanıldığı biçimlerden uzak durulmalıdır. Çünkü bu tür yaklaşımlar toplumsal gerçekliğin yakalanmasının önüne geçmektedir (Nichols, 2017: 235).

1920'li yıllardaki Sovyetler Birliğinde Vertov, Einsenstein, Pudovkin ve diğerlerinin arasındaki çatışma önemlidir. Vertov, gerçekliğe yalnızca gerçeklerin ham görüntüleriyle ulaşılabilceğini söylemektedir, diğer yaklaşımların gerçekleri değiştirdiğini ve öznellediğini söylemektedir. Vertov nesnel gerçeklikten yanadır ve gerçek sinemanın bu şekilde olması gerektiğini ifade etmektedir (Ayça, 1997: 21). Pek çok yönden Vertov, Einsenstein'dan çok daha radikaldir (Stam, 2014: 53). Lakin kameranin konumlandırılma şekli dahi işin içine öznelliği katabilmektedir. Kamera ile gerçekleştirilen çerçeveleme, konunun nasıl anlaşılacağına etki etmektedir.

Vertov'a göre montaj sadece masa başında gerçekleşen bir işlem değildir, filmin üretimiyle ilgili tüm süreci içine alan bir süreçtir. Gözlem yaparken, gözlemden sonra, çekimlerde, çekim sonrasında ve kurgu esnasında da devam eder (Stam, 2014: 55). "Kendi sinema türünü "sanatsal drama"nın gizemli hale getirme edimine karşın seyirciyi toksinlerinden ve belirli tutucu kavramların bilinçaltına yaptıkları imalardan arındırmak üzere tasarlanmış bir sinema formu olarak tanımlar" (Stam, 2014: 56). Sinema yoluyla, seyircinin bilinçaltına işlenilmesini istememiş, yalın ve sade bir süreci arzulamıştır.

Vertov sinemanın evrensel olmasından yanadır fakat bunun genel anlamdaki sinema anlayışı içinde uygulanmasına karşıdır. Senaryolaştırmayı ve tiyatral süreçleri reddetmektedir. Bu tür süreçlerden uzak kalınmasından ve izleyicilerin ruhsal anlamda katılım sağlayabileceği izleme etkinliğinden yanadır (Petric, 2000: 16). Vertov'un sinema göz kuramının ilkeleri 1922 yılında kinofat dergisinde yayınlanmıştır. Bu bildiride mevcut gerçeklikten daha etkili bir sinema gerçekliği fikri savunulmuştur. Sanat, oyunculuk, dramatik yapı bırakılmalı, toplumun ekonomik yapısını ve emekçileri konu edinen filmler çekilmelidir (Teksoy, 2005: 136).

Cinema verite, Vertov'un ifade ettiği Rusça olan Kino Pravda terimiyle aynı anlamdadır. Bu terim Türkçe ifade edilmek istenirse sinema gerçek veya sinema gerçeği biçiminde çevrilebilir (Candan, 2012: 76). Belgesel sinemacılar genellikle cinema verite (gerçekçi sinema) ile ilgili olmaktadır. Cinema verite'de her şey doğru ve objektif kabul edilir. Kaydedilenler gerçektir, tarafsızdır. Filmi yapan kişi ise olayın tanığıdır (Jarl, 2007: 183). Cinema verite'nin, Vertov'un 23 haber dizisinden oluşan *Kino Pravda* serisiyle aynı anlama gelmesi, aralarındaki etkileşimi göstermektedir.

Jean Rouch'un cinema verite yaklaşımı, belgesele yeni bir bakış açısı katarak Fransa'dan ABD'ye ve Kanada'ya geçmiştir. Bu sinema türünün cinema verite olarak isimlendirilmesi, Vertov'un Kino Pravda teriminin Fransızcaya tercümesi ile ortaya çıkmıştır. Cinema verite isimlendirme olarak Vertov'a, yöntem olarak Robert Flaherty'e uzanmaktadır. Richard Leacock ise bu yaklaşımın ABD'deki önemli isimlerinden biridir (Parsa ve Çetintahra, 2000: 110). Sinema gerçek Vertov'un ikinci kuramıdır, bu kuramdaki filmler sinema göz ilkelerince çekilmiş ve kurgulanmıştır, *Lenin'in Üç Şarkısı* adlı film bu filmlerin en ünlüsüdür (Onaran, 2012: 271).

Bu terim ilk olarak 1960'lı yılların başında Fransa'dan Jean Rouch ve Chris Marker'in filmleri için telaffuz edilmiştir. *Chronique d'un Eta / Bir Yaz Günlemi* (1961) ilk cinema verite filmi olarak kabul edilir. Bu filmde Jean Rouch ve sosyolog Edgar Morin sosyologların soruşturma modellerini denemişlerdir. Kamera ve mikrofonla Paris sokaklarında çekimler yapmışlardır. Karşılarına çıkan insanlarla röportaj yapmışlar ve onların söylediklerini kaydetmişlerdir. Ardından çektiklerini bu kişilere izleterek bu sefer de buna verdikleri tepkileri çekmişlerdir (Parsa ve Çetintahra, 2000: 110). Sinemaya

yalnızca bir eğlence unsuru olarak yaklaşmayarak, toplumu anlamak ve bu yönde çalışmalar yapmak için kullanmışlardır.

1.4.2. John Grierson

John Grierson, Lumiere kardeşlerin ilk filmlerinin gösteriminden üç yıl sonra 1898 yılında İskoçya'da doğmuştur ve bir köy öğretmeninin oğludur. 1915 yılında bir mayın tarama gemisine kendi isteğiyle katılarak 1. Dünya Savaşı'na şahit olması yaşamındaki önemli olaylardan biridir. *Drifters - Balıkçı Tekneleri* (1928) ilk filmidir ve bu filmin çekimlerinde savaş yıllarındaki denizcilik tecrübesi etkili olmuştur (Adalı, 1986: 43). Yaşamında gördükleri belgeselci yönünü şekillendirmiş ve yaptığı işlere yansımıştır.

Grierson, *Balıkçı Tekneleri* filmini dışardan destek almadan tek başına çekmiştir. Deneyim kazanmak için, denizde balık avına çıkanları çektiği bu film beklentilerini aşarak uluslararası bir başarı elde etmiştir. Bu film, balığı yalnızca yemek masalarında görenler için şaşırtıcı olmuştur. Film sıradan bir görüntülemekten ziyade duyumları harekete geçiren dramatik bir çalışma olmuştur. Gemi, deniz ve hava şiirsel bir biçimde kullanılmıştır. Günlük yaşama dair sade bir temanın yorumlanmasıyla dramatik arka planın oluşturulduğu bir film ortaya çıkarılmıştır (Rotha, 2000: 75). Bu film Grierson'un ilerleyeceği yoldaki ilk deneyimi olmuştur.

Grierson'un bu filminin başarısı, sinemanın toplumsal yanını daha iyi görmesini, kitlelerin eğitilmesinde ve yönlendirilmesinde sinemanın rolünü fark etmesini sağlamıştır. Filmi izleyenler, tabaklarında hazır olarak gördükleri balığın ardındaki insan emeğini görmüşlerdir. Bu durum onlara yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Adalı, 1986: 53). Grierson'un daha sonraları isimlendireceği "belgesel" sinemanın toplum üzerindeki etkileri fark edilmeye başlamıştır.

1920'li yılların sonlarında ve 1930'lu yılların başlarında Sovyetler Birliği, İngiltere, Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkeler belgeselcilerin ulusun gündemini belirlemedeki katkılarını fark etmeye başlamıştır. Bu durumda Grierson'un etkisi de büyüktür. Hükümetler, uyguladıkları politikalarda veya yaşadıkları sorunlara dair giriştikleri mücadelelerde, vatandaşların katılımını arzulamaktadır. Sanatın bu katılımcı paydayı oluşturabildiği düşüncesinden hareketle yeni bir toplum düzeninin yakalabileceğine inanırlar (Nichols, 2017: 160). Sinema ve toplum ilişkisinin

şekillenmeye başladığı bu yıllarda, sinema hem toplumları etkilemiş hem de kendi gelişimini devam ettirmiştir.

Grierson daha çok yapımcılıkla ilgilenmiştir, fakat *Balıkçı Tekneleri* onun yönetmenlik yaptığı bir filmidir. 61 dakika olan ve sessiz sinemanın bir ürünü olan bu belgesel, literatürde kendine önemli bir yer edinmiştir. Film, görüntülerin ritmik kullanımı ve montajın biçimselliğiyle avangart olarak kabul edilmiştir. Film eleştirmenlerince olumlu karşılanan ve ticari olarak da başarı elde eden bu film Grierson'un İngiliz Belgesel Hareketi'ni başlatmasında önemli bir etken olmuştur (Akbulut, 2012: 23). Kısmi çalışmalar üzerinden ilerlenerek hükümetin de destekleyeceği bir yapılanmaya doğru gidilmiştir.

İngiliz Hükümeti tarafından 1928 yılında bir film birimi kurulmuştur. Film üretimleri devam ettikçe birimin prestiji artmıştır. Grierson birimin ilk yöneticisi olmuştur ve birimin prestijinin artmasında büyük önem sahibidir. Fakat üretilen filmler çabuk unutulmakta ve etkileri kısa süreli olmaktadır. Bu durum halkın ilgisini kazanmak için yeterli değildir. Birim üyeleri kendilerine tanınan deney yapabilme hakkıyla önemli çalışmalar yapmıştır. SSCB dışında ilk kez bu yönde aşama kaydedilmiş ve çalışmalar yapılmıştır. Modern yaşamın sorunları sinemayla aktarılmaya çalışılmıştır (Rotha, 2000: 72). İngiliz Belgesel Hareketi'nin oluşum safhasındaki bu çalışmalar belgeselin izleyeceği rotanın başlangıç adımlarıdır.

İngiliz Belgesel Okulu, SSCB dışında ilk kez sinemanın ve belgeselin propagandaya ilişkin yaklaşımını ve estetik kaygılarını önemseyen bir oluşum olarak öne çıkmıştır (Gündeş, 1998: 54). Grierson, belgesel sinemayı halkı etkileyebilmek için yeni bir araç olarak görmüştür. Kiliselerden ve okullardan uzaklaşan halkı toplumsal hareketlere yönlendirebilme gücünün basın, radyonun ve filmlerin eline geçtiğini düşünmektedir. İnsanlara bilgi yüklenerek bir etki oluşturulamayacağını, gerçeklerin insanlara etkileri üzerinden hareketle oluşturulacak propagandaların daha etkin olduğunu düşünmektedir (Gündeş, 1998: 55). Sinemanın, gerçekleri göstererek öğretmesi, bilhassa o dönemlerde daha etkin olarak kendini göstermektedir.

Grierson, sinemanın dramatize edici ve yorumlayıcı yaklaşımının bireyleri ortak bir zeminde topladığını, bu yolla uygar toplumların karmaşık yönlerinin fark edildiğini ve bunun toplumsal alana katkı sağladığını düşünmektedir. Sinemayla kurduğu bağla, çeşitli

gazetelerde ve dergilerde sinema üzerine yazılar yazan Grierson ilerleyen süreçte Hollywood'dan Chaplin, Sternberg, Von Stroheim gibi sinemacılarla tanışmıştır. Sinemanın toplum üzerindeki etkilerini araştırmaya devam etmiştir. İzleyici davranışlarını, sinema estetiğini ve sinemanın başka ülkelerdeki gelişimini inceleyen Grierson o dönem iki olaydan etkilenmiştir. Bunlardan biri *Potemkin Zirhlisi* filminin ABD'deki gösterimidir. Bu film bir belgesel konusunu öykülü bir biçimde işlemekte ve etkili bir propaganda gerçekleştirmektedir. Grierson için ikinci önemli olay ise Robert Flaherty ile tanışması olmuştur (Adalı, 1986: 47-48). Dönemin önemli isimlerinin tanışması birbirlerini teşvik edici olmakta ve daha etkin olarak ilerlemelerine katkı sağlamaktadır.

Flaherty insana ve topluma dair filmler çeken, John Grierson ise politik konulara yönelen bir yönetmendir (Clarke, 2012: 121). Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook'u*, İskoç asıllı yönetmen Grierson'u hareketlendirmiştir. İngiliz Belgesel Hareketinin kurucusu olan Grierson'un, sinema-toplum ilişkisi üzerine çeşitli yazıları bulunmaktadır. Grierson, demokratik toplumlarda sosyal karmaşayı çözmeye yarayacak biçimde film üretme görüşündedir (Akbulut, 2012: 21). Yeni insanlar tanınması, yeni filmler görmesi ve kitleleri analiz edebilmesi, izleyeceği stratejileri şekillendirmekte ve kendisine yeni yollar açmaktadır.

Grierson, SSCB hükümetinin filmler üzerinden uyguladığı politikanın bir benzerini 1930'lu yıllarda İngiliz Hükümetiyle yapmak istemiştir. Ortak toplum algısının oluşturulması ve hükümetin politik amaçlarıyla uyumlu bir ulusal kimliğin inşasında sanatın kullanılması için hükümeti ikna etmiştir. 1930 ve 1933 yılları arasında İmparatorluk Pazarlama Birliği'nde, sonraki yıllarda ise Genel Posta İdaresi'nde film birimleri oluşturmuştur. Belgesel filme kurumsallık kazandırmış, uygulayıcıları bir araya getirmiş ve izleyici beklentilerinin öncelikli hale getirilmesi üzerinde çalışmıştır. İngiliz Hükümetiyle yaptığı bu çalışmanın bir benzerini Kanada'ya taşımıştır. 1939 yılında Kanada Ulusal Film Birliği'nin ilk başkanı olmuştur. Ardından 1947 yılında Birleşmiş Milletler'e geçerek UNESCO'nun kitle iletişim koordinatörlüğü görevini üstlenmiştir. Grierson'un öncülüğündeki belgesellerin hükümet destekli modeli kısa sürede birçok ülkede yaygınlaşmıştır (Nichols, 2017: 237-238). Hem kendisi öncül çalışmalar yürütmüş hem de diğer ülkeler ve uygulayıcıları için örnek teşkil etmiştir.

İmparatorluk Pazarlama Dairesine bağlı bir okul olarak belgesel hareket 1930'da başlamıştır. Orta sınıftan liberal görüşlü, eğitilmiş ve genç yönetmenler de bu harekete katılmıştır. Arthur Elton, Basil Wright, Edgar Anstey, Paul Rotha, Stuart Legg, Humphrey Jennings, Alberto Cavalcanti, Benjamin Britten, Harry Watt ve Robert Flaherty bu isimlerden bazılarıdır. 1936 yılında dağılmalar olsa da grubun üyeleri belgesel hareketin ilkelerine bağlı kalarak filmler üretmeye devam etmişlerdir (Akbulut, 2012: 24). Diğer yönetmenlerin desteğini alması Grierson öncülüğündeki belgesel hareketini daha etkin kılmıştır.

İngiliz Belgesel Okulu'nun kurucusu olan John Grierson, o dönemlerde belgesel filmin en önemli ismidir. İlkeleriyle, kendi öğrencileri için ve daha sonraki belgeselciler için de esin kaynağı olmuştur (Rotha, 2000: 24). Gerek İngiliz belgesel geleneği gerekse 1950'li yılların İngiliz tiyatrosu, İngiliz sinemasını da etkilemiştir (Clarke, 2012: 41). İngiliz Belgesel grubunun etkisi, üyelerinin, yönetmenlik ve eleştirmenliği bir araya getiren Grierson'u takip etmesiyle alakalıdır. Grup her zaman bütünlüğü sağlayamasa da, Grierson'un gerçeğin yaratıcılıkla ele alınması anlayışını ve Rotha'nın propagandaya yatkın tavrını bünyesinde barındırabilmiştir. Grup üyesi tüm yönetmenler Grierson'un 1932 tarihli makalesinde öne sürdüğü temel ilkeleri kabul etmişlerdir. Bu ilkeler; bir dekor önünde gerçek dışı bir öykü anlatmamak, bunun yerine sinemanın yaşamı gözleyen ve seçen yönünü kullanmak, sıradan insanları gerçek yaşamlarında ele almak, konuşmalardaki doğal jestleri ve ses tonunu yakalayabilmektir (Armes, 2011: 47-48). Bu yaklaşımlar günümüzde halen geçerliliğini sürdürmekte, belgeselin gerçekçi doğasına uygun temelleri taşımaktadır.

Grierson, 1939 yılında, İkinci Dünya savaşının yaklaşmasıyla ve grup üyelerinin farklı yollara gitmesinden sonra İngiltere'den Kanada'ya geçmiştir. Devletin desteğiyle kurduğu Kanada Ulusal Film Daire'sinde İkinci Dünya Savaşı yıllarında çekilen birçok propaganda belgeselini yönetmiştir (Akbulut, 2012: 25). İngiltere'nin ardından Kanada'da belgesel sinemanın yapımı için istikrarlı bir alan açmış ve belgeselin yayılmasını sağlamıştır (Nichols, 2017: 143). Kurucusu, eğitimcisi ve kuramcısı olduğu İngiliz Belge Okulu'na bir kişilik kazandıran Grierson, birçok ülkede de belgesel sinemanın yayılmasında itici güç olmuştur (Gündeş, 1998: 59). ABD'den Frank Capra, İngiltere'den Rotha, Kanada'dan Grierson ve Legg'in yaklaşımları, sinemanın yaratıcı

yorumlama yeteneğini öne çıkarmıştır (Rotha, 2000: 193). Grierson'un öncülüğünde başlayan bu anlayış genişleyerek uluslararası alanda önemli bir yer edinmiştir.

Grierson 1947 yılında UNESCO'nun Kitle İletişim Koordinatörlüğü görevine atandıktan sonra birçok projenin çekilmesini sağlamıştır. Her ulusun kendi yaşam pratiklerine dair filmler oluşturabilmesini amaçlamıştır. Bu şekilde toplumsal ihtiyaçlarla ilgili birçok konuda, ülkelerin birbirinden kazanımlar elde edebileceğini düşünmüştür. Bunu gerçekleştirebilmek için ortak film fonlarının kurulmasını arzulamıştır. Fakat gerekli yapı kurulamadığı ve finans kaynağı sağlanamadığı için bu konuda bir üretim yapılamamıştır. 1949 yılında New York'ta Birleşmiş Milletler Film Bölümünde de benzer amaçlarla yola çıkılmış fakat bütçe yetersizlikleri sebebiyle ulusal yapımların dışına çıkılamamıştır (Rotha, 2000: 184-185). Grierson'un henüz o yıllarda toplumların ortak bilincini ve karşılıklı gelişimini sağlama adına giriştiği adımlar onun vizyoner bakış açısını göstermektedir.

Grierson kurgusal olmayan filmler için belgesel sözcüğünü ilk kullanan kişidir. Bununla birlikte sinemanın hatta temelde belgesel sinemanın prensiplerini yazılarında ele almıştır. Sinemanın bir sanat eseri gibi düşünülmemesini; bir iletişim biçimi, sosyolojik bir unsur ve modern dünyayı anlamlandırmak için bir araç olarak düşünülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Sinemanın bilgilendirmeyi ve toplumun durumunu betimlemeyi amaç edinmesi gerektiğini, sanat için değil, politika, ekonomi ve ideoloji için bunu yapması gerektiğini savunmuştur. Grierson'un bu fikirleri Eisenstein ve Flaherty'i de etkilemiştir. Flaherty de kısa bir süreliğine İngiliz Belgesel Hareketi'nde bulunmuş ve Grierson'un yapımcılığında çeşitli filmler çekmiştir (Akbulut, 2012: 22). Belgeselle ilgilenen dönemin kuramsal ağırlıklı sinemacıları daha çok toplumu önceleyen bir yaklaşım içerisinde olmuşlardır.

Grierson "güncelliğin yaratıcı oluşumu" olarak nitelendirdiği düşüncesinde, sinemanın stüdyonun dışında canlı olabildiğini ve bu yolla sinemaya taze kan taşındığını savunur. Bu yeni biçimler, öğretici filmlerin tanımlayan yaklaşımından ziyade, düşlere yer veren, vurgulayarak derin anlamlar yaratabilen, biçimleştirme ve gözlem yapmada geniş perspektifler sunan belgesel yapımlar çıkarmaktadır. Belgesele ilişkin yöntemler sinemanın özgünlüğüne katkı sunmaktadır (Rotha, 2000: 48). Topluma ve insana dair

derin düşünceler üzerinden belgesele yönelen Grierson, belgeselin de benzer düşünsellikte işlerlik kazanması için çalışmıştır.

Grierson kurmaca film endüstrisinin ekonomik anlamda kurduğu hakimiyeti önemsememektedir. Onun için belgesel sinema, kurmaca kadar eğlendirici olmasa da, ahlaken ve yarar sağlama açısından daha değerlidir. Bu türden filmlerin kültürel anlamda katkı sağlayıcılığı yoktur. Bununla birlikte Vertov'un sinegözünün de belgesel ve tüm gerçekçi sinema unsurları için kapsayıcı olduğunu kabul etmemektedir. Kendi görüşüne göre belgesel, toplumsal faydayı gözeten politikalarla birlikte hareket etmelidir (Nichols, 2017: 240). Grierson belgesel sinemanın daha çok toplumdan ve ortak fayda sağlayan politikalardan yana olmasını istemektedir.

Grierson ve Pare Lorentz, Vertov'un yaklaşımlarına uzak durmuşlardır. Belgeselcinin kendi hitabetini önceliğe alarak, filmleriyle politik arenada yer almalarını ve halkın çözümçül hedeflere yönltiltilmesini savunurlar. Bunun yanı sıra Grierson kendini, Flaherty'nin romantik idealizmcı tavrının karşısında konumlandırmaktadır. Geçmişe bağlılık yerine milliyetçiliği ve günümüz dünyasının sorunlarına değinmeyi yeğlemektedir. Grierson'un bu tavrı toplumu ilgilendiren meseleler için daha çözümçül bir yaklaşımı, Sovyet filmleri bağlamında ele alındığında ise tutucu bir estetik anlayışı göstermektedir. Grierson, hükümetlerin ve uyguladıkları politikaların iyileştirici yönlerini görmekten yanadır (Nichols, 2017: 239-240). Ardında birçok belgesel ve ödül bırakan Grierson 1972 yılında 74 yaşında vefat etmiştir (Akbulut, 2012: 25).

1.4.3. Robert Flaherty

Robert Joseph Flaherty 1884 yılında Michigan'da doğmuştur (Calder-Marshall, 1963: 15). Küçük yaşlardan itibaren, zor koşullarda yaşayan insanların mücadelelerini gözlemlemiştir. İnsan ve doğa arasında gerçekleşen yaşam mücadelesindeki dramatik öğeler Flaherty'i etkilemiştir (Adalı, 1986: 25). Hatta ilerleyen dönemlerde filmlerini etkileyecek olan bu durum sebebiyle, çetin ve zorlu yaşam şartlarını daha dramatik, pastoral ve romantik bir biçimde işlemesi yönüyle eleştirilmiştir (Clarke, 2012: 133). Fakat bu türden yaklaşımıyla da Flaherty, belgeselin en önemli seslerinden, öncülerinden biri olmuştur. Flaherty'den önce çekilen, belgesel türüne yakın filmler vardır lakin bu

filmler belgesel değil, belge filmler olarak kabul görmektedir (Mükerrem, 2016: 75). Bir filmi belgeden belgesele taşıyan sanatçının yaklaşımı olmaktadır.

Bugünün belgeselciliğinde Flaherty'nin öncül yaklaşımlarının etkisi vardır (Calder-Marshall, 1963: 85). Flaherty, Dreyer, Kenji Mizoguchi, Rossellini ve Renoir gibi yönetmenler filmlerinde gerçekliğin içinde yer alabilecek anlam çeşitlilikleri oluşturmuşlardır. Bunu kendi anlamsal yaklaşımlarını kabul ettirmek için baskı kurarak yapma taraftarı değillerdir. Bu duyumun kendiliğinden ortaya çıkmasını isterler. Anlam çeşitliliğini güçlü imgelelerle oluştururlar, bu yolla imgelerin gücünü ortaya çıkarmaya çalışırlar (Andrew, 2010: 356). Flaherty öncü bir ruhla, maddi dünya koşullarında yaşanan mücadelelerin üzerine eğilmeyi tercih etmiştir. Bunu geçmişin özdeğinde aradığı gerçeklikle oluşturmaya çalışmaktadır (Rotha, 2000: 83). Bu yöndeki çalışmalarında imge kullanımı daha çok geçmişin romantizmi üzerine kuruludur.

Flaherty popüler kültürün dayatmacı yaklaşımına ve klasik sinemanın öğelerine direnen, kişisel gerçekliği oluşturmaya çalışan yönetmenlerdendir. Klasik sinemadan, yerelliğe yönelmesi ve dramatik yapıyı bünyesindeki malzemelerle sunmasıyla ayrılır. Kilometrelerce uzunluktaki filmini çekerken bunu belli belirsiz bir fikirle yapmıştır. Bu filmlerde kurgu masasında yaşanan bir arayış, kaygı ve ilgi vardır. Stil önceden belirlenen bir unsur değil, kurgu sürecinde ulaşılan bir öge olmaktadır (Andrew, 2010: 277-278). Hem çekim öncesinde, hem çekim sırasında hem de kurgu esnasında sürekli devam eden bir arayış vardır. Bu anlam arayışının filmin izlenme sürecinde dahi devam ettiğini düşünmek mümkündür.

Belgesel filmin başlangıcı Flaherty'nin 1920 yapımı *Kuzeyli Nanook* filmiyle gerçekleşmiştir (Rotha, 2000: 52). Flaherty filmlerine bakıldığında genellikle gerçek insanlar görülür. Bu insanlar doğal yaşam alanlarında, mevcut geleneklerini yürütürlerken, geçmişle romantik bir bağ kurularak, şiirsel bir biçimde işlenir. Flaherty insan kavramıyla ve onun doğayla olan mücadelesiyle ilgilenmiştir. Zorlu doğa şartları içerisinde, az insanın yaşadığı bölgeler ilgisini çekmiştir (Mükerrem, 2016: 76). Kuzeyli Nanook'un bu denli başarılı olmasının ardında yatanlar, filmlerde yer alan oyuncuların doğal insanlar olması, çekim öncesinde bu insanların geçmişleri hakkında bilgi edinilmesi ve onların dünya görüşlerinin öğrenilmesidir (Rotha, 2000: 146). Flaherty senaryo kullanmadan, uzun gözlemler yaparak, yaşantılar üzerinden anlamlar ve imgeler

oluşturmaya çalışmaktadır. Öncelikli olan ise çekilecek olan konunun ve insanların en iyi biçimde anlaşılması gerektiğidir.

Flaherty'nin film çekme serüveni, otuzlu yaşlarının sonunda seyahate duyduğu ilgiyle uzun geziler yapması, bu vesileyle yerel halkla yakınlık kurması ve bunları kaydetmesiyle başlamıştır (Saunders, 2018: 97). Filmlerini çekerken önceden bir senaryo hazırlamaz, film çekimine bir keşfetme süreci olarak yaklaşır. Senaryo yerine ele alacağı konunun olduğu bölgeye gider ve oradaki insanlarla bir iki yıl zaman geçirir ve onları gözlemler. Olabildiğince malzeme toplar, yani çekim yapar. Filminde kullanacağı veya çıkaracağı görüntüleri çekim sonrasında netleştirir. Filmlerinde öykü kullanmayı reddetmez, doğal yaşamları içerisindeki insanlar öykülenerek işlenir (Mükerrem, 2016: 77).

Kuzeyli Nanook filminin yapım süreci bile bir maceradır. Flaherty, New York'tan Hudson Körfezine kano ve uskunayla gitmiştir. İki film kamerası, çekim ekipmanları ve projeksiyon makinasını da beraberinde götürmüştür. Eskimo ülkesine yerleşerek, orada yaşayanların hazırladığı kerestelerle kendine bir eskimo kulübesi yapmıştır. Yaptığı çekimleri ise Eskimolarla birlikte seyretmektedir (Clarke, 2012: 133). Quebec'in kuzeyinde bulunan Hudson Koyunda ve Alaska'da bir yıl üzerinde bir süreçte çekimler yapar. Nanook, Inuit dilinde kutup ayısı anlamına gelmektedir, bu ismi ona Flaherty vermiştir, karakterin gerçek adı Allakariallak'tır. Bu filmde Nanook ve ailesinin kutupların zorlu şartlarında doğayla ve ilkel yaşamla mücadelesi işlenmiştir (Akbulut, 2012: 13).

Doğrudan ya da gizli bir şekilde yönlendirmede bulunmak Flaherty yapımlarından bu yana belgeselin temel unsurlarından biri olmuştur (Saunders, 2018: 92). Flaherty, Nanook ve ailesinin yaşadığı evi yeniden kurdurur, kardan yapılan bu evin üst kısmını bilinçli olarak açık bıraktırır. Nanook'un fok ve hayvan avlama sahnelerini ise kurgulayarak çeker (Akbulut, 2012: 13). Nanook ve arkadaşları artık otantik Eskimo kıyafetlerini giymemektedir fakat Flaherty harcamalar yaparak onların giydiği eski kıyafetleri bulmuş ve çekimleri bu şekilde gerçekleştirmiştir (Armes, 2011: 34). Flaherty, gerçekleri hiç değiştirmeden ve habersizce çekmiş gibi görünür fakat çoğu sahne kurgulanmış ve çekimlerde kostüm kullanılmıştır (Akbulut, 2012: 13). Eskimolar daha çok eski yaşantılarını yaşıyormuş gibi yapmışlardır, bu bakımdan Flaherty'in müdahalesi

onların düzenlerini bozmuştur. Flaherty onların günlerinin büyük bir kısmını film çekimiyle meşgul ettiği için karınlarını doyurmuş ve desteklemiştir. Eskimolar daha sonra çeşitli sıkıntılar çekmiştir, bu durumun muhtelemen yaşamlarındaki bu kesintiden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bundan iki yıl sonra, dünya tarafından bilinir hale getirilen Nanook açlıktan ölmüştür (Armes, 2011: 34).

Nanook normalde tüfekte avlanmaktadır fakat Flaherty tarafından atalarının kullandığı eski av aletlerini kullanması istenmiştir. Nanook'un karısı ve oğlunun olduğu sahnelerde dahil olmak üzere Nanook'un yapması gerekenler ona söylenmiştir (Akbulut, 2012: 13). Nanook bu yönüyle Flaherty'in kurguladığı bir karakterdir. Nanook'un aile yapısı da İnuitler'e değil, Avrupa ve Amerikan tarzı aile yapısına benzemektedir. Belgeselde kullandırılan avlanma yöntemleri otuz yıl öncesinin gelenekleridir. Öyküdeki karakter o günün şartlarını yaşayan biri değil, geçmiş zamana özgü anlatımı oynayan biridir. Bu sebeple bu çalışma kurmaca olarak da belgesel olarak da kabul edilmeye açıktır (Nichols, 2017 :33).

“Sinemanın gerçeğe üç temel yaklaşımı vardır: Gerçeği açıklama, gerçeği öykünme ve gerçeği soruşturma” şeklindedir (Adalı, 1986: 15). Flaherty'nin filminin belgesel olarak kabul edilmesi iki nedene dayanır. Bunun ilki anlatılan öykü geçmişte yaşanmış olsa da İnuit kültürünü gerçekçi bir şekilde göstermektedir. İkincisi ise Nanook'un hem İnuitlerin yaşam biçimine hem de Batı'nın anlayışına uyumlu olmasıdır. Bu öykü bir yönüyle İnuitlerin yaşamının bir temsili, bir yönüyle de Flaherty'nin kurgusal biçimlendirmesi olarak görülebilir (Nichols, 2017: 33). Bu bakımdan belgeseller gerçeği sanatçının bakış açısına göre şekillendirebilmektedir.

Belgesel filmler mevcut sorunları ve gerçekleri göstermelidir. Geçmişe gidilerek pişmanlık hissetmek veya geleceğe dair çıkarımlarda bulunmak yerine yaşanan zaman için yapılabilecekler düşünülmelidir. Belgesel filmler, tarihi yeniden oluşturmak için kullanılmaz, bu yöndeki çabalar başarısız olur. Ayrıca hiçbir belgesel bütünüyle doğru değildir. Toplumdaki değişimler ve teknik nedenlerle kesin yargılar sunmak mümkün değildir (Rotha, 2000: 89-90). Rotha, tarihsel yeniden oluşturma başarısız olacağını ifade etse de, *Kuzeyli Nanook* başarılı bir film olmuştur ve belgesel sinemanın ilk / öncü filmi olarak kabul edilir.

Flaherty ele aldığı coğrafyayı, onu farklı kılan özelliklerini göstererek çekmek istemiştir. Bu sebeple izleyicinin etkilenebileceği geleneklere yönelmiştir. Eskimolarla ilgili ilk çekimlerinden memnun olmamıştır. Bu yüzden yaşamayan gelenekleri yaşıyormuşçasına yeniden uygulatır (Mükerrem, 2016: 78). Ayrıca Eskimoların her gün ölüm tehlikesiyle yaşamalarına rağmen asil ve neşeli olmaları, onlarla yaşadığı süreçte Flaherty’i derinden etkilemiştir. Beyaz adamların kuzeydeki Eskimolar sebebiyle hayatta kaldığını bilen Flaherty onlara her zaman vefa duymuştur. Onlara yardımcı olmanın ötesinde elinden geldiğince film yapım sürecine de ortak etmeye çalışmıştır (Armes, 2011: 32). Flaherty mevcut durum üzerine geçmişin izlerini dahil ederek kendisinin de hissettiği Eskimo asaletini yansıtmaya çalışmıştır.

Flaherty’nin film yapımının Eskimo sanatına benzediği de söylenmektedir. Eskimolar örneğin ayı balığına ait olan bir fil dişini biçimlendirmeye çalışmaz, onların amacı zaten var olan biçimi ortaya çıkarmaktır. Flaherty de kendi doğallığını ortaya çıkarabilecek film üretme gayretindedir (Armes, 2011: 32). Bu film aynı zamanda etnografik sinemanın önünü açan bir yapımdır (Clarke, 2012: 135). Görsel antropoloji ve etnografya filmlerinin incelenmesi yönünde ön ayak olmuştur. Filmin Nanook karakteri üzerinden ilerlemesi, bu filmin yaşamöyküsü olarak kabul edilmesini de sağlar (Nichols, 2017: 171). John Grierson ve Paul Rotha, Flaherty’nin filmlerinde propagandaya ilişkin unsurlar ararlar ve bulamadıklarında bu durumdan hoşnut olmazlar. Flaherty’nin malzemesi insanlar ve mekanlardır, onun durumu daha çok keşfetmektir (Armes, 2011: 39). Bu yönü Flaherty’i doğalcı gelenekte tutmaktadır.

1.5. KURMACA VE BELGESEL FİLM İLİŞKİSİ

George Melies, Lumiere kardeşlerin aksi yönünde filmler çekerek, öykülü filmin zeminini oluşturmuştur. Lumiere’lerin filmlerinden sıkılan halk, Melies’in öykülü filmleriyle daha çok ilgilenmeye başlamıştır. Lumiere’in görüntüleri gerçeklerden üretilirken, Melies stüdyo ortamında hayallerden yola çıkarak çekimler gerçekleştirmiştir (Köylü, 2014: 4-5). Birbirine karşıt yöndeki bu yaklaşımlar, belgesel ve kurmaca ayrımının ilk şekillenmeleri olarak görülebilir.

Aytekin, çalışmasında sinemanın iki temel türü olarak nitelendirilebilecek imgesel ve belgesel kavramlarına yönelmiştir. İmgesel film; uzun metraj, konulu, öykülü,

kurmaca, yapıntı veya kurgusal film olarak ifade edilebilir. Metraj ile uzunluk kastedilmektedir. İmgesel filmin de, belgesel filmin de uzun metrajı veya kısa metrajı olabilir. Her birinde de öykü veya konu mutlaka vardır. Yine aynı şekilde kurgu da her film de vardır. Giannetti kendi yaklaşımınca kurmaca kelimesini tercih etmiştir, İngilizcede “fiction” yani kurmaca sözcüğü kurma veya uydurma gibi daha olumsuz anlamları da çağrıştırabilmektedir. Kurmaca kelimesine bu açıdan bakıldığında gerçekçi sinema için uygun düşmeyebilir. Elbette ki gerçekçi sinema da birebir gerçeği yansıtmaz, yeniden sunulan, kurulan bir gerçekçilik söz konusudur (Aytekin, 2017b: 16). Kurmacaya ilişkin gerçeklik bu yönleriyle de düşünülmelidir. Belgeselin de kurmaca unsurlardan yerine göre faydalanabildiği göz ardı edilmemelidir.

Gerçekçiliğe yönelik tartışmalar sinemanın ilk dönemlerinden beri konuşulmaktadır. Sinemaya belgeselci yaklaşımla başlanmıştır. Bir süre sonra trenin gara girişi, bebeğin mama yemesi gibi görüntülerle yetinilmemeye başlanmış ve kurmacaya giden yolun önü açılmıştır. Kurmaca filmler de gerçeğe yaklaşmak ve inandırıcı olmak istemektedir. İzleyicilerin sinemanın büyümesine kapılması ve oyuncularla empatik bir bağ kurabilmesi istenir. Sinemanın gerçeğe yaklaştığı oranda başarılı olacağı düşünülür (Demoğlu, 2011: 34). Fakat malzemesi her zaman gerçekler olmayan kurmaca filmler, malzemesi gerçek olan belgesel filmlere nazaran daha gerçekmişçesine hisler oluşturabilmektedir. Bunun muhtemel sebebi, sinemanın görüntü, ses, senaryo, montaj, dekor, makyaj, efekt, müzik gibi tüm unsurlarının bir arada nitelikli bir şekilde kullanılmasının gücü ile alakalıdır.

Belgesel bir filmin yaptıklarını kurmaca bir film de yapabilir. Bilgilendirme yapma, kültürün tanıtılması ve ideolojilerin yansıtılması bunlara örnektir (Doğan, 1997: 89). Kurmaca filmlerle yakalanmaya çalışılan gerçeklik varsayılan bir dünya üzerinedir. Belgesellerde ise mevcut dünyanın yeniden yorumlanması ve bu yolla gerçekliğin ve inandırıcılığın sağlanabilmesi söz konusudur. Belgeselde canlandırma, sahneleme ve oyuncu kullanımı gibi kurmacaya ilişkin unsurların yer alması, inandırıcılığı olumsuz yönde etkilemez. Hiç müdahale edilmeden çekilen ve kurgulanan görüntülerin de gerçekliği tümüyle yansıttığı iddia edilemez (Demoğlu, 2011: 35). Belgesel film kurmaca filmin unsurlarından ve üsluplarından istifade edebildiği gibi, kurmaca film de belgesel sinemanın niteliklerinden beslenebilmektedir. Bir filmin belgesel olduğunu bilerek onu izlemeye başlamak, onun her daim gerçekler üzerinden gideceğinin ön kabulunu

oluştururken, kurmacada ise işin içine hayal gücünün girebileceğinin ön kabulü vardır. Fakat bir noktadan sonra hangi tür film olursa olsun, izleyiciyi konuya bağlaması ve gerçekçi hisler oluşturabilmesi, anlatım üslubunun etkin ve geçerli bir biçimde kullanılabilmesiyle sağlanmaktadır.

Sinema, yaşamı ve yaşamdan parçaları gösterir. Sinemanın temelinde insanın yaşamı ve dünyası vardır. Öykülü filmler de insanı ilgilendiren olaylar üzerinden mantığa uygun konu ve olayları oluştururlar (Rotha, 2000: 42-43). Belgeseli kurmacadan ayıran en önemli farklardan biri de, belgeselin doğrudan şiddet veya propaganda aracı olmamasıdır (Aytekin, 1997: 32). Kurmaca sinemanın, itaatkar ve beyin yıkayıcı yönü düşünüldüğünde, belgesel sinemanın görünürlüğünü artırabilmesi önemli olmaktadır (Sönmez, 2003: 8). Kurmaca filmler ideolojik yaklaşımlar ve kültürün endüstrileştirilmesi için daha uygun bir zemin oluşturmaktadır. Sömürgeci anlayış günümüzde medyanın dayattıklarıyla kendini göstermektedir.

Belgesel ve imgesel ayrımında görüntülenenin ne olduğu esastır. İmgesel filmde imge, belgesel filmde ise belge öne çıkmaktadır. Belgesel film yönetmeni öyküsünü belge üzerinden inşa eder. Belge, mevcut gerçeğin kendisidir ve belgesel filmci tarafından oluşturulmamıştır. Belge denildiğinde bunun içine insan da mekan da girebilir. Belgesel filmci belgeyi değiştirmez lakin belgeden yola çıkarak bunun yorumlamasına gidebilir. İmgesel sinemacı ise kurduğu imge üzerinden yola çıkar, yapay olan gerçekliği oluşturur (Aytekin, 2017b: 17). Belgesel ve imgesel sinema ayrımına dair bu tür detaylar önemlidir. Bazen imgesel bir film de belgeye dayanabilir, fakat belgesel sinema genellikle belgeye ve tanıklığa dayanmaktadır.

Öykülü sinemanın kurmaca hikayelerinin ele aldığı özgün bazı konular, sinemanın bir eğlence ürünü olmanın ötesine geçebilmesini sağlamaktadır. Toplumsal olma niteliği, onu salt eğlence olmanın ötesine taşımaktadır. Fakat konu toplumsallık olduğunda belgesel sinema daha çok öne çıkmaktadır. Belgesel sinemada gerçekler kendi dramatik boyutuyla ortaya çıkmaktadır (Adalı, 1986: 8). Derin; (1996: 69) “senaryoyu sanki kurgu zamanında yazıyorsun, gerçekte bulduğumuz görüntülerle bir şeyler anlatabilmek bana daha heyecanlı gibi geliyor” diyerek belgeselin gerçek görüntüler üzerinden öykü anlatma işlevini vurgulamaktadır.

Sinemanın icadından beri teknik anlamda bir tanımlaması yapılmasa da, belge yönüyle, belgesel film zaten vardır. Kurmaca sinemanın kendi türünü belirginleştirmesiyle, belge niteliğindeki filmlerin anlatım yapısı ve uygulanım biçimi olarak ayırt edilebilir yönleri kendini daha çok göstermiştir (Şeremetli, 2002: 13). Belgesel filmleri kurmaca filmlerden ayıran en önemli özellik, izleyicide oluşturduğu güvendir. Belgesel izlenirken, gerçeklerin anlatılacağı ve bilinmeyenlerle karşılaşılacağı duygusu vardır (Kuzu, 2014: 246). Belgesel filmler izleyicisine kılavuzluk yapar, onların bir konuya nasıl bakması gerektiğini gösterir (Güngör, 1996: 94). Yönlendirme konusunda, kurmaca filmler daha gizil hareket edebilmektedir. Bunun sebebi verilmek istenenlerin daha çok imgesel boyutun arkasında saklanabilecek olmasıdır.

Belgesel filmler, herhangi bir şekilde evlerinde, tarlalarında veya fabrikalarında konuşan insanların seslerini ve düşüncelerini aktarabilmelidir. İşledikleri konuların önemli olması gerektiği gibi, filmde yer alan karakterlerin de önemli olması gerekir. Tema, karakterleştirme ve bireylerin görüş açıları önemli gerçeklere değinebilmelidir. Bunun uygulanımı öykülü filmlerle kıyaslandığında belgeselin doğasına daha uygun görünmektedir. Belgesellerden toplumsal çözümlemeler yapabilmesi beklenir. Gereksiz bir yapaylık içerisinde olan belgeseller eleştirilir. Belgeselciler yalnızca para kazanma dürtüsüyle film çekmez, onları motive eden daha önemli unsurlar vardır. Onlar yaptıkları işi toplumsal ifadelendirmenin bir aracı olarak görürler (Rotha, 2000: 87). Yaşadıkları toplumu ve o toplumun insanlarını tanımlayabilmek, sorunlara dair söz söyleyebilmek, belgesel filmcilerin önemli hareket noktalarındandır.

Giderek küreselleşen dünyada, toplumun filmlerle olan iç içeliğinin anlamlı mı ya da daha anlamsız mı ilerlediği mutlak bir netlik göstermemektedir. Filmlerin gösterdikleri ile gerçek yaşam deneyimi arasındaki boşluk her geçen gün genişleme göstermektedir (Pembecioğlu, 2005: 1). Burada bahsedilen daha çok kurmaca filmlerdir. Kurmaca filmler belgesel filmlere nazaran, gerçek hayattan daha fazla uzaklaşabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, belgesel filmler hayata daha yakın olabilen filmlerdir. Günden güne sanallaşan dünyada belgeseller, kurmacayla tecrübe edilen baş döndürücü yanılsamanın karşısında bir tür onarıcı form temsil edebilmektedir.

Belgesel sinema, seyircinin gördüklerine koşulsuzca riske girerek inandığı bir evrendir (Nichols, 2017: 13). Çünkü belgesel sinema özü itibariyle gerçeklikle özdeşleşen bir türdür. Kurmacanın evreni, gerçekliğin yalın sunumundan ziyade; gerçekmiş gibi sunmaktır. Kamera önünde yer alan oyuncuların rol yaptığı ve bir senaryo metnini seslendirdiği bilinir. Kısa bir süreliğine de olsa somut dünyadan uzaklaşmak, farklı yaşamları algılamak ve duygusal reaksiyonları tecrübe etmek mümkündür. Duygu oluşturma açısından belgesel ve kurmaca birbirine benzemektedir. İkisinde de insanların yaşamlarına tanık olmanın seyir tabanlı ve duygusallığın oluşturulmaya çalışıldığı bir evreni vardır. Hatta kurmaca filmler duyguları tetikleyebilme yönüyle seyirciyi daha çok ekrana bağlayabilen filmlerdir. Endüstrinin daha çok kurmaca filmler üretmesi ve satması, bu bağlayıcılığın ve çekiciliğin yakalanabildiğini göstermektedir.

Belgeselin kurmacadan farkı, öznesinin gerçek olması, somut bilgilere yaslanması ve bilimsel verilere dayanmasıdır. Belgesel filmler de kurmaca filmlerin tüm öğelerine sahiptir. İki film türü de sağlam bir metni, geniş bir araştırmayı, teknik donanım ve beceriyi gerektirmektedir. Döküdrmaları ele alırsak, oyuncu kullanımının işin içine girmesiyle belgesel, kurmacadan daha fazlası da olabilmektedir (Taşıyan, 1998: 163). Kurmaca ve belgesel filmler ayrı türler olsa da, birbirine kesişim gösterdiği noktalar mevcuttur. İkisinde de bir maceraya atılan kahraman, olay örgüsü, herhangi bir sorunun çözümlenme arzusu veya merakta bırakılan durumlar olabilmektedir (Nichols, 2017: 11). Belgesel filmde de, kurmaca filmde de yönetmenin anlatım üslubunun etkinliği belirleyicidir. Fakat kurmacadahayal gücünün sınırlarını zorlayabilecek nitelikte çok daha özgür olunabilirken, belgeselde ise daha ziyade gerçek durumlar yol haritasını oluşturmaktadır. Kurmaca yönetmeni gerçeğe sıkı sıkıya bağlı kalma zorunluluğunda değilken; belgesel film yönetmeni gerçek olayların veya kişilerin varlığını göz ardı ederek anlatımını şekillendiremez.

Belgesel filmler de sanatsal sinemaya görsellik bağlamında benzemekte ve benzer kaygıları taşımaktadır. Bağımsız olmaları yönüyle birbirinden ayrı değillerdir. Küçük teknik gruplarla çalışmaları bağlamında, yapım yönüyle de benzerdirler. Bunun yanında ideolojik ve estetik benzerlikleri de söz konusudur. Yapımı zorlaştıran teknik sorunların yaratıcı yaklaşımlarla aşılması, üretimin gelişmesini ve sinematografik olarak benzerliklerin görülmesini sağlamaktadır. Eleştirel bakışları, sorunları belli amaçlar doğrultusunda aşmak için yeni yöntemler denemeleri ve bunun için yeteneklerini ortaya

koymaları iki türün ortak yönleridir (Adam, 2011: 24). Sanat filmleri de kurmacadır fakat endüstri içerisinde hareket etmeyen bağımsız yapımlardır. Bağımsız film olmaya özgü unsurlarıyla belgesele benzerlik göstermektedirler.

Hem kurmaca film hem de belgesel film, izleyicilerini anlatılanlara inandırabilmek ister. Filmlerde yer alan öyküler, hayal gücünden veya gerçeklerden üretilmiş olabilir, çoğunlukla ikisinin birlikte kullanımıyla gerçekleştirilmektedir. Hayali öykü üzerinden ilerlemek isteyen bir film yapımcısı, profesyonel oyuncular ve set gibi yapımlarını kullanabilir. Diğer yandan, hayatın içinden gerçek öyküler de vardır, bu öykülerin gerçek kişileri ve mekanlarını kullanarak daha düşük bütçeli film yapmak da mümkündür (Özdem, 2013: 101). Elbette günümüzde çekilen yüksek bütçeli belgeseller de vardır. Belgeselde kurmaca unsurların kullanımı, stüdyodan yararlanılması gibi durumlar bütçeyi artıracaktır. Fakat gerçek insanlarla yapılan çekimlerde büyük bir set ortamı kurulması hem çok gerekli değildir, hem de sette sayıca fazla kişinin olması gerçek kişileri doğal tavırlarından uzaklaştırabilmektedir.

Bütün filmler, çekildikleri döneme ilişkin gösterdikleriyle, zamanla belgesel niteliği kazanır. Dönemlerin, insanların ve toplumların var oluşuna dair bilgiler barındırır. Bu bağlamda özellikle gerçekçi filmler değerlendirilip incelendiğinde bu türden bilgilerin aktaranı olurlar (Şeremetli, 2002: 15). Tarihsel süreç içerisinde seçilen filmler üzerinden sosyolojik tespitlerin yapılabilmesi bunun bir göstergesidir. Tüm filmler çekildikleri döneme ve topluma dair çıkarımlar barındırmaktadır.

Gerçekleri dolaysız bir şekilde yakalayabilmek belgesel filmlerin önemli bir özelliği olarak öne çıkar. Belgeseller sanat filmleriyle kıyaslandığında, belgesel görüntülerinin belge niteliği taşıması öncelikli özellik olarak öne çıkar. Sanat filmlerinin görüntüleri ise insan zihninin ürünü ve kurgudur. Gerçeğe benziyor olması onun tasarlanmadığı anlamına gelmez. Belgeselin de genel yapısına dair bir tasarım söz konusu olabilir fakat sanat filminde her bir çekim planlanmaktadır (Mükerrem, 2007: 242-243). Belgeselcinin kamerası her an çekime girebilecek şekilde tetikte bekler, nelerle karşılaşılacağı belli değildir. Bazen gerçek yaşam iyi bir malzemeyi bir anda sunabilir. Fakat kurmaca bir filmde kameranın ne zaman kayda gireceği önceden belirlenir; set düzenlenir, ışık kurulur, kostümler giyilir, repliklerin provası yapılır ve kayda girilir.

1.6. BELGESEL SİNEMADA GERÇEKÇİLİK

Sinema tarihinde gerçekçilik düşüncesi, diğer bir ifadeyle belgeselci yaklaşım sessiz sinema döneminde kendini göstermeye başlamıştır (Parsa ve Çetintahra, 2000: 3). Belgesel filmler, oyunculuk yapmayan gerçek kişilerle ilgilidir (Nichols, 2017: 28). Belgesel filmler gerçeği olabildiğince iyi bir biçimde yansıtabilmek için bir amaç olabileceği gibi, gerçeklere farkındalık sağlamak için bir araç da olabilirler. Belgeseller taraflı veya tarafsız olsun, yerel bağlamda işlenen bir konu veya küresel bağlamda işlenen bir konu olsun, nihai amaç bireyin etkilenmesi ve yüzleşebilmesidir (Pembecioğlu, 2005: 2). Kalıcı etkiler bırakabilmesi ve bireylerin duyarlılıklarının yakalanabilmesi, onlara gösterilen filmlerin etkileri kadar, yaşadıkları toplumun kendilerine kazandırabildiği etik değerlerle de ilgilidir. Bu yönüyle belgeseller, günümüz insanların duyarlılık gösterebilme durumlarıyla da bir savaşım halinde olabilmektedir. Toplumun geldiği noktada, başkalarının ölümüne veya felaketlere dahi duyarsız kalınabilecek düzeyde bireyselleşme görülmektedir. Ulusal gazetelerde görülen; sahilde bulunan bir cesede rağmen eğlenmeye ve yüzmeye devam edebilen insanlar, sokak ortasında işlenen cinayete duyarsız kalabilenler, ambulans sesine aldırış etmeyenler aynı zamanda belgesel sinemanın izlettirilmek istendiği kitledir. Belgesel sinemanın, hayat içerisinde gerçek durumlarla karşılaştığında tepki vermeyen insanlara, ekran aracılığıyla gerçekleri gösterip etkilemeye çalışmak gibi zor bir misyonu da bulunmaktadır.

Belgesel sinemacının, yaşanan olayları irdeleyen tarihçiden ayrıldığı bir nokta vardır. Belgesel sinemacı ele aldığı bir konuyu, kendi anlatım diliyle bir sanat haline dönüştürmektedir. Kamera, ışık, ses ve kurgu gibi teknik olanaklarla gerçeği estetik bir üslupla sergilemeye çalışır. Kameranın kaydedeceği yaşamları bozmadan bunu gerçekleştirir. Grierson ve Carr'ın da belirttiği gibi, "yaşamı işler-yorumlar" (Ulutak, 1997: 214). Yaşamın işlenmesi, görülenlerin anlatımında kullanılan dil ile alakalıdır. Belgeselcinin dili burada sinemanın anlatı dili olmaktadır. Dil hangi koşulda olursa olsun, anlatmak ve iletişim kurabilmek için vardır. Günlük bir olay aktarımında dahi, dili iyi kullanan, anlatmak istediklerini daha etkileyici bir şekilde aktarabilmektedir. Aynı durum belgeselcinin kullandığı dil için de geçerlidir.

Belgeselin dilini var eden, sinemanın gerçeğe bağlı kalmak isteyen tarafıdır. Belgesel film, çağın ve toplumun sorunlarını konu edinir, bunlara ilişkin bilgi toplar.

Konunun gerçekleştiği mekanlarda çekimlerini gerçekleştirerek nesnel olmaya çalışır. Sinemanın sağladığı görüntü düzeninden, kamera açılarından, görüntü estetiğinden, kurgudan, etkileyici dilden ve müzikten gerçeği bozmayacak şekilde yararlanır (Okay, 1997: 140). Sinemanın kullandığı dil geniş bir yelpaze sunmaktadır. Bu dil diğer sanatlardan da beslenmekte ve bunları da bünyesinde barındırmaktadır. Bu yönüyle sinema çok sesli bir sanat dalıdır. Ses ve kurgu gibi diğer unsurlar bir kenara bırakıldığında dahi, yalnızca kamera kullanımı üzerinden sağlanabilecek çok varyasyonlu bir anlatı yapısı söz konusudur.

Yalnızca haber filmleri veya bilimsel filmler nesnel gerçekliği olabildiğince yansıtabilmeye uygundur. Buradaki işleme sanatçı dahil edilmemektedir, bu daha teknik bir iştir. Fakat sanatın içine yaratıcılık, öznellik girmektedir. Sanatçı kendi görüşlerini ve hayal gücünü işlediklerine yansıtabilmektedir. Hatta bu yönüyle belgesel filmci ile konulu filmler üreten yönetmen birbirine benzemektedir (Ayça, 1997: 21). İster belgesel isterse kurmaca sinema olsun, hikaye anlatmanın özünde etki oluşturabilme arzusu vardır. Belgesel yönetmeni de, kurmaca film yönetmeni de malzemesini aynı tarihsel dünyadan almaktadır. Fakat kurmacanın dünyasına hayal unsurları daha çok müdahil olabilmektedir. Dolayısıyla konular sanat eserinin türüne göre işlenmekte ve şekillenmektedir.

Belgeselin sanat olarak nitelendirilmesini sağlayan gerçekleri göstermesi değil, onları estetik bir biçimde sunmasıdır. Gerçeklik kavramı herhangi bir somut aktarım olmadığında da zihinde oluşabilecek bir olgudur. Bu yüzden gerçekliğin sanat alanı içerisindeki yeri, ilk itici gücü sağlıyor olmasıdır (Elmacı, 2011: 42). Belgesel film görüntüye yalnızca bir görme eylemi olarak yaklaşırsa gerçekten ziyade grnen ortaya çıkar. Bir fabrikanın birden fazla kamera ile çekiminin yapıldığı düşünülecek olursa, üretimden yönetime kadar bütün ayrıntıların kaydedilmesi, fabrika gerçeğini izleyiciye yansıtmak için yeterli olmayacaktır. Sermayenin oluşumu ve merkezileşmesi gibi gerçeğe ilişkin unsurlar aktarılamayacaktır (Parkan, 1997: 169). Görünenin ardındaki genellikle bir muammadır. Bu yönüyle belki sadece görünenin ele alınması gerçekçiliği sağlayan bir unsur olamayacaktır. Sanatçının gerçekleri daha fazla gün yüzüne çıkarmak amacıyla müdahalesi gerekecektir. Fakat sanatçı bir şekilde müdahale edecekse, bu durumda da gerçeğin istenildiği şekilde yorumlanabilmesi veya istenildiği kadarının gösterilmesi söz konusu olabilecektir.

Belgesel sinemada sunulan gerçekliğin tamamen ve yalın bir şekilde tüm gerçekliği yansıttığı düşünülmemelidir. Nihayetinde belgeselcinin kamerası kendi bakış açısı doğrultusunda olayları görmektedir. Bu yüzden görünmeyen ve gizli kalabilen kısımlar olabilecektir (Chanan, 2012: 88). Kamera, gerçek yaşamı birebir kaydetmek yerine, bu gerçeği yorumlamaya ve keşfetmeye çalışır. Gerçekliğin herhangi bir parçası kadrja alınarak genel resimden koparılır ve gözlemlenen obje olur (Mükerrem, 2016: 14). Bu durum belgesel film için seçilen konuya getirilecek çerçeveleme ile ilgilidir. Çerçeveleme, yönetmenin bakış açısına bağlı olarak konunun işlenme biçiminde kendini göstermektedir.

En iyi gerçekçi filmler, Devrim sonrası Sovyet Rusya’da veya İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya’da çekilmiş filmlerdir. O dönemlerde yaşanan olaylar doğal bir drama olarak kendini gösterebilecek niteliktedir. Olaylar kendi dramatik bağlamını ortaya dökebilecek biçimdeyse bu durumda yönetmenin bunları olduğu haliyle çekmesi yeterli olabilmektedir (Armes, 2011: 20). Fakat yine de işin içine yorum girecektir. Savaş sonrası yıkılmış bir şehre elinde kamera ile gönderilen kişinin sanatçı niteliğinin olması, filme alınacak malzemelerin daha iyi işlenmesini sağlayabilecektir ve bu durum sanatçıdan sanatçıya farklılık gösterebilecektir.

Belgesel, genel anlamdaki sinema türlerinin içinde gerçeğe en çok yaklaşabilendir. Belgesel filmin unsurları yaşanan olaylar, insanlar ve çeşitli belgelerdir. Belgesel filmin, izleyicisi için nesnel bir tavırla materyallerini topladığı düşünülür. Lakin belgeselin sanat olması sebebiyle yeniden yorumlama durumu söz konusudur. Bu yönüyle belgesel gerçekliğinin ne oranda gerçekliği yansıtabildiği muammadır. Bu yapıyla kurmacaya da benzemektedir (Demoğlu, 2011: 34-35). Toplum içindeki bireylerin dahi birbirlerinin veya olayların iç yüzünü anlayabilmesi zordur. Bireyler toplumsal rolleri çerçevesinde hareket edebilmektedir. Tamamen doğal davrandığı kabul edilen bir bireyin gerçekte nasıl düşündüğünü anlayabilmek kolay değildir. Gerçekliğin en doğal haliyle yansıdığı düşünüldüğünde dahi bir bilinmezlik durumu ortaya çıkabilecekken, işin içine sanatçının öznel yorumunun da girdiği sanatsal yorumlama düşünüldüğünde, gerçeklik sadece başlangıç unsuru olarak yararlanılan bir malzeme konumuna düşebilmektedir.

Sinemacı yaratıcı yeteneklerini kullanan bir sanatçıdır. Kamera yalnızca olanı gören bir göz gibi değildir. Kendi belirlediği bir açıdan, belirlediği bir sürede, uygun

gördüğü bir ölçekle ve duruma uygun ışıklandırma ile konusuna bakmaktadır. Bu sebeple çıplak bir gözle bakmakla belgesel kamerasından bakılması arasında farklar vardır. Belgeselden yansıyanlar yönetmenin teknik donanımlarıyla yeniden ürettikleridir. Yönetmenin ürettikleri ve önermeleri, kurgu, seslendirme ve diğer yollarla desteklenmeye açıktır (Ayça, 1997: 23). Yönetmen, kendi savını teknik unsurlarla desteklemektedir. Kamerayı kendi gözü gibi kullanabilir, buradaki göz ise daha çok yönetmenin öznel bakışıdır.

Filmler, gösterdiklerinin yanı sıra göstermedikleriyle, açığa çıkardıklarının yanı sıra gizledikleriyle ve estetize ettiği kadar tahrif de edebilmesiyle yaşamın içinden çıkmaktadır (Demir, 2013: 60). Belgesel film nesnenin gerçekliğinin bazı boyutlarını ele alır. Film, yapan kişinin bakış açısına göre şekillenir. Aynı filmi başka bir yönetmen çekse, bambaşka bir gerçeklik de ortaya çıkabilir (Kutay, 2016 :9). Bu yönleriyle belgeseldeki gerçekliğin daima en saf ve yalın haliyle sunulduğu düşünülmemelidir.

1.7. BELGESEL FİLM TÜRLERİ

Sinemada belgesel ve kurmaca gibi genel bir ayrıma gidilebildiği gibi, kurmacanın da belgeselin de kendi içinde bölünebilen türsel ayrımları vardır. Bu türler elbette ki daha da çeşitlendirilebilir, çünkü kesin ya da bilimsel bir bakışla yapılmış ayrıştırmalar değildir. Daha çok öne çıkan, kendini gösteren türler üzerinden genel anlamda bir sınıflandırma yapılmaktadır. Literatürden parçalı olarak toplanan bilgiler ışığında belgesel için genel olarak ifade edilen türler: (Tağ, 2003; Gündeş, 1989; <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/cesitleri.html>) Biyografi belgeseli, propaganda belgeseli, haber belgeseli, toplumsal belgesel, gezi belgeseli, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, derleme belgesel, tarih belgeseli, arkeoloji belgeseli, doğa belgeseli ve spor belgeseli şeklindedir.

Belgeseller sinemanın dil olanaklarını kullanan bir biçime sahiptir (Adalı, 1996: 23). Aynı zamanda “belgeselin bünyesinde barındırdığı muazzam çokluk ve çeşitlilik, konu hakkında bir soykütüğü araştırması ya da evrimsel süreçlere dair kesin bir açıklamada bulunmayı zorlaştırıyor” (Saunders, 2018: 15). Kimi zaman bir belgesel aynı anda birden fazla türün ürünü de olabilmektedir. Örneğin bir belgesel hem toplumsal, hem spor hem de biyografi belgeseli olabilir. Belgelele ilişkin türsel bir nitelendirme

içine girmek, o türün kendini belli edecek şekilde ortaya çıkmasıyla mümkün olmaktadır. Belgesel bir filmi belirli bir tür içerisinde isimlendirmek o belgeselin genel anlamdaki konusuna dair bir bilgilendirme de sağlamaktadır.

Belgeseller konuları bağlamında, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, haber belgeseli, gezi belgeseli, etnografik belgesel şeklinde sınıflandırılabilirler (Balkaya, 1993: 15). Her yöne çekilebilir hakikat kavramı sebebiyle, belgesel için yapılabilecek bir sınıflandırma diğer film türlerine nazaran daha zordur. Belgele ilişkin yöntemler sürekli değişim ve etkileşim halindedir. Gerçeklik şeklen düzenlenmekte ve yer yer dramaturji kullanılmaktadır (Saunders, 2018: 43). Belge drama, belgesel drama, drama belgesel ve dramatize edilmiş belgesel terimleri de birlikte kullanılabilmekte ve kafa karıştırıcı olabilmektedir (Saunders, 2008: 25-26).

Sinemanın değişik alanlarının belirlenmesi ve tanımlanmasına ilişkin sorunlar vardır. Kısa film, uzun film, dizi film, konulu, belgesel, teknik, bilimsel, reklam, tanıtım, klip, deneysel gibi çeşitlendirmeler söz konusudur. Bunlara ilişkin tanımlamalar ve birbiriyle kesişim noktaları net değildir. Bir film aynı anda birçok farklı biçimde tanımlanabilmektedir. Tanımlamalar bu yüzden net olamamaktadır, daha çok genel belirlemelerdir, kesinlikleri yoktur, değişkenlik gösterebilirler ve yeniden belirlenimlere ihtiyaç duyabilirler (Ayça, 1997: 19). Bu yaklaşım doğrudur, bir belgesel hem tarihi, hem toplumsal, hem de biyografik bir belgesel olabilmektedir. Gezi belgeseli kendi içinde bilimsellik de barındırabilir. Bu türsel ayırmama noktasında ki iç içelik, kurmaca filmler için de geçerlidir. Bir film hem western, hem aksiyon, hem de gerilim türüne girebilir. Aynı durum tarih, bilim kurgu ve benzeri türler içinde geçerlidir. Bir filmin türünü tanımlayabilmek için, film ne hakkında ve konusu ne şeklinde sorular sorulabilir.

1920'li yıllarda belgeselin işlenmesinde üç yaklaşım öne çıkmaktadır. İlki Sovyet yönetmenlerin öykülü bir anlatımla belgeselleri işlemeleridir. Bu durum yeniden canlandırma olarak da değerlendirilmektedir. Diğer iki yaklaşım ise Flaherty'nin, Cavalcanti'nin ve Ruttmann'ın filmlerinde görülmektedir. Flaherty filmlerinde sade bir öykü, romantik bir yaklaşım, doğal bir çevre ve gerçek insanlar vardır. Cavalcanti ve Ruttmann filmlerindeyse anlatıcıdan ziyade yorumlayıcı ve çözümleyici bir üslup vardır. Bu iki yönetmenin çalışmalarında da sanatsal kaygılar hakimdir (Adalı, 1986: 8-9-). Burada sinemanın ilk yıllarında belgeselin işlenmesine

yönelik ayrımlara değinilmektedir. Yeniden canlandırma, yani kurmacaya yakın bir unsurun kullanımı belgeselin ilk yıllarında da göze çarpan bir unsur olmuştur.

Geniş bir değerlendirme ile belgeseller dört gruba ayrılmaktadır. Bunlar çeşitli yaklaşımların sonucu olarak ortaya çıkmışlardır. Bunların ilki doğalcı (romantik) gelenektir. Bu gelenekte doğal sahneler ve gündelik yaşamda kullanılanlar yer almaktadır (Rotha, 2000: 52). İkincisi gerçekçi gelenektir, burada Fransız avangart film yapımcıları gerçeği ortaya çıkarmaya çalışan bir tutum içerisindedir. Bu yaklaşımda kamera hileleri kullanılmaz, Paris'in ve Fransa'nın kırsal yaşantısına ilişkin çeşitli kısa filmler çekilmiştir. Zengin ve yoksul kesimden insanlar, modern şehir yaşamı içerisinde gözlemlenerek ve kıyaslanarak sunulmuştur. Çöp kutularının karıştırılması, makinelerin ritmik hareketleriyle birlikte verilmiştir. Sanatın yalnızca sanat için yapılmasına karşı çıkılmaktadır. Bu filmlere örnek olarak *Marche des Machines*, *Memilmontant* ve *Emak Bakia* gösterilebilir. Yönetmen olarak Cavalcanti ve film olarak *Rien que les heures* daha üst niteliklere sahip olarak öne çıkmaktadır (Rotha, 2000: 60).

Üçüncü gelenek haber gerçel geleneğidir. Bu gelenekte gündelik olaylar kısa bir süre diliminde basit bir üslupla aktarılır. Belgele özgü dramatikleştirme kullanılmaz. Haber gerçel yapımlar iki haftada bir düzenli olarak gösterilmiştir. Dziga Vertov ve onun SSCB'deki arkadaşlarıyla oluşturduğu Sinema-Göz kuramınının çalışmaları bu türün en çok bilinenleridir. Dördüncü gelenek, propaganda geleneğidir. Belgesel filmler de propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Propaganda aracı olarak Sovyet Okulunun karakteri ağır basmaktadır. (Rotha, 2000: 62-68). Bu yaklaşımlardan doğalcı ve gerçekçi geleneğin birbirine benzediği görülmektedir. Propaganda geleneği ayrı bir gelenek olarak ortaya çıkmakta ise de, günümüzde bu yaklaşım her türden belgesel içerisine yerleşebilmektedir. Haber gerçel geleneğinin ise yukarıda da ifade edildiği üzere belgeselle daha az ortak yönü vardır.

R.P. Madsen'in sınıflandırmasına göre, belgesel sinema beş türe ayrılır :

- “1. Doğa belgeselleri (Naturalist documentary)
2. Toplumsal içerikli belgeseller (The Social action documentary)
3. Haber filmleri belgeseli (The Newsreel documentary)
4. Propaganda filmleri (The Propaganda films)

5. Gerçekçi belgeseller (The Realistic documentary)” (Madsen'den akt. Parsa ve Çetintahra, 2000: 4-5). Bununla birlikte aşağıda televizyon belgeseli türlerine ilişkin bir sınıflandırmaya da verilmiştir.

“Televizyon belgeseli türleri

1- Canlı yayın belgeseli (Live documentary)

2- Haber belgeselleri (News doc.)

3- Açıklama, sergileme belgeseli (Expose doc.)

4- Araştırmacı belgesel (In-depth documentary)

5- Yaşamdan kesitler belgeseli (Slice of Life doc.)

6- Görüşme belgeseli (Interview doc.)

7- Biyografik belgesel (Biographical doc.)

8- Enformasyon Belgeseli (Information doc.)

9- Magazin türü belgeseli (Diegest doc.)

10- Drama belgeselleri (Dramatized doc.)

11- Tarihsel belgesel (Historical complation)

12- Halkbilimsel belgesel (Ethnographic doc.)

13- Doğa tarihi belgeselleri (Natural history doc.)” (Parsa ve Çetintahra, 2000: 106-107).

Belgeselin geleceği, teknolojinin durumuna, yenilikçi yaklaşımların gelişmesine, izleyicilerin vizyonuna ve çeşitli imkanların oluşturulabilmesine bağlı olarak değişim gösterecektir (Nichols, 2017: 162). Belgesel filmler farklı açılardan değişik türlerde düzenlenebilmektedir (Gündeş, 1998: 23). Bu başlık altında yazılanlardan da anlaşılacağı üzere, türlendirmeler yazarların yaklaşımlarına göre değişim gösterebilmektedir. Kesin olarak hangi türlerin olduğuna dair bir sınıflandırma yoktur. Genellikle çekilen filmler üzerinden, konularına bakılarak yapılan sınıflandırmalar söz konusudur. Bu türsel ayrımlar da birbirinin alanına müdahil olabilmekte, bazen aynı film birden fazla tür içerisinde kabul edilebilecek şekilde nitelenebilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

BİYOĞRAFI BELGESELİNDE GÖRSEL İNŞA VE ANLATI

2.1. BİYOĞRAFI

Biyografi kelimesi Yunanca bios (yaşam) ve graphein (yazmak) terimlerinden üretilen ve 17. yüzyıldan itibaren kullanılan bir kavramdır. O güne değin biyografiler, yaşam yazını, yaşamın tarihi, büyük adamların tarihi gibi ifadelerle nitelendirilmiştir. Yaşamı anlatan tüm türler için kullanılan bu sözcüğün bildiğimiz anlamına kavuşması biyograf Samuel Johnson (1709-1784) tarafınca sağlanmıştır. Biyografinin ilk kullanımları efsanevi kişiliklerin ve büyük liderlerin hayatlarının mezar taşlarına yazılması ve destanlara konu edilmesiyle olmuştur. Orhun, Yenisey yazıtlarında ve Gılgamış destanında bireylerin yaşamları yerine göre kendi ağızlarından aktarılabilmektedir. Bu dönemlerde biyografiye yönlendiren ortak düşünce ölenin övülmesi, anılması ve gelecek nesle taşınabilmesidir (Ünlü, 2015: 35). Biyografiye ilişkin anma ve gelecek kuşaklara aktarma gibi ortak düşünceler günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Merak ve anma duygusu, geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan ve günümüzdeki popülerliğini artırarak devam eden biyografinin gerçekleşmesindeki öncülerdendir. Ölümün gerçekliğini idrak eden birey anma, hatırlama, unutmama ve artık yaşamdan olmayan bir bireyi anlama konusunda daha duyarlıdır (Çelebioğlu, 2007: 1). Biyografi kelimesi, yalnızca yaşam tasviri şeklinde yapılan bir sözlük tanımı ile sınırlandırılmamalıdır. Çünkü böyle bir tanımlama, kavramı açıklamanın ötesinde daraltabilmektedir. Elbette ki biyografinin bir insan yaşamının yazılı bir kaydı olduğu şeklindeki tanımlama doğrudur fakat daha genel anlamdaki biyografi teriminden ayrı tutulabilmelidir. Biyografi, klasik zamanlara ve daha ötesine uzanabilen bir alandır, ayrıca yalnızca yazılı yaşamlarla sınırlı değildir; çeşitli medya ortamlarında bireylerin gerçek yaşamlarının tasvir edilebileceği bir alandır (Hamilton, 2007: 3). Öyle ki, eski dönemlerde mezar taşlarına yazılan bilgilendirmelerden, günümüz medya teknolojileri ile oluşturulan görsel sunumlara değin bir çok yapıt biyografi niteliğini sağlayabilmektedir.

Biyografilerde çoğunlukla geçmişte yaşamış bir kişiden söz edildiği görülmektedir. Bu durumda öznenin portresini oluşturmak için geçmiş belgelerden ve tarihten yararlanılmaktadır. Öznellik, tarih, gerçeklik ve metinsellik kültüre şekil veren, zamanla değişen ve karmaşık bir hal alabilen kavramlardır. Biyografide, bir insanın hayatı, psikolojisi, yaşadığı dönem ve dünya görüşü iyi algılanmalıdır. Tarihi ve otobiyografik verilere ulaşarak mevcut döneme göre yeniden yorumlayabilmek, bu kavramları ve değişimi anlayabilmekle mümkündür (Ünlü, 2015: 9). Bir öznenin sadece kendi yalınlığıyla değerlendirilmeye çalışılması yetersiz kalabilecektir. Bu yüzden bulundukları ortam ve bunlarla olan ilişkileri meselelerin daha iyi anlaşılabilmesini sağlayacaktır.

Biyografi inşa edilirken önemli olan öğelerden biri, kişiyi yaşadığı çağa ve ortama yerleştirebilmektir. Biyograf üzerine eğildiği bireyin çağını bilmeli ve değerlendirmelerini bireyin çağı ve koşulları üzerinden gerçekleştirebilmelidir (Turan, 1999: 171). Ele alınan bireyin davranışlarını anlamlandırabilmek için bunu hangi koşullarda ve nasıl bir dönemde yaptığını anlayabilmek gerekir. Bu yönüyle biyografiler hem öznesini hem de tarihsel koşulları sunabilen eserler olabilmekte ve kapsamlı bir değerlendirmeye öznenin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilmektedir.

İster hayali, isterse de gerçekçi olsun, bireylere dair yaşamları kayıt altına almak için kullanılan bu hatıra yorumlayıcı yaklaşım, yazının bulunmasıyla daha aktif olarak varlığını sürdürmüştür. Ayrıca yazıyla belgelenenler tartışmalı bir tarihsel anlatıyı da beraberinde getirmiştir (Hamilton, 2007: 12). Eski dönemlerde bugünün görsel imkanlarının yetersizliği göz önüne alındığında, yaşamların yalnızca yazıyla kayıt altına alınıyor olması dönemin de bir gereğidir. Bireylere ilişkin bu yazılı kayıtların daha çok önemli insanlar üzerinden gerçekleştirildiği düşünüldüğünde, biyografik belgelerin aynı zamanda tarihe ilişkin bir anlatı oluşturulmasına katkı sağladığı muhakkaktır.

Hayat hikayesi ele alınan bir kişinin biyografisinde onun doğumu, aile eşrafı, eğitim hayatı, karakter ve kişilik yapısı, arkadaşlıkları, sosyal yönü, aşkları, evliliği, çocukları, ayırıcı özellikleri ve başarıları yer alabilir (Çetin, 2012: 25). Bireyi çevreleyen tüm bu unsurlar biyografik resmin daha belirgin olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Hatta bunlar bireye yakın unsurlardır, doğduğu yer ile de yetinmeyip o dönemin siyasi ve coğrafi koşullarından bahsetmek, kişinin sadece kendi eğitim hayatını ele almakla yetinmeyip ailesinin ve çevresinin eğitim hayatından da bahsetmek o bireyin oluşma ve

yetiŖme koŖullarının da daha iyi betimlenmesine yardım ederek, bireyin daha iyi anlaŖılabilmesini sağlayacaktır.

Biyografi, bireylerin toplumun isimsiz birer üyeleri olarak kalmalarının önüne geçmektedir. Aynı zamanda bireylere duyulan merak neticesinde birbirlerini tanımalarına vesile olmaktadır. Günümüzde birey olma meselesine eskiye nazaran daha çok önem verilmektedir. Geçmişte yaŖayan insanların tasvirlerine bakmak, bireylerin kendileriyle içselleŖtirebileceęi ortak bir bilinci arayışın kanıtı olmaktadır. Günümüzde halen hissedilen aŖk, kıskançlık, ölüm korkusu, sadakat, öfke, hırs, depresyon, fedakarlık gibi duygular bu bilinç ile paylaŖılabilen ortak noktaları göstermektedir. Biyografiye duyulan merak, insanın kendi karakterini anlamlandırma yolculuğunda ona rehberlik görevini de üstlenmektedir. Biyografiler yaŖam deneyimi kazanmaya ve insanların duygularını anlamaya dair bakış açıları sağlamaktadır (Hamilton, 2007: 10). Bir yönüyle biyografiler tarihten ve insanlardan ders çıkararak kendi durumunu buna göre değerlendirebilme yaklaşımı da olmaktadır.

Biyograf, ele aldığı öznesine yaŖamı esnasında eşlik etmemişse ona dair bilgilere farklı kaynaklar üzerinden ulaŖmaktadır. Öznenin yazar veya sanatçı olduğu durumlarda onun eserlerine, bu özellikleri barındırmayan özneye ise mektup, anı ve günce gibi kendisini anlattığı unsurlara ulaŖılabilmektedir. Biyograf, öznesi üzerinden aynı zamanda kendini de inşa etmektedir, bu yönüyle her biyografinin, otobiyografik bir yönü de vardır (Ünlü, 2015: 47). Biyografik öznenin yaŖam evrenindeki genişlik onun hikayesi oluŖturulacaęı zaman bir tür seçim yapılmasını gerektirecektir. Bu durumda ise eser, biyografin oluŖturacaęı bakış doğrultusunda oluŖacaktır.

Biyografiler yalnızca bireyin ne yaptığıyla, nerede doğduğuyla, öldüğüyle, yaŖadıęıyla, çalıştığıyla, yani birçok insanda görülebilecek özelliklerle yetinmez. İncelenen insanın kendine has özellikleriyle, karakteriyle, sesiyle, diliyle ve mantığıyla da ilgilenir (TaŖdelen, 2006: 9). İşlenen hayatın ayırt edilebilir nitelikleri olmalıdır. Bu nitelikler o hayatı dikkat çekici hale getirmektedir. Biyografiyi sıradan olmaktan çıkarmanın yolu, onun diğerlerinden ayırt edilebilecek yönlerinin bulunabilmesi ve gün yüzüne çıkarılmasıyla mümkün olmaktadır.

Bireylerin yaŖamlarına dair bulunan ilk kayıtlar ve bu bireyleri tanıma çabasının önemi zamanla daha çok farkına varılan unsurlar olmuŖtur. İnsanlara kültür hakkında

bilgi vermesi, insanları uyarması, insanların bilgilerine, anlayışlarına katkı sağlaması ve geçmiş medeniyetlerin daha iyi anlaşılmasının önünü açması biyografinin en önemli ve günümüzde de halen devam eden işlevlerinden olmuştur (Hamilton, 2007: 8). Biyografik bir yaklaşımla belgelemek, kayıt altına almak ve incelemek, fark edilemeyenlerin görünür olmasını sağlamaktadır.

Biyografi, kültürel kimliğin taşıyıcısı olan bireyin bilgisinin kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır. Kültürel belleğin aktarılması ise kimliğin korunmasına hizmet etmektedir. Bu yönüyle biyografiler toplumların anlaşılması ve toplumu incelemek isteyenler için değerlidir (Kara, 2017: 74). İnsanlık kendi hafızasının aktaranları olmadığı durumda unutmaya ve hatırlanmamaya karşılaşacaktır. Sözlü kültürle her ne kadar bu aktarım yapılmaya çalışılsa da, nesilden nesile olan aktarım günden güne zayıflamakta ve önemli aktaranlar her geçen gün azalmaktadır. Biyografiler yalnızca bireylerin yaşamlarına ilişkin kayıtları sunmayıp, topluma ilişkin gelenekleri de barındırmakta, böylelikle ortak bilginin aktarımı için de önem arz etmektedir.

Antropologlar, kimliğe verdikleri önem sebebiyle bu tür soybilimsel ve biyografik bilgileri önemli bulmaktadır. Sosyal bir grup içerisinde aidiyet duygusu edinebilmek, diğer kişilerle bağ kurabilmek ve ortak geçmiş anlayışının getireceği güven duygusu gibi tüm unsurlar kimlikle bağlantılıdır. Bu tarz bir kültürel miras aktarımı, ateş yakmak gibi pratik bilgi formları kadar önemli ve gereklidir. İnsanlar için kim olduklarını bilmek yaşamın en temel öğelerinden biridir. Kim olduğunu bilmek geçmişteki ve bugündeki konumunu bilmekle alakalıdır (Hamilton, 2007: 9). Bireyin kendini tanıması, ilişki halinde olduğu diğer bireyleri ve toplumu tanımasıyla, geçmişi hakkında bilgi sahibi olabilmesiyle mümkün olmaktadır. Biyografik veriler de bu amaca hizmet etmekte, kimliğe, kültüre ve geleneklere dair bilgiler sunmaktadır.

Sanatın tüm alanlarında görülebilecek olan kendinden ötekini arayış süreci biyografik dramda daha çok öne çıkan bir olgudur. Biyografiye olan ilginin sebebi; başka hayatlara tanıklık etmek, kendi yaşamının iyi yanlarını görmek ve yalnızlıktan kurtulmak olarak da gösterilebilir. Biyografiler genellikle öznenin vefatına kadar olan süreci anlatsa da bunu okuyan kişide yaşamın devam edeceği hissini oluşturmaktadır, çünkü biyografilerde bugüne ve geleceğe bırakılan bir tanıklık söz konusudur (Ünlü, 2015: 233). Biyografiler bir yönüyle fotoğrafın anı ölümsüzleştirilmesi gibi bir duyguya hizmet

etmektedir. İzleyici veya okuyucu biyografi üzerinden hem kendi dönemindeki yaşamı deneyimlemekte hem de biyografisi ele alınan kişinin dönemini öğrenme imkanı kazanmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde biyografi mütevazı bir şekilde ilerlemiş ve gelişmiştir. Bu ilerleme 20. yüzyılın sonlarına doğru daha çok kendini göstermiştir. Bu gelişimin ardında sosyal, psikolojik, ekonomik ve teknolojik nedenler de yer almaktadır. Önceleri edebiyatın bir alt dalı olarak daha düşük statüde görülen ve antik çağlardan bu yana özel yaşamın gizliliğine dair tartışmalar barındıran biyografi, artık Batı'nın bireysel yaklaşımlarının ve demokrasi peşindeki duruşunun bir parçası olmuş ve diktatörlük tavrına karşı bir duruş olarak da kendini göstermiştir (Hamilton, 2007: 2). Bireyselleşme yaklaşımı, demokratikleşme arzusunu da beraberinde getirmektedir. Her birey hatırlanmaya ve anılmaya devam etmek ister. Hatırlanacağını bilmek veya insanların hatırlandığını görmek, demokratik bir yaşam sürüldüğü inancının güçlenmesine destek olmaktadır.

Altmışlı yılların başında biyografiye ilişkin geleneksel sınırlar aşılmaya başlanmıştır. Bu sınır biyografilerin yaşamın tümünü ele alması gerektiğine dair bir anlayıştır. Artık yazarlar ve film yapımcıları yaşamların belli parçalarına yönelmek de istemişlerdir (Hamilton, 2007: 215). Uzun uzadıya tüm yaşamı ele almaktansa, yaşamın yalnızca bir kısmına veya belirli kısımlarına odaklanılmaya da başlanmıştır. Bazı kısımların kısa tutulması bazı kısımlara ise daha fazla yer verilmesi mümkündür. Bu durum biyografinin günümüzde evrilmeye başladığı biçimi göstermektedir. Yaşamın yalnızca bir bölümünün ele alındığı biyografileri görmek de mümkündür.

Biyografi yazarı için tanımlanabilecek temel bir problem tarihten gelen ve kendini savunamayacak olan bir şahıs hakkında hüküm verebilmesidir. Biyografi, tarih bilimi içerisinde subjektifliğe en açık alanlardan biri olarak görülür. Biyografin olumlu veya olumsuz bir eğilim içinde olabilmesi ihtimal dahilindedir (Çavdar, 2017: 630). Yaşamda olmayan biri için artık sadece biyografin subjektifliğinin devrede olduğu bir durum söz konusudur. Benzer durumlar yaşamda olan kişiler için de geçerlidir, sanatçı kendi öznel tutumunu oluşturabilmektedir. Biyografisi ele alınan kişinin öznelliği ile bu yaşamı ele alan kişinin öznel yaklaşımı bir araya geldiğinde yeni bir gerçekliğin ortaya çıkması da mümkündür.

Dil ve söylem farkı da gerçekliği şekillendirebilmektedir. Günlük konuşmalardan tüm kültürel ürünlere kadar olan süreçler bir dildir. Söylem kavramı bu noktada dilin ardındakileri anlamaya çalışması yönüyle dilden ayrılır. Geçmiş ve tarih kavramlarına da buna benzer bir yaklaşımla bakılmalıdır. Tarihçilerin değişik dönemlerdeki olayları farklı bakış açılarıyla yorumladıklarının farkında olunması gerekir. Tarihçinin aktardıkları yaşadığı dönemin söylemi içinde ele aldıklarıyla oluşmaktadır (Ünlü, 2015: 10-11). Herhangi bir tavrın geçmişteki anlamı ile günümüzdeki anlamı arasında farklar olabilmektedir. Geçmişin anlamını bugün üzerinden yorumlamaya çalışmak veya bu anlama subjektif bir yaklaşım içerisinde bulunmak yeni anlamlar ortaya çıkarabilmektedir.

Biyografik özneye yönelimin neticesinde o yaşamdan etkilenmek ve içerisindeki dramatik potansiyeli görmek bir hayranlık duygusunu da beraberinde getirebilmektedir. Fakat bu hayranlık neticesinde öznesini kutsama durumuna geçmek dramatik bir çatışma kurulmasının önüne geçebilir. Bu sebeple biyografiyi hazırlayanın hayranlıktan ziyade sorgulama halinde olması gerekir ki, bunun ön koşullarından biri kendisinin de tarafsız bir gözlemci olmaktan uzaklaşabilen öznesinin farkında olması ve bu durumu sorgulayabilmesidir (Ünlü, 2015: 211). Biyografiyi üreten, hayranlık duygularından sıyrılabilmesi, bunun tamamen kendi özgürlüğünde üretilen bir eser olduğu düşüncesiyle hareket etmemelidir. Öznesine olduğundan fazla veya az değer vermemelidir.

Biyografide girilen iş bildiğimiz anlamdaki tarih uğraşı değildir, bu durum bireysel tarih olarak adlandırılabilir. Bireysel tarih ise gerçek anlamdaki tarih yazımından daha zor bir iştir. Çünkü önemli bir tarihi olayın az çok somut görüngüleri vardır ve bunlar birbiriyle bağlantılandırılarak yorumlanabilir, fakat biyografide kişinin iç dünyası da söz konusu olduğundan görüngüler bulmak ve bunlardan gerçeğe ulaşmak çok daha zordur (Yücel, 1999: 187). Biyografik öznenin herhangi bir konudaki tutumunun ardındaki nedenler üzerine emin olunmadan net yaklaşımlar getirmeye çalışmak etik açıdan da, gerçekçiliğe gölge düşürme ihtimaliyle de doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Yerine göre insanın çetrefilli ve muğlak yapısının biyografik eserde de görünmesinden kaçınılmamalı, hatta bu durumun daha gerçekçi bir görünüm sunabileceği düşünülmelidir.

Biyografi yalnızca insan yaşamına dair kayıtların tutulduğu yazılı belgeler olarak görülmemelidir. Biyografinin tarih, sanat ve edebiyat gibi önde gelen alanlardan biri

olması gerekir (Hamilton, 2007: 3). Biyografinin önemi daha çok fark edilmeli, tarihle, sanatla, edebiyatla olan yakınlığı göz ardı edilmemelidir. Özellikle sözlü kültür aktarımı olarak da görülebilecek biyografilerin önemi eski kuşakların ve önemli kişilerin kaybolmasına izin vermeden fark edilmelidir. Her ne kadar popülist yaklaşımlar içerse de günümüzde biyografiye önem verilmeye başlandığı film üretiminde kendini göstermektedir. Lakin bunun diğer alanlarda da kendini göstererek ilerlemesi, karşılıklı yarar sağlayacağı için artırılmalıdır.

Maupassant, Camus ya da Georgers Perec gibi erken sonlanmış bir yaşam da olsa, fazlasıyla uzun sürmüş bir yaşam da olsa, hiçbir yaşam 400 sayfalık bir kitaba nihai olarak sığdırılmaz. Artık burada gerçekliğin bayağılaşması söz konusu olur. Bir hayatın içerisinde bir kalıba sığmayacak denli çok fazla malzeme vardır; bir çok metin, anılarla dolu bir çok dost, gidilmiş ve gidilememiş bir çok yer. Bir yaşam anlatılmaya kalkışıldığında eleme yapılması gerekecektir ve bu da sorunlu bir durumdur. Bir biyografi yazarı, konusunun özünü ve kişiliğini tüm açıklığıyla ortaya çıkarabilecek kaynakları sağlayabileceğini iddia ederse bu kuşkuyla karşılanmalıdır. Hiçbir belge, tanıklık, ya da sezgi asıl temele inildiğinden emin olunmasını sağlayamaz (Bellos, 1999: 179-181). Bu yönüyle biyografiler bir iz düşümdür, takip edilen izler ve bulunanlarla yetinmeye çalışılabilir ancak mutlak gerçeğe götürdüğü iddiasından kaçınılmalıdır. İzleyicinin veya okuyucunun da yorum yapabileceği alanlar bırakılmalıdır.

Biyografi günümüzde Batı'da birçok sanatsal ve bilgilendirici mecrada kullanılmaktadır. Fakat buna rağmen Batı'daki üniversitelerde gazatecilik, hip-hop, kadın çalışmaları, spor ve Afro-Amerikan çalışmalarına değin bir çok bölüm bulunurken birçok konuyu ilgilendiren biyografinin araştırılmasına ve öğretilmesine yönelik bir bölüm bulunmamaktadır. Bu durum esasında Batı'nın paradokslarından biridir (Hamilton, 2007: 4). Biyografik saha popüler birkaç uygulama ile sınırlandırılmamalı, diğer bilim dallarıyla olan ilişkisi ve kendine özgü konumu dikkate alınarak üniversite çevrelerince incelenebileceği ve gelişebileceği zeminlerin oluşturulabilmesi önemli olacaktır.

Biyografi meselesinin geleceği üzerine de düşünülebilir. Örneğin biyografinin amacı gerçek yaşamları aktarmaksa, fakat gelecek ve günümüz bağlamında düşünüldüğünde; bireysellik sıradanlaştığında veya bozulduğunda gerçek yaşamları aktarmanın halen bir önemi olacak mı? Bu soruya şöyle bir cevap verilebilir; gelecek

yalnızca bilim kurgu yazarlarını heyecanlandıran bir durum değildir, bireysellik ve biyografi üzerinde duranlar için de gelecek heyecan verici olmaya devam edecektir (Hamilton, 2007: 293). Biyografinin hatırlatıcı ve korumacı yönü aslında tam da gelecek kuşaklar için gerekli olabilecektir. Biyografi, bireyselliğin ve insan olmaya özgü durumların göz ardı edilemez yönlerini hatırlatmaya ve korumaya devam edebilecek bir alan olarak gelecek kuşakların da yararlanmak isteyebileceği bir saha olabilecektir.

Biyografik alana dair bugüne kadar sürdürülen araştırmalar yetersiz bir düzeydedir. Bu alan yeterince keşfedilmemiş ve gereken önem verilmemiştir. Biyografinin tarihi dar bir çerçeveden öteye gidememiştir. Bu durum sebebiyle biyografinin insan kimliği üzerindeki yadsınamaz rolü yeterince fark edilememekte ve biyografinin farklı medyalardaki değişen yapısını öğrenmeye itecek düzeyde merak uyandırmamaktadır (Hamilton, 2007: 3-4). Temelinde insan ve toplum olan sosyal bilimlerin, yine insan yaşamını ele alan ve farklı veriler sunabilecek olan biyografiye daha fazla yönelmesi beklenmektedir.

2.1.1. Biyografinin Tarihi

Eski toplumlar insanları genellikle nesilden nesile aktarılan şarkılarla, şiirlerle ve bireylerin anlattıklarıyla kendi kayıtlarını tutmaya çalışmışlardır (Hamilton, 2007: 8-9). Biyografi adının henüz anılmaya başlamasından çok önceleri bu durum geleneksel bir usulle sağlanmaya çalışılmıştır. Bireyleri anma yoluyla ve geçmişlerini çeşitli yollarla birbirlerine aktarmak suretiyle biyografiye ilişkin hafıza sıcak tutulmaya çalışılmıştır.

İnsanların hatırlama ve merak gibi duyguları klasik dünyada biyografiye olan ilgiyi artırmış ve biyografik yaklaşımın farklı türlerini ortaya çıkarmıştır. Bunlar; önemli kişilerin büstleri, para üzerine basılan portreler, ilgi çekici resimler, kapsamlı cenaze törenleri olarak sıralanabilir. Ayrıca destanlar, hicivler, methiyeler, çeşitli yazılı diyaloglar (örneğin M.Ö. 3. yüzyıla kadar uzanan Satyrus'un yazdığı *Euripides Yaşamı* gibi), efsaneler ve tarihçiler tarafından derlenen ünlü insanların yaşamları da biyografik tasvirin farklı biçimleri olarak gösterilebilir (Hamilton, 2007: 26-27). Bu yönüyle biyografinin çok daha eskilere uzanabilen bir kökeni olduğu söylenebilir. Efsaneler, nesilden nesile aktarılan yaşam hikayeleri, biyografinin günümüzdeki şeklini alacağı konumuna gelmesine öncülük etmiştir.

Efsanelerde her milletin tanrılar tarafından seçilmişliğine inanılarak yapılan kutsama durumu vardır. Bu ilham verici durum insanların yaşamlarındaki zorluklara karşı mücadele edebilmelerinde etken olmaktadır. Genellikle geçmişe dair aktarımların ilklerinden kabul edilen ozanların kahramanlara ilişkin hikayelerinde, devlerle, ejderhalarla, perilerle gerçekleştirilen mücadeleler ve başarılar anlatılmıştır. Bu hikayeler dinleyicilerine insan olmanın yüceliğini hatırlatmakta ve kazanabilme iç güdüsünü sağlamaktadır (Utku, 2013: 263). İnsanoğlunun geçmiş yaşamlara duyduğu ilginin ardında övünç duyma, örnek alma ve yaşam mücadelesi için ilham alma istekleri yer almıştır.

Mezar taşındaki bir satır, ağaç üzerine atılan bir çizik, topraktan yapılan bir tablet üzerinde beliren işaretler ve resimler yaşamöyküsünün ilk denemeleri olarak kabul edilebilir (Kökden, 1999: 201). Her bir işaret, belge ve bilgi niteliğiyle insanın geçmişinden izler barındırarak gelecek kuşaklara geçmişin nüvelerini sunmuştur ve yaşam öykücülüğünün ilk adımlarını oluşturmaya başlamıştır.

Eski Mısır uygarlığında, Firavunlar Diyarı'nda yaşamöyküleri kişi öldükten sonra mezarının yanına herkesin görebileceği bir bölüme ömrünün hikayesini yazmak şeklindedir. Bir bakıma mezar taşları biyografi gibidir. Mezar taşının önünde duran kişinin yazıyı okuması, dualar etmesi ve böylelikle ölen kişinin yaşamını öbür dünyada da devam etmesi amaçlanmaktadır. Mezar taşı metni “o diyor ki” diye başlamakta ve ölen kişinin ağzından yazılmış gibi ifadelendirilmektedir. Bu şekilde daha etkileyici ve inandırıcı olması amaçlanmaktadır. Ölünün bireysel özelliklerinin de verildiği bu yazıda, ölen kişinin toplum nezdindeki önemi derecesinde yazılanların etkileyiciliği fazla olmaktadır. Böylelikle toplumun diğer üyelerinin onu örnek alması ve ders çıkarması amaçlanmaktadır. Bu yazılar ölünün ardından dua etme ve anma yönüyle yas içermekte, toplumun ve kişinin özelliklerini anlatma yönüyle ise şanlı olmaktadır (Demiralp, 1999: 173). Geçmiş yaşamların anılması sadece hatırlama yönüyle değil takdire şayan yaşamların ilham vermeye devam etmesi yönüyle de önemli olmuştur.

Türkçede yaşamöyküsü yedinci ve sekizinci yüzyıllarda başlamış ve iki yoldan ilerlemiştir. Bu yollardan biri Hz. Muhammed'in yaşamöyküsü perspektifinde ilerleyen “Siyer” adı verilen biçimdir. Diğeri ise Türk tarihinden Orhun Yazıtları'dır. Buna Yenisey Yazıtları'da eklenebilir. Orhun Yazıtları üç tanedir; Asya'da, Baykal Gölü'nün

güneyinde ve daha doğusunda bulunmaktadır. Bu yazıtlar Göktürk harfleriyle yazılan yaşamöyküleridir (Kökden, 1999: 201). Asırlar boyu nesilden nesile aktararak okunan sözlü destanlar, Homer'dan Vinland Saga'ya, Troubadour destanlarından Kalevala'ya değin yaşama dair kayıtları tutmak için uygulanan usuller olarak ilerlemiştir (Hamilton, 2007: 11-12). Yazıtlar ve destanlar hem toplumların ortak bilincini korumuş ve aktarmış hem de biyografik veriler sunmuşlardır.

Osmanlı Türkçesinde biyografi için tercüme-i hal ifadesi kullanılmıştır. Tercüme-i hal bir kişinin ömrünün anlaşılır bir dille ifade edilmesidir (Taşdelen, 2006: 8). Osmanlı biyografyası anlamında en kapsamlı eser olarak sayılabilecek *Sicill-i Osmani*'de 17.000'e yakın biyografi bulunmaktadır. Bu eserin en özgün kaynaklarından birini mezar taşları oluşturmuştur. Biyografilerin birçoğu mezar taşlarından edinilen bilgilerle oluşturulmuştur (Akbayar, 1996: viii-ix). Osmanlı döneminde bireyin mezar taşına yalnızca doğum ve ölüm bilgilerinin yazılmasıyla yetinilmemesi, insan yaşamına verilen önemingeçmiş yüzyıllarda ortak kültürümüzde var olduğunu göstermektedir.

Antik Yunan'da biyografinin ilk altın çağı, Romalı biyografi yazarlarının yazım yetenekleri, metotları, tutarlılıkları ve tarihi kanıtlara yaslanabilmeleri sayesinde gelişmiştir. Bu altın çağ, Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle sonlanmıştır. Avrupa'da biyografik yazım alanında bir gerileme dönemi yaşanmıştır. Bu dönemde devlet adamları, şairler, filozoflar ve askerler gibi büyük insanların yerine sıradan inançlı insanların işlendiği hristiyan biyografilerine geçilmiştir (Hamilton, 2007:28,34,56). Buradaki değişim, sıradan insanların yaşamlarının da biyografilere konu edilebileceğini göstermesi yönüyle önemlidir.

İngiliz felsefeci Francis Bacon yaşamöyküsünü tarih biliminin bir alt türü olarak tanımlamıştır, fakat aydınlanma çağından sonraki süreçte edebiyat ve tarih ayrımının belirginleşmeye başlamasıyla yaşamöyküsü bu iki tür arasında kalmıştır. Yaşamöyküsü tarihiyle ilgilenen iki uzman Mayer ve Woolf'a göre 17. yüzyılın ortalarına kadar yaşamöyküsü sözcüğü herhangi bir toplumda kullanılmamıştır. Antik Yunan döneminde yaşamları konu edinen tarihi yazılara bios denmiş, 17. yüzyıl ortalarında İtalyanca ve Fransızcada biografia ve biographie kelimeleriyle nitelendirilmeye başlanmıştır. 18. yüzyılda ise İngilizce'de biography sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır. Mayer ve Woolf biyografi tarihi ifadesi yerine yaşam yazıları tarihi ifadesini daha uygun bir nitelendirme

olarak görmüşlerdir (Ertürk, 1999: 211). Biyografi kelimesi, Batı'da 17. yüzyılının sonunda görsel betimlemeden ziyade edebi bir nitelendirme olarak görülmüştür. Bunun sebebi o yüzyılın yükselen bir okuryazarlık çağı olmasıyla ilgilidir (Hamilton, 2007: 2-3).

Avrupa'da yaşanan ekonomik canlanma ile portre resim yapımı yeniden artış göstermiştir. İngiltere'de Raphael Holinshed üç milyon kelimedenden oluşan İngiliz, İrlanda ve İskoç yaşamlarına dair tarihi özetler yazmıştır. Bu durum William Shakespeare'in tarihi biyografik oyunlar yazmasının önünü açmıştır. Holinshed ve Shakespeare arasındaki bu durum biyografik yaklaşıma yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Gerçek yaşamların dramatik biçimde yazımı, günümüz izleyicisinin merakla yöneldiği reality programları döneminde, yani gerçek hayattan insanlara dair bilgilerin arandığı bir dönemde daha da önemli bir duruma gelmektedir (Hamilton, 2007: 61,64-65). İnsanların gerçeklere ve insan yaşamının gizliliğine olan merakı biyografinin doğal yapısıyla örtüşmektedir.

Biyografinin popülerliği onu siyasal ya da güç ilişkileri arenasında önemli bir duruma getirmektedir. Bir yaşamöyküsü oluşturmak için artık o kişinin ömrünün sona ermesi de gerekmemektedir. Bunun temelinde bir ömrü seyir halindeyken yakalayabilme ve bunun hangi yöne gidebileceğini tahmin edebilme arzusu yatmaktadır. Popüler biyografilerin kişinin propagandasını yapmak ya da onu aşağıya çekmeye çalışmak gibi özellikleri de bulunabilmektedir (Demiralp, 1999: 175). Bazen toplumsal hareketler veya ideolojik yaklaşımlar birey üzerinden tetiklenebilmektedir. Buna haiz bir kişinin yaşamının biyografik bir esere konu edilmesi, o kişinin yaşamını diri tuttuğu gibi temsil ettiği ideolojiyi de yenilemektedir.

19. yüzyılın önemli roman yazarlarından Gustave Flaubert ve Fyodor Dostoyevsky gibi isimler insanın kendini aldatabilme potansiyelini fark etmişlerdir. Dostoyevsky'nin çalışmalarını seven Freud, Magnus Herzfeld'in sıkıcı ama ilgi çekici bir biyografisini okuduktan sonra geleneksel anlamdaki biyografinin, kurgusal yazarların sağlayabildiği insani kavrayışı ortaya koyamadığını görmüştür. Biyografilere idealize edilmiş bir Viktorya dönemi örneği olarak değil, psikolojik bir bilmece olarak yaklaşılmasını ve bu bilmecenin psikanaliz tekniği kullanılarak çözülmesini önermiştir (Hamilton, 2007: 136). Bu durum biyografilerde her şeyin net olarak tasvir edilemeyeceği ve muğlak kalabilecek

yönlerin olabileceğiyle alakalıdır. İnsana ilişkin derin kavrayışları ve analizleri Dostoyevski gibi kurmaca yazarlarının daha nitelikli sunabildiğini gören Freud'un yaklaşımı, kurmaca olmayan biyografik ürünlere psikolojik derinlik katmalarını önermesi yönüyle önemlidir. Biyografilerde bireyin psikolojik yapısı göz ardı edilmemelidir, ayrıca biyografilerin bu yolla dramatik anlamda da çekicilik kazanabileceği unutulmamalıdır.

Modern döneme kadar olan biyografilerde büyük kişiler idealleştirilerek anlatılırken, modern biyografide özne daha gerçekçi bir biçimde anlatılmaya çalışılmaktadır. Kişiye dair temel unsurlardan bazılarını anlatmamak, ahlaki bir çerçeve oluşturmaya çalışmak ve kişiyi yüceltmek biyografinin tercih etmemesi gereken yöntemlerdir (Ünlü, 2015: 96-97). Bu durum aynı zamanda biyografik kişilerin, yazarın özneliliği içerisinde kalarak, ideolojik kullanımlara malzeme edilmesi sorunsalını da beraberinde getirebilir. Bunun yanı sıra gerçekleri abartmak veya küçültmek biyografinin gerçekçi doğasını zedeleyebilecektir.

Eski bir eser olan ve klasik biyografilere yön veren, Plutarkhos'un "*Paralel Yaşamlar*" adlı kitabında, Romalı ve Yunan hükümdarlar, askerler ve filozoflar yalnızca güçlü yönleriyle değil, aynı zamanda zayıf yönleriyle de işlenmiş ve kıyaslanmıştır. Bunu yaparken bu kişilerin davranışları, motivasyonları ve yaşadıkları uygarlıkların ahlaki ve felsefi zemini de anlatılmıştır (Caine, 2019: 10). Plutarkhos gibi Dr. Johnson'da biyografi yazımındaki dönüm noktalarından biridir. Dr. Johnson kendinden önce yazılan biyografileri, gerçekleri gizlediği ve kişilerini methettiği için eleştirmektedir. Kendi amacının ele alınan kişinin portresini oluştururken bütüncül ve ayrıntılı yaklaşabilmek olduğunu ifade etmektedir. Bunun için o kişiye dair ulaşabildiğince bilgiye ulaşmaya çalışmaktadır (Turan, 1999: 167,169). Hem bütüncül bakabilen hem de detaylara inebilen bir yaklaşım, daha doygun ve tatmin edici bir tasvir sunabilmektedir.

Shakespeare'in oyunlarında yer alan kral ve kraliçeler kamusal algı oluşturmaya da yaramıştır. Aynı zamanda o kral ve kraliçelerin yaşamları, yalnızca dramatize edilen biyografi olmalarının ötesinde dünyanın önemli edebiyat eserleri olarak da görülmüşlerdir (Hamilton, 2007: 65). Shakespeare, komedilerinde aşkın aldatıcılığını, anlamsızlığını ve coşkusunu güldürü unsuru olarak kullanmıştır. Trajedi oyunlarında ise kıskanma, cinayet, intihar gibi durumları kurgusal ve gerçek hayat hikayeleri üzerinden anlatmıştır. Shakespeare bu yönüyle klasik çağlardan beri hiçbir biyografi tarihçisinin

denemediği usullerle yaşamları mitolojikleştirerek anlatmıştır. Her ne kadar hatalı yönleri olabilse de biyografik karakterleştirme ve karakterde psikolojik derinlik sağlayabilme yönünde başarılı olmuş ve yeni bir drama ve dil kullanımı meydana getirmiştir (Hamilton, 2007: 66-67). Bu durumlar biyografilerin farklı açılardan bakılabilir yönlerinin olabileceğini göstermiş ve popüleritesini de artırmıştır. İnsana dair ortak duyguların, yerine göre absürd yanlarını işleyerek izleyicide özdeşleşme sağlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca dramatize edici yaklaşım biyografilere içtenlik ve çekicilik kazandırmaktadır. Bu yaklaşımlar biyografinin günümüzde dramalarda kullanılmasının ilk örnekleri olarak görülebilir.

Çağdaş biyografinin ilk örneği olarak, James Boswell'in 1791-1793 yıllarında yazdığı *Samuel Johnson'ın Yaşamı* adlı eseri gösterilmektedir. Çağdaş yaşamöykücülüğü, birey kavramının geliştiği döneme denk gelmektedir. Yaşamöyküleri bireyin varlığını ve değerini yüceltme amacı da taşımaktadır. Birey kavramının gelişmesi yalnızlık ve ölümlülük kavramlarını da beraberinde getirmektedir. Bu yüzden yaşam öykülerine, yalnızlığa karşı özel alanı kamuya açarak paylaşması gözüyle de bakılabilir. Bu yönüyle yaşamöykülerinin tekilliği aşarak çoğulluğa ulaşma argümanı da vardır (Demiralp, 1999: 174). Ölümlülük ve yalnızlık modern bireye ilişkin önemli unsurlardır. Biyografilerin artık yaşamda olmayan veya yaşamı sonlanabilecek kişilerin hayatlarını eserler yoluyla canlı tutma yönü vardır. Aynı zamanda biyografinin belgesel yoluyla kamuya açılması, söz konusu portreyi olası yalnızlığından kurtarmaktadır.

2.2. BİYOGRAFİ BELGESELİ

Biyografi belgeseli popüler bir türdür. Belirli bir kişiye odaklanır ve izleyicisine önemli olarak kabul edilen birini anlatır. Bu kişi tanınmış biri olabileceği gibi sıradan biri de olabilir. Biyografi, türü gereği karakter odaklıdır ve belgesel yapımcısı bu karakteri kendi bakış açısıyla yorumlayabilir. Ayrıca anlatılan kişinin yaşamındaki olaylar üzerinden daha geniş anlamlara ve durumlara dair irdeleme de yapılabilir (Aufderheide, 2007: 95-96). Bu açıdan biyografik özne kendi yaşamındaki olaylar üzerinden daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirilebilecek tarihsel ve sosyal durumların temsilcisi olarak konumlandırılabilir. Biyografik özne tarihten ve toplumdan bağımsız değildir, çevreyle olan ilişkisi üzerinden bunların sunumunu da sağlayabilir.

Biyografi gerçek yaşamları kaydetme işi olduğu kadar bu kaydın yaratıcı biçimde yorumlanması da söz konusudur. Son yıllarda büyük bir gelişme gösteren kurgusal olmayan biyografileri çeşitli medya ortamlarında fazlasıyla görmek mümkündür. Ayrıca biyografiler, toplumun gerçek ve hayal gücü arasındaki ilişkiyi tartışabileceği bir alan oluşturmaktadır (Hamilton, 2007: 1). Genellikle hayal gücüne dayalı üretimler gerçekleştiren kurmaca sinemanın yanında, gerçeklerden yola çıkan biyografik yapımların varlığı izleyiciler için yeni bakış açıları sunmaktadır.

Kişisel portre üzerinden ilerleyen filmler, toplumsal meseleler yerine daha çok bireye odaklanmaktadır. Ancak toplumsal meseleler arka planda varlıklarını korurlar. Filmin konusu olan kişiler bu meseleleri anlatmaz, daha çok deneyimleyen ve onların içinde yaşayan kişilerdir (Nichols, 2017: 262). Portre, hem kişi hakkında bilgi sunar hem de insan olmaya dair genel bilgi sağlar. Bununla birlikte biyografik bir çalışma bireye ilişkin anlatının yanında dönemin tarihi ve sosyal yapısına dair bilgi de verir. Biyografik bir portrenin sunumunda olumlayıcı bir yaklaşım içerisinde olunabileceği gibi, tam tersi eleştirel bir yaklaşım içerisinde de olunabilmektedir. Ana karakterin sürekli yüceltilmesi yerine, çelişkili durumlarının da ele alınabilmesi filmi daha çekici yapabilmektedir (De Jong, 2012: 110). Gerçek yaşamlar doğal olarak sadece iyi yönlerin yer aldığı hikayeler değildir. Sadece olumlayıcı yada olumsuzlayıcı bir anlatıma odaklanmak doğal olana da zarar verebilecektir.

İster günümüzden ünlü biri olsun, isterse kişisel büyüklüğü ile öne çıkan biri olsun biyografi, belgesel pratiğinin merkezinde yer almaktadır (Corner, 2002: 100). Hikayelerde daha çok kalıcı olan şey varlığını fark ettiren bir kişiliğin bulunmasıdır (Thomson, 2018: 55). Dramatik bir anlatıda ise öznenin kendini var etmesi karşıtları üzerinden gerçekleştirilmektedir. Antagonist ve protagonist kullanımı biyografik öznenin açıklanmasında kendisini göstermektedir (Ünlü, 2015:224). Karşıtlıkların kullanılması ve öznenin olaylar karşısındaki tutumu onun varlığını belirginleştirmektedir. Nasıl bir mücadele içerisinde gireceği üzerinden varlığını izleyiciye hissettirilebilmektedir.

Geçmişte yaşamış kişilerin veya yaşanmış olayların kullanımı dram ile ilişkilendirileceği zaman iki eksen oluşur. İlk eksen; gerçeklik- kurgu dengesi, bireye bakış, biyografi yazarının anlatı içerisindeki konumu ve seyircinin tarihsel anlatıyı yorumlaması gibi malzeme ile ilgili unsurlardır. İkincisi ise; biyografide dramatik olanın

nerede olduğu, nasıl anlatılabilir olduğu, aksiyonun nasıl düzenlenebileceği ve kişileştirmenin nasıl kurulabileceği gibi dramla ilgili unsurlardır (Ünlü, 2015:189). İlk maddeler konuya nasıl yaklaşılacağı ile sonraki unsurlar ise konunun dramatik olarak nasıl işleneceği ile ilgilidir. Gerçek bir yaşam belgesel bir film içerisinde sunulacak dahi olsa dramatik hikaye anlatımına dair bir şemaya yerleştirilmeye çalışılmaktadır.

Biyografide, bireye ilişkin toplanan bilginin sečilmesi ve sıralanması gerekir. Biyografi yazarının bakış açısıyla yapılacak olan bu seçme ve sıralama işlemi anlatıyı şekillendirmektedir (Ünlü, 2015: 100). Biyografinin konusu olan özne ne kadar belirsiz ve parçalara ayrılmış olsa da dramatik işlem burada bir bütünlük oluşturmaya çalışır. Öznenin yaşam misyonunun veya kişisel durumunun eksikliklerinin tamamlanması ve böylece dramatik aksiyonun kurulması gerekir (Ünlü, 2015: 211). Dramatik aksiyonların ve sonuçlarının yakalanması yine biyografik yaşamın gerçekliği içerisinde bulunmaktır.

Film yapımcıları biyografik bir anlatıda yaratıcı yollar bularak bireyin yaşamını daha ilgi çekici hale getirebilirse başarılı olurlar (Cheshire, 2015: 125). Filmde yer alan her bir çekim, kadraj, kompozisyon, kamera hareketi ve kurgu düzenlemesi, filmde ele alınan insan hakkında çıkarımlarda bulunulmasına yardım eder (Plantinga, 2018: 131). Bu durum sinemaya özgü anlatım olanaklarının neticesidir. Belgesel sinemanın görsel anlatı yönü etkili kullanılarak anlatı şekillendirilmeli ve biyografinin öznesine dair özgün bir yaklaşım geliştirilebilmelidir.

Belgesel filmin doğası gereği, filmdeki görüntülerin, seslerin, konuşmaların ve yapılan hareketlerin doğru olduğu öngörülür. Bu durum filmin yapımcısı ile izleyici arasındaki gizli bir sözleşme gibidir. Konuşmalarda ve seslendirmelerde yer alan iddiaların ve filmde sunulan karakterlerin gerçek olduğu kabul edilir. Belgeselde sunulan bir kişiye dair anlatılanların tümü o kişinin karakterini sunar (Plantinga, 2018: 119). Bir karakterin kendi yapısı ile bir film veya her hangi bir anlatı içerisindeki sunumu arasında farklar olabilir. O yüzden karakterizasyon kelimesi bunu ifadelendirmek için uygun bir sečil olabilir. Lakin bir yanıyla biyografisi ele alınan öznenin belgesel bir filme konu edilmesi ona ilişkin bilgilerin doğru olarak algılanacağı durumunu da beraberinde getirmektedir. Bu sebeple belgesel filmin yapımcısı tarafından oluşturulan karakterizasyonda etik ilkeler çerçevesinde hareket edilebilmelidir.

Biyografi belgesellerinin tarihle ilişkilendirilebilecek bir yönü de bulunmaktadır. Biyografilerde tarihe dair bilgiler erişilebilir hale gelir. Aynı zamanda tarihsel bilgiler görsel ve duygusal olarak çekici bir şekilde sunulabilir. Lakin burada sunulan tarihsel bilgilerin doğrulanması sırasında ortaya çıkabilecek eksiklikler de söz konusudur. Bu sebeple biyografilerde daha çok ana karakteri tanıyan kişilerle röportajlar, arşiv materyalleri, çeşitli hatıra amacıyla çekilmiş videolar ve fotoğraflar kullanılmaktadır (De Jong, 2012: 110). Biyografik yaşamdan elde edilen bu tür destekleyici veriler hem görsel sunuma katkı sağlamakta hem de anlatıya dair kanıtsal bir destek görevi oluşturmaktadır. Ayrıca filmin duygusal bir çekicilik kazanmasına ve doğallık yakalamasına yardım etmektedir.

Belgeseller temsil ettikleri bireylere ve sosyal dünyaya bağlıdırlar, bu yönüyle duyguları harekete geçirebilme kapasiteleri bulunmaktadır. Belgeselde aktarılan duygular kamusal yaşam ve figürler hakkındaki algıları etkileyebilir ama bunu anlamak için yeterli değildir. Belgesellerin duyguları nasıl etkilediğini daha iyi anlayabilmek için duyguların nasıl sosyal dolaşıma girdiğini incelemek gerekir. Öfke, umut, ilgisizlik veya eğlenmek gibi duygular eş zamanlı ve kolektif olarak yaşanabilir fakat evrensel veya kültürel olarak farklılıklar gösterebilir. Duygular onlara dair oluşturulan tutumlar ve sosyal anlayış farklılıkları yoluyla anlamlandırılır. Diğer yandan zaman içinde değişiklik gösterebilme ihtimalleri de vardır (Smaill, 2010: 6). Duyguların algılanış şekli toplumdan topluma, dönemden döneme ve nesnelere yüklenen anlamlara göre farklılıklar gösterebilmektedir.

Bunun yanı sıra duygular, geçmişte nasıl anlamlandırıldıklarına bağlı olarak hareket ederler. Bu yolla görüntü, tür, metin ve metne bağlı kurumlar gibi çeşitli nesnelerle ilişkilendirir ve biçimlenirler. Ayrıca nesnelerin kazandıkları anlamlar, beden, topluluk, sosyal uygulamalar, siyasi rejimler ve söylemlere göre şekillenebilirler. Bu yollar belgeselin öznesinin nasıl algılanacağı üzerinde de etkili olmaktadır (Smaill, 2010: 6). Duygular, deneyimlenen dünyayı şekillendirir. Öznelerin ve sosyal yapının anlaşılmasında etkin olurlar. Teknoloji, medya, kapitalizm, küreselleşme ve hükümet politikalarına bağlı olarak hareket ederler, bu yolla bireyselliğe yaklaşırlar ve kendilerini düzenleyebilirler (Smaill, 2010: 5). Duygular aynı zamanda ekranda temsil edilenlerle kurulacak ilişkide belirleyicidir. Film öznelerinin temsilde ve özneler arası ilişkilerin kurulmasında anahtar bir görev üstlenirler. Temsiller, bireyleri sosyal olarak koşullandırılmış benlikler olarak sunmaktadır. Bu şekilde onların nesne olarak

algılanmalarının önüne geçilebilmektedir (Smaill, 2010: 18). Bireyler ele alındıkları bağlam ve temsil üzerinden değerlendirilir. Yani biyografinin öznesi ile ilişkilendirilecek herhangi bir durum öznenin açıklanmasına olumlu veya olumsuz anlamlar yükleyebilmektedir.

Belgesel film yönetmenleri, topluma ve kültüre ilişkin bilinç ve hafıza oluştururlar. Belgeleyerek ve tanıklık ederek önemli bir sosyal işlevi yerine getirirler (Susar, 2004: 21). Belirli bir yaşam veya yaşamlar üzerinden daha büyük toplumsal meseleleri işleyebilirler (Nichols, 2017: 261). Biyografik karakter işlenirken bulunduğu sosyo tarihsel ortamın da eklenmesi anlatıya yaratıcı bir katkı sağlayabilmektedir. Yalnızca karakteri anlatmak içe dönük bir yapı sunabilecekken, karakter üzerinden geniş bir konuyu işlemek dışa dönük bir anlatı yapısı oluşturacaktır (Corner, 2002: 98). Dışa dönük bir anlatım bireyin daha iyi anlaşılmasını sağlayarak konuyu zenginleştirebilir. Biyografik özne üzerinden sosyal koşullar ve yaşadığı dönemin etkileri öğrenilebilir, tartışılabilir ve izlenebilir.

Belgeselde paylaşılan bilgiler belirli ve uyumlu bir yapıyı takip eder. Genellikle özgün, nitelikli ve öngörülebilir bir şema sunarlar. Farklı durumlara ya da konulara yönelirler ve bunlara çözüm önerileri sunmaya çalışırlar. Sosyo-tarihsel dünyayı ekrana taşıyan bir yapı sunarlar. Bu yapı iletmek istedikleri mesajları daha çok anlaşılabilir hale getirir (Spence ve Navarro, 2011: 113). İzleyicinin bireyin yaşadığı sosyal süreçlere dair bilgi sahibi olması o bireyi daha iyi anlamasını sağlar. Çünkü bireylerin yaşadığı sosyal süreçler bireyleri şekillendirmektedir. Belgeselin yapısı genellikle bireyi ve bireyin yaşadıklarını çevresel etkenlerle birlikte değerlendirmeye yöneliktir.

Biyografik dram yazarı çoğunlukla ele aldığı öznenin yaşamındaki önemi fark eder ve izleyicinin de bu önemden etkileneceğini düşünerek çalışmasına yönelir. Biyografik anlatıdaki önem her zaman tarihte adı geçen biri olmak olmayabilir, hatta anlatıcılar, tarih tarafından unutulmuş ya da unutturulmuş bireylere yönelmeye daha istekli olabilirler (Ünlü, 2015: 209-210). Aynı zamanda biyograf, öznesine ilişkin oluşturduğu anlatıda söylemler içerisinden kendi söylemini oluşturan, öznellikler içerisinden de kendi öznesine bakan bir öznedir (Ünlü, 2015: 48). Biyografik öznenin anlamlılığı ilk olarak onu eserine konu edecek biyograf tarafından fark edilir. Biyografik eseri üreten kişi oluşturduğu eser üzerinden kendi anlamlandırmasını da sunmaktadır.

2.2.1. Biyografik Özne

Biyografik özne, biyografinin merkezinde yer alan karakterdir. Biyografik bir metin içerisinde yer alabileceği gibi, biyografik kurmaca bir film veya biyografik bir belgesel film içerisinde de yer alabilir. Eser boyunca sunumu üzerinden ilerleyen insan olmaya dair halleri yansıtmaları söz konusudur. Okuyucular veya izleyiciler nezdinde birey olmanın benzer veya farklı yanlarının karşılığını bulmaya ve kendini icra etmeye çalışır.

Belgeselciler ele aldıkları insanları yeniden inşa ederek aktarırlar. Sinemanın anlatım dilinin olanaklarıyla temsil ettikleri insanların anlayışlarını sunmaya çalışırlar. Bu tür temsiller bireyin bizzat aynısını veya tümüyle şeffaf kayıtlarını sunmayabilir. Ucu açık bırakılan veya belirsiz hallerin bulunabildiği karakterizasyonların olması da mümkündür (Plantinga, 2018: 115). Belgesel sinemanın anlatım olanaklarıyla filmin öznesi belirginleştirilmeye çalışılır. Buradaki belirginleşme ve karakter oluşturma durumu öznenin gerçekliğini koruyarak daha net bir biçimde ekrana yansıtılabileceği gibi muğlak kalabilecek yönler de söz konusudur.

Bir filmin karakteri her zaman insan olmayabilir, yerine göre bazı filmlerde bir hayvan, bir yer veya bir nesne bile filmin karakteri olabilir. Bir şeyi karakter yapan, harekete geçebilme ve sonuçlara maruz kalabilme yönünün olmasıdır. Eğer bu durumları taşıyorsa karakter ne olursa olsun ona daima bir insan perspektifinden bakılmaktadır. Bunun nedeni ise filmi yapanların ve filmi izleyenlerin insan olmasıdır. Bu yüzden insan nitelikleri gösterdiği için tüm karakterlere insanlık atfedilmeye çalışılır (Das, 2007: 31). Karakter formunun insan olmadığı durumlarda bile, insan olmaya ilişkin bir açıdan değerlendirilmesi söz konusudur. Henüz filmin başlangıç aşamalarında, öznenin anlatı içerisinde kendini sunmaya tam başlamadığı durumlarda bile, öncelikle bilinç düzeyinde başlayabilecek olan insan olmaya dair hallerin karakterle ilintilendirilmeye başlaması söz konusudur. Lakin herhangi bir nesneye dahi yöneltilebilecek olan bu özneleştirme veya karakterleştirme durumunun gerçek bir insan üzerinden daha etkin bir şekilde yürütülebileceği de düşünülebilir.

Filmdeki eylemler, karakterlerin istek ve ihtiyaçları doğrultusunda geliyorsa bu tür filmler karakter güdümlüdür. Konu odaklı bir filmde ise karakterler, olaylara nazaran bir alt basamakta yer almaktadır. Belgesel sinemada karakter güdümlü film ile konu odaklı film arasındaki alan oldukça muğlaktır (Bernard, 2011: 19-20). Karakterler

filmlerin en önemli yönüdür ve hikaye yapısının merkezinde yer alırlar. Her filmde mutlaka bir karakter vardır. Filmlerdeki olayları yaşayanlar karakterlerdir. İzleyicilerin yerine olayları deneyimleyen ve erişilebilir hale getirenler yine karakterler olmaktadır (Das, 2007: 32). İzleyiciler kendi duygu dünyalarının yansımalarını filmlerin karakterleri üzerinden takip edebilmektedir.

Filmin kahramanı ile izleyici her zaman empati kuramayabilir. Yine de karakterin hedefleri, izleyicinin sonuçlarını merak edebileceği türden ve izleyici için ilgi uyandırıcı nitelikte olmalıdır (Bernard, 2011: 23). Biyografiler başka insanların yaşamlarına olan merak ve öğrenme arzusuna yanıt vermeye çalışır. Yaşamöyküsünde özel yaşam, bir bakıma mahremiyet öğrenilmeye çalışılmaktadır. Bu yönüyle yaşamöykülerine birer dedektiflik öyküsü gözüyle de bakılabilir. Kişinin özel alanına girilerek diğer insanların bilmediği ayrıntıları yakalamaya çalışması, yaşamöykücülüğünün popülist yanını göstermektedir (Demiralp, 1999: 174). Gizli olanı bulmaya çalışmanın cazibesi, merakı ve öğrenme arzusu biyografilerin önemli bir yönünü oluşturmaktadır. Bu durum izleyici için ilgi çekici bir keşif yolculuğu sunmaktadır. Fakat farklı bir açıdan da biyografik özne için kendiyle hesaplaşma durumu da oluşturabilmektedir.

Biyografik özne ele alıncağında eski defterler karıştırılmaya başlanır ve her iki taraf için de hazırlıksız yakalanabilecek bir yolculuk başlar. Çünkü gerçek yaşam koşulları düşlerle baş edemez. Karşıdaki kişi keşfedilmeye başlandıkça bu keşifte ilerlenir ve ansızın gizlenen bir durumla veya bir yalanla karşılaşılabilir. Keşfedilmemiş bir yaşam alanına girmek bazen yabancılık, bazen suçluluk, bazen de çekingenlik duygusu oluşturabilir. Özellikle yaşamı ele alınan kişi yaşamıyorsa bu duygular daha etkin bir şekilde kendini gösterebilir (Avcı, 1999: 198). Biyografi karakterinin hayali bir ürün olmaması, onu araştırma safhasından itibaren farklı duyguların deneyimlenebileceği ve bu yüzden keşfetmeye çalışmanın ilgi çekici olabileceği bir alan oluşturmaktadır.

Yaşamöyküsünde ele alınan kişi merkezdedir, ilgi onun üzerindedir, büyük olasılıkla yaşça büyüktür, çevresince saygın olarak kabul edildiği muhtemeldir. Yaşamöyküsünün ele alınmasına izin veriyse yaşamını kayda değer görmektedir. Yaşamını anlattıkça bu önem gittikçe artacaktır, eski olaylara ilişkin ayrıntılar, olayların kahramanları gün yüzüne çıkmaya başlayacaktır. Bir süre sonra kendisini beklenmedik bir şekilde hesap verme ya da hesaplaşma süreci içerisinde bulabilir. Bu süreç geçmiş ve

geleceğinin önüne serileceği, kendisinin de yeniden gözlemleyebileceği bir sürece dönüşecektir. Bu durumu tek başına da yürütmemektedir, karşısında onu dinleyen, kayda alan bir kişi vardır. Bu kişi kimi zaman notlar alarak, kimi zaman sorular sorarak karşısındaki kişinin yolculuğuna müdahil bir konum içerisinde. Geçmişte yaşananlar ayrıntılarıyla didiklenecek, düşünülmek istenmeyen konular hazırlıksız yakalanarak üzerine düşünülmesi gereken konular haline gelecektir. Eski albümler, fotoğraflar, belgeler gün yüzüne çıkacak, ölümler yeniden hayat bulacak, öfke, kırgınlık, sevinç, hüzn gibi duygular yeniden gün yüzüne çıkabilecektir. Yaşamının ele alınmasına izin veren çoğu kişi bu süreci önceden fark edemeyebilmektedir (Avcı, 1999: 196). Bu durum bir yaşamın ve insana dair hallerin inceliğini göstermektedir. Sadece izleyici veya üreten açısından bakılmadığında biyografik öznelerin de kendilerine dair oluşturulan esere karşı önemli hassasiyetleri ve sorumlulukları vardır.

Biyografik konu çeşitliliğine ilişkin son yirmi otuz yıldır beliren artış, biyografinin açıklayıcı kapasitesinin farkına varıldığını göstermektedir. Artık yalnızca siyasi, toplumsal, düşünsel veya edebi alana katkı sağlayanlar değil bir çok sıradan insan da biyografinin konusu olabilmektedir. Sıradan insanı ilginç kılan, nitelikleri veya statüsü değil, daha çok diğer sıradan insanlarla olan benzerlikleridir. Onun yaşamöyküsünün; sınıfının, cinsiyetinin, etnisitesinin, ilgi alanlarının veya problemlerinin benzerliği, diğerlerinin olayları nasıl anlamlandırdığını göstermesi yönüyle değerlidir. Sıradan insanın yaşamöyküsü, içinde yaşanan dünyaya dair yargıları, anlamlandırmaları ve bir başka şekilde ulaşılamayacak yönlerini açığa çıkarması yönüyle önemlidir (Caine, 2019: 3). Sıradan insan tabiriyle anlatılmak istenen genellikle bu kişinin ünlü olmamasıdır. Fakat kendi sıradanlığı içerisinde sıradışı yönleri veya farklı bakış açıları sunabilecek potansiyeli de vardır.

Her yazar anlatmak istediği fikre, olaya ve yapıtını büründürmek istediği şekle göre anlatıcı veya anlatıcılar oluşturur (Sözen, 2008: 168). Bazen biyografik özneler yazarın veya üreticinin dünya görüşünü seslendirmeye hizmet eder. Anlatılar kendilerinden bir parça buldukları, hatta kendi çelişkilerini dahi gördükleri ve fikirleriyle uyumlu olabilen yapılar ve sunumlar olabilmektedir.

Biyografik öznenin anlatımı bireyin belirsiz yönlerini ortaya çıkarabilmekte ve bireye ilişkin felsefi tartışmaları da beraberinde getirebilmektedir (Tridgell, 2004: 58).

Ayrıca sıradan insanın farklı yönlerinin bulunabilmesi, izleyicinin kendi sıradanlığıyla hesaplaşabilmesinin önünü açabilir. Bu hesaplaşma sonrasında izleyici kendi farklılıklarını bulabilir. Bu şekilde bir bağdaştırmaya gidebileceği gibi sıradanlığın ortaklığı üzerinden de bir benzeşim kurabilir. Bunun yanı sıra, bireyin sıradan olduğu kabuluyla çıkılan yolda beklenmedik durumlarla karşı karşıya kalınabilir. Sıradanlığın içinden farklılığın veya derin anlamların çıkabilecek olması daha az beklenen bir durum olduğu için daha ilgi çekicidir.

Portre yazarlığı, ressamlığı, çizerliği ve fotoğrafçılığı arasında benzerlikler bulunmaktadır. Portre tek seferde tamamlanamayacak bir keşif alanıdır. İster ilk kez karşı karşıya gelinen bir kişi olsun, isterse de yıllarca tanıyıp bildiğiniz bir kişi olsun portresi kurulacak kişiyi gerçekten tanımak zordur (Batur, 1998: 12). Gerçek yaşamdaki insan ilişkilerinde dahi benzer durum söz konusudur. İnsanın tam olarak keşfedilmesinin mümkün olduğunu söylemek doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Kurmaca filmdeki karakterleştirme ile belgesel filmdeki karakterleştirme arasında bir fark vardır. Kurmaca bir filmin karakteri hayali bir üründür, bu sebeple filmin yapımcısının bu karakterlere dair etik bir sorumluluğu bulunmaz. Örneğin kurgusal bir karakter korkak, açgözlü veya kaba olarak sunulduğunda, gerçek bireyler olmadıkları için onlara karşı bir adaletsizlik yapılmış olmaz. Ancak bu karakterlerin temsil ettikleri kitle varsa onları rahatsız etmemek için hassas olunabilir. Buradaki yükümlülük kurgusal karaktere değil, tek tipleştirme üzerinden doğabilecek sorunlara üzerinden topluma karşıdır (Plantinga, 2018: 119-120). Belgesel filmlerde yer alan gerçek karakterler gerçek muhataplardır ve onlara, çevrelerine ve temsil ettiklerine karşı insani bir yükümlülük söz konusudur.

Belgesel ve kurmaca film arasındaki karakterleştirmenin bu şekilde farklılıkları olsa da benzeşen yönleri de vardır. Kurmaca film karakterleriyle ilgili olarak özdeşleşme kurulabilir. Filmin yapımcısı, izleyiciyi karakterlere karşı nasıl bir duygu durumunda olmaları gerektiği yönünde manipüle edebilir. İzleyici karaktere karşı antipati oluşturabilir veya aleyhte bir tutum içerisinde yer alabilir. Benzer durum belgesel filmlerde de yapılabilir. Çeşitli yollarla izleyicinin mevcut yapıyı desteklemesi veya bu durumun karşısında yer alması sağlanabilir. Bu tür yaklaşımlar filmin karakterinin ahlaki veya sosyopolitik olarak onaylanması veya onaylanmaması durumunu meydana getirir

(Plantinga, 2018: 126-127). Ayrıca karakterlere yüklenen bu anlamlandırmalar karakterle bağlantılı olarak sunulan konuyu destekleyici veya olumsuzlayıcı bir etki de oluşturabilir.

Yaşamöykülerini tüm gerçekliğiyle, kapsamlı olarak, kişilerin yakınlarıyla ve topluluklarıyla birlikte değerlendirme arzusu, bireylerin yanında ailelerinin ve gruplarının yaşamlarının da incelenebileceği grup biyografisine de ilgi oluşturmuştur (Caine, 2019: 5). Yalnızca bir kişinin biyografisinin ele alındığı durumların yanında birden fazla kişinin biyografisinin işlendiği filmlerle karşılaşmak da mümkündür. Örneğin *Three Identical Strangers* filmi üç kardeşin yaşamını biyografinin öznelere konumuna getirmektedir.

2.3. BİYOGRAFİ BELGESELİNDE PORTRENİN İNŞASI VE ANLATI

Belgesel hikaye anlatıcılığı kurmaca filmlerden farklı olarak, çekimler sırasında da doğal olarak gelişebilecek her türlü duruma karşı gösterilebilecek yaratıcı olabilmek potansiyeliyle alakalıdır. Belgesel filmin yaratıcılığı filme dair her aşama da yapılabilecek seçimlerle alakalı olarak ilerler. Filmin bakış açısı, stili, oyuncu seçimi ve filmin yapısının her aşamasında gösterilebilecek editoryal bir yaklaşım söz konusudur. Film yapımcılarının anlatılarını oluştururken kullandığı enstrümanlar az çok belirlidir. Belgesel hikaye anlatıcılığı da dramatik bir hikayenin, film yapımına ilişkin parametrelerin kullanılarak yapıldığı yollardan biridir. Kurmacadan farklı olarak belgesel filmler olay örgüsü veya karakter gidişatını belirlemede gerçeklere bağlıdır. Bu yönüyle belgesel hikaye anlatıcılığında, yaratıcı buluşlar değil, yaratıcı düzenlemeler ve seçimler öne çıkmaktadır (Bernard, 2011: 10). Belgesel filme ilişkin dramatik yapı, gerçek yaşamın doğallığı içerisinde keşfedilip ortaya çıkarılmaktadır.

Belgesel film anlatısında sinemanın genel anlatım unsurlarından; kurgudan, müzikten, ışıklandırmadan, kompozisyondan ve mizansenden yararlanılabilir. Bununla birlikte belgesel filmde duyulan diyaloglar, insanların konuşmaları, yorumları, sesler, görüntüler ve yazılar belgesel anlatısını oluşturan dinamiklerdir. Bunlar her ne kadar katmanlı bir yapı sunsa da daha az öznelletiren bir yapı kurulmasını da sağlamaktadır (Nichols, 2016: 40). Belgesel filmde belirli bir yaşamın yalnızca birkaç unsur üzerinden anlatımı söz konusu değildir. Örneğin edebi bir anlatım çoğunlukla yazınsal bir süreçle ilgiliyken, belgeselde sinemanın anlatı unsurlarının devrede olduğu katmanlı bir yapı vardır.

Belgeselde konu filme alındıktan sonra mevcut çekimlerden hangilerinin kullanılacağına karar verilir ve bu görüntüler oluşturulmak istenen anlatı içerisine yerleştirilir. Anlatı, görüntü ve seslerden oluşan ve retorik bir amacı olan yapıdır. Nihai olarak ortaya çıkan temsil tarafsız olmayacaktır ve sunulan kişi hakkında öneriler, imalar ve iddialar oluşturabilecektir. Filmdeki karakterizasyon belirli bir yapıyla ilgilidir, bu yapıyla ilgili olan görüntülerin ve seslerin tarafsız olduğu düşünülmemelidir. Bu görüntü ve sesler belirli bir tasvir oluşturma adına özenle seçilmiş ve yapılandırılmıştır (Plantinga, 2018: 115). Konunun içeriği belgesel sinema anlatısının unsurlarıyla ve yapımcının öznel yaklaşımıyla birleşerek yeni bir sunum ortaya çıkacaktır.

Bir yaşamın bir anlatıya dönüştürülmesi, onu karmaşasından kurtaracak şekilde düzenlenmesiyle mümkün olur. Sorunları, istekleri, engelleri ve riskleri olmayan bir yaşam yoktur. Dramatik çatışmanın özünde de problemler ve amaçlar vardır. Bu yüzden bir yaşam, belgesel film formuna aktarılırken o yaşamın içinde zaten mevcut olan dramatik unsurları anlatının gereğine göre kullanmak, o anlatının etkinliğini artıracaktır. Anlatı şekillendirilirken çeşitli süreçler devreye girebilir, zamanların yani yaşama ilişkin evrelerin kısaltılıp uzatılmasına yönelik tercihlere gidilebilir, hangi durumların anlatıya dahil edilip edilmeyeceğine ilişkin seçimler veya elemeler yapılabilir. Bir anlatıcı ele aldığı yaşamöyküsünde en çok neyle ilgilendiğini, en az neye önem verdiğini ve bunları nasıl bir anlatımla sunmayı tercih ettiğini, anlatının yapısıyla ortaya çıkarmaktadır.

Belgesel film üretim sürecinde görüntü ve ses olmak üzere iki temel unsur vardır. Çerçeve, ışık, mercek ve mekan görüntünün içinde yer alan unsurlarken, seslendirilen metin, müzik ve efekt gibi öğeler de ses başlığına dahil edilebilecek unsurlardır. Belgesel film yönetmeni istediği duygu ve düşünceleri dramatik bir yolla aktarmak için bazı teknik yaklaşımlardan yararlanır. Bunlar; yakın çekim, öznel kamera kullanımı, alan derinliği oluşturmak, ışık ve renk ayarlamaları, röportaj yapılacak kişinin fonla uygun olacak şekilde kıyafet seçimine gidilmesi, ses kurgusu, müzik ve kurguda ani geçişler yapmak olarak ifade edilebilir (Kuruoğlu, 2012: 102-103). Görülenlerin ve işitilenlerin birleşiminden ortaya çıkan bir yapı söz konusudur. Görüntüye ilişkin unsurlar gibi sese ilişkin detaylar da birden fazladır ve bunların kullanımı duyguların ortaya çıkmasını desteklemektedir.

Filmler öncelikle görsel olarak iletişim kursa da, işitsel olarak da iletişim kurduğu göz ardı edilmemelidir. Filmde seslendirme veya diyaloglar üzerinden oluşturulan sözlü söylemler de bulunmaktadır. Belgeselin anlatısı yalnızca imgeler, sesler ve kelimeler değildir, bunun yanı sıra bilginin sunum şekli, retorik kullanımı, konuya dair yapı ve kurguyla ortaya çıkarılan bir düzenleme de söz konusudur. Bu yönüyle film, birçok unsuru aynı ortamda bütünleştiren ve seçimler yapan bir iletişim aracıdır (Plantinga, 2018: 128-129). Görüntü önemli bir unsur olmakla birlikte tek ve en önemli etken değildir, buna eklenen ses ve kurgu gibi unsurların yanı sıra metinsel bağlamda eklemlenen ve düşünsel anlamda derinliği artırabilen söylemlerin olduğu bir boyutu da bulunmaktadır.

Muhtemelen sinema sanatı tüm sanatlar içerisinde teknolojiye en çok bağı bulunan sanattır. Göstererek anlatma diline sahip olan sinemada, görüntülerin üretilmesinden nihai olarak izlenme aşamasına geline kadar teknolojinin kullanımı söz konusudur. Görüntünün niteliği teknolojinin kullanımıyla yakından ilgilidir. Her elektronik ve dijital ortamın kendine özgü olanakları ve etkileri bulunabilmektedir (Aytekin, 2017a: 54). Bu olanakların ve etkilerin farkında olmak, ulaşılmak istenen anlatı yapısına erişmeyi kolaylaştırmaktadır.

Bir dönem kurmaca film ‘öyküsel olan’ olarak yorumlanırken, kurmaca olmayan film ‘öyküsel olmayan’ şeklinde yorumlanmaktaydı. Fakat ilerleyen süreçte her iki türde de öykü anlatıldığı fark edilerek, kurmaca olmayan yapımlar için hayal gücünden değil gerçekler üzerinden öykü anlatan tanımlamasına gidilmiştir (Kuruoğlu, 2012: 98). Belgesel filmler, hatta filme çekilmeyen gerçek yaşamlar dahi bir öyküsellik barındırmaktadır. Klasik anlatı sinemasında bu durum daha sistematik bir şemaya yerleştiriliyor olsa da, belgesel filmlerde de benzer dramatik aksiyonların kendi doğallığı içerisinde çıkararak kurulabildiği gözlemlenebilmektedir.

Anlatının yapı ve işlevinde yer alan değişiklikler toplumun yapısına göre şekillenebilmektedir. Anlatının yapısındaki işlevsellik o anlatıyı oluşturanı ziyade, algılayacak ve anlamlandıracak olan alıcı tarafından belirlenir. Bazı alıcılar anlatıyı gerektiği gibi anlayabilecekken, bazıları da bunu farklı düzlemlerde değerlendirerek yeni bir anlam yüklemesi yapabilmektedir. Bu durum anlatıyı zenginleştirebileceği gibi istenmeyen ya da hedeflenmeyen anlamlandırmalara da götürebilir. Anlatıcının bunları

dikkate alarak olabildiğince doğru konuşlandırmaya çalışması gerekmektedir (Öcel, 2012: 566,573). Bu açıklamalar ışığında bir belgeselin kendi öznesini yansıttığı gibi, yaşadığı toplumdan da nüveler barındırdığı düşünülmelidir. Her bireyin veya toplumun algılama ve anlandırma biçimi, anlatının kodlarının nasıl yorumlanacağını da belirleyicisi olur. Aynı hareket bir toplumda iyi olarak nitelendirilirken başka bir toplumda benimsenmeyen bir davranış biçimi olarak görülebilir. Bu tür algılama biçimleri, anlatı yapısına doğrudan veya dolaylı yoldan müdahale edebilmektedir. Belgeselcinin anlatma isteğinde elbette ki anlaşılma arzusu vardır. Bu anlaşılmanın yolu da muhatap alınacak kitlenin dilini çözmekle ilgilidir.

Temel hikaye anlatım araçlarından bazıları; serimleme, tema, olay örgüsü, hikaye-karakter, bakış açısı ve detaylardır. Serimleme, izleyicilere hikayenin açılmasını sağlar, bu yolla izleyiciler hikayenin içine girebilir. Kim, ne, nerede, ne zaman ve neden gibi sorulara cevap vererek hikayeye bağlanmayı sağlar. Serimlemede çok kısa zamanda çok fazla bilgi verilmemesi ve gerekli bilgilerin de saklanmaması gerekir (Bernard, 2011: 15-22). Gerçek yaşam içerisinde de birey en başından itibaren her şeyi bilen konumunda değildir. Yaşam yolculuğunda öğrenerek ve çeşitli durumlarla karşılaşarak ilerler. Karşılaştıkları ve öğrendikleri yaşamını şekillendirmesine sebep olur.

Tema, belirli bir hikayenin arka planını oluşturan, hikaye boyunca yinelenen ve genellikle insan doğasıyla bağlantılı bir durumdur. Temanın bilinmesi, hikayenin işleneceği yolu belirleme noktasında da yardımcı olur (Bernard, 2011: 17-18). Ele alınan konunun altında kendini gösteren bir temanın olması, konunun nasıl ele alınması gerektiğiyle ilgili hem yapımcıyı hem de izleyici bilgilendirerek hikayenin gidişatı ve bağlamı hakkında fikir verebilmektedir.

Olay örgüsü, karakterlerin öykü içerisinde yaşadığı olaylarla birlikte nasıl şekillendiğini gösterir. Örneğin kendini sürekli işine veren bir yönetici olay örgüsü neticesinde ailesinin öncelikli olması gerektiğini öğrenir veya insanların fark etmediği bir grup çocuk önemli bir turnuvayı kazanır. Hedefleri olan kahramanlar kendilerine dair bir şeyler öğrenirler, başlarına gelen olaylar arzularını ve hatta kendilerini bile değiştirebilir (Bernard, 2011: 18). Yaşanan olaylar değişim sürecini de beraberinde getirmektedir. Öncelikli olarak tabii ki bu olay örgüsüne dahil olunmasına sebep oluşturacak bir istek veya sorun vardır. Bunun neticesinde amaçlanan eylem doğrultusunda harekete geçilir ve

olaylar gelişir. Bu olaylar aynı zamanda belirli bir çatışmanın kazanılıp kazanılamayacağını göstermeye çalışarak izleyicinin konuya bağlanmasını sağlar.

Çatışma, iki taraf arasında yaşanan bir tartışma olarak düşünülebilir. Artıları ve eksileriyle yaşanan bu tartışmanın mantıklı olması gerekir, taraflar birbiriyle alakalı olmayan durumlardan bahsediyorsa veya yaşanan çatışma doğru aktarılamıyorsa zayıf kalabilecektir. Kimin, ne uğruna çatıştığı iyi bilinmezse izleyici tarafından bunun sonuçları üzerine düşünülme istenmeyecektir. Seyirci kendi ilgisinin yakalanabildiği, taraflarını önemseyen bir çatışmaya dahil olursa hikaye anlatımında güçlü ve duygusal bir anlatım sağlanabilmektedir (Bernard, 2011: 25-26). Çatışmadaki tarafların veya unsurların iyi anlaşılabilmesi, derinliklerinin ve isteklerinin iyi bilinmesi, seyircinin taraflarla bağ kurabilmesini kolaylaştırmakta ve çatışmanın daha güçlü olarak kendini göstermesine hizmet etmektedir.

İzleyicilerin çoğu başka insanların hayatında olanları dinlemeyi ve seyretmeyi sever. Kendileri gibi sıradan insanların yaşamlarına tanık olmak ilgi çekicidir. Böylesi gözlemci ve röntgenci bir yaklaşımın nedeni başkalarının yaşamlarına yakından tanık olabilmektir (Atabey, 2005: 221). Birçok unsurun hareket noktasını oluşturan merak dürtüsü, bu minvaldeki boşluğa cevap verebilen biyografi belgesellerinin de seyirlik bir unsur olarak izleyicilerin karşısına çıkarılmasında önemli etkenlerden biri olmaktadır.

Belgesel filmdeki her kadraj fotoğrafik olarak ne kadar etkileyici olursa olsun eğer bir bütün içinde etkileycilik oluşturmuyorsa gerekli yaratıcılığı sağlayamamış demektir. Bu yüzden kurgu aşaması fazlasıyla önemlidir. Kurguyla, izleyicinin duygularını harekete geçirebilmek amaçlanır (Kuruoğlu, 2012: 104-105). Bunun yanında müziğin ve sesin diğer unsurlarla birlikte etkin bir biçimde kullanılması filmin dramatik dokusuna derinlik katarak gücünü artırmaya yardım eder (Kuruoğlu, 2012: 103). Sinema anlatısına dair her birim birbiriyle olan bağlantısı ve etkin kullanımıyla yeni ve etkileyici bir yapı sunabilmektedir.

Belgesel anlatısı oluştururken basit ve yalın düşünülebilir. Sadelik, bir filmi karmaşık olmaktan kurtarmaktadır. Son dönemlerde çekilen en iyi belgesellere bakıldığında bunlardan bazılarının temel ve basit bir anlatıya dayandığı görülmektedir. Gerek bir hikaye arayışında, gerekse de iyi bir anlatı yolu bulma arayışında, iyi filmlerin genellikle seyirciyi şaşırtabilen, zorlayabilen ve bilgilendirebilen filmler olduğu

görülmektedir. Bunun yanı sıra belgesel anlatısında mizahtan da yararlanılmalıdır. Öykü ne kadar acı ve dokunaklı olursa olsun, izleyiciler sürekli olarak üzücü olaylarla karşılaşmak istemezler. İyi belgesellerin, yalnızca göz yaşlarıyla izlenen filmler olmadığı, aynı zamanda sıklıkla güldürebilen filmler olduğu da görülmektedir (Bernard, 2011: 11,119). Bir hayat ne kadar acılarla dolu olsa da onun içinde de yer yer mizahi unsurlar olabilecektir. Bunun film anlatısında verilmesi doğallığın yakalanmasına yardım edecektir.

Belgeseller genellikle tek bir kavram üzerine odaklanırlar, farklı kavramlar olacaksa da bunlara yavaş bir biçimde geçiş yaparlar. Bazen belgeselin sıkıcı olarak nitelendirilmesi, onun aynı kavram üzerinden ilerleyen durağan ve istikrarlı yapısıyla ilgilidir. Belgeselin belirli bir kavram üzerinden yalın ve somut bir biçimde ilerleyen yapısının yanında diğer filmlere bakıldığında izleyiciye hareket kavramını getirdiği görülür, izleyiciler bu durumu belgeselde de aramaktadır (Öcel, 2012: 568). Bu yüzden izleyici beklentilerini gözetmek ve onların da anlatıya dahil olabilmeleri için her zaman aynı yavaşlıkta ilerleyen bir filmdense kurgu yoluyla, kamera yoluyla veya anlatıya dair diğer unsurların kullanımıyla devinim oluşturabilecek tarzlar da gözetilmelidir.

Bazen anlatı gereği ya da belirli bir amaç için, normalde anlatının temelinde bulunmayan durumlara, değerlere veya kodlara yer verildiğini görmek mümkündür. Bu şekilde anlatı, farklı düzlemleri ve anlamları içererek, yeni bir anlam, biçim ve işlev kazanabilir. Bu durum esasında belgeselcinin düşünür ve sanatçı yanını gösterir. Anlatının muhtevasına ulaşan bu denli katıştırma sebebiyle bunun farklı düzlemlerde okunabilirliğini sağlamak, onun toplumbilimci ve ideolojik boyutlardan da derinleştirilebildiğini göstermektedir (Öcel, 2012: 572). Anlatının bu denli katmanlaştırılması konuyu bir yandan sığılıktan kurtarabileceği gibi karmaşaya sebep olma ihtimalini de barındırır. Bu yüzden odaktan uzaklaştırmayacak bir derinlik oluşturmaya çalışılmalıdır.

Hikaye anlatımı, fikrin bulunmasıyla başlayan, çekimlerin yapılması, düzenlenmesi ve yapılandırılmasıyla devam eden kavramsal bir süreçtir. Süreç boyunca film yapımcıları ana karakterlerin kim olduğu, ne istedikleri, istediklerini alamazlarsa risklerin neler olduğu, gerilimin nerede olduğu, hikayenin nereye gittiği ve neyin önemli olduğuna dair çeşitli sorular sorar ve cevap ararlar. Film tümüyle şekillenmiş olsa dahi, sorular ve

cevaplar üzerinden ilerleyen keşif süreci devam eder (Bernard, 2011: 7-8). Anlatıyı kuranların sorularını ve cevaplarını iyi oluşturabildikleri bir yapı sunmaları ve mümkün mertebe mantıksal boşluk bırakmamaları izleyicilerin de tatmin olmasını ve benzer soru ve cevapları bulabilmelerini sağlayacaktır.

Belgeseller her zaman standart bir hikaye kalıbını takip etmeyebilir. Önemli olan filmin konusunun ilgi uyandırıcı bir şekilde sunulabilmesidir. Tema, konu, karakter ve olaylar sürekli olarak gelişerek ilerleyebilir. Bu durum izleyicilerin sürprizlerle karşılaşmasını ve anlatının derinleşmesini sağlar. Yalnızca ilgiç bir olayın sunumu, onun film olması için yeterli olmayabilir. Bir fikrin iyi bir hikaye olabilme potansiyelini tespit etmek için şu sorular sorulmalıdır; kişiye veya duruma dair gerçekleşen bir değişim var mı? Eğer varsa bu değişim nasıl tanımlanabilir? Önemli bir amaç için harekete geçen ve engellerle karşılaşan karakterler var mı? Bununla birlikte yönetmenin bu fikirlere kapılma nedenini ve kendisi için önemini bilmesi, fikrini diğer insanlar için de nasıl önemli hale getireceğini tespit etmesine yardımcı olacaktır (Rothwell, 2012: 58-59). Hikayenin temellerine dair bu şekilde önemli sorular sormak ve bunlara cevaplar bulmak anlatıya ilişkin tutarlı ve etkileyici bir yapı oluşturabilmeye yardım edecektir.

Filmde amaçlara ve isteklere ulaşmak kolay olmamalıdır. Eğer bir şeye kolayca ulaşıyorsa seyirci bunu izlemek için yeterince şevkli olamayacaktır. Zor olduğunda bir gerginlik oluşacaktır ve bu şekilde bir şeyleri izlemek daha cezbedici hale gelecektir. Bir filmi izlemeye devam ettiren şey daha sonra ne olacağına dair seyirciyi meraklandırarak bilmeye iten süreçtir. Bir filmde kahramanın tehlikeli olan bir bodrum katına doğru ilerlediği düşünüldüğünde kahramanın her adımında artan bir gerginlik duygusunun hakim olacağı görülecektir. Bodrum katında tehlikeli bir durumun olduğu bilinmese bu sahne sıradan bir merdivenden inme sahnesi olurdu. Gerilimin olmadığı bir hikaye daha düz ilerler ve olacıklara dair izleyicide bir merak uyandırmaz (Bernard, 2011: 25). Filme ilişkin sorgulayıcı ve merak uyandırıcı bir yaklaşımın yakalanması izleyicinin katılımını artırabilmek için önemlidir.

Temel hikaye anlatısında, kazanma arzusu, öncelikli olarak odaklanılan bir konu, odaklanılan konunun ise dramatik bir arka planla sunumu vardır. Birey ve durum arasındaki ilişki kahramanca veya trajik olabilecek çeşitli biçimlerle sunulur (Corner, 2002: 97). Kurmaca olmayan filmlerde, birey etrafında şekillenen olayların ve o bireyin

hedeflerine ulaşmak için gerçekleştirdiği eylemlerin bulunduğu, kurmaca filmlerdekine benzer dramatik usullerle ilerlenmektedir (Spence ve Navarro, 2011: 135). Bu sebeple dramatik hikaye anlatımının sadece kurmaca filmlere özgü olduğu düşünülmemelidir. Belgeselde, kurmaca filmlerde olduğu gibi senaryo yazılabılır fakat bu durum genel hikaye anlatım prensiplerini takip etmeyeceği anlamına gelmez. Belgesel filmler de hikaye anlatırlar, onların hikayeleri yaşamın gerçekliği içerisinden çıkmaktadır. Belgesel film yapımcısı çekmek istediği hikayenin çatışmasını, engellerini, amaçlarını tespit ederek bunu bir film anlatısına nasıl yerleştirebileceğini düşünür.

Hikaye, bir olayın veya olay dizisinin okuyucuyu, dinleyiciyi veya izleyiciyi ilgilendirecek bir şekilde hazırlanmasıdır. Her hikayenin bir başlangıcı, ortası ve sonu bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, zorlayıcı karakterler, gerilim ve çatışma vardır. İzleyici bu yollarla duygusal ve entelektüel düzeyde motive olabilmektedir. Bunun yanı sıra hikaye anlatımında, önce belgeseli çekip ardından hikayeyi bulmaya çalışmak veya özneye tam uymayan dış bir çerçeveden yaklaşılmaya çalışmak tercih edilmemesi gereken hatalardır (Bernard, 2011: 8-9,15). Belgesel filmlerde kurmaca filmlerden farklı olarak doğal gelişime de izin verilmelidir. Bu durum bazen ortaya bambaşka yapıların ve durumların ortaya çıkarılabilmesini de sağlayacaktır. Hikayeyi daha en baştan bir çerçeveye oturtmaya çalışmak kısıtlı bir anlatı yapısının ortaya çıkmasına sebep olabilir.

Belgesel filmlere kurmaca filmlerde olduğu gibi senaryo yazılmaz ve kameranın kaydettiği insanlar doğal halleriyle ekranda yer alırlar. Belgesellerin de elbette önceden az çok tasarlanmış senaryoları olabilir fakat kendiliğinden ve öngörülemeyen bir biçimde gerçekleşebilecek durumlara yer açması onları kurmaca filmlerden ayırmaktadır. Kurmaca bir filmi karakterize eden, belirli bir eylemin eksik tamamlanması veya bir çatışmanın tatmin edici olmayan bir şekilde çözümlenmesi gibi anlatı beklentileri, belgesel bir filmde de yer alabilir. Belgesel film yapımcıları dramatik kalitenin yalnızca sanatsal bir tasarımla sağlanmadığını, gerçek hayatın da bunu sağladığını düşünürler. Zaten hayatın içerisinde dram, uyumsuzluk ve duygusal yoğunluk içeren durumlar doğal olarak ortaya çıkabilmektedir, belgeselci bunları aramalı ve ortaya çıkarmalıdır. Gerçek hayatta zaten mevcut olan modeli izlemek, anlatıların doğal yollarla estetize edilebilmesini sağlayacaktır (Spence ve Navarro, 2011: 139). Sanatsallık yalnızca eser üzerinde yapay olarak oluşturulan bir durum değildir. Doğal olan içerisinden sanatsallığı yakalayarak ve bir bakış oluşturarak da sanatsal tavır kendini gösterebilecektir. Yeni bir

yapı sunmaya çalışmak yerine, mevcut yapı içerisinde doğal olan dramatik yapıyı görebilmek belgeselcinin önceliği olmalıdır.

Hikaye anlatımında izleyicilerin duygusal katılımını yakalayabilmek önemlidir. Bazı psikologlar beş evrensel duygu olduğunu ifade etmektedir. Bunları mutluluk, üzüntü, korku, öfke ve tiksinti olarak sıralar ve diğer duyguların bu beş duygudan birine uyduğunu ifade eder. Duyguların bilinmesi ve onlarla nasıl bir etkileşimde olunduğunun kavranması, hikaye anlatımına nasıl yaklaşılabileceği üzerinde etkili olmaktadır. Duygular ruhsal durumu yansıtır, çevre ile kurulan ve materyalist olmayan ilişki biçimlerini gösterir. Hikaye anlatıcısı farklı yönlerinin öyküsünü anlatabilmek ve izleyicileri bu duygulara dahil edebilmek için uygun anlatı stratejileri geliştirebilmelidir. İzleyicilerin ne hissetmeleri istendiğine ve hikayeden ne anlamaları istendiğine bağlı olarak hikaye çeşitli biçimlerde anlatılabilir (Knudsen, 2012: 93). Belgesel hikaye anlatıcılığı sinemanın teknik anlatı unsurlarını bilmenin yanında insana dair duyguları ve yapıyı bilmeyi de gerektirir. Bu şekilde sinemanın anlatı unsurlarının kullanımıyla duyguların aktarımı sağlanabilir.

Toplumsal yaşamda her duygu, tema ve temsil her zaman için aynı etkiyi ve anlamı taşımaz. Örneğin kayıp veya acı gibi duygular ötekileştirilmiş özneler için yeni olasılıklar gösterebileceği gibi statükonun söylemlerini kolaylaştıran ve koruyan bir durum da olabilir. Bunun yanı sıra eğlence, arzu, ümit ve iyimserlik gibi duygular özgürleştirici bir temsil biçimini örtmek için ya da ilerletmek için de kullanılabilir. Bu doğrultuda bağlamlara ve kullanım biçimlerine göre birbirinden farklı yargılara ulaşılabilecek durumlar oluşabilir (Smaill, 2010: 8). Duyguların kullanım şekline, yerine ve zamanına göre farklı anlamlar oluşturulabilir. Belirli bir konu bağlamında ele alınan ve birey üzerinden anlatılan duygular statükoyu sürdürücü nitelikte olabilir veya bazı konulara dair toplumda oluşan fikirleri değiştirebilecek nitelikte de kullanılabilir.

Duygular üzerinden bir söylem üretilebilir, gerçekte deneyimlenmeden nasıl bir etki oluşabileceğinin göstergeleri okunabilir ve anlamlar duygular ile daha etkin hareket ederek özümseenebilir (Smaill, 2010: 7). Herhangi bir durumun duygular kullanılmadan yalnızca maddi görüngüler üzerinden anlatılmasıyla, işin içine duyguların katıldığı anlatım arasında farklılıklar olacaktır. İnsanlar genellikle bir duyguya kapıldığında harekete geçerler. Örneğin kişi bir durum karşısında merhamet ve acıma duygusuna

girebilirse yardımcı olmak isteyecektir. Ya da herhangi bir alışveriş işleminde dahi, arzulatoryıcı duygu arttığında satın alma işlemini yapmak isteyebilecektir. Belgesel bir filmde de duygu oluşturulabilmesi, izleyicinin o konuya daha çok yönelmesini, önem vermesini, merak etmesini sağlayacaktır.

Duygusal etki oluşturarak izleyici katılımını sağlayabilmek belki de hikaye anlatımının en zor yanlarından biridir. İzleyiciler hikayeyi kendileri için deneyimleyebilmeli, hikayede yaşanacak dönüşleri tahmin edebilmeli ve hikaye gidişatına aktif bir şekilde katılabilmelidir. Bunun için “göster, anlatma” olarak ifadelendirilen yaklaşımla hareket edilmeli ve izleyiciye kanıtlar ve bilgiler sunulmalıdır. Filmler genellikle yoğun bir bilgi sunumu, grafik kullanımı ve röportajlar yoluyla izleyicilere ne düşünmeleri gerektiğini söylemektedir (Bernard, 2011: 27-28). İzleyicilerin düşünmesi arzu edilenler açıkça söylenmez, gösterilenler ve bunlar üzerinden oluşturulan duygular yoluyla gizli bir dil veya söylem kullanılarak izleyicilerin nasıl düşünmesi gerektiği belirlenir. İzleyiciler belirli kanılara kendi düşünceleriyle vardıklarını sanabilirler fakat bu durum öyle düşünmeleri istendiği için olabilmektedir.

Film yapımcısı filmde bir özne olarak kendini öne çıkardığında duygularını ve maddi yatırımlarını görünür hale getirir. Film yapımcısının filme çektiği kişiler, hikayeye olan bağlılığı ve hikayenin çözümlenmesine ilişkin sunduğu bağlantılarla kendi perspektifini gösterir. Bu durum bir çok anlatıcı ses içerisinde kendi sesini ortaya çıkarmasını sağlar. Film yapımcısının hem dışardan bir yönetici, hem de içerden bir film öznesi olarak varlığı filmin argümanının güvenilirliğine ve nesnellğine ilişkin sorunlar da ortaya çıkarabilir (Griffiths, 2017: 48-49). Belgesel film yönetmeninin herhangi bir duygu veya hikayenin anlatımına aracılık etmesi, bunlarla olan bağının kendi görüşleriyle bağlantılı yönlerini de ortaya çıkarmaktadır. Kendi eseri olması yönüyle ona bağlı olabilir fakat işlediği bir konuya objektif olabilmesi ve ona uzaktan da bakabilmesi, tarafsız olarak birçok yönden değerlendirme yapabilmesini sağlayabilecektir.

Her yaşam öylesine karmaşık ve çok yönlüdür ki bunu inceleyen her gözlemci farklı anlamlar bulabilecektir. Biyografiler benliğe dair birçok farklı izlenim verebilmektedir (Tridgell, 2004: 42,61). Belgesel filmde ele alınanların, öznenin bakışından ayrı biçimde esere yansıtacağı düşünülmemelidir. Nesnedeki özellikler, öznenin yansıyanların anlatıdaki gösterimidir. Film yapımcısı veya sanatçı, nesneye ilişkin özellikleri kendi

bilincinde meydana getirdikleriyle imgeler (Yüksel, 2006: 201). Anlatıda işlenen özne aynı zamanda onu üreten öznenin de yansımalarını barındırır. Anlatıcının ele aldığı özne, kendi öznelliğinden görülenlerin yorumlanmasıdır.

Aynı hikayenin çekimi birbirinden farklı yönetmenlere verildiğinde her birinin esere bakış açısı, stili ve odak noktaları farklı olacaktır. Farklı sonuçların alınacak olmasının sebebi film yapımcılarının veya yönetmenlerinin yaklaşımlarıyla ilgilidir. Bir yönetmen aynı konuyu yarım saatlik özel bir film yapabilirken, diğer yönetmen bunu on saatlik bir dizi şeklinde çekmeyi düşünebilir. Mizahi bir yaklaşımın olup olmayacağı, rekreasyon, anlatıcı, “time lapse” veya animasyonların kullanılıp kullanılmayacağı yine yönetmenin yaklaşımıyla ilgilidir. Hızlı ve ucuz bir şekilde mi üretileceği yoksa içerik ve hikaye olarak daha zanaatlı bir iş için mi uğraşılacağı yine benzer yaklaşımlarla ilişkilidir (Bernard, 2011: 78).

Filmde yaratıcılığı etkileyen en önemli unsurlardan biri yönetmenin kendisidir. Yönetmenin dünyaya, gerçeğe, sinemaya ve insana bakışı önem taşımaktadır. Sanatsal yeteneği, birikimleri ve deneyimi belgesel film için önemli unsurlardır (Kuruoğlu, 2012: 106). Filmlerdeki karakterler seyircinin sosyolojik tahlilini yapar veya güncel kodlar oluştururlar. Bu durum gerçeğin birebir kopyalanması ile değil, gerçeklerden yola çıkarak, bunun görünürlüğünü sağlayarak ve aynı zamanda gerçeğin kurgulanarak yeniden inşa edilmesiyle sağlanır (Demir, 2020: 65). Gerçeklerin yeniden sunumu onu ele alan film yapımcısının oluşturmak istediği hikayeye ve yapıya göre şekillenecektir. Bu sunumda karakterler izleyiciyle kurduğu bağla hem hikayeyi anlatacak hem de sosyolojik bir temsil sunacaktır. Her eser kendini gösterdiği gibi aynı zamanda onu hazırlayanı da göstermekte ve tanıtmaktadır.

Hikaye anlatımında kullanılanlar hayatın içinden çıkan malzemelerle ilgilidir. İnsanlar ömürleri boyunca yaşamla bir savaşım halindedir. Ulaşmak istedikleri hedefler, çözmek istedikleri problemler vardır. Bazı insanlar zenginliğin, bazı insanlar başarının peşindedir. Çocuklarını tehlikelerden korumak isterler. Bunun yanı sıra kendini önemli bir davaya adanmış, zenginlik yerine az ile yetinmek isteyen, insanlar için fedakarlıklar yapmayı düşünen ve maddi unsurlardan daha önemli şeyleri arayan insanlar da vardır (Knudsen, 2012: 93). Filmlerde yer alan duygular ve düşünceler, yaşamın kendi doğallığı içerisinde çıkan insana dair düşünceler, duygular, endişeler ve yaklaşımlardır.

Hikaye anlatmanın birçok farklı yolu olabilir. Aynı konu, filme dair olayların çeşitli şekillerde sunumuyla farklılaşabilir. Bu durum olaylara bakış açılarını da etkileyebilir. Kurgusal olmayan televizyon haberleri veya tarihsel anlatılar gibi diğer yapım türlerinde de olduğu gibi belgeselin yapısı hakkında da doğal bir yol haritası yoktur. Film yapımcıları her ne kadar gerçek hayattan mevcut bir kalıbı takip ettiklerini söyleseler de, esasında kendi bakış açılarıyla yeni bir tasarım oluşturmaktadırlar. Onların bu tavrı yaşanmışlıklar dünyasına bir müdahale olarak düşünülebilir. Elbette ki ele aldıkları dünyayı istedikleri gibi şekillendiremeyebilirler fakat olayların dizilimini istedikleri biçimde düzenleme özgürlüğüne sahiptirler. Eğlence endüstrisindeki sinemacılar gibi onlar da filmlerinde çeşitli düzenlemeler yapabilirler (Spence ve Navarro, 2011: 114). Belgesel filmlerde mevcut durumların düzenlenmesi söz konusudur. Bu düzenleme olayların dizilimine dair olabileceği gibi, çerçeveleme, sunum, odaklanma gibi birden fazla unsura dair de olabilmektedir.

Belgesel film yapımcısı tarafından ele alınan herhangi bir konunun yalın haldeyken taşıdığı anlam ile filme çekildikten sonraki anlamı arasında önemli farklar oluşabilir (Aytekin, 2017a: 52). Belgeselci, sinemanın anlatım dilinin imkanlarını kullanarak konusuna kendi perspektifinden bir bakış getirebilir. Oluşturduğu bakış açısıyla hikayesinin perspektifini ve gidiş yönünü oluşturur. Ele aldığı konuya veya karaktere dair nasıl bir bakış açısıyla yaklaşacağını belirler. Bilinen veya sıradan olduğu düşünülen bir konuya bambaşka bir yaklaşım da getirebilir.

2.3.1. Giriş Sekansları

Film öyküsünün üç yapısal ögesi vardır. Bunlar; başlangıç, orta ve sondur. Başlangıç kısmı seyirciyi film boyunca gerçekleşecek olan olaylara hazırlar. Filmin genel yapısını ve ruh halini gösterir. İzleyicilerin filme dair doğru sorular oluşturabilmesini sağlar, karşılaşılacak sürprizlere hazırlar ve konuyu tanıtır (Das, 2007: 24). Filmlerde giriş kısmının yapısı izleyicinin filme dair öngörüler oluşturmalarını sağlar ve filmi izlemeye devam edip etmeyeceklerine ilişkin motivasyonu sağlar.

Filmin girişi izlendiğinde; kurulan soruların ne olduğu, filmin yapımcısının izleyiciyi konuya nasıl çektiği ve bu filmi izlemeye devam ettirecek öngörülerin neler olduğuna dair sorgulamalar yapılabilir (Bernard, 2011: 94). Uzun bir yolculuğa

çıkılacaksa, giriş sekansları bu yolculuğa dair bilgi veren yerlerdir. Birçok film veya senaryo yarışmasında yüzlerce film değerlendirilirken öncelikli olarak giriş kısımlarının nasıl olduğuna bakılır. Genellikle başlangıç aşamaları çekiciyse filmin veya senaryonun devamına geçilmektedir. Bir esere iyi bir başlangıç yapılması iyi bir yolculuğa çıkılacağına göstergesi olabilmektedir.

İyi bir başlangıç izleyicinin ilgisini çekebilecek bir kanca gibi olmalıdır. Bu kanca sayesinde izleyicilerin dikkati yakalanır. İyi bir kanca hem iyi bir hikayenin hem de görsel ve işitsel anlamda iyi bir sunumun geleceğini hissettirir. Yönetmen iyi bir başlangıçla temel iddiasını ve mesajını oluşturur, tüm film bu mesaj üzerinden ilerler. İyi bir başlangıç izleyiciler için merak uyandırır, konuyu ve devam edecek olayları izlemeye dair bir arzu oluşturur. Hikayenin temel öğelerinden biri olan değişimi veya değişim ihtimalini sunar. Ayrıca sonuç için hazırlayıcı olur, sebepleri ve sonuçları bilmek izleyicilerin konuyu daha iyi anlamalarını sağlayacaktır (Das, 2007: 24).

2.3.2. Işık ve Renk Kullanımı

Aydınlatma bir filmin dünyasını şekillendirmeye ve karakterize etmeye yarar. Aydınlatmaya ilişkin seçimler filmi yapanların yaklaşımlarına dair birçok şey söyler. Doğal bir aydınlatma film yapımcısının kontrolünde değilmiş gibi görünebilir. Yapay aydınlatma ise filme dair amaçlar için oluşturulur. Bu durum film yapımcısının yaşamışlıklar dünyasına müdahalesini gösterir. Bazen yapay ışıklandırma doğal ortamı simüle eder, bu durumda izleyici ortamın doğal olup olmadığı konusunda şüpheye düşebilir. Belgeselde, çekim yapılan bir ortamın filmin konusuna dair gerçek bir mekan olduğu düşünüleceği için, bu mekana dair aydınlatma tercihlerini yanlış kullanmak filmin güvenilirliğini zedeleyebilir. İzleyiciler yapay ve doğal ışık kaynaklarından hangisinin kullanıldığına dair bir karmaşaya düşerlerse bu durumu çözümlenmekte zorlanabilirler (Spence ve Navarro, 2011: 223). Yapay ışıklandırma kullanılacak dahi olsa bunun doğal görünmesi gerekir. Belgesel izleyicisi yapay durumlarla karşılaşmak istemez.

Işığın hem fiziksel hem de psikolojik etkileri vardır. Fiziksel etki yönüyle, nesnelerin formları, hacimleri ve dokularına dair bilgi edinilmesini sağlar. Hiç gölge etkisi oluşturmayacak şekilde çekilen bir nesne hacimden ve dokudan yoksun bir şekilde iki boyutlu olarak görünür. Gölgenin varlığı ise nesnenin formu, dokusu ve hacmi

hakkında bilgi verir. Psikolojik etki yönüyle, ışık belirli ruh halleri oluşturabilir. Floresanla aydınlatılan bir ortam ile abajurlarla aydınlatılan bir ortam aynı hissi vermeyecektir. Avrupa ve Amerikan filmlerinde ışığın iyi görünme sebepleri, bu ülkelerin güneş ışığını alma şeklindeki ve evlerini aydınlatma biçimlerindeki farklılıklardır (Canıklıgil, 2017: 157-158). Her ne kadar güneş ışığı haricindeki ışık kaynakları yapay ışıklandırma olarak görünse de, bir ortamda hali hazırda ışık kaynakları da o ortamın doğallığı içerisinde kullanılabilir. Örneğin salaş bir restorandaki ışıklandırma o mekanın aurasını daha iyi yansıtabilecektir. Böyle bir durumu kullanmak, yapay ışıkların içerisindeki doğallığı yakalama biçimidir.

Belgesel sinemacılar farklı aydınlatma türlerini birleştirebilir. Yeterince doğal ışığa sahip olsalar dahi yine de yapay ışık kaynaklarını kullanabilirler. Bazen doğallığın yakalanması için aydınlatma biçimine dair çeşitli müdahalelerde bulunabilirler. Bir görüntü her zaman bir şeyin gerçek bir kopyasını sağlayamaz, bu yüzden yalnızca doğal ışığa güvenmenin temsilin gerçekliğini birebir sağlayacağı düşünülmemelidir. Aydınlatma sayesinde belirli bir öğenin rolü daha çok vurgulanabilir veya tam tersine önem düzeyi düşürülebilir. Bununla beraber belirli mekanların karakteristik durumlarına dair izleyiciye bilgi verir. Belgesel bir filmde farklı mekanlardan görüntüler olacağı için, mekanların aydınlatma biçimleri birini diğerinden ayırmaya da yardım eder (Spence ve Navarro, 2011: 224). Aydınlatma biçimleriyle mekanlar veya kişiler karakterize edilebilir, belirgin hale getirilebilir ve diğerlerine karşı farklılıkları ortaya çıkarılabilir.

Aydınlatmanın yanı sıra renk düzenleme (color correction) işlemi filmde istenilen atmosferi oluşturmak için başvurulmuş ve izleyici üzerinde ulaşılmak istenen gerçekliği oluşturabilmek adına başvurulmuş bir özel efekt yöntemidir. Renk düzenleme uygulaması filmin anlatısına ilişkin bir pekiştirme yapmayı sağlar. Günümüzde tamamen dijital ortamda yapılan bu uygulama ile filmin ışık değerleri üzerinde de düzenleme yapılabilmesi mümkündür (Zinderen ve Yurdigül, 2015: 95). Bazı bölgeleri daha aydınlık hale getirmek, bazı bölgeleri ise daha karanlık hale getirebilmek post prodüksiyon sürecinde renk düzenleme uygulamalarıyla gerçekleştirilebilmektedir.

2.3.3. Kamera Kullanımı ve Çerçeveleme

Belgesel filmde konu ve anlatılmak istenenin önemli olmasının yanında tekniğin de iyi kullanılması belgeselin başarılı olmasını sağlayacak bir unsurdur. Belgeselin genel konularına bakıldığında ve yıldız oyuncu kullanımı gibi durumlarının olmadığı düşünüldüğünde sunum daha önemli bir hale gelmektedir. Etkisi güçlü olmayan görüntüler, iyi yapılmamış bir kurgu ve etkili ses tasarımının olmaması durumunda belgeselin seyir niteliği düşecektir. Belgesellerde izleyicinin dikkatini çekmek görüntüler aracılığıyla sağlanmaktadır (Gider, 2014: 138). Belgeselde kamera anlatılmak istenenler için anlatıcı konumundadır. Belgeselin doğal atmosferinde gezinerek seyircinin gözü olur. Bu gözün etkin kullanımı ise anlatıyı güçlendirir.

Herhangi bir hareketin veya durumun çerçeve içindeki oranı, yönü, tekrarı ve ritmi de anlatı diline etki ederek baskılayıcı veya manipülatif etki oluşturabilme potansiyeline sahiptir (Aytekin, 2017a: 49). Kameranın kadraja aldıkları ve kullanım biçimi filmin anlatısını ortaya döken önemli unsurlardan biridir. Kamerayla sağlanan bakış açısı, film yapımcısının kendi dünyasıyla anlatının konusunu ortak bir düzlemde birleştirme çabasıdır. Belgesel bir film izleyicisinin görsel belleğine yerleşecek olan genellikle o filmin görüntüleri olacaktır. Filmin görüntüleri, kameranın kullanımı ve konumu, anlatılan konuya dair oluşturulan bakış açısını ve o konuyu kavrayış biçimini ortaya sermektedir. Kameranın herhangi bir konuya olan bakış açısı, uzaklığı ve objektif tercihi, konunun algılanma biçimini şekillendirmektedir.

Belgesel kamerasının konuyu nasıl resmettiği, o konuya dair nasıl bir düşünce oluşturulmak istendiğini gösterir. Nelerin önemli olup olmadığı, ekrandan nelerin dışlandığı veya dahil edildiği ile alakalıdır. Bu tavır belgeselin dünyasının ne kadarının ortaya çıkarıldığını ve gerçekliğe dair nelerin vurgulanmak istendiğini gösterir. Uzaktan yapılan bir çekimde belirli bir detaya önem vermeden genel bir fikir edinilmesi istenir. Yakın çekim bazı unsurları izole eder ve belirli detaylara önem verir. Bu yolla konuya yakınlık kazanılması sağlanabilir veya bağlama göre izleyicide merak duygusu oluşturarak konuya bağlanması istenebilir. Belgesel bir filmin stüdyoda gerçekleştirilen röportaj çekimleri düşünüldüğünde çok yaklaşılmadığı, röportaj yapılan kişinin yüzünün iyi bir şekilde görünmesini sağlayan orta yakınlıkta bir çekimin tercih edildiği görülür. Burada kişiyi tanıtmak, önemli yüz ifadelerini fark ettirmek istenir. İzleyici, röportaj

yapılan kişiyi karşısında gibi hissetmelidir. Konunun çerçevelenmesine veya ölçeğine dair herhangi bir biçimsel değişiklik, izleyici ile röportaj yapılan kişi arasındaki ilişkiyi değiştirebilecektir (Spence ve Navarro, 2011: 189). Bu tarz teknik yaklaşımlar anlatıya ve oluşturulmak istenen duygulara hizmet etmektedir. Belgesel bir film içinde izlenilenlerin doğal bir şekilde ilerlediği düşünülse de, filme dahil edilmesi istenmeyen açılar ve kadrarlar da muhakkak vardır.

2.3.4. Kurgu

Kurgu belgeselin özüdür, bu yüzden belgesel kurgusu üzerinde ciddi düşünülmelidir. Belgeselin hikayesi kurguyla oluşturulur ve anlatılır. Kurgu yapıldıkça film yapımcısının elindekiler yalnızca güzel çekimler ve konuşan insanlardan ibarettir. Bu materyallerin nasıl birleştirileceği, hangilerinin anlatıya dahil edilmeyeceği, hangi yorumların seçileceği, kullanılacak olan müzikler, oluşturulmak istenen bakış açısı ve filmin nasıl bir ritimde olacağı tümüyle kurgu masasındaki işlemle belirlenecektir (Artis, 2008: 222). Kameranın ürettikleri, ses kayıt cihazının kaydettikleri ve diğer tüm unsurlar düzenlenerek kurgu işlemi sonrası anlatı ortaya çıkacaktır.

Belirli bir yaşamı anlatan birbirinden farklı, anlamlı ve önemli parçaların çeşitli şekillerde birleştirilebilmesi, belgeselin görsel çekiciliğiyle birleşerek etkileyici bir hal alabilir (Corner, 2002: 100). Belgesel film anlatısının son hali kurgu işlemi tamamen bittiğinde ortaya çıkacaktır. Materyallerin toplanması ve kurgu işlemine başlanılmasından sonra hikayenin en iyi şekli fark edilene kadar birçok farklı birleştirme biçimleri denenebilir. En güçlü tavrı sağlayacak olan kurgu yaklaşımı fark edildiğinde hikayenin nihai şekli belirecektir. Belgeselde görüntülerin tam olarak istenen nitelikte olmadığı durumda bile kurgu işleminin iyi yapılması yine de ortaya çekici bir sunum çıkarabilecektir.

Kurgu veya düzenleme, çekimlerin bir sekans oluşturmak için birleştirilmesidir. Bu şekilde unsurlar yeniden şekillenir. Kurgusal olmayan çekimler kurgu masasında düzenlendiğinde, gerçekler yeniden tanımlanır. Film yapımcısının çektikleri, ses ve görüntü akışının bir parçası olur, bir düzen içerisinde yerleştirildiğinde belirli anlamlar kazanır. Çekimlerin belirli bir hikayeye dönüştürülmesi için yapılan düzenleme işleminde sayısız seçenek vardır (Spence ve Navarro, 2011: 161-162). Kurgu masasında onlarca

hatta yüzlerce farklı kombinasyon denenebilir. Hatta her kombinasyon kendi içinde sayısız düzenleme alternatifi sunabilir. Belgesel yapımcısı anlatmak istediklerine göre kendi yol haritasını çizmeye çalışır.

Temel olarak kurgu işlemi ilk olarak her şeyin taranması ile başlar. Ardından kaba kurgu, ince kurgu, resim kilidi ve son kurgu işlemleri yapılır. Kaba kurgu bir filmin son halinden çok daha uzun olan genel bir taslak sunar. Burada öyküye, yapıya ve diğer tüm öğelere dair her şey yerli yerinde olmasa da, bunların genel olarak görülebileceği bir taslak vardır. Kaba kurgu öyküye dair alternatiflerin değerlendirilebileceği ve çeşitli varyasyonların denenebileceği bir aşamadır. İnce kurguda film daha zor hale gelir ve neredeyse bitmiş kabul edilir. Bu aşamada sorunlar büyük oranda çözümlenmiş ve anlatı cilalanmaya başlanmıştır. Resim kilidi ise tüm görüntülerin olması gerektiği gibi yerleştirildiğinin kabul edildiği aşamadır. Son kurgu aşaması ise anlatım veya seslendirmeye dair tüm sorunların çözüldüğü ve tüm film materyalinin kaydedilebileceği anlamına gelir (Bernard, 2011: 187-188). Buradan da anlaşıldığı üzere ilk olarak nelerin kullanılıp nelerin kullanılmayacağı ayırımına gidilir. Ham bir kurgu yapıldıktan sonra derinleşmeye gidilerek daha ince bir kurgu işlemi üzerinde çalışılır.

Belgelele ilişkin tüm kurgu sürecini özetleyici bir önerme yapılacak olursa, bunlar; izlemek, sıralamak, hatırlamak, seçmek ve oluşturmak olabilir. İzleme sürecinde önemli olduğu düşünülen görüntüler ve sesler, hissedilen duygular ile birlikte kurgucu tarafından isimlendirilerek, onlara dair hislerle birlikte not edilir. Bu görüntüler nihai aşamada ortaya çıkacak olanları hayal edebilmeyi sağlar. Kurgucu izleyerek, algısını ve duygularını kullanıp bunları anlamlandırarak, filmin oluşturulması için gerekli görüntüleri ve diğer kombinasyonları dosyalamalıdır (Pearlman, 2018: 308,310). Çekilen görüntüler ve kullanılacak olan diğer materyaller izlendikçe nasıl bir anlatı oluşturulabileceği de şekillenecektir. Mevcut materyalin iyi tanınması, bilinmesi ve anlamlandırılabilmesi gerekir.

Kurmaca filmlerde olduğu gibi montaj yoluyla sağlanan süreklilik belgesel filmlerde de uygulanabilmektedir. Neticede belgesel kamerası da yer yer kayıttan çıkmakta ve farklı zamanlarda farklı açılarla çekimine devam etmektedir. Fakat kurgu masasındaki işlem bunu süreklilik içerisinde devam eden bir çizgiye yerleştirir. Bu yönüyle belgesel filmler kurmaca sinemanın kurgu yaklaşımına benzer tavırları

kullanmaktadır. Kurmaca filmlerin hızlı ve ritmi yüksek kurgusunu popüler belgesellerde de görmek mümkündür. Bunların yanı sıra montaj yoluyla zaman algısı üzerinde de oynanabilmektedir. Farklı zamanlarda çekilenler, arşivden gelen görüntüler, müzikler ve sesler gibi tüm unsurlar kurguda harmanlanarak zamanı yeniden şekillendirir.

2.3.5. Sekans ve Sahnelerin Dizimi

Hikayede yaşamda gibi hissetmek, yaşamın ritmine ve temposuna ulaşabilmek istenir. Filmin ritmi sekansların uzunluğuna göre ayarlanır. Bir sekansı uzun tutmak izleyicilerin ilgilerini kaybetmelerine neden olabilir. Sekansın içindeki aktivite yoğunluğu tempoyu gösterir. Hareketsiz bekleyen biriyle ilgili bir sekans düşük tempolu, isyanla ilgili bir sekans yüksek tempolu olacaktır. İyi bir anlatıda sekansların ilerleyişi seyri hızlandırır. Film yapımcısı ritim ve tempodan yararlanarak sahneler üzerinde kısaltmalar yapabilir, sahnelerin içindeki eylemleri artırarak daha tempolu hale getirebilir ve bu yolla ulaşmak istediği dramatik noktaya doğru ilerleyebilir. Dramatik bir noktadan sonra izleyicinin soluklanması için hızın yavaşlatılması tercih edilebilir. Her sekans içeriğindeki konuya ve olaylara göre değişkenlik gösterebilir, dramatik sekanslardaki amaç maksimum etkiyi sağlayabilmektir (Das, 2007: 26). Yönetmen anlatının genel yapısına dair amaçlara göre sekansları ve sahneleri dizebilir. Dizilen bu sekansların ve sahnelerin içeriği, süresi ve temposu filmde ulaşılmak istenen etki düzeyine göre düzenlenmektedir.

Bir filmi genel hatlarıyla incelemek için filmin uzunluğu kabaca bir yaklaşımla dörde bölünebilir. Üç aşamalı dramatik yapının kullanıldığı filmlerde genellikle ilk çeyreğin sonu birinci aktın sonuna karşılık gelmektedir. Yine kabaca, her zaman olmasa da genellikle, üçüncü çeyreğin sonu ikinci aktın bitimine karşılık gelmektedir. Dördüncü çeyreğin sonu, yani filmin bitimi veya bir süre öncesi ise üçüncü aktın sonu olacaktır. Filmin kalan süresi ise genellikle çözülme kısmıdır. Bu yapı, filmi genel olarak haritalandırmak için uygun olabilir. Bunun yanı sıra yine filmi inceleme amacıyla, öncelikle baştan sona bir kere izlenmeli ve hangi parçaların işe yaradığı, hangilerinin yaramadığı, filmin ne hakkında olduğu, filmi yapılan şeyin ne olduğu, hikayesinin ne olduğu, en çok nelerin hatırdta kaldığı, röportajlar, canlı aksiyon çekimleri ve arşiv materyalleri gibi anlatım unsurlarından hangilerinin kullanıldığı, filmin nasıl bir dizilime sahip olduğu, nasıl başladığı, akt yapılarının nerelerde kırıldığı ve diğer akta geçişlerin

nasıl yapıldığı sorgulanabilir (Bernard, 2011: 94). Bu tür yaklaşımlarla ve sorularla filmin genel akt yapısı, dizilimi ve anlatısına dair incelemeler yapılabilir ve filmin analizini yapma adına öncelikle temel yapıyı görmeyi sağlayabilecek genelden başlayan bir sorgulama yürütülebilir.

Belgeseldeki konuşma ve görüntüler, filme konu olan kişiye dair kapsamlı bir göstergesel derinlik sunmaktadır. Bu durum özellikle biyografik anlatıda dokunaklılığı artırmaktadır (Corner, 2002: 99-100). Genel olarak yaşanan hayat için nereye gideceği belirsiz, anlamsız ve rastgele olduğu düşünülebilir. Fakat belgesel bir film böyle değildir, zaman parçalanabilmekte ve üzerinde oynanabilmektedir. Belgesel filmdeki olaylar, zaman içerisinde belirli bir hedefe ilerlendiği düşüncesini oluşturacak biçimde düzenlenmektedir. Öncelikli olarak hikayenin ne olduğuna dair fikir edinilir ve ardından hikayenin bitimine kadar olay örgüsüne ve çözümlenme sürecine dahil olunur (Spence ve Navarro, 2011: 172). Belgeseller gerçek hayatın karmaşıklığını ve rastgele görünen gidişatını kendi anlatı yapısınca şekillendirir ve düzenler.

Belgesel filmlerdeki bazı sahneler ayrılan süreler diğerlerine nazaran daha fazla veya daha az yoğunluklarda olabilir. Örneğin bir siyasetçinin sekiz aylık adaylık yarışı için 45 dakika ayrılabilirken, on yıllık siyaset geçmişine iki dakikalık bir süre verilebilir. Böylelikle adaylık sürecini daha fazla anlatmak için kronolojik olarak hikayenin ilk kısmı daraltılmış olur. Bazı durumlarda da duygusal etkiyi artırmak için zamanı genişletme tercihinin gidilebilir (Bernard, 2011: 73). Anlatının yaklaşımına göre gerçek yaşamda kısa bir süre içerisinde gerçekleşen olaylar uzun uzadıya anlatılabilirken daha uzun zaman diliminde yaşananlar ise filmde daha kısa bir süre içinde verilebilir.

Hikayenin bütünlüklü bir şekilde akması için sekanslar arasında kesintisiz bir ilerleme olmalıdır. Bu yüzden sekansları birbirine bağlayacak bir şeyler olmalıdır. Genellikle bu bağlantı iki sekansın ortak yönünü veren bir durumla veya zıtlıkla sağlanabilir. (Das, 2007: 27). Bu tür bağlantılar yumuşak bir geçişle sekansları birbirine bağlar ve daha estetik bir görünüm sunar. Bu durumu örneklendiren bir tablo aşağıda sunulmuştur.

Tablo 2.1. Sekanslar Arası Geçişler

GeçişDurumu	Örneği
Bir karakter özelliği veya zıtlığı.	Bir erkeğin gözlerinden bir kadının gözlerine ya da kör bir adamın gözlerinden, görebilen bir adamın gözlerine geçiş yapılabilir.
Bir aksiyon.	Gürültülü bir odadan çok sessiz bir yere geçiş yapılabilir.
Bir obje.	Bir seradan bir orman sahnesine geçilebileceği gibi iki zıt objenin geçişi olarak bir çöl sahnesinden kutuplardan bir sahneye geçilebilir.
Bir kelime.	Karanlık kelimesinin kullanıldığı bir sahneden ılık kelimesinin kullanıldığı bir sahneye geçiş yapılabilir.
Bir ılık kalitesi.	Gölgeli bir çayırda gölgeli bir odaya geçiş veya parlak bir öğlen ışığından dolunaylı bir geceye geçiş yapılabilir.
Bir ses.	Bir kemancıdan orkestraya veya bir kemanın notalarından inşaat makinelerinin gürültüsüne geçiş yapılabilir.
Bir fikir.	Metafor ve kavramlar üzerinden de bağlantılar sağlanabilir, örneğin solmuş bir çiçek görüntüsünden ölüm yatağında bekleyen yaşlı bir adama geçilebilir.

Kaynak: Das; 2007: 27-28

2.3.6. Ses ve Müzik Kullanımı

Sesin belgesel filme gelmesiyle, uzun metrajlı kurmaca filmlere gelmesi aynı tarihlerde olmamıştır. Renk, sinemaskop ve birçok optik efekt de belgesel sinemaya geç gelmiştir. Kurmaca filmlere 1920'lerin sonlarında gelen ses, belgesel sinemaya 1930'ların başlarında gelmiştir. Kurmaca filmlere ses geldiği zaman; sesin eş zamanlı veya eş zamansız kullanımı, karakter ve görüntüyle karşılıklı kullanımı ve sanatsal ilişkilerine dair tartışmalar yürütülmüştür. Bu tartışmalar sesli belgesellere yeni yollar açmıştır. Örneğin şiirsel anlatılar, betimleyici portre anlatıları, stüdyo yapımı konuşmalar ve günlük yaşamdan gerçek konuşmalar bunlardan bazılarıdır. Ses ve diğer anlatı unsurlarının belgesele eklemlenmesiyle birlikte belgesel sinema Hollywood sinemasıyla eş değer üretim şekline geçmiştir (Nichols, 2016: 61). Sesin belgesel filme gelmesi, kurmaca filmlerdekine benzer anlatı tekniklerinin yakalanmasını sağlamıştır.

Kişinin sesi onun özüne inebilmeyi sağlar ve izleyicinin yönlendirilmesinde etkilidir. Öznenin imgesini sesle birlikte görmek, bedeni dünyaya yerleştirmenin ve kişinin fiziksel olarak zihne taşınmasının güçlü yollarından biri olur. Filmde dramatik gerilimin yüksek olduğu yerlerde ses tamamlayıcı bir unsur olarak kişinin öz

muhasabesini ortaya çıkarır. Özellikle biyografi belgeselciliğinde öznenin imge üzerindeki sesi güçlü otobiyografik veriler sunar (Corner, 2002: 99). Ses ve görüntü bileşimi biyografik öznenin anlatımında birbirlerini tamamlayıcı unsurlardır. Sesin olmadığı bir özne, kendini ifade etmekte yetersiz kalır.

Film yapımcısı belgeselini çekmek istediği konunun gerçek yaşamdaki dramatik kalitesini filmine aktarabilmek ve şekillendirmek ister. Belgele sesin gelmesi konuşan kişinin sesini görünür kılmıştır. Film yapımcısı görüntü ve sesi birlikte kullanarak konuşan kişiyi filme alabilmektedir. Bu yönüyle artık görüntü tek başına tüm kontrolü elinde tutan değildir, konuşmayı bedene bağlamaya da aracılık etmektedir (Nichols, 2016: 71). Ses, görüntünün daha iyi anlaşılmasına hizmet edebildiği gibi, görüntü de sesin somut bir biçime bürünerek anlam kazanmasına hizmet etmektedir. Tek başına bir ses veya görüntü de belirli bir duygunun aktarımını gerçekleştirebilir fakat yetersiz kalacaktır. Bu iki unsurun bileşimi hem duygu aktarımı hem de hikayenin etkin bir şekilde anlatılabilmesi noktasında önemli bir görev üstlenmiştir. Elbette ki, ses yalnızca konuşan insanların sesleriyle sınırlı değildir, belgesel filmlerde birçok ses unsurunun kullanımıyla oluşturulan bir ses tasarımı vardır.

Belgesel bir filmde ses tasarımı, konu ve görüntülerle bağlantılı olarak tutarlı bir biçimde ses kuşağı oluşturma işlemidir. Ses tasarımı filmin üslubuna, biçimine ve anlatılan konunun ilerlemesine yardım eder. Seslerin yaratıcı bir biçimde düzenlenmesiyle icra edilen ses tasarımı, doğru zamanda doğru sesi filme yerleştirebilmekle ilgili sanatsal bir yaklaşımdır. Diyaloglar, anlatıcının sesi, ön ve arka plandaki sesler ve müzik, sesin bileşenleridir. Bu bileşenler yönetmenin yaklaşımı çerçevesinde katmanlaştırılarak ve detaylandırılarak filmin ses kuşağını oluşturur. Kurmaca bir filmde ses tasarımı seyirciyi konunun ve anlatımın içine çekerek güçlü bir etkileşim yaratmak için oluşturulurken belgesel filmde daha çok olayları kanıtlamanın öncül konumunda olduğu bir yaklaşım vardır (Sözen, 2017: 21-22). Sese dair unsurların birden fazla bileşeni içermesi ve katmanlı bir yapı sunması, onu görüntüden daha işlevsel bir biçimde kullanmaya götürür. Ses kullanımında istenirse, hem ön plandan hem arka plandan gelen sesler, konuşan öznenin sesi, müziğin sesi ve çeşitli efektif sesler bir arada kullanılabilir. Ses bileşenleri arasında anlatının durumuna göre geçişler yapılabilir.

Son dönem belgesellerde sözlü tarih kullanımı kendini göstermektedir. Sözlü tarih sayesinde sesleri işitilmeyenler aracısız olarak kendi seslerini duyurabilirler. Ses, hikayenin öznesini güçlendiren bir unsurdur. Konuşma hakkı üst sestən alınır ve bunun yerini gerçek diyaloglar ve etkileşimler alır (Akbulut, 2010: 122). Belgesel filmde anlatıcının sesi, arzuları, eksiklikleri, hayalleri ve prensipleri ortaya çıkarır. Ses ile bir dünya görüşü ortaya dökülür, olaylar yeniden ve farklı bir gözle değerlendirilir, gözden kaçan ayrıntılar ilk günkü gibi ortaya çıkarılır (Nichols, 2016: 40). Sesin tonalitesinde duyguları hissettirir, bu şekilde gerçekliğin etkisi artar ve karakterin derinlikli yapısı ortaya çıkar.

Ses bileşenleri belgesel görüntülerine ek güçler kazandırır. Ses bileşenleri sahneden sahneye değişim gösterebildiği gibi aynı sahne içerisinde de değişim gösterebilir. Örneğin bir sahnede yorumlayıcı bir müziğin etkisi hissedilirken, geçişlerle çevresel sesler de öne çıkarılabilmektedir. Belgesel filmdeki ses bileşenleri içerisinde gerçek kişilerin sesleri en önemli olanlardır. Diğer konuşma biçimlerinden üst ses anlatıcı veya görünen anlatıcı bundan sonra gelebilecek önemdedir. İnsan sesindeki anlamsal derinlik, filme ilişkin inandırıcılığı güçlendiren bir unsurdur. Belgesellerde bunu yakalamak için genellikle insan sesinin saf kayıtları kullanılmaktadır. Ayrıca anlatıcıya ilişkin sesin tonalitesi izleyicide güvenilirlik oluşturabilmektedir (Sözen, 2017: 26-28). Ayrıca olayları deneyimleyen bir kişiden yani ilk elden dinlemenin ayrıcalığı, izleyicinin güvenini kazanmaya yardım eder. Son dönem belgesellerde bu önemden dolayı üst bir anlatıcıdan ziyade daha çok gerçek karakterlerin seslerinin kullanıldığı görülmektedir.

Müziğin yeri ve zamanı belirtmede destekleyici bir yönü olduğu gibi, anlatıyı, tempoyu, doruk noktasını ve çözülmeyi destekleyici yönü de vardır. Geçiş sahnelerinde sürekliliğin sağlanmasına yardım eder. Uygun ruh halini oluşturmada bütünleştirici bir etkiye sahiptir. Fazla müzik kullanımının özneliği çok fazla dramatize etme riski olsa da yönetmenler kısıtlı bir duygu yansıması ihtimalinden ve izleyicinin bağlılığını kaybetmekten daha çok çekinirler (Corner, 2002: 100). Müzik kullanımı üzerinde titizlikle düşünülmelidir. Öyküyü bastıracak bir şekilde hikayenin müzikle doldurulması anlatıya zarar verebilir. Filmin yapımcısı arzu ederse mevcut ortam içerisinde çalan bir müziği de kullanabilir. Eğer kendisi sonradan müzik ekleyecekse bunu konudan uzaklaşmaya ve konunun güvenilirliğini sarsmaya izin vermeyecek bir şekilde yapmalıdır.

Belgeselde müzik, film akarken gerçekleşen konuşmaları, görüntüleri ve filmin mesajını destekleyici niteliktedir. Belgeselin gerçekleri aktaran ve bilgilendiren üslubuna derinlik kazandırır ve temayı destekler. Dünyayı belirli bir açı, insan, yer ve zamanlarda deneyimleme duygusunu temsil ederek, görüntülerin tek düzelikliğini kırmaya çalışır. İzleyicilere çevrelerindeki dünyayı daha yoğun ve cezbedici bir şekilde algılatmaya çalışır. Hikayenin odağındaki noktaları güçlendirerek canlılık kazandırır. Belgesellerin daha iyi hale gelerek izleyicilerin bir maceranın içine çekilmesine destek olur (Nichols, 2016: 91,93). Müzik, filmin karakteristik bir görünüm kazanmasına yardımcı olur. Hatta bu yüzden bazı filmler kullanıldıkları müziklerle anılmaya başlar ve o filmlerin hatırlatıcıları konumuna gelir.

Sahnede meydana gelen eylemler ve hareketlerle birlikte duyulan, doğal veya yapay etkiler oluşturan ses efektleri de önemli ses bileşenleridir. Bir patlama sahnesinde bunun sesini (veya efektini), bir köpeğin havlarken gösterildiği sahnede havlama sesini ve ortama ait sesleri izleyiciler duymak ister. Örneğin gerçekçi bir şehir trafiği sahnesi için korna seslerini, siren seslerini duymak sahnenin etkinliğini artıracaktır. Diğer bir önemli ses bileşeni ise müziktir. Diegetik müzik sahnenin doğal bir enstrümanıyken, non-diegetik müzik ise sahnenin duygusal etkisini artırmak içindir. Belgesel filmde müzik sesi sekansların oluşumuna yardımcı öğelerden biridir. Görüntüler kurguya ilişkin kesmeler ile değiştirilir fakat müziğin değişmemesiyle bir bütünlük ve devamlılık yakalanır. Bunun tam tersi bir kullanım da söz konusudur. Görüntü değişmezken müziğin değişmesi durumunda farklı bir şey anlatılacağı hissi oluşur (Sözen, 2017: 27). Müzik ve ses sayesinde kurguda daha yumuşak geçişler yapılabilmesi mümkün olur.

2.3.7. Zaman, Mekan ve Dekor Kullanımı

Bir film gerçek zamanı genişletir veya daraltır. Filmi yapan kişi filme dair tüm etkinlikleri bilmelidir, böylelikle nasıl bir düzenlemeye gideceğine, çekimleri, kesmeleri ve geçişleri nasıl yaratıcı bir biçimde işleyebileceğine karar verir. Hikaye anlatımında kronoloji yararlı bir araç olmasına rağmen az kullanılmaktadır. Kronolojiye dair düzenlemeye erken başlanması ve bu konuda dikkatli davranılması çekim öncesinde, yapım sürecinde ve çekimden sonraki süreçte önemli katkılar sağlar. Anlatılan hikayeye dair yeni ufuklar açar, güven sağlayan bir unsur olur ve doğrusal olmayan bir anlatı için seçenekler sunar (Bernard, 2011: 72,125). Bir yaşamöyküsünün parçalara ayrılması ve

bunların anlatılmak istenen konuya göre kronolojik bir sıralama gözetmeden dizilmesi daha ilgi çekici bir anlatı akışı da sunabilir.

Bir hikaye anlatımında, olayların mutlaka gerçekleşme zamanına göre dizilmesi gerekmez. Farklı zamanlarda gerçekleşen olayların iç içe geçecek şekilde kullanılması bazen daha tatmin edici sonuçlara ulaşılmasını sağlayabilir. Hikayeye ilişkin kronolojiye genel olarak hakim olmak büyük resmi görebilmeyi sağlar. İzleyicilerin ilgisini çekebilecek referans kısımlar bu resim içinden seçilebilir (Bernard, 2011: 67-68,127). Belgeseller gerçek yaşamların dağınıklığını, anlatmak istediklerine göre düzenler. Böyle bir yapı her ne kadar parçalı gibi görünse de esasında bu durum gerekli bilgilerin yeniden düzenlenerek toparlanmasıyla bütüne ulaşan bir anlatıyı inşa eder.

Belgesel gibi yapımlarda olayların geçtiği yerde çekim yapmak konuyla olan bağı bütünleştirir, güven sağlar ve dolaysız bir şekilde hikayeye bağlar. Kurmaca yapımlardakine benzer setlerin inşa edilmesi, filmi orijinalliğinden uzaklaştırır. Temsile ilişkin kimliğin doğrulanması zorlaşır ve bağlamsallık zayıflar. Ayrıca belgesele ilişkin mekanlar konuya dair bilgi sağlar ve temsil edilenlere dair rehberlik görevi üstlenir. Kişilere dair karakteristik özellikler mekanlar yoluyla desteklenebilir. Mekanlar yoluyla sosyal statüye, etnik kökene ve mesleğe dair bilgiler edinilir. Çerçeve içerisinde yer alan öğeler ve lokasyonlar karakteri tanıtan unsurlar olarak çalışırlar (Spence ve Navarro, 2011: 219-221). Çekimler, çekilen yerler, mekana ilişkin unsurlar ve kişilerin düzenlenmesi belgeselin gerçekleri yansıtmaya hizmet eder ve özneye dair bilgiler sunar.

Bunun dışında ‘docudrama’ yada ‘dramatik belgesel’ olarak adlandırılan yaklaşımlarda gerçeği yeniden oluşturmak için kurmaca filmlerdeki öğeler kullanılmaktadır (Kuruoğlu, 2012: 101). Belgesel filmlerde yeniden canlandırmaya başvuru sahnelerde, mekan ve dekor, döneme ve anlatıya uygun halde gerçekleri çağrıştırmak için düzenlenebilmekte veya yeniden yapılandırılabilir. Bunun yanı sıra oyuncu kullanılarak o dönemde yaşananlar canlandırılabilir, böylelikle belgeselde kurmaca sahne kullanımına gidilebilir.

2.3.8. Canlandırma ve Kurmaca Kullanımı

Günümüz belgesel film anlatılarında kurmaca film anlatılarıyla paralellik gösteren bir benzeşmeye gidildiği görülmektedir. Belgesel ve kurmaca film anlatılarına ilişkin gerçekleşen bu benzeşme kimi zaman yadsınsa da belgesel anlatısına yeni ufuklar açabilmekte ve yönetmenin işlediği konuyu farklı biçimlerde anlatabilmesinin önünü açmaktadır. Bu durum saf ve yalın bir biçimde gerçeği anlatma düşüncesiyle sıradanlaşmaya sebep olan bir çok belgesele örnek teşkil etmelidir (Öztürk, 2014: 120). Eğer kurmaca sahnelerin kullanımı gerçeklerin temsil edilmesine, gerçeğe dair duyguların daha iyi anlatılmasına hizmet ediyorsa yadsınmamalıdır.

Yeniden canlandırma, önceden yaşanan bir olayın kurmaca bir biçimde sunulmasıdır. Belgesel bir filmde yeniden canlandırma fark edilmezse seyirci aldatıldığını düşünebilir. Eğer bir filmde yeniden canlandırma sahnesi varsa seyirci bunun geçmişte yaşanan bir olayın kurgusal bir tekrarı olduğunu bilmelidir. Bu tür yeniden canlandırmalar, yaşanan olayın eş zamanlı bir sunumu değildir, bu yönüyle orijinal olayla olan bağı zayıftır (Nichols, 2016: 35). Özellikle yaşamda olmayan birinin anlatıldığı belgesellerde yer yer yeniden canlandırmalara başvurulabilmektedir. İzleyici bu sahnelerin yeniden canlandırma olduğunu biliyorsa ve bu sahneler belgeselin diğer kısımlarında devam eden gerçek görüntülere ve ana konuya hizmet ediyorsa anlatı yerine göre daha çok güçlenebilmektedir.

Yeniden canlandırma bir olayın asıl hali değildir. Daha önce yaşanmış bir olayın veya olay dizisinin sahnelenen bir tekrarıdır. Bu tür bir sahneleme, belgesel yapımcısının olaylara nasıl bir bakış açısıyla yaklaştığını da gösterir. Herhangi bir savaşla ilgili bir belgeselde birçok kanıt türünün yanı sıra uzmanların ifadelerine de başvurulabilir. O döneme dair sinematik kayıtlar olmayacağından belgesel yapımcısı herhangi bir eylemin yeniden canlandırmasına başvurabilir. Böyle bir canlandırma tarihe dair güvenilir bir temsil sağlayabilir fakat orijinal olayla tam olarak örtüşmeyecektir (Spence ve Navarro, 2011: 215). Yeniden canlandırılan veya sahnelenen durumlarda gerçeklerin kurgusal kayıtlarıyla karşı karşıya kalınacaktır. Ayrıca böyle bir durumda gerçekçiliği veya hikayeyi destekleme adına yönetmenin öznel yaklaşımları da olabilecektir.

Bunun yanı sıra birçok film yapımcısı geçmişte yaşanan olayları temsil etme adına rekreasyonlardan yararlanır. Bunu kullanmak hem görselliği destekleyici, hem hikaye

anlatımına katkı sağlayıcı, hem de zaman ve bütçe kullanımında yararlı olabilecektir. Rekreasyon kullanımı çeşitli biçimlerde yapılabilir. Hangisinin anlatı için daha uygun olacağına veya yenilikçi bir yaklaşım getireceğine filmin yapımcısı karar verir. Bazen bir el, yürüyen bacaklar veya dönen bir tekerlek gibi canlandırmalar kullanılabilir. Ufuk çizgisine karşı insan figürleri veya insanların duygularını yansıttığı yakın çekimleri kullanılabilir. Geçmişte yaşanan bir savaş sahnesini canlandırmak için aktörler kullanılarak yeniden canlandırmalar yapılabilir. Rekreasyonlar geçmişe çağrışım yapacak şekilde kullanılabileceği gibi hikaye anlatımında merkezi önemde olacak biçimde de kullanılabilir (Bernard, 2011: 90). Konuya dair anlatılan ve gösterilmek istenenlerin gerçek yaşamdan sağlanamadığı durumlarda rekreasyon çekimler kullanılabilir. Bu tarz tasvir edici ara görüntülerin kullanımı hikayeyi ve görselliği destekleyici olabilecektir.

Yeniden canlandırmalar geçmişte yaşanan olayların aynısını sunamaz. İzleyiciler bunun üzerine düşünürlerse, aldatıldıkları düşüncesine kapılabilir. Bu tür yeniden canlandırmalarda kanıt olarak sunulanlar gerçeklerle olan bağıyı kaybeder ve yeniden canlandırmanın temsiline katılır. Esasında bunlar geçmişe dair kanıt olmaktan ziyade sanata dair yorumlamalardır. Bu yorumlama ise film yapımcısının dünyasına aittir. Bu tür gerçeği desteklemeye çalışan dramatizasyonların, geçmişi yeniden canlandırmaya ve kanıtlar sunmaya dair bir yaklaşımı olsa da asıl katkıda bulunduğu şey iknadır. Etki oluşturarak, bir argümanın kapsamını artırmaya ve duygusal çekicilik kazandırmaya çalışırlar (Nichols, 2016: 49). Aynı zamanda yeniden canlandırmalar belgesel içerisinde daha önce sunulan veya daha sonra sunulacak olan gerçek görüntüleri desteklemeye yarar.

2.3.9. Arşiv ve Kolaj Kullanımı

Belgesel film için çekilen birçok görüntü, röportaj ve kesitler olmasına rağmen hikaye için yine de bir dizi görselin eksikliği görülebilir. Asıl görüntüler mevcut olabilir fakat yine de bunu destekleyici görüntüler gerekebilir. Stok ve arşiv görüntülerinin ihtiyacı bu aşamada kendini göstermektedir. Arşiv görüntüleri, belgesel için çekilmemiş tüm görüntüleri içerebilir; yerel bir gazeteden fotoğraflar, konuyla bağlantılı eski videolar, bireyin çocukluk fotoğrafları, ailesinden fotoğraflar, videolar, dökümanlar, filmlerden görüntüler, televizyon veya gazete haberleri, makaleler, devlet veya farklı kurumların arşivleri, tarihi resimler, illüstrasyonlar, çizelgeler ve bunun gibi birçok şey

olabilir (Artis, 2008: 227). Arşiv görüntüleri belge niteliğiyle belgeselin gerçekçi doğasına katkıda bulunur ve görsel sunumu destekleyici olur.

Belgesellerde yer alan videoların, seslerin, fotoğrafların ve metinlerin belgeselin yapımcıları tarafından oluşturulma zorunluluğu yoktur. Başkalarından sağlanan görüntülerin kullanımı belgeselciliğin doğasına uygundur. Bu görüntülerin teknik kalite anlamında sorunlu olması, titreşim veya flu kısımlarının olması da sorun değildir (Güngör, 2002: 56). Hatta bu görüntüler daha gerçekçi olmaları yönüyle belgesel filmi destekleyici nitelikte olabilmektedir. Kameranın bir film çekimi için profesyonel olarak kullanılmaması, belki rastgele birinin elinde, planlanmadan, anlık bir karar ile çekim yapılması bu görüntülerin daha doğal algılanmasını sağlamaktadır. Belgeselin gerçeğe yaslandığı varsayımı bu tarz görüntülerle desteklenmektedir.

Biyografi çalışması kişiyle ilgili tüm belgelere ve bilgilere ulaşabilmeyi gerektirir. Bunun yanı sıra kişinin çevresindeki kişilere ulaşmak, hatta onlar hakkında bilgi ve belge toplamak ikincil kaynakları oluşturur. Bir kişiyi tanımaya çalışırken ilişkisi olduğu kişiler de incelenmelidir (Turan, 1999: 169). Konuyu çevreleyen tüm unsurlar konunun desteklenmesini sağlar ve anlatıyı şekillendirir. Yalnızca tek bir kişiyle yetinmek, anlatılanların eksik ve yetersiz kalmasına sebep olabilir.

2.3.10. Metin ve Senaryo

Genellikle belgesel film için, yapımdan önce senaryo yazılmaz. Çünkü belgesellerdeki dramatizasyonun yoğun ve genişleyen bir yapısı vardır. Belgele ilişkin senaryo çekim süreci boyunca kendiliğinden gelişmektedir. Bu sebeple belgeselde senaryo kavramı daha çok bitmiş filmin hikayesini kapsamaktadır (Bernard, 2011: 8). Belgesel film için senaryodan ziyade yaklaşım metni yazılabilir. Bu metinde filme dair nasıl bir anlatı dili oluşturulmak istenildiği, konunun hangi yönleriyle ele alınmak istenildiği, ne gibi sahnelerin çekilmesi düşünüldüğü gibi unsurlar yazılabilir.

Belgesel filmin anlatımına ilişkin senaryo daha çok görseller üzerinden kendini gösteren bir metindir. Güncel olaylara dair veya biyografi belgesellerine dair oluşturulan çekim senaryoları filmin genel yaklaşımına dair bir şablon niteliğindedir. Filmin bütün görsel materyalleri yerine oturduğunda belgesel için kesin bir anlatı yazımı ortaya çıkarılabilir. Filmin en başından bir anlatı yazılsa bile film çekildikçe ve düzenlendikçe

yeni durumlar ortaya çıkabilecektir. Hatta tüm düzenleme bittiğinde dahi yeni fikirler oluşabilir ve filmin anlatısı değişebilir. Bu yüzden anlatıya yönelik bu gidişat ve derinleşme daha çok filmin son aşamasına aittir (Rosenthal ve Eckhardt, 2016: 16). Belgesellerde senaryo yazımından ziyade ilk süreçte uzun soluklu bir araştırma safhası yürütülebilir. Çekilmesi düşünülenler ve nasıl bir anlatım dili oluşturulabileceğine dair notlar alınabilir.

Tüm belgeseller için araştırma, ilk ve önemli safhadır. Bu süreç daha çok bilgi ve belgeye ulaşabilmek için önemlidir. Uzmanlara danışmak ve çok sayıda insanla görüşmek, fikirleri ve görüşleri artırarak filmi derinleştirecektir (Gider, 2014: 137). Araştırmalar neticesinde elde edilenler belgeselin genel kapsamına dair bir görüngü sunacaktır. Bu genel görünüm üzerinde düşünüldüğünde anlatının izleyebileceği rota az çok belirmeye başlayacaktır. Belgeselcinin olabildiğince çok malzemeye sahip olması anlatı üzerinde daha geniş bir yelpazede çalışabilmesine zemin hazırlayacaktır. Ayrıca belgeselci konuya hakim bir bakış açısı geliştirebilecektir.

Bakış açısı öykü içerisindeki olayları aktaran kişinin görüşü ve yorumuyla ilgilidir. Olaylar, kişiler ve diğer unsurlar bu bakış açısından çıkacak bir metinle sunulur. Anlatıcı kendi öykü evreninden seçimler yaparak anlatısını kurmaktadır. Buradaki seçme, anlatılan olay ve ifade edilmek istenenle yakınla ilgilidir. Ayrıca sinematografik bir anlatının içerisine ses, dekor, müzik, ışık, oyuncu, kurgu, kamera kullanımı gibi görsel ve işitsel bileşimler de girmektedir (Sözen, 2008: 170,175). Bu bileşimler yönetmenin bakış açısını aktarabilmesine yardım edecektir. Vurgulamak istediği yerlerin altını çizmek için, ışıktan, müzikten, kadrajdan ve montaj gibi unsurlardan yararlanacaktır.

Belgesel filmler ortama dair sesleri, ses efektlerini ve müziği hikaye anlatımını destelemek için kullanır fakat genellikle mesajları en iyi iletmenin aracı belgeseldeki konuşmalar olmaktadır. Hatta bu yönüyle belgeseldeki sözler, röportajlar ve yorumlar görüntülerden bile daha güçlü etki gösterebilmektedir. Böyle bir durumda görüntüler bu tür konuşmaların destekleyicisi konumunda olmaktadır (Spence ve Navarro, 2011: 247). Belgeselde gerçek karakterlerin konuşmaları, filmin anlatıcı sesi gibi işlemekte ve o belgeselin metnini oluşturmaktadır. Belgeselde bir anlatıcı tarafından seslendirilen metin varsa, bu film ekibinden birileri tarafından yazılmıştır. Gerçek karakterlerin söyledikleri ise kendilerine aittir. Fakat her halükarda tüm konuşmalar ve anlatımlar belgesele dair

ortak bir metni oluşturmaktadır. Özellikle karakterlerin söylediklerinin tümünün kullanılmadığı, bazı kısımlarının seçildiği düşünülürse, bunlar da filmin yönetmeninin seçimleri ve yönlendirmeleri ile ilgilidir.

Belgesel bir filmde sekanslar olayların meydana geldiği zamansal sırayla dizilebileceği gibi, farklı noktalardan olayların alındığı, zamanda ileri geri geçişlerin yapılabileceği rastgele bir dizilim de tercih edilebilir. Olayların oluş sırasına göre dizilmesi daha geleneksel bir usul olurken, günümüzdeki pek çok senaryo yazarı doğrusal olmayan zamansal dizilimi tercih edebilmektedir. İzleyiciler, filmin yapımcısı gibi olayların bilgilerine tam hakim olmadıkları için, doğrusal olmayan bir dizilimin tercih edilmesi onlar için daha ilgi çekici olabilecektir. Böyle bir düzenleme ustalık gerektirmektedir, izleyicilerin bunalılmaması ve akıllarının karıştırılmaması gerekir (Das, 2007: 27). Filmin genel yapısına ilişkin tüm bu düzenlemeler belgesel çekilmeye başlamadan önce tasarlanabileceği gibi çekilirken ve çekim sonrası süreçte de şekillenmeye devam edebilir. Olayların nasıl dizildiği belgesele dair metinle veya senaryoyla ilgilidir. Kurmaca filmlerde tüm sahneler ve diyaloglar önceden bir senaryo metni içinde yazılır, olayların hangi sırayla gerçekleşeceği, aralara hangi olayların gireceği gibi filmin akışına dair tüm süreci senarist belirlemektedir. Belgesel bir filmde elbette ki senarist olmayabilir, yönetmen kendi anlatı üslubuna göre ve hatta doğaçlama bir usulle sahneleri oluşturabilir. Fakat nihai olarak ortaya çıkacak olan sonuç filmin kurgusundan sonra ortaya çıkacaktır.

2.3.11. Detay Estetiği

Detaylar yaşamın özgünlüğüne dair birçok şey anlatır. Örneğin hasta bir adamın yatağının yanındaki dolu bir kül tabağı o adamın veya bakıcısının yoğun bir sigara tiryakisi olduğunu gösterir. Hatta sigaranın markası, ne tür içecekleri içtiği, ne zaman ne yediği veya içtiği, ne tür elbiseler giydiği, bulunduğu mekanın nasıl dekore ettiği gibi pek çok detay kişilere dair birçok şey anlatır. Elbette yanıltıcı detayların olma ihtimali de vardır. Örneğin bir sanat eseri o dairede yaşayan kişi tarafından alınmamış, eski bir arkadaş tarafından bırakılmış olabilir veya şık bir elbise ödünç alınmış olabilir (Bernard, 2011: 22). Tüm detaylar hikaye anlatısına ve kişileri tanımaya yardım eder. Bazen sözlerle ifade edilemeyenlerin yerini alır ve karakteri tanıtmak için göstergeler olurlar.

2.3.12. Röportaj

Belgeselde röportaj kullanımına genellikle alışılmış bir durum gözüyle bakılmaktadır. Çoğunlukla röportajlar film yapımcısının yanıt almak istediği, sahneyi yönlendirdiği ve belirli bir sunum kalitesindeki işlemlerdir. Film yapımcıları röportaj yaptıkları kişilerin temsile dair güvenilirliklerinin yanı sıra onların çekiciliklerine ve performans kapasitelerine de bakma eğiliminde olurlar. Röportajlarda kişilerin özgürce konuşabilmelerini sağlamak belgesele olumlu katkı sağlar. Özgürce hareket edebildiklerinde performanslarını daha iyi gösterebilirler. Onların filmdeki güvenilirliği ve statüleri bir nebze çekimden önceki durumlarıyla da alakalıdır. Bazı insanlar belgeseldeki konuşmalarını popülerleşmek için bir araç olarak görebilirler (Spence ve Navarro, 2011: 229-231). Röportaj yapılan kişi sadece orada mülakat içerisine dahil edilen sıradan bir kişi gibi değildir, filmin anlatısında etkin bir öneme sahiptir. Röportajlardaki söylemler filmin metnini oluşturabilir ve filmin metniyle bütünleşerek hareket edebilirler.

Konuyu ve yaşamöyküsünü anlatan yorumlar ve röportajlar çeşitli biçimlerde düzenlenebilir. Bununla birlikte bir röportajda yalnızca ses yeterli derinliği sağlamayabilir, sesle birlikte öznenin görüntüsünün verilmesi derinleşmeyi artıracaktır. Sesin sahibinin nesnel dünyadaki görünümünün verilmesi anlatıyı güçlendirecektir (Corner, 2002: 99-100). İzleyiciler duyduklarını, anlatan kişinin görüntüsüyle birlikte zihinlerinde birleştirirler. Her daim anlatan kişinin görüntüsünün verilmesi de gerekmez, anlattıklarına ilişkin görsellerin de verilmesi söylenenlere destek ve kanıt oluşturur.

Röportajlar bilgiye odaklanır ve bu bilgiye ulaşmak için süreyi kısaltır. Röportajda konuşan bir kişi belki saatlerce konuşabilir. Film boyunca tüm konuşmalar verilemeyeceği için filmin yapımcısı bunların içinden önemli olan kısımlarını anlatıya dahil eder. Bunu yaparken konuşmanın amacı çerçevesinde hareket edilmeli ve görüşmenin ilk anlamını bozmayacak biçimde düzenlemesi yapılmalıdır (Bernard, 2011: 74). Çekilen her görüntünün kullanılmayacağı gibi röportajlarda söylenen her cümle de belgesel dizimi içine yerleştirilmez. Belgeselciler röportajlarda doğallığı yakalamak ve konu üzerinde derinleşebilmek isterler. Bunun için sorularını tatmin edici ve nitelikli cevaplar alabilecekleri biçimde oluşturmaya çalışırlar.

Röportaj yapılan kişinin en neşeli anılarını, insanlardan sakladığı sırlarını, ilginç fikirlerini ve yaşadığı yenilgileri anlatabilmesini sağlamak röportajı yapan kişinin yaklaşımıyla ilgilidir. Özneye yöneltilen soruların niteliği görüşmenin derinliğini ve kalitesini etkilemede önemlidir. Sorular kısaca ‘evet’ veya ‘hayır’ şeklinde bir cevaplama gidilemeyecek şekilde biçimlendirilmelidir. Görüşölmek istenen konuya dair tahmin edilenlerin ötesinde bir derinlik yakalanmaya çalışılmalıdır (Artis, 2008: 199-200). Röportaj yapılan kişi ile bir şekilde samimiyet kurulabilmelidir. Bunun için çekim öncesi yakınlık ve bağ kurularak kamera önünde gerçekleşecek sohbet için önceden hazırlık yapılabilir.

Tablo 2.2. Yönlendirici ve Açık Uçlu Sorular

	Soru	Olası Cevap
Yönlendirici	1A) Bu seni rahatsız etti mi?	Evet.
Açık uçlu	1B) Bu sana nasıl hissettirdi?	Sinirlendim. Patronumun bunu bana söylemesini beklemezdim.
Yönlendirici	2A) Komünist misin?	Hayır.
Açık uçlu	2B) Siyasal görüşünü nasıl açıklarsın ?	Ben kapitalizme uygun yaşayan muhafazakar sosyalist bir liberalim.
Yönlendirici	3A) Korkutucu muydu?	Evet öyleydi.
Açık uçlu	3B) Nasıldı?	Ben korkmuştum, her yerim titriyordu ve altımı ıslattım.

Kaynak: Artis, 2008: 200

Bir belgesel ekibiyle yapılacak olan röportaj çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilir. Örneğin bir sokak röportajı spontandır ve ayak üstü yapılır. Burada röportaja katılan kişinin konuya dair daha az ön bilgisi olabilir. Önceden planlanmış ve katılımcının hazırlandığı bir görüşmede kayda girmeden evvel ön görüşmeler yapılabilir. Röportajda kullanılacak olan teknik ekipmanlar da çeşitlilik gösterebilir. Basit bir kamera kullanılabileceği gibi yüksek çözünürlüklü bir sinema kamerası da kullanılabilir. Bunun yanı sıra ışıklar, ses cihazları ve çeşitli set malzemeleri bulunabilir. Bir röportaj stüdyo ortamında, iç mekanda veya dış mekanda gerçekleştirilebilir (Grabowski, 2018: 284-285). Röportaj yapılacak ortamda bir çok film ekipmanı yer alabilir, lakin belgeselciler röportaj yaptıkları kişilerin kamerayı görmezden gelebilmelerini hatta unutmalarını arzu

ederler çünkü kameranın onların doğallığını olumsuz yönde etkileyebileceğini düşünürler.

Stüdyoda çekilen belgesel röportajlarının arka planları genellikle basit ve yalındır. Öznelerin ev ortamlarında yapılan röportajlarda ise kişinin etrafı kişi hakkında daha çok bilgi sunan eşyalarla çevrilidir. Fon yalnızca kameranın çekimi için ayarlanan bir durum değildir, insanların rahat konuşabilmelerine dair karar almalarını da etkiler. Bir stüdyo fonu çok fazla bilgi sağlamaz sadece temiz bir atmosfer oluşturur. Gerçek konumlar atmosferin yanı sıra insanların çevreleriyle ilişkilerine dair bir şeyler anlatır (Spence ve Navarro, 2011: 218). Röportajın yapıldığı atmosferin röportajın niteliği ve anlamı üzerinde çeşitli etkileri olabilmektedir. Sade bir stüdyo fonu tüm odağın konuşmacıya ve onun söylediklerinde olunmasını sağlayabilir. Fakat gerçek bir mekan da konuya ve özneye dair bir şeyler söylemeye hizmet eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİYOĞRAFİK BELGESEL FİLMLERDE ANLATI YAPISI VE PORTRENİN GÖRSEL İNŞASI

3.1. ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ

Belirli bir akademik alana dair bilimsel bir araştırma yürütmeden önce, o alanda yapılmış çalışmaların incelenmesi önemlidir. Nitekim bilimsel araştırmalar, çalışma yapılacak alanı incelemede perspektif sunmaktadır. Bilim düzenli ve sistemli bir bilgi ağı inşa etmektedir. Bu nedenle araştırma yapılacak ana bilim dalına ilişkin kümülatif veri bütünlüğünün sağlanmış olması gerekmektedir. Bu şekilde bilimsel çalışmalar ortak verilerin üzerine ekleme yaparak ilerleme şansı bulur veya eksik bırakılan, yoğunlaşılması gereken alanlar tespit edilebilir. Bu bölümde tezin konusu, amacı, önemi, yöntemi, evreni, örnekleme ve sınırlılıklarından bahsedilmekte, ardından biyografik belgesel filmlerin analizleri yapılmaktadır.

3.1.1. Çalışmanın Konusu

Belgesel sinema bir yanı ile bilginin görselleştirildiği, bir yanı ile de sinemanın parametrelerinin kullanıldığı bir alandır. Dolayısıyla belge ile estetik değerlerin aynı potada eritilmesidir. Bu tez ile belgesel sinemanın evreni, kuramcılar ve özelde biyografi belgeselciliği ele alınmaktadır. Belgesel sinemanın gerçeklikle, insanla ve toplumla ilişkisi ele alındıktan sonra biyografinin inşa edilmesinde belgeselin araç olarak kullanılması, bunun olanakları ve sağladığı teknik imkanlar gündeme getirilmektedir. Bunu yaparken çalışma kapsamında seçilen biyografik belgeseller, belirlenen parametrelerle analiz edilmektedir. Bu yolla portrenin nasıl inşa edildiği ve anlatı yapısının nasıl kurulduğu incelenerek, iyi bir biyografi belgeselinin nasıl olması gerektiği sorusuna bir tür açılım aranmaktadır.

3.1.2. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Belgesel sinema “tüketilme”ye dair görelî bir kapalılık taşımaktadır. Yani belgesel sinema kendi özü itibarıyla bir bakıma kültür endüstrisinin kapitalist yaklaşımından

kaçabilen bir yapıya sahiptir. Belgesel sinema üzerine olsa da, henüz yaşamöykülerinin ele alındığı biyografi belgeselciliğine dair bilimsel bir çalışmanın (proje, kitap, tez, makale ya da bildiri) Türkiye’de bulunmadığı tespit edilmiştir. Yapılan belgesellerin birçoğunun biyografik temelli olmasının aksine, beliren bu akademik boşluk, bu araştırmayı önemli ve gerekli kılmaktadır.

Biyografilerin korunabilmesi, bu yolla sözlü kültür ve tarih aktarımının sağlanabilmesi önemlidir. Bu tür değerlerin yitip gitmesine izin verilmemeli, tarihi ve güncel biyografilerin aktarıcılarının deneyimleri veya yaşamları en iyi belgesel film anlatım üsluplarıyla yakalanmaya çalışılmalıdır. Belgesel filmin belge niteliği unutulmamalı, en iyi teknik ve sanatsal üsluplar belirlenmeye çalışılmalıdır.

Kadraja giren her şeyin metalaştığı gerçeğinin yanında, belgesel sinema yine de mekanlara ve yüzlere yansıyan detayların okunabildiği projektörlerdir. Özellikle Türkiye gibi anlatacak sayısız hikayesi ve engin hafızası olan toplumlar için belgeselci tavır ontolojik bir değer taşımaktadır. Hikâyelerin ve hafızanın biriktiği kültür havzası, ister şöhretli ister sıradan olsun, en çok kişilerin biyografilerinde vücut bulmaktadır. Biyografilere belgeseller üzerinden ve belgesellere de biyografiler üzerinden yönelmek, yaşadığı dünyanın hızlı devinimini hem anlamlandırmaya hem de bu hızın aşındırdığı sesleri, yüzleri ve izleri kaydetmeye / arşivlemeye çalışan araştırmacılar ve arayıcılar için oldukça hayatidir.

Belgeselin görsel tanıklık, belge oluşturma ve görsel kültür aktarım aracı olma mahiyeti vardır ve olmalıdır. Fakat bir belgesel sadece ansiklopedik bir bilgi aracı veya görsel yollarla oluşturulan tanıklık bağlamında düşünülmemelidir. Çünkü belgesel en geniş anlamda düşünüldüğünde bir sinema filmidir ve sanatla bağlantılıdır. Belgesel hem kendine özgü unsurları bünyesinde barındırmakta hem de sinemasal anlatının tüm tekniklerini taşıyabilmektedir. Lakin belgesel filmlere gösterilen ilgi yeterli düzeyde midir? Değilse bunun muhtemel sebepleri nelerdir? Buna bağlı olarak belgesel sinema dilinin geliştirilmesi için neler yapılabilir?

Bu ekseninde, bu çalışmanın; büyük bir boşluk olan biyografi belgeselciliği literatürüne katkı sağlamak, yapılmış nitelikli biyografi belgesellerini verili sinemasal anlatı ve teknik parametreler üzerinden tahlil etmek, biyografi belgeselciliğinin değerini

betimlemekle birlikte, araştırmacılar ve özellikle de belgesel film yapımcı / yönetmenlerine dair detaylı önerilerde bulunmak gibi amaçları vardır.

3.1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bilimsel araştırmalarda araştırmacının alanına ilişkin olarak pratik deneyime sahip olması, teorik verileri inceleyerek gözlem yapabilmesinde ve önerilerinin daha etkin olmasında önemlidir. Araştırmayı yürüten kişinin bugüne kadar yaptığı uygulamaların yanında, bu tez çalışması sürecinde veya sonrasında biyografi belgeselleri çekme hedefinin de olması konunun hem araştırmacısı hem de uygulayıcısı olarak ilgisini tesis etmektedir.

Bu çalışmada seçilen biyografik belgesel filmler anlatı inşası bakımından analiz edilmektedir. Belgesellerin görsel doküman niteliği taşıması sebebiyle ve belgesellerin anlatı yapıları üzerinde incelemeler yapılacak olması sebebiyle yöntem olarak doküman analizi ve betimleme analizi yöntemleri uygulanmaktadır. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2016: 189-190) doküman analizinde yapılacak olan araştırmaya dair doğrudan gözlem ve görüşme yapma imkanı olmadığında veya araştırmaya ilişkin geçerliliği artırmak için, araştırmada yazılı ve görsel materyaller kullanılabilir. Filmler, videolar ve fotoğraflar araştırmada görsel malzeme olarak değerlendirilebilir. Bu şekilde görsel malzemeler tek başına da bir araştırmanın veri toplama aracı olabileceği gibi, buna gözlem, görüşme ve dokümanlar gibi diğer veri toplamaya dair yöntemler de eklenebilir.

Betimsel analizde, toplanan veriler, önceden belirlenmiş temalara göre yorumlanmaktadır. Veriler araştırmaya dair sorular çerçevesinde oluşan temalara göre düzenlenebileceği gibi görüşme ve gözlemler yoluyla beliren boyutlara göre de düzenlenebilmektedir. Böyle bir analizde amaç, bulguların düzenli bir biçimde yorumlanabilmesidir. Buna yönelik olarak ulaşılan veriler sistematik ve açık bir şekilde betimlenmektedir. Ardından bu betimlere dair yorumlamalar yapılır, neden sonuç ilişkileri üzerine tartışma yürütülür ve sonuçlar ortaya çıkarılır. Temalara dair ilişkilendirmeler, anlamlandırmalar ve geleceğe yönelik tahminler araştırmacının yorumlarında yer edinebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 239-240).

3.1.4. Çözümleme Parametreleri

Belgesel filmler yukarıda belirtilen analiz yöntemi ile incelenirken, yöntemin uygulanması bazı verili olan çözümleme parametreleri ile yapılmaktadır. Bu parametreler ile her film analizi ortak bir şablona sahip olmaktadır. Parametreler belirlenirken, aşağıdaki kısımlarda bahsedildiği üzere, benzer çalışmalardan, film diline ilişkin kitaplardan ve belgesel film kuramcısı Bill Nichols'un yaklaşımlarından yararlanılmıştır.

Benzer bir yöntem Mark Irving (2015) tarafından yazılan “*Institutional Influence On Documentary Form: An Analysis of Pbs and Hbo Documentary Programs*” isimli yüksek lisans tezinde de kullanılmıştır. Analiz için üç kategori oluşturulmuştur, bunlar resimsel, işitsel ve anlatsal şeklindedir. Resime ilişkin olan kategoride renk gözlemleri, çerçeveleme, kamera hareketleri ve çekim düzeni incelenmiştir. İşitsel ilişkin olan kategoride müzik, ses efektleri, ses kalitesi, sesli anlatım ve ses karışımı incelenmiştir. Anlatsala ilişkin olan kategoride açıklayıcı, şiirsel, gözlemsel, katılımcı, dönüşlü ve uygulayıcı anlatım unsurları incelenmiştir.

Mark Irving uyguladığı üç ana kategorilendirme için John Corner'in (2003) “*Television, Documentary and the Category of the Aesthetic*” isimli makalesinden yararlandığını ifade etmektedir. Bu makalede bu üç ana kategorilendirme detaylı olarak açıklanmaktadır. Ayrıca Mark Irving üçüncü kategoriye ilişkin geliştirdiği anlatım unsurlarını Bill Nichols'un (2010) “*Introduction to Documentary*” adlı kitabından edindiğini ifade etmektedir. Bu tezde kullanılan analiz parametrelerinden bazıları bu çalışmalardan alınarak geliştirilmiştir.

Belgesel sinema üzerine önemli çalışmaları olan Bill Nichols, “*Introduction to Documentary / Belgesel Sinemaya Giriş*” isimli kitabının “Belgesel Hakkında Nasıl Etkili Bir Şekilde Yazabiliriz” adlı bölümünde izlenebilecek yola dair önerilerde bulunmaktadır. Yazılacak metinle ilgili, öncelikli olarak bir amacın olmasının önemli olduğu vurgulanmaktadır. Bu amaç; belirli bir araştırmayla ilgili özgül bir konu da olabilir, bir bakış açısını açıklamak veya bir meseleyi derinlemesine incelemek de olabilir (2017: 271). Bu tez ile amaçlanan, biyografik belgesellerde bir yaşamöyküsünün film dilinin anlatı unsurlarıyla nasıl inşa edildiğini anlamaya ve açıklamaya çalışmak olmaktadır.

Nichols (2017: 272-274) tarafından belgesel film incelenirken not edilerek bakılması gerekenler ve yazımı destekleyecek olan unsurlar şu şekilde sıralanmaktadır; sahnelerin sıralanışı nasıl (önce hangi sahnenin, sonrasında hangi sahnenin geldiği gibi), tercih edilen planlar neler (ne tür bir açı, çekim stili ve çerçeveleme tercih edildiği gibi), kurgu kullanımı nasıl, bir sahnedeki konuşmalar, dış ses, müzik ve ses efektlerinin kullanımı, karakterin gelişimi (film karakteri anlamamız için neler yapıyor, kamera, kurgu, sahne düzeni, nelerin söylendiği ve nelerin söylenmediği), retorik kullanımı (inandırıcılık ve güvenilirlik nasıl sağlanıyor), alışılmadık durumlar (yönetmenin varlığını nasıl hissettirdiği veya varsa politik durumlar) ve filmin estetik ve duygusal tepkileri nasıl sağladığına bakılması gerekmektedir.

Bu bilgiler ışığında incelenecek filmlerle ilgili olarak aşağıdaki parametreler belirlenmiştir. Bu parametrelerle filmlere ilişkin analizler kategorize edilmektedir. Çözümleme parametreleri film analizlerinin altında başlıklar şeklinde yer almaktadır.

3.1.4.1. Film Bilgileri ve Konusu

Bu parametre ile filme dair künye bilgilerine, konusuna, senaryosuna, çatışma unsuruna, filmin, yönetmenin tarzına ve konuya nasıl başlanıldığına bakılmaktadır. Herhangi bir konuya nasıl bir giriş yapıldığı önemlidir. Çünkü izleyicilerin ilgisi filmin başlangıç kısımlarıyla çekilebilmektedir. Ayrıca anlatılmak istenenlere dair nasıl bir başlangıcın tercih edildiği sanatçının özgün yanını gösterebilmekte ve izlenilecek olanlara dair çekicilik sağlayabilmektedir. Bunun yanı sıra yönetmenin konuya nasıl bir perspektiften yaklaşacağına dair bir ön bilgi sunmaktadır.

Nichols (2017: 272) Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filmi izlendikten sonra filme dair sorulabilecek sorulara dair örneklendirme yapmaktadır. Bu sorular; Flaherty'nin niçin böyle bir başlangıcı seçtiği, bu durumun filmin devamı hakkında bir şeyler söyleyip söylemediği, filmin nasıl sona erdiği, filmin sonu ve başlangıcı arasında bir bağlantı olup olmadığı, Nanook ile Flaherty arasında veya kamera arasında nasıl bir ilişki olduğu, sahnelerin nasıl kurgulandığı, öne çıkarılan sahnelerin neler olduğu ve bunun nedeni, filme dair anlatı yapısının neyin etrafında şekillendiği, yönetmenin başka kültürden insanları nasıl temsil ettiği, betimlediği veya bireysel olarak temsil ettiklerine dair yaklaşımının nasıl olduğu şeklindedir.

3.1.4.2. Görüntü Tasarımı

Bu parametre ile filmde sinematografik unsurlar, kamera kullanımı, çerçeveleme, planlar, mekan ve dekor kullanımı, sanat yönetimi, ışık ve renk kullanımı, detay estetiği gibi unsurlar incelenmektedir. Filmler anlatmak istediklerini daha çok görüntüyü kullanarak gerçekleştirmektedir. Aynı kamera açısı, diğer unsurların (ses, müzik, kurgu, arşiv, röportaj kullanımı ve benzeri) buna eklemlenmesiyle farklı anlamlar üretebilmektedir. Bunun yanı sıra belgesellerde bazı unsurlar daha çok ve yoğun bir biçimde kullanılırken, bazı unsurlar daha az kullanılabilir. Örneğin bazı belgeseller yoğun bir biçimde röportaj ve arşiv kullanırken, bazıları röportajı hiç tercih etmeyerek farklı bir unsuru film dilinde daha çok kullanabilmektedir. O yüzden bu kısımda görüntü tasarımında daha çok öne çıkan unsurlar üzerinden analizler yürütülmektedir.

3.1.4.3. Kurgu

Bu parametre ile filmin kurgu dili analiz edilmektedir. Biyografik özneye dair anlatılanlar, ona dair vurgulanmak istenenler ve gösterilen tüm unsurlar belirli bir kurguyla ve sahne akışı içerisinde verilmektedir. Bunların nasıl bir ritim ve tempo ile, nasıl bir dizilimle ilerlediğini, özneye dair ne tür konulara değindiğini, portreyi inşa etme hususunda nasıl bir katkı sunduğunu anlamaya çalışmak kritiktir. Ayrıca zamanın nasıl kullanıldığına, ritim ve temponun nasıl ilerlediğine bakılmaktadır. Nasıl bir konu akışına gidildiği, filmdeki süreleri verilerek, şemalarla gösterilmektedir.

3.1.4.4. Ses ve Müzik

Bu parametre ile filmde sesin ve müziğin kullanımı analiz edilmektedir. Belgesellerde ses ve müzik kullanımı anlatıyı şekillendiren önemli öğelerdendir. Bu başlık altında ses efektleri, dış ses, ses karışımları ve müziğin nasıl kullanıldığı ve ne gibi etkiler oluşturulduğu incelenmektedir.

3.1.4.5. Röportaj ve Metin

Bu parametre ile filmin röportajlarının nasıl kullanıldığına ve filmin metinsel diline bakılmaktadır. Belgesel filmler sıklıkla tanıklıklara başvurmakta ve röportaj kullanmaktadır. Röportaj kullanımının filmin dili içerisindeki etkilerinin anlaşılması önemlidir. Bu bağlamda röportajların zamana nasıl yayıldığı, hangi amaçlara hizmet ettiği, neden ve nasıl etkili olduğu anlaşılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca biyografik öznenin inşası noktasında metinsel bağlamda nasıl bir yol izlendiğine bakılmaktadır.

3.1.4.6. Arşiv Kullanımı

Belgesel filmler biyografik özneyi anlatırken, özellikle bu kişinin yaşamda olmadığı durumlarda, sıklıkla arşiv görüntülerini kullanmaktadır. Bu parametre ile arşiv görüntülerinin nasıl kullanıldığı ve öznenin inşasına katkıları analiz edilmektedir. Arşiv görüntüleri; videolar, fotoğraflar ve belgeler gibi, belgesel ekibinin çekmediği, konuya katkı sağlayan tüm unsurlar olabilmektedir.

3.1.4.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı

Belgesel filmlerin portrenin inşası noktasında yararlandığı diğer bir unsur kurmaca ve animasyon kullanımıdır. Bu parametre ile filmlerde kurmaca veya animasyon kullanımı analiz edilmektedir. Bazı filmler bu unsurları kullanırken, bazıları tercih etmeyebilmektedir. Tercih eden filmler için bu unsurların nasıl kullanıldığı ve portrenin inşasına nasıl katkı sağladığı anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Tüm bu yaklaşımlar ve yöntemler biyografik öznenin inşasında anlatı yapısının ve görselliğin nasıl yapılandırıldığını anlamaya ve analiz etmeye çalışmakla ilgilidir.

3.1.5. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Üzerine inceleme yapılan alan ve araştırmanın evreni biyografi belgeselleridir. Bu evren içerisinde amaçlı örnekleme yöntemiyle filmler seçilmiştir. Bu yöntemle göre araştırmayı yürüten kişi, önceki deneyimlerinden ve birikimlerinden yola çıkarak çalışmanın amacına uygun olacak şekilde örnekleme belirleyebilmektedir (Ural ve Kılıç, 2011: 45). Bu bağlamda geçmişten bugüne çekilen biyografi belgeselleri

içerisinden, IMDB (Internet Movie Data Base) verilerince popülerite puanı yüksek olarak sıralanabilen ilk elli biyografi belgeselinden; portrenin inşası noktasında ve anlatı dili açısından birbirini tekrar etmeyen, veri sunma anlamında yeni açılım ve öneriler sunabilen, özetle çalışma evrenine uygun olan filmlerden, amaçlı olarak beş biyografi belgeseli seçilmiştir.

Seçilen biyografi belgeselleri analiz sırasıyla; *Cobain: Montage of Heck* (2015), *Won't You Be My Neighbor?* (2018) / *Komşum Olmaz Mısın?*, *The Kingmaker* (2019), *The Salt of the Earth* (2014) / *Toprağın Tuzu*, *Framing John DeLorean* (2019) / *John DeLorean Hikayesi* şeklindedir.

3.2. BİYOGRAFİK BELGESEL FİMLERİN ANALİZİ

3.2.1. Cobain: Montage of Heck (2015)

3.2.1.1. Film Bilgileri ve Konusu

“*Cobain: Montage of Heck*”, Amerikalı şarkıcı, söz yazarı ve Nirvana grubunun solisti Kurt Cobain’in yaşamöyküsünü anlatmaktadır. Alternatif rock müziğin önemli isimlerinden olan Cobain’in yaşamı, Abeerden’de başlayan çocukluk yıllarından, 1994’te 27 yaşındayken vefat ettiği döneme kadar genel olarak işlenmektedir. Film, Cobain’in şüpheli ölümünden 21 yıl sonra 2015 yılında hazırlanmıştır. Bu yönüyle vefat eden ve şöhretli bir ismin biyografisidir. Yönetmenliğini Brett Morgen üstlenmektedir ve süresi 132 dakikadır.

Filmin ismi olan “*Montage of Heck*”, Cobain’in 1988 yılında kişisel olarak hazırladığı bir kasetin ismidir (Burgoyne, 2015). O dönemler bu şekilde karışık kasetler hazırlamak yeraltı kültürüne özgü bir gelenektir ve insanlar bunu çıkma teklifi etmek veya kendini ifade etmek için kullanırlardı. Cobain’in hazırladığı bu karışık kaset ise onun yirmili yaşlarındaki zihninin gerçeküstü ve psikedelik bir yansımasıydı (True, 2014). Cobain bu kolajını, dört kanallı bir kaset kaydedici ile hazırlamıştır. İçeriği; Cobain’in kapsamlı kayıt koleksiyonundan, radyo kayıtlarından, Nirvana demolarından ve kendisi tarafından oluşturulan seslerden oluşmaktadır. Otuz altı dakikalık uzun versiyonu ve sekiz dakikalık kısa bir versiyonu vardır (Vassar, 2002).

Montage of Heck, Nirvana veya Cobain hakkında yapılan filmlerin sonuncusudur. Bu filmde yönetmen, Cobain'in ailesi tarafından tam olarak yetkilendirilmiştir. Cobain'in Courtney Love'dan olan kızı Frances Bean Cobain filmde yapımcı olarak yer almaktadır (Goble, 2014). Kurt Cobain hakkında hazırlanmış pekçok kitap ve film vardır. Charles R. Cross tarafından kaleme alınan "*Heavier Than Heaven: A Biography of Kurt Cobain*" isimli kitap "*Bir Kurt Cobain Biyografisi: Cennetten de Ağır*" ismiyle Türkçe'ye de çevrilmiştir. Max Wallace ve Ian Halperin tarafından yazılan "*Love & Death: The Murder of Kurt Cobain*" isimli kitap "*Aşk ve Ölüm-Kurt Cobain Cinayeti*" ismiyle yine Türkçe'ye de çevrilmiştir. Michael Azerrad tarafından yazılan kitap "*Come As You Are: The Story Of Nirvana*", Stüdyo İmge'nin 2003 yılında yayınladığı "*Kurt Cobain Tribute*" isimli kitap, AJ Schnack tarafından yönetmenliği üstlenilen "*Kurt Cobain About a Son*" isimli belgesel, Gus Van Sant tarafından yönetilen "*Last Days*" isimli kurmaca film, Nick Broomfield'in yönettiği "*Kurt & Courtney*" belgeseli, BBC tarafından hazırlanan "*The Last 48 Hours of Kurt Cobain*" isimli belgesel ve Benjamin Statler tarafından yönetilen "*Soaked in Bleach*" belgeseli bunlardandır.

Cobain'in dul eşi Courtney Love, Morgen'in Hollywood film yapımcısı Robert Evans'la ilgili biyografi belgeseli *The Kid Stays in the Picture*'i izledikten ve arşiv görüntülerinin yaratıcı bir şekilde kullanıldığını gördükten sonra Brett Morgen'a ulaşmıştır (Bromwich, 2015). Morgen'in bugüne kadar gerçekleştirdiği projeler *Montage of Heck* için öncesinde kazandığı tecrübeyi oluşturmaktadır. Filmin yönetmeni Brett Morgen'in çektiği birçok belgesel vardır. *Ollie's Army* (1996), *On the Ropes* (1999), *The Kid Stays in the Picture* (2002), *Chicago 10* (2007), *Nimrod Nation* (2008), *Truth in Motion* (2010), *June 17th, 1994* (2010), *Crossfire Hurricane* (2012) ve *Jane* (2017) bunlardan bazılarıdır. Önceki çalışmalarından *The Kid Stays in the Picture*'da arşiv görüntülerini etkili bir şekilde kullanmıştır. *Crossfire Hurricane* bir başka rock müzik grubu Rolling Stones'la ilgili bir belgeseldir. *Chicago 10*, animasyon sahneleri, arşiv görüntüleri ve müziğin etkili bir biçimde kullanıldığı bir başka belgeseldir.

Montage of Heck filminin girişinde Cobain'in bir sahne şovu gösterilir. Bu şovda Cobain sarı peruk takmış ve beyaz bir elbise giymiştir. Tekerlekli sandalye ile sahneye getirilir. Sahnede mikrofonun yanına getirildiğinde ayağa kalkar, biraz şarkı söyler ve sonrasında kendini yere atarak bir süre hareketsizce bekler. Bu şov gösterilirken ara ara ekrana röportajlar gelmektedir, bu kısımda üç farklı kişiyle gerçekleştirilen röportajlarda

Cobain'in dahiliğine, mümkün olduğunca iyi yazma, iyi şarkı söyleme ve iyi enstrüman çalma arzusunda olduğuna ve sanatıyla verdiği mesajlara değinilir. Bu söylemler yalnızca röportaj şeklinde verilmeyerek, Cobain'in sahne şovu ile birlikte iç içe kullanılarak aktarılmaktadır. Bir yandan sahne şovu ilerletilmekte, aralarda durularak röportajlardan belli kısımlar verilmektedir. Bu şekilde röportajlarda onun karakterine dair söylenenlerin bir yandan gösterimi yapılmaktadır. Bazen sahne şovu izletilirken, röportajların bu görüntülerle birlikte ses kısmı verilmeye devam etmektedir. Böyle bir yaklaşımla röportajlarda anlatılanlar doğrulanmakta ve desteklenmektedir. Röportajların dinlenilmesine akıcılık kazandırılmaktadır. Röportajlarda anlatılanların ise gerçekten böyle olduğu algısı oluşmaktadır. Bu yaklaşımla röportajların etkinliği artırıldığı gibi sahne şovunun etkisi de artırılmaktadır. Dolayısıyla birbirini destekleyen iki güç olarak hareket ederler.

Belgeselin girişinde Cobain'in sahne şovu ile birlikte verilen röportajların ardından filmin jeneriği ekrana gelir. Jenerikte birbirinden farklı görüntülerin montajlanması ile oluşturulan bir video kolajı, Nirvana'nın *Territorial Pissings* adlı şarkısı eşliğinde kullanılır. Bu video kolajında çeşitli televizyon şovlarından, reklamlardan, korku filmlerinden, yürüyüş kortezlerinden, bir biyoloji dersi anlatımından, okul müsamerelerinden, devrilen bir ağaçtan, şehirden ve benzeri bir çok unsurdan görüntüler yer almaktadır. Böyle bir video montajının kullanımı, filmin ismiyle ve tarzıyla uyumluluk göstermektedir. Filmin kahramanı olan Cobain de çeşitli montajlar yapmaktadır. Cobain'in eski kız arkadaşı Tracy Marander, Cobain'in hazırladığı "Montage of Heck" isimli karışık kasetle ilgili olarak: "Montage of Heck'i seviyorum. Kayıtları biraz televizyonu ve kaydettiği rastgele sesleri kullanarak yaptı. Sanırım hepsi Aberdeen'de yapıldı. Biraz zaman aldı. O televizyondan ve VHS kasetlerden montaj yapmayı severdi. Bu montaj, TV dizileri, 60'lardan 80'lere kadar olan TV şovları, eski filmler, kötü filmler, reklam parçaları ve gece geç saatlere kadar uzanan reklam filmlerinin bir karışımıdır." demektedir (akt. True, 2014).

Filmde kullanılanlar ve oluşturulan biçim her anlamda filmin öznesine yaklaşılmaya çalışmaktadır ve aynı zamanda filmin öznesinden türemektedir. Filmin jeneriğinde, Cobain tarafından hazırlanan montajlara benzer bir montaj kullanılmıştır. Cobain'in yalnızca sesleri kullanarak hazırladıklarının görsel bir versiyonu yapılmıştır. Ayrıca bu video kolajda kullanılan görüntüler Cobain'in yaşadığı dünyayı ve dönemi

göstermektedir. İzleyiciler biyografinin öznesi olan Cobain'in yaşadığı döneme dair de bilgi edinmektedir. Bu bilgilendirme Cobain'in tarzıyla yapılmaktadır. Gerçek dünya onun yaklaşımıyla montajlanarak aktarılmaktadır. Böylelikle özne belgesel anlatısında kenarda bırakılmamaktadır. Cobain'in gösterilmediği veya anlatılmadığı sahnelerde de bir şekilde onun varlığı belirmektedir. Onun yaşadığı dönem de, onunla bağlantılı olarak, onu inşa edecek şekilde aktarılmaktadır.

3.2.1.2. Görüntü Tasarımı

Montage of Heck'te genel olarak Cobain'in çocukluk yıllarına dair aile filmleri, fotoğrafları, günlüklerinin ve defterlerinin kayıtları, çizimleri ve resimleri, konserlerinden görüntüler, gazete haberleri, eşi Courtney Love'la birlikte ev çekimleri, çizimlerinin görselleştirilmesi, bazı dönemlerinin animasyon film yöntemiyle canlandırılması ve röportaj çekimleri yer almaktadır. Röportaj çekimlerinde konuşan kişiyi yalnızca karşısından değil, yan tarafından da kayda almak gibi farklı açıların denendiği görülmektedir. Röportaj çekimleri yalnızca tek kamera kullanılarak yapılmamıştır. İki veya üç kamera ile farklı açılardan çekimler yapılmıştır. Aşağıdaki fotoğraflarda görüldüğü gibi röportajı alınan kişinin konuşması devam ederken farklı açıların kayıtlarına geçilerek röportaj akışı devam ettirilmektedir. Babası Don Cobain'in röportajı yan kısmından geniş bir açıyla alındığı kadrajla başlamaktadır, daha sonra karşı açısına geçilir, ardından siyah ekran üzerinde ismi ve Cobain'le bağlantısının ne olduğu bilgisi verilir, ekranın siyah olduğu süreçte röportaj ses olarak verilmeye devam etmektedir. Sonrasında ise ilk kullanılan kadrajın daha daraltılmış bir versiyonu kullanılmıştır. Bu kadraj muhtemelen kurgu sürecinde aynı açının dijital olarak kırpılmasıyla oluşturulmuştur.

Belgeselin röportaj çekimlerinde, ışık kullanımlarında genellikle ana ışık kaynağı olarak doğal ışığın kullanıldığı görülmektedir. Bazı yerlerde yalnızca ana ışığı desteklemek için ve gölge oluşumlarını engellemek için yapay ışık kullanılmıştır. Fakat Don Cobain röportajında destekleyici yapay ışık kullanımı görülmemektedir. Pencereden gelen doğal ışık kullanılmıştır. Kadrajda görünen abajur ışığının kullanımı da tercih edilmemiştir. Bu durum belgesele özgü doğallığı desteklemektedir. Don Cobain'in özellikle yan kısmından yapılan çekiminde başının kamera tarafında olan kısmı karanlıkta kalmaktadır fakat yüz kısmı aydınlıktır. Bu açıda doğal ışık kaynağı kameranın karşısında

olmasına rağmen çekilen kişinin tümüyle silüete dönüşmesine yani karanlıkta kalmasına izin verilmemiştir. Işık kaynağının görüldüğü açılar doğal ışığın kullanıldığını seyircisine de göstermektedir.



Şekil 3.1. Don Cobain Röportajı

Röportaj çekimlerinde kişilerin karşısından değil yan kısımlarından, uzaklarından da çekimleri yapılmaktadır. Böyle bir çekim, konuşan kişileri tam karşılardan muhatap olarak almak yerine, konuya uzaktan ve dışarıdan bir bakış yapılabildiği hissini de uyandırmaktadır. Bunun yanı sıra doğal ışık kaynağının kadrada görüldüğü açılar da tercih edilmiştir. Işık kameranın karşısında olduğunda, yani ters ışıktaki, konuşan kişinin tümüyle aydınlatılmadığı, karanlıkta bırakılan bazı kısımların olduğu yerler olmaktadır. Bu yönüyle böyle bir ışıklandırma, kişilerin karanlıkta kalabilecek yanlarına vurgu yapabilmektedir.



Şekil 3.2. Yan Açıdan Yapılan Röportaj Çekimleri

Röportajla ilgili çekimlerde yan açıdan çekim ve karşıdan gelen ışık kullanımının yanı sıra alt açıdan yapılan çekimler, konuşan kişinin yatay düzlemde kompozisyonun alt yarısındaki kısma yerleştirildiği açılar, kişilerin kadraj içerisinde ortalanmadığı, sağ veya sol kısma yerleştirildiği açılar da yer almaktadır. Cobain'in arşiv röportajlarının birinde, yüzünün yan kısımdan alındığı bir açısı da belgeselde kullanılmıştır. Röportaj açılarının normalden farklı oluşu, düz ve standart açıların ve kompozisyonların tercih edilmemesi, Cobain'in standartlardan farklı bir yaşam biçimine sahip olmasıyla ilişkilendirilebilir. Film dili biyografik öznenin yaşam biçimine ve tavırlarına yaklaşarak onu yansıtmaya çalışmaktadır.



Şekil 3.3. Röportaj Çekimlerinde Konumlandırma Biçimi

Cobain'in annesi Wendy ve dul eşi Courtney'le gerçekleştirilen röportajların, filmin sonuna doğru olan kısımlarında gece çekimi tercih edilmiştir. Filmin sona yaklaşan kısımları, Cobain'in uyuşturucu kullanımı, sağlık sorunları ve psikolojik problemleriyle gittikçe kötüleşen yaşamını anlatmaktadır. Röportajların bu kısımlarında Wendy'nin ses tonu iyi değildir ve gözleri nemlidir. Kadrajda konumlandırılma biçimine bakıldığında, bakış yönünde boşluk bırakılmamıştır. Böyle bir çerçeveleme, sıkışmışlık ve ileriye gidememe hissi oluşturmaktadır. Courtney'in çekimlerinde de benzer durumlar vardır. Sık sık sigara içmektedir. Çekimlerdeki darlık, gece ışığının tercih edilmesi ve sigara kullanımı klostrofobik bir durum oluşturmaktadır.



Şekil 3.4. Röportajlarda Gece Çekimi

3.2.1.3. Kurgu

Film başlarken ekranda ilk olarak şu yazı belirir: “İzleyeceğiniz film Kurt Cobain’in ailesi tarafından sağlanan sanatsal ürünler, müzik, günlükler, ev filmleri ve ses montajlarına dayanmaktadır.” Filmin kurgusuna dahil olan unsurların çoğunu Cobain’in ailesi tarafından verilen arşiv materyalleri oluşturmaktadır. Hatta bunların ses ile ilgili olanları, yani Cobain tarafından yıllar önce hazırlanan kasetler, kendisi tarafından, kendi ruh dünyasına ve tarzına uygun bir biçimde montajlanmıştır. Karakterin özüne inmeyi hedefleyen biyografik belgeseller, onların dünyasını yansıtabilecek tüm unsurlardan yararlanmaya çalışmaktadır. Bir ses sanatçısı olan Cobain tarafından hazırlanan karışık kasetler onun kendine has dünyasını kendine özgü dille yansıtmaktadır. Film başlarken bir kısmı dinletilen, bir kısmı görselleştirilerek jenerikte yer alan, bir kısmı belgeselin muhtelif yerlerinde kullanılan bu eski kayıtların ritmi ve yaklaşımı belgeselin kurgu diline de yansımıştır. Bu durum yadsınacak bir durum değildir, çünkü belgeselde istenen, karakterin duygu dünyasını film dili ile aktarabilmektir. Cobain’in kasetlerinin, müziğinin ve tarzının filmin anlatısında kendine yer bulabilmesi, Cobain’in dünyasının daha iyi anlaşılabilmesine olanak sağlamaktadır.

İki görüntünün ard arda verilmesiyle, bu görüntülerin aralarındaki ilişkiden yeni bir anlam ortaya çıkabilmektedir (Rabiger, 2020: 135). Don Cobain ve eşi Jenny Cobain’in

birlikte yan yana verdikleri röportajda birçok farklı açıya yapılan kesmelerle röportaj devam etmektedir. Bazen ise araya fotoğraflar girmektedir. Jenny Cobain'in "bir yerden sonra onunla uğraşamadım, Don'a onun evden çıkması gerektiğini söyledim" (Kurt Cobain'i kastederek) dediği kısımda babanın yüzü gösterilir ve eliyle koltuğu sıkıdığı kısmın detayı verilir. Jenny konuşurken Don'un yüzünü göstermek ve ardından onun el detayına geçmek yaşanan pişmanlıkları ve sıkıntıları söz kullanmadan ifade etmektedir. Röportaj yapılan bir kişinin yalnızca ve sürekli olarak elini kamerayla çekmek imkan dahilinde değildir. Bu el detayı, kurguda, bu sahneye yerleştirmek için ayrıca çekilmiştir. Röportaj sırasındaki durumu farkedilerek buna dair detayların sonradan çekilmesi düşünülmüş olabilir. Vefat eden bir oğulun arkasından, onu evden gönderdikleri kısımların rahatlıkla anlatılabildiğini göstermeyi yönetmen de tercih etmemiştir.



Şekil 3.5. Don Cobain El Detayı

Cobain'in bireysel kayıt cihazlarının yer aldığı bir dönemde yaşamış olması, kendisinin ve ailesinin bunları kullanıyor olması, bunun yanı sıra şöhrete ulaşması ve medya tarafından da kayıtlarının oluşturulması, arşivinin zengin olmasını sağlamaktadır. Böyle bir durum belgeselcinin elini de zenginleştirmektedir. Devasa bir arşiv yığınıyla dahi karşı karşıya kalabilmektedirler. Uzun bir süre arşiv görüntüleri incelenebilmekte ve oluşturulmak istenen minvalde kullanılabilir. Bu yönüyle biyografik belgesellerde, tüm görüntülerin film ekibi tarafından çekilmesine gerek kalmamaktadır. Böyle bir ekipte kurgucunun görevi, kameramanın görevinden daha fazla olabilmektedir. Yönetmenin görevi ise çekim yapmaktan ziyade daha çok derleme ile ilgili olmaktadır.

Tablo 3.1. Belgeselin Genel Akış Şeması

1-3:30 dk.	Cobain'in sahne performansı ve üç kişiyle Cobain'i anlatan röportajlar
3:30-4:30	Filmin Jeneriği
4:30-13	Wendy'nin Cobain'in dünyaya gelme sürecini ve çocukluk yıllarını anlatması
13-19	Don ve Jenny Cobain röportajları ve video kolajları
19-24	Cobain'in gençlik yıllarının animasyon tekniğiyle anlatımı
24-29	Kim Cobain röportajı, Over the Edge filminden görüntüler, Cobain'in ilk performansları
29-32	Krist'le röportaj, Cobain'in çizimlerinin hareketlendirilmesi
32-46	Kız arkadaşı Tracy ile görüştikleri dönemin anlatılması, çizimlerinden ve sahne performanslarından görüntüler ve bu dönemin animasyon olarak gösterilmesi
46-49	Nirvana grubu turne, röportaj ve sahne görüntüleri
49-53	Krist ve Tracy röportajları, Cobain'in mide sorunu, eroin kullanması
53-57	Animasyon sahneler, eski röportajların ses kayıtları ve görüntüleri, televizyon yayını
58-61	Wendy'nin anlatımıyla Cobain'in ilk albümünü annesine göstermesi ve Smells Like Teen Spirit müzik klibi
62-70	Turne yolculukları, sahne performansları, manşetlerde ve tv sunumlarında Nirvana, arşivden röportajları ve konserlerinden görüntüler
71-80	Eleştirilmesi, Krist'le röportaj, Courtney Love ile ilgili süreçlerinin anlatılması, konserlerden arşiv görüntüleri ve dergi kapaklarında Nirvana
81-90	Courtney Love ile Cobain'in ev yaşamından görüntüleri
91-98	Nirvana albümlerindeki imgelerle hazırlanan klip, uyuşturucu kullanımı eleştirileri, konser görüntüleri
99-108	Bebekleriyle birlikte evlerinden görüntüler, gazete haberleri, animasyon bir sahne, Cobain'in olumsuz yönde gidişi
108-114	Arşivlerden stüdyo kayıtları, Cobain'in fotoğrafları, müzik klipleri, dergi kapakları, tv sunumları, Frances'e dair arşiv video görüntüleri
115-122	Wendy ile röportaj, Cobain röportajı ses kayıtları, sahne hazırlıkları, bebeğinin ve kendi bebekliğinin görüntüleri
123-128	Courtney ile röportaj, Cobain'in komaya girmesi, sahne performansı ve bitiş
128-132	Bitiş jeneriği

3.2.1.4. Ses ve Müzik

Bu film biyografik bir belgesel olduğu gibi Nirvana grubunun solisti Kurt Cobain'i anlatması yönüyle müzikle ilgili bir belgesel olarak da değerlendirilebilir. Bunların yanı sıra birçok arşiv materyaliyle birlikte 108 ses kasetinden de yararlanması yönüyle biyografik öznenin inşasının daha çok ses ile ilgili materyaller üzerinden kurulduğu bir belgeseldir. Buna benzer bir başka belgesel ise *Listen to me Marlon*'dur. Bu belgeselde de Marlon Brando'nun yaşamı esnasında kaydettiği sesler üzerinden inşa edilmiştir. Bu ses, belgeselin genel hatları boyunca görüntüler üzerinde kullanılmış ve o belgeselin anlatıcısı konumuna gelmiştir. Sesler, biyografik öznelerin vefatlarından sonrasına kalabilen, halen yaşamdaymış gibi hissedilebildikleri ve kendi fikirlerini duygusal tonlarıyla iletebildikleri yegane mecralardır. Bunlar dijital hafızalarda veya çeşitli kasetlerde muhafaza edilerek bu tür yapımlarda kendilerinin yeniden inşa edilmesinde kullanılabilir. Saatlerce yer kaplayan bu materyallerin dinlenmesi ve hepsinden

bütüne ulaşabilecek yalnızca belli bir kısmının kullanılması ortaya yeni bir tasarımın çıkmasını sağlamaktadır.

Belgeselin ismi, Cobain'in yaşamdayken doldurduğu karışık bir kasedin isminden gelmektedir. Çeşitli seslerin ve Cobain'in kendi sesinin karışımıyla oluşturulan bu kaset, hem Cobain'in dünyasını göstermekte hem de belgeselin anlatısının ortaya çıkmasında başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Cobain yaşamı esnasındaki bilinirliğini de sesi üzerinden sağlamıştır. O sesinin farklılığı, tarzı ve dünyaya bakışıyla diğerlerinden ayrılmakta ve farklı bir noktaya gelmektedir. Bu yönüyle ses; duygu, birikim ve bakış açısına bürünebilen ve çeşitli okumalara açık bir imge konumuna gelmektedir. Cobain ve onun yaşam biçiminde somut bir görünüme bürünmektedir.

Filmde Cobain'in birçok şarkısı kullanıldığı gibi, bunlardan ayrı bir biçimde film için yapılan ve kullanılan müzikler de vardır. Her biri filmin genel anlatısına ve kullanıldığı sahnedeki ruhun daha iyi gösterilebilmesine hizmet etmektedir. Müzik ve şarkı biçiminde kullanılan ses de, insanların konuşma sesleri de belli duygular oluşturmaya ve bir anlatı kurmaya yardım etmektedir. Bunların kullanım yerleri ve kullanılma biçimleri çeşitli yollarla hikayeye destek olmaktadır. Cobain'in çocukluğunun anlatıldığı kısımda kullanılan *Oh Me* isimli şarkı, çocukluk anlatısıyla birlikte bitmekte ve orijinal kaydında olduğu gibi sonunda yer alan alkışlarla birlikte kullanılmaktadır. Filmin sonunda kendi hayatına son verdiği yazan kısımda ise kullanılan şarkının sonundaki alkışlar ve filmin tüm sesleri birden kesilmektedir. Burada kullanılan şarkı *Where Did You Sleep Last Night* daha sert ve bir gençlik sancısını yansıtabilecek bir şarkıyken, çocuklukla ilgili anlatıda kullanılan *Oh Me* ise daha umut dolu bir şarkıdır.

Tablo 3.2. Belgeselde Şarkıların Kullanımı

Şarkı Adı	Kullanıldığı Sahne
Territorial Pissings	Giriş jenerik videosu
Wake Up Little Susie / Everly Brothers	Abeerden şehri tanıtılırken
Oh Me	Çocukluğu anlatılırken
Something in the Way	Boşanma süreci anlatılırken
Scentless Apprentice	Aileler tarafından dışlandığı anlatıldıktan sonra
School	Bir filmde okul baskını sahnesi
Dive	Canlı performansları ve çizimlerle birlikte
Floyd the Barber (Canlı)	Arşivlerinden sahne performansları
Breed (Canlı)	Animasyon sahnede
Endless Nameless (Canlı)	Babasıyla ilgili karikatür çizimlerinde
Molly's Lips	Sahne performansları
Love Buzz	Sahne performansları
Heart Shaped Box	Yazılarıyla birlikte mide sorunu anlatılırken
Lithium	Arşiv fotoğrafları ve yazılarla birlikte
Smells Like Teen Spirit / Scala	Nirvana'nın müzik klibiyle
Breed	Turnelerinden ve performanslarından görüntüler
Drain You (Canlı)	Sahne performanslarıyla
Here She Comes Now	Courtney Love ile ilk süreçleri anlatılırken
Come As You Are	Courtney Love ile olan süreçleri anlatılırken
I Hate Myself and I Wanted to Die	Eleştirilerle birlikte sahne performanslarıyla
And I Love Her	Courtney Love ile ev görüntüleri eşliğinde
Sappy	Nirvana'ya özgü imgelerle hazırlanan klip
Territorial Pissings (Canlı)	Sahne performansı
F. Farmer Will Have Her Revenge On Seattle	Yazıları eşliğinde, Courtney'e kızginken
Serve the Servants	Fotoğrafları ve müzik klipleri eşliğinde
All Apologies	Sahne performanslarında, filmin sonlarına doğru
Where Did You Sleep Last Night	Komaya girdikten sonra
Ain't it a Shame	Bitiş jeneriğinde
Smells Like Teen Spirit	Bitiş jeneriğinde

Şarkılar kullanıldıkları sahnelerin duygularını desteklemektedir. Nirvana grubunun en çok bilinen ve grubun tavrını en çok ortaya koyan şarkılarından biri olarak bilinen *Territorial Pissings*, filmin girişinde jenerik videosu ile birlikte verilmektedir ve girişteki videonun hızıyla, temposuyla uyumluluk göstermektedir. Abeerden şehri tanıtılırken kullanılan *Wake Up Little Susie* isimli şarkı, Cobain'in dünyaya geleceği şehrin umut dolu bir tavırla anlatılmasını desteklemektedir. Cobain dünyaya geldikten sonra çocukluk yıllarının anlatıldığı kısımlarda ise masumiyet ve saflık duygusunu destekleyici bir şekilde *Oh Me* isimli şarkı kullanılmaktadır. Wendy'nin boşanma sürecini ve Cobain'in bu durumlardan olumsuz olarak etkilendiği kısımlarda kötü bir şeyler yaşandığı hissini verebilmek için ise *Something in the Way* isimli şarkı kullanılmaktadır.

Film boyunca kullanılan şarkılar belgeselde girilmesi istenilen ruh durumunu sağlamaya yardım etmektedir. Filmde yer alan şarkılar genellikle baştan sona dinletilmektedir. Bu durum Cobain'in dünyasına girebilmeyi de büyük ölçüde kolaylaştırmaktadır. Biyografik öznenin müzisyen olması, onun ruh halini yansıtabilecek

şarkı veya müzik bulunmasını kolaylaştırmaktadır. Bir müzisyenin şarkıları onun dünyasını yansıtmak için ve filmin anlatısını bu yönde şekillendirmek için kullanılabilir. Çoğu zaman şarkılara arşiv görüntüleri ve Cobain tarafından yapılan çizimlerin hareketlendirilerek kullanımı eşlik etmektedir. Bu yolla çoğu şarkı için adeta yeni bir müzik klipi hazırlanmıştır. Cobain'in her iki aile tarafından dışlandığı anlatıldıktan sonra ise yine çizimlerinin hareketlendirilmesiyle *Scentless Apprentice* şarkısı için hazırlanan bir klip kullanılmaktadır.

3.2.1.5. Röportaj ve Metin

Yönetmen Morgen bir röportajında: “Bir noktada kimseyle röportaj olmayacaktı ve Kurt'un hikayesini kamera dışı röportajlarda anlatacağı ve her şeyiyle tamamen Kurt merkezli olan bir film olacaktı. Ancak (Cobain'in) röportajları dinlemeye başladığımda, yazılarını ve elimizdeki bazı görüntülerini gördüğüm adamla, röportajlardaki adamı tanımakta zorlanıyordum. Ona en yakın olanlardan bazılarının, onun sanatını ve öyküsünü bağlamsallaştırmasının en iyisi olacağını düşündüm, böylece filmin röportaj bölümlerinde değilken, bildiğiniz Cobain'e tamamen dalmış oluruz” demektedir (akt. Jackson, 2015). Yönetmenin bu yaklaşımı anlamlı ve kıymetlidir. Çünkü biyografik öznenin tüm anlattıklarına kendini kaptırmamalı, söylenen sözlerin kendisini yanıltabileceğini bilmeli ve bu yüzden sadece onlarla yetinilmemelidir. Farklı kaynaklar üzerinden yürütülecek araştırmalar biyografiyi daha geniş kapsamda tanımayı sağlayacaktır. Biyografik özneye karşı hayranlık içerisinde de, olumsuz duygular içerisinde de olunmamalıdır. Ona karşı nesnel bakışını koruyabilecek bir yakınlıkta durulabilmelidir. Aksi takdirde gerçek anlamda tanıyabilmek daha zor olacaktır.

Filmin ilk uzun ve kapsamlı röportajı Cobain'in annesi Wendy ile gerçekleştirilmektedir. Filmin dördüncü dakikasından 13. dakikasına kadar ortalama dokuz dakika boyunca Wendy'nin röportajı genellikle arşiv görüntüleri üzerinden ses olarak verilir. Wendy, röportajının ilk dakikasında yaşadıkları kasaba olan Aberdeen'den, sonraki bir dakikasında Don Cobain ile tanışmasından, evlenmesinden ve bebek sahibi olmak istemesinden bahseder. Devam eden altı dakika boyunca Cobain'in dünyaya gelme sürecini ve çocukluk yıllarını anlatır. Cobain'in insanlar tarafından sevildiğini, resimler çizdiğini ve enerji dolu bir çocuk olduğunu anlatır. Son bir dakikalık kısımda ise eşiyle boşanma sürecini, bu durumun Cobain'i olumsuz olarak etkilediğini örneklendirerek

anlatır. Wendy'nin anlatımıyla ilerletilen bu kısımlarda uzun uzadıya bir kişiyle röportaj yapıldığı havası oluşturulmamaktadır. Wendy'nin anlatımları arka arkaya hızlıca verilmemektedir. Bazen 20 saniye boyunca dahi Wendy'nin anlatımının bekletildiği kısımlar olmaktadır. Wendy'nin yüzü röportajın başladığı kısımlarda ve sonlarına doğru gösterilmektedir. Geriye kalan kısımlarda genel olarak Cobain'in çocukluğundan videolar gösterilmektedir.

Yönetmen filmde çocuklukla ilgili kısma fazlaca yer vermek istemiştir. Bu durum Cobain'in kısa süreli bir yaşama sahip olması ve yönetmenin çocukluğa dair bol görüntüye sahip olmasıyla da ilgili olabilir. Ayrıca çocukluk yıllarına ilişkin saflık ve mutlulukla sonraki yılların uyuşturucu bağımlılığı ve intihara giden süreci hikayeye bir çatışma veya karışıklık ilişkisi sunabilmektedir. Fakat netice itibarıyla çocukluk yıllarına ne kadar vakit ayırmak istediği yönetmenin kendi tercihiyle alakalıdır. Dolayısıyla Wendy'nin, Cobain'in çocukluğuna dair uzun uzadıya, detaylı ve arşiv videolarını destekleyecek nitelikte konuşmalar yapması muhtemel olarak yönetmenin isteği üzerine gerçekleşmektedir. Yalnızca Wendy bu mesele üzerine uzun konuştuğu için, belgeselde bu konuya daha çok yer verilmesi ve bu konuda bol arşiv görüntülerinin bulunması istenmeyecektir. Dolayısıyla yönetmen röportajların hangi yönde yoğunlaşması gerektiğiyle ilgili olarak tercih sahibi olmaktadır. Kendi tercihlerini röportajları çekerken uyguladığı gibi, bunların filme dizilim sürecinde de kendi kararlarını uygulamaktadır. Örneğin bazı kısımlarda görsel akışa göre röportaj sesi duraklatılmakta ve yeri geldiğinde tekrar devam ettirilebilmektedir.

Bir röportajdan diğerine nasıl geçileceği de yönetmenin tercihleri doğrultusunda ilerlemektedir. Örneğin Wendy'nin röportajındaki son cümle “ve onu babasının evine götürdüm” şeklindedir. Hemen ardından gelen Cobain'in babasının röportajındaki ilk cümle ise “onunla baş edemedi” olmaktadır. Söylenenler arasında zıtlıklar olsa dahi röportajlar konu olarak birbirini destekleyecek ve hikayeyi devam ettirecek biçimde ilerletilmektedir. Annesi Wendy, kendisince makul sebepler doğrultusunda Cobain'i babasına götürdüğünü anlatırken, babası, Wendy'nin onunla başa çıkamadığı için bunu gerçekleştirdiğini söylemektedir. Fakat buradaki zıtlıkla seyircinin kafasını karıştıracak türden değildir. İzleyiciler bir şekilde Cobain'in sorunlar yaşadığını ve çevresindekiler için zorlayıcı olduğunu öğrenmektedir. Örneğin Cobain'in babasından sonra sözü devralan sonraki eşi de, Cobain'i evden göndermek zorunda olduğunu anlatmaktadır.

Belgesel yönetmeni için biyografinin inşasında başvurabileceği tanıklıkların olması, yani anlatılan kişinin profesyonel hayatından veya kişisel hayatından yakın temasta olduğu kişilerle irtibatının olabilmesi hayatidir. O kişiyle alakalı belki kitaplarda dahi yazmayan ve kişinin kendisinin dahi anlatmayacağı detaylara bu şekilde ulaşabilmektedir. Burada Cobain'in ailesiyle yaşadıkları ve bunlarla bağlantılı olarak kendisiyle yaşadıkları, ailesinden sonraki süreçte kız arkadaşıyla yaşadıkları ve sonraki süreçte ise grup arkadaşlarıyla yaşadıkları tanıklar eşliğinde anlatılmaktadır. Anlatılanlara arşiv görüntüleri eşlik etmekte ve bu tanıklığı güçlendirmektedir. Bir bakıma yönetmen, arşivi derleyerek ve tanıkları konuşturarak kendi anlatısının oluşmasını sağlayabilmektedir.

Tablo 3.3. Belgeselde Röportaj Kullanımı

	Röportaj Yapılan Kişi	Cobain'le veya Belgeselle Bağlantısı
1	Wendy O'Connor	Cobain'in Annesi
2	Don Cobain	Cobain'in Babası
3	Jenny Cobain	Cobain'in Üvey Annesi
4	Kim Cobain	Cobain'in Kız Kardeşi
5	Krist Novoselic	Cobain'in Arkadaşı
6	Tracy Marander	Cobain'in Kız Arkadaşı
7	Courtney Love	Cobain'in Karısı

3.2.1.6. Arşiv Kullanımı

Filmin yönetmeni Morgen, filmin basın açıklamasında: “Bu proje üzerinde çalışmaya sekiz yıl önce başladım. Çoğu insan gibi, başladığımda, ortaya çıkarılacak sınırlı miktarda malzeme olacağını düşündüm. Fakat, Kurt'un arşivine adım attığımda, 200 saatten fazla yayınlanmamış müzik ve ses, çok çeşitli sanat projeleri (yağlı boya tablolar, heykeller), saatlerce daha önce hiç görülmemiş ev filmleri ve kendini nadiren medyaya ifşa eden bir sanatçının samimi bir portresini çizmeye yardımcı olabilecek 4000 sayfadan fazla yazı keşfettim” (akt. Goble, 2014) demektedir. Filmde kullanılan görüntülerin yüzde 85'i daha önce görülmemiş ve nadiren bulunabilecek malzemelerden oluşmaktadır. Bu malzemelere kimsenin bilmediği 108 ses kasetinin keşfi de dahildir (Bromwich, 2015).

Morgen, kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda: “Benim için ‘Montage of Heck’ (Kurt'un karışık kaseti), Kurt'un zihnine bir yolculuk gibi. Komik, sıradan, romantik,

öfkeli, birbiriyle çelişen yan yana dizilerle dolu. Kaseti tarif ederseniz, bir dereceye kadar Kurt'u tarif ediyorsunuz" (akt. Bromwich, 2015) demektedir. Kasetler ve buna benzer makine hafızalar, bireylerin kendilerine özgü tutumlarının kayıtlandığı yerler olmaktadır. Biyografik öznenin ürettikleri, yaşamından sonraki süreçte, onu anlamaya ve anlatmaya yarayan materyallere dönüşebilmektedir. Cobain'e ait çizimler, kayıtlar ve benzeri materyaller onun şöhrete ulaşmadan önceki dönemine aittir. Bu yönüyle şöhretli olmasından kaynaklanabilecek etkenlerden uzak, kendi bireyselliği ve dünyası ekseninde oluşturulmuşlardır.

Cobain'in kendisinin oluşturduğu kayıtlar, çizimler ve yazılar olduğu gibi, Cobain'in müdahalesi dışında, ailesi tarafından oluşturulan kayıtlar da vardır. Bunlar daha çok Cobain'in çocukluğuna ait video kayıtlardır. Yönetmen, Cobain'in çocukluğuna fazlaca zaman ayırmayı tercih etmiştir. Çocuklukla ilgili arşiv materyallerinin izletildiği kısımlar, annenin konuşması ve müzikle desteklenerek ilerletilmiştir. Cobain'in dünyaya geldiğinin anlatıldığı kısımda, ayak izlerinin de olduğu aile tarihi belgesi gösterilir. Bununla birlikte 20 Şubat 1967'de Grays Harbor Devlet Hastanesi'nde doğduğunu gösteren belge ekrana getirilir. Yönetmenler biyografik öznelerinin ne zaman doğduğuna dair bilgiyi çeşitli biçimlerde verebilmektedir. Kimisi bu bilgiyi vermeyi hiç tercih etmeyebilir veya yalnızca sözlü bir şekilde ifade edilebilir. Fakat bu tür belgelerin, resimlerin gösterilmesi o insanın somut göstergelerle yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır. O dönemin belgelerini, hastanelerini, bebeğin ayak izlerini ve resimlerini görmek, bir insanın dünyaya gelişini görsel unsurlarla zihnen ve duygularla algılayabilmeye yardımcı olmaktadır.

Cobain'in şöhretli bir insan olması arşiv görüntülerinin olabildiğince fazla olmasını sağlamaktadır. Medya ve magazin dünyası böylesi meşhur kişilerin neredeyse her anlarını kayıt altına almaya çalışmaktadır. Bu durum ise daha sonra bu kişinin biyografisi belgeselini yapacak olan yönetmenin elini kolaylaştırmaktadır. Böylesi arşiv zenginliği içerisinde yönetmenin derdi bulmaktan öte eleyebilmek olmaktadır. Belgeselin zaman sınırlılığı tüm arşiv görüntülerinin bir arada kullanılabilmesine izin vermemektedir. Ayrıca kullanılmak istenilenlerin de belli bir mantık ve hikaye zeminine oturabilmesi gerekmektedir. Belki anlatıyı tam olarak desteklemeyen arşiv görüntüleri ile karşılaşılabilir, böyle durumlarda kurulmak istenen anlatı mantığına göre eleme

yapılması gerekecektir. Belgeselci, arşiv görüntüleriyle biyografisini tanıtmak istediği gibi, öne çıkarmayı arzu ettiği meselelere de katkı sağlamak istemektedir.

Belgesel yönetmeni arşiv görüntüleri ile biyografik öznesinin bir özelliğini veya durumu öne çıkarmak isteyebilir. Örneğin bu belgesel üzerinden bir şöhretin son buluşu mu, trajedisi mi, uyuşturucunun olumsuzlukları mı, popüler kültürde yükselmenin ne kadar hızlı olabileceği mi yoksa bir yeteneğin tüm sektör tarafından istenildiğinde imha edilebileceği mi anlatılmaktadır. Yönetmenin argümanının veya belgeseli yapmak istemesindeki motivasyonun ne olduğu, hangi yönde seçimler yapacağını şekillendirmektedir. Belgeselin argümanı olacak olan mesele bir yönüyle yönetmenin de argümanı olabilmektedir. Bu bakımdan yönetmen, biyografik özneyi inşa ederken bir yandan da kendi argümanını tesis etmektedir.

Filmin arşiv görüntüleri genel olarak hikayenin izlediği kronolojik akışa uygun bir sırayı takip etmektedir. Çocukluğu ve ergenlik dönemiyle ilgili anlatı, meşhur olduğu döneme geçmek için bir zemin oluşturmaktadır. Sonrasında yaşanacak olanların daha iyi anlaşılmasını, öncesinde anlatılanlar belirlemektedir. Yaşadığı sıkıntılar, ailesinin boşanması, Cobain'in her iki ailede de tutunamaması, arkadaşlarıyla uyuşturucu madde kullanımına başlaması onun sert bir müziğin öncüsü olmasının yolunu açmaktadır. Seyirciler içinse bu yola giden süreç gösterilmiş olmaktadır. Ayrıca arşiv görüntülerinin tek başına kullanılabilmesinin yanı sıra, kurgulanarak veya film anlatısına dair farklı yöntemlerle birleştirilerek kullanılması da mümkündür. Bu filmde Cobain'in ses kayıtları animasyon sahneler vesilesiyle vücut bulmuştur. Cobain'in anlattıklarının görsel olarak da belirginleşmesi sağlanmıştır. Sesle ilgili arşiv materyallerine görünürlük kazandırılmaya çalışıldığı gibi, yalnızca görüntüden ibaret olan arşiv görüntüleri de sesle ilintilendirilerek etkinliği artırılmıştır.

Arşiv görüntüleri veya sesler, bireysel olarak oluşturulurken, ilerde bir gün belgeselde kullanılabileceği düşüncesiyle yapılmamaktadır. Profesyonel bir üretim olmamaları sebebiyle, titrek, flu, görüntü veya ses kalitesi düşük olabilmektedir. Bu durum onları daha güvenilir ve gerçekçi göstermektedir. Belki yalnızca aile albümlerinde kalabilecek görüntüler büyük prodüksiyonlar vesilesiyle kamuya sunulmaktadır. Cobain'in vefatından 21 yıl sonra gerçekleştirilen bu belgesel için ulaşılanlar geçmiş

bugüne, bugünü ise geçmişe götürmeye yarayan geniş zamanlı kullanıma açık materyaller olmaktadır.

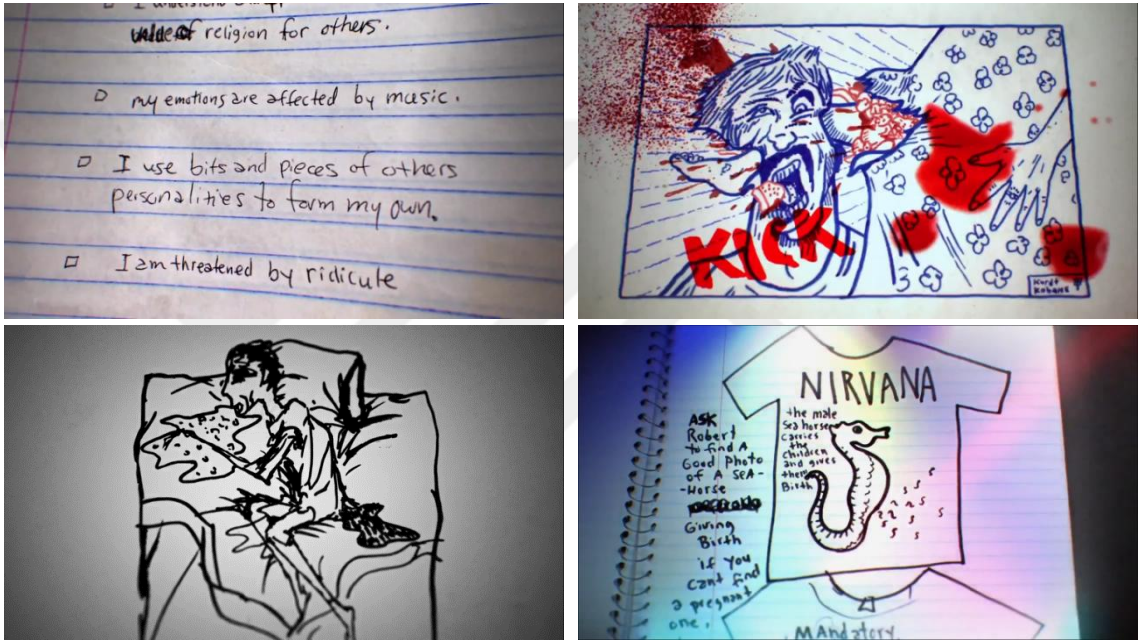
Belgeselin ilerleyen kısımlarında Cobain'in, eşi Courtney Love ile evlerinden çeşitli video görüntülerinin yer aldığı kısımlar gelmektedir. Bu bölümde Courtney, Cobain'in saçını keserken, evi gösterirken, hatta "burası tuvalet" dediği kısma kadar, aralarında pek de dolu olmayan muhabbetler yaparlarken, yer yer üzerlerinde kıyafetlerin dahi olmadığı, salaş bir hal içerisinde, yatak ve banyo hallerinin dahi yer aldığı, garip taklitler gerçekleştirdikleri, Cobain'in kadın elbisesi giydiği, gitarını defalarca yere vurarak kırdığı, Courtney'in, Cobain'in sırtına çıktığı kısımlar bulunmaktadır. Cobain'in özel yaşamının tüm çıplaklığıyla gösterilmesi izleyici açısından yerine göre rahatsız edici olabilse de, yönetmenin belgesel yoluyla genel anlamda ifade etmek istedikleri için de ayrı bir zemin oluşturmaktadır. Seyircisi için, herşeyi tüm açıklığıyla gösterdiği algısı üzerinden ilerleyebilmektedir.

Ayrıca arşiv görüntüleri dönemler arası karşılaştırma yapabilmek için veya herhangi bir duruma cevap sağlayabilme adına da kullanılabilir. Cobain'in bebekliği ile kendi bebeği Frances'in görüntüleri bir kısımda arka arkaya verilmektedir. Çocukluğa dair saf anlatının sonunun hüzne gidebileceği gösterilmektedir. Cobain'in sonu erken yaşta intiharken, Frances da babasının erken vefatıyla aile mahrumiyeti yaşamaktadır. Ayrıca belgeselde arşiv görüntüleri üzerinden babalık meselesine dair bir kıyaslamaya da gidilmektedir. Cobain'in bu konu üzerine yazdıkları onun babalığa verdiği önemi göstermektedir. Kendi babası gibi olmak istemese de, erken vefatı sebebiyle, kızını erken yaşta babasız bırakan bir baba konumuna gelmektedir. Bunun yanı sıra Cobain'in yaşamının son dönemlerine doğru eroin kullanımı sebebiyle eleştirildiği gazete haberleri ekrana getirilir. Ardından Cobain'in bir konserinde bunlara verdiği cevap gösterilir. Bu şekilde arşiv görüntüleri üzerinden hem sorgulamalar hem de cevaplar gösterilebilmektedir.

3.2.1.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı

Cobain'in günlükleri, Morgen tarafından kaleydoskopik bir tarzda hayata geçirilmektedir. Cobain'in sabit bir sayfada yer alan çizimleri ve karalamaları, filmin animasyonlarını hazırlayan Stefan Nadelman ve Hisko Hulsing tarafından

hareketlendirilerek halüsinojenik bir kolaja dönüştürülmektedir (Bromwich, 2015). Cobain'in çizimlerinin ve yazılarının hareketlendirilme biçimi, uyuşturucu madde kullanımında yaşanan halüsinasyon halini andırmaktadır. Ayrıca Cobain'in Nirvana grubuyla oluşturduğu grunge adı verilen bu yeni müzik tarzıyla paralel bir yaklaşım göstermektedir. Bu yeni alternatif rock müziğin yaklaşımında hız, tempo ve haykırış kendini göstermektedir. Bu hareketlendirmede, sayfa üzerindeki yazılar belli bir ritimlegörünmeye başlamakta, bir harf üzerindeki nokta sayfa üzerinde gezinmekte, bir yazıdan diğerine hızlı ve çeşitli efektlerin kullanımıyla geçişler yapılmaktadır.



Şekil 3.6. Yazıların Kullanımı

Filmin animasyon sahnelerinde Cobain'in kendi sesi kullanılmıştır. Bu sesler, Cobain'le ilgili arşivlerden, kasetlerden elde edilmiştir. Cobain'in canlandırıldığı animasyonlarda onun sesini kullanmak özgün ve etkili bir yaklaşım olmaktadır. Ayrıca animasyon sahneler çizime benzemektedir. Bu durum Cobain'in de çeşitli çizimler ve karalamalar yapıyor olmasıyla benzerlik göstermektedir. Animasyon sahnelerde annesiyle yaşadıkları, hatıralarını anlattığı, intihar girişiminde bulunduğu, gitarıyla şarkı denemeleri yaptığı, telefonla konuştuğu, arkadaşlarıyla uyuşturucu madde kullanmaya başladığı gibi çeşitli detaylar canlandırılmıştır. Filmde animasyon kullanımı, Cobain'in hayallerle örülü, çizimleriyle ve yazılarıyla oluşturduğu dünyayı gösterebilme adına anlamlı bir tercih olmaktadır.



Şekil 3.7. Belgeselde Animasyon Kullanımı

Cobain'in solisti ve gitaristi olduğu Nirvana müzik grubunun albüm kapaklarında yer alan simgeler ve görseller çeşitlendirilerek ve animasyon teknikleriyle hareketlendirilerek kullanılmıştır. Aşağıdaki şekilde üst kısımda albüm kapaklarının resimlerine, alt kısımda ise belgeselde kullanılan görüntülere yer verilmiştir. Nirvana albümlerinin kapaklarında bulunanlar; *In Utero* (1993) kapağında kanatlı bir kadın, *Incesticide* (1992) kapağında mumyayı andıran bir yaratık, bir bebek ve haşhaş tohumu, *Nevermind* (1991) kapağında havuzda yüzen bir bebek ve *All Apologies* (1993) kapağında deniz atı görselleri bulunmaktadır. Bu albüm kapağı görselleri Nirvana'nın ve Cobain'in şarkılarının ve tarzlarının yansıdığı imgelerdir. Bu imgeler Cobain'in dünyasına mümkün olduğunca girmeye çalışan bir yönetmen için, onun duygu durumunu yansıtmaya yardım edebilecek metaforik öğeler olarak kullanılmaktadır.



Şekil 3.8. Albüm Kapaklarının Belgeselde Kullanımı

3.2.2. Won't You Be My Neighbor? (2018) / Komşum Olmaz Mısın?

3.2.2.1. Film Bilgileri ve Konusu

“*Komşum Olmaz Mısın?*” ABD’de çocuklar için hazırladığı ve sunduğu televizyon programı “*Mister Rogers' Neighborhood*” ile bilinen Fred Rogers’ın yaşamını konu alan biyografik belgesel filmidir. Rogers’ın yaptığı programlar 1968-2001 yılları arasında, 33 yıl boyunca, 895 bölüm sürmüştür. Fred Rogers 2003 yılında vefat etmiştir fakat belgesel 2018 yapımıdır. Bu yönüyle yaşamda olmayan bir kişinin 15 yıl sonra çekilen biyografisidir. Film 94 dakikadır ve yönetmenliğini Morgan Neville üstlenmektedir.

“*Komşum Olmaz Mısın?*”, ABD’de 20 milyon dolar hasılat elde ederek tüm zamanların en çok kazanan biyografi belgeseli olmuştur. Bunun yanı sıra en çok hasılat elde eden 14. belgeseldir. Filmin yönetmeni Morgan Neville aynı zamanda 2013 yapımı *20 Feet from Stardom* filmiyle en iyi belgesel Oscar ödülünü kazanmıştır (McClintock, 2018). IMDB verilerine göre belgeselin kazandığı 53 ödül ve 33 adaylığı bulunmaktadır.

Fred Rogers’la ilgili bu belgeselin dışında 2019 yılında yapılmış kurmaca bir film de bulunmaktadır. *Mahallede Güzel Bir Gün / A Beautiful Day in the Neighborhood* isimli bu filmin yönetmenliğini Marielle Heller yapmakta, başrolde ise Tom Hanks oynamaktadır. Biyografilerin bu yönüyle popüler kültürün bir ürünü haline gelmeleri durumu da söz konusudur. Fred Rogers’la ilgili 2018 yapımı bu belgeselin gişe hasılatının yüksek olması 2019 yapımı *Mahallede Güzel Bir Gün*’ün çekilmesine ön ayak olmuş

olabilir. Belgeselin çok fazla izlenmesi, 1968’li yıllardan itibaren televizyon programı yapan Rogers’ı izleyen çocukların, bugünün yetişkinleri olmasıyla bağlantısı olabilir.

Film, Fred Rogers’ın piyano başında olduğu bir sahneyle başlar. 1967 yılında çekilmiş bu siyah beyaz arşiv görüntüsünde Rogers, kameramanı yanına çağırarak “ve benim esas görevlerimden biri, bence, kitle iletişim araçları yoluyla çocuklara yardıma bulunmak. Hayatın zor olan bazı geçişlerinde çocuklara yardımcı olmak” der. Bu videonun 1968 yılında yapmaya başladığı televizyon programından bir yıl önce çekilmiş olması ve 2018 yapımı bir belgeselin ilk sahnesine yerleştirilmesi Rogers’ın yapmak istediklerine ve yaptıklarına dair hem kendi hayat mottosunu ortaya koymakta hem de yaşamının ele alındığı belgeselin konusunu seyirciye aktarmaktadır. Bu video, adeta bu belgeselin girişi için özellikle çekilmiş olabileceği düşüncesini dahi akla getirebilecek kadar uyumlu görünmektedir. Ayrıca Rogers’ın televizyon programında çocuklara şarkılar söylüyor olması ile buradaki arşiv görüntüsünde, amacını piyano başında ifade etmesi içerik olarak da bir ahenk oluşturmaktadır. Dolayısıyla portrenin yaşadığı dönem içerisindeki görüntülerden en iyisini seçmek önemli olmaktadır.



Şekil 3.9. Fred Rogers’ın Piyano Başında Olduğu Filmin Giriş Sahnesi

Filmde işlenen belirgin bir çatışma görünmemektedir. Problem olarak gösterilenler ise çocuklar için Rogers’ın yaptığı hassaslıkta programların hazırlanmadığı, çocuklara geleceğin tüketicileri gözüyle bakıldığı söylenebilir. Rogers, sevginin ve huzurun sağlandığı bir yaşamdan yanadır. Gerçekleştirdiği televizyon programlarının amacı ve kendi düşünceleri bu yöndedir. Bunun ne düzeyde sağlanabileceğini düşünmek ve böyle bir dünyanın eksikliğinin farkında olmak filmi önemli kılan ve üzerine düşünülmesini

sağlayan bir problem olarak öne çıkmaktadır. Filme ilişkin bu problem Rogers'ın dünyasından doğmaktadır. Yani Rogers'ın kendine problem ettikleri aynı zaman da filmin problemini oluşturmaktadır. Rogers misyonunu gerçekleştirememekten, anlaşılamamaktan korkmaktadır, fakat yine de mücadelesini devam ettirmektedir. Rogers'ın vefatından yıllar sonra çekilen bu belgesel, onun misyonunu tekrar hatırlatarak filmin hikayesini değerli hale getirmektedir.

Filmin yönetmeni Neville ile yapılan bir röportajda, Rogers'ın yaşamında hiç skandal olmamasının film konusu oluşturabilme adına endişe oluşturup oluşturmadığı sorulur. Neville ise bu soruya cevap olarak: “Bazı yönlerden iki boyutlu bir karakterin özü o. Şovu kendi isteğiyle aynı kalır, asla değişmez. Kilosunu bile değiştirmiyor. Peki düşünürseniz, nasıl film yaparsınız? Karakter gelişimi nerede? Tabi yakından bakmaya başladığınızda nasıl derinleştiğini görürsünüz. Ama biz ilk olarak bunun gerçekten Fred ile dünya karşıtlığında olduğunu fark ettik.” demektedir (akt. Riley, 2018). Yani yönetmen, Fred ile yaşanan dünya arasında bir çatışma görmüştür. Mümkün olduğunca da bunu filmine aktarabilmiştir. Bu karşıtlığı kurmak için diğer tarafı çok fazla anlatmasına gerek yoktur. Rogers üzerinde derinleşildiğinde bu karşıtlık kendiliğinden görünür olmaktadır.

Rogers'ın biyografisini önemli kılan, onun meşhur olması ya da bir televizyon sunucusu olmasından ziyade diğerlerinden farklı düşünen, misyonu olan, iyilikten, sevgiden ve çocuklar için iyi bir dünyadan yana olan tavrı olmaktadır. Belgeselin de bu durumu önceliğe alması, insanlara duygusal anlamda daha hızlı ve olumlu etki edebilmesini sağlamaktadır. Belgesel yönetmeni için, hikayesini anlatırken, maddi unsurlar ve somut görüngüler arasından, soyut ve duygulara hitap edebilen durumları çıkarabilmesi önemlidir. Böylece maddi unsurların da önemi artmaktadır. Yani; şöhretli olmak, televizyon sunucusu olmak, zengin veya fakir olmak gibi unsurların duygusal bir zeminle ilişkilendirilmesi hikayeyi güçlendirmektedir.

Belgesel, Rogers için sevilen ve sevgiye önem veren bir profil çizmektedir. Filmin giriş kısımlarında farklı bir televizyon programı sunucusu “kendisinin ödülü ise milyonlarca çocuğun sevgisi oldu” der. Ardından bir çocuğun yanına gelerek “sizi seviyorum” dediği kısım gösterilir. İlerleyen kısımlarda Rogers; “herşeyin kökü sevgidir, tüm öğrendiklerimizin, ebeveynliğin, tüm ilişkilerin kökü sevginin varlığı yada eksikliği”

der. İlerleyen kısımlarda Tom Junod, Rogers için; “eşsiz bir nezaket ve sevgi anlayışı vardı” der. Elizabeth Seamans ise “onun (Rogers’ın), küçük bir çocuğun duyguları en az yetişkinlerin duyguları kadar güçlüdür demesi radikalliğinden dolayıydı, kim ne derse desin radikaldi” der. Bu gibi sahneler biyografik öznenin nasıl biri olduğunu, ne tür duygulara yoğunlukla sahip olduğunu göstermektedir. Belgeselin portresinin duygu durumu, filmin temel duygusunu da ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca duyguların kullanımı filmlere ilgi çekicilik kazandırmakta ve izleyicilerin filmle veya portre ile bağ kurabilmesini güçlendirmektedir.

Rogers, televizyon programında çocuklar için, dünyada yaşanan savaşlar ve katliamlar gibi üzücü olayları, onların olumsuz bir şekilde etkilenmeyeceği bir biçimde anlatmaya çalışmaktadır. Bu durum Rogers’ın çocuklara karşı hassas, nazik ve duyarlı tavrını göstermektedir. Ayrıca televizyon programında gerçekleştirilen oyunlarda “tüm mahalle huzur istiyor” ve “barış mesajları getirdim” şeklinde söylemlerin yer aldığı görülmektedir. Hedda Sharapan, röportajında; “hırkasını giydiğinde birlikte huzurlu vakit geçireceğimizin sinyali veriyordu” der. Bu tarz yaklaşımlar Rogers’ın barış, huzur ve sevgi dolu bir dünya oluşturmak istediğinin gösterenleri olarak verilmektedir. Filmin tematik vurgusu ve filmin duygusu genellikle bu tarz kavramlar üzerinedir. Bu durum filmin biyografik öznesinin dünyasından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Filmin sevgi ve umut üzerine kurulu olan duygu durumu, biyografik özneye bağlantılıdır.

3.2.2.2. Görüntü Tasarımı

Çoğunluğu arşiv ve röportajdan oluşan bu belgesel için çekilen görüntüler, yalnızca 20 kişiyle yapılan röportaj çekimleri, çocukların beyaz cam önünde çekilmesi ve birkaç yerde çekilen tramvay görüntüsü şeklindedir. Bununla birlikte Rogers’ın kuklası üzerinden hazırlanan ve filmde sekiz farklı yerde kullanılan animasyon vardır. Geriye kalan tüm görüntüler arşivlerden seçilmiştir. Gerçekleştirilen röportajların tümü aynı şekilde çerçevelenmiş, arka alan aynı şekilde flu bırakılmış ve hepsinde de kişilerin tam karşlarından çekimleri yapılmıştır. Konuşan kişiyle ilgili farklı bir açıya geçildiği görülmemektedir, yalnızca bazı yerlerde aynı açının biraz daha daraltılmış şekli kullanılmaktadır. Yani genellikle göğüs plan çekilmekte, bu plan gösterildikten sonra baş veya omuz plana geçilmektedir.



Şekil 3.10. Röportajlarda Kullanılan Göğüs Plan

Belgeselin röportajlarında kişilerin tam karşılardan çekilmesi, farklı farklı açılara geçilmemesi, muhatabını yani seyircisini yalnızca karşısına alan düz bir yaklaşıma gidilmesi, Rogers'ın düz, net ve yalın kişiliğiyle paralel bir tavır sunmaktadır. Filmin ve biyografisinin sadelikte derinleşen, skandalların ve sansasyonelliğin olmadığı düz ilerleyen bir yaşamı ele alıyor olması, röportajların çekim üslubunda da kendini göstermektedir. Bir röportaj çekiminin tek seferde verilmemesi ve farklı röportajların birbiri arasında değişmesi sadelik içinde çeşitliliğin ve çok sesliliğin yakalanmasını sağlamaktadır.

Belgeselin ilk kısımlarında Rogers'ın sunduğu televizyon programının başlangıç kısımları gösterilir. Yani hem belgesel başlamakta, hem de Rogers tarafından sunulan televizyon programı başlamaktadır. Bu durum Rogers'ın serüveninin belgesel yoluyla yeniden başlatılacağıнын sinyalinin vermektedir. Belgeseller ele aldıkları yaşamları yeniden inşa etmektedir. Rogers, televizyon programına şarkı söyleyerek başlamaktadır. Bu kısımlarda kamera, aktüel bir şekilde gezinerek, stüdyoda programı ilgiyle izleyen çocukları ve ayakta bekleyen ebeveynleri gösterir. Ardından genel olarak gösterilmiş olan çocukların ve ebeveynlerin yakın çekimleri verilir. Yakın çekimlerde çocukların ve ebeveynlerin ilgiyle izlemeleri daha detaylı gösterilmiş olur. Özellikle belgeselin başlangıç kısımlarında Rogers'a yönelik bu ilginin paylaşılması, filmin portresinin altını

çizmeye yöneliktir. Genel çerçevelmelerin yanı sıra, yakın planların da gösterilmesinin tercih edilmesi, duygu yoğunluğunu daha iyi aktarmaya hizmet etmektedir.

Belgeselde söylenen her sözün neredeyse görsel bir karşılığı vardır veya oluşturulmuştur. Bunun kullanımı bazen sesli olarak anlatılanla buna karşılık gelen görselin aynı anda gösterilmesi şeklinde olabilirken bazen ise önce görsel gelmekte sonra ise anlatılanlarla bu görseller desteklenmektedir. Fakat daha çok birinci durum kullanılmaktadır. Söylenenlerin görselleştirilmesine farklı bir örnek olarak, beyaz bir camın arkasından onu izleyen farklı farklı çocuklar gösterilir, baktıkları beyaz camda Rogers'ın yansımaları görülmektedir ve burada Rogers'ın şu sözü duyulur: “Televizyon ekranı ile ekran karşısındaki kişi arasındaki alanı çok kutsal bir yer sayarım”. Yönetmen bir camın ardından çocukları çekerek ve bu camın yansımalarını da hissettirerek, Rogers'ın kutsal bir yer saydığı alanı dahi görselleştirmiştir.



Şekil 3.11. Çocukların Beyaz Cama Baktığı Sahne

Belgeselde göstererek anlatmaya ve bu şekilde tanıklık oluşturmaya önem verilmiştir. Böyle bir görsel akış ve bütünlükle, hem geçmişten hem sonrasında görüntülerle olayları anlatabilmek, izleyicilerin görerek, daha çok inandığı ve uygulanabildiği bir durum oluşturmaktadır. Bu yönüyle belgesel, görsel tanıklığın eksik kaldığı bir nokta bırakmamaya çalışmaktadır. Belgeselde, Rogers'ın televizyon programına konuk olan engelli bir çocuk gösterilmiştir. Belgesel bittiğinde, jenerik akarken, bu çocuğun yıllar sonraki halinin Rogers'la buluşturulması ekrana getirilir. İzleyiciler bu kişinin çocukluk halini izleyip, film bittiğinde bu çocuğun ileriki yıllarını

görmemiş olsalardı merak edebilirlerdi, çünkü belgeselde bu çocuğa önem verilmiş ve ailesiyle de röportaj yapılmıştır. Jenerik akarken gösterilen bu görüntü bu yöndeki boşluğu doldurmaktadır. Bu durum yönetmenin neredeyse hiçbir boşluk bırakmayacak bir şekilde filmini sonlandırmak istediğini göstermektedir.

3.2.2.3. Kurgu

Filmde genel olarak sahnelerin ve konunun akışı, baştan sona doğru ilerleyen zamansal bir rotayı takip etmektedir. Elbette bazı kısımlarda, destekleyici olma adına farklı zamanlardan yararlanılabilmektedir. Fakat genel olarak izlenen rota Rogers’a dair genel bir bilgilendirme yapıldıktan sonra ilk programından başlanarak vefat edeceği döneme kadar gidilmesi şeklindedir. Belgeselde gösterilen her konu, zaman akışı içerisinde gerçekleşen bir olay değildir, özneye dair özelliklerin anlatıldığı kısımlar da vardır. Bunlar ise olayların aralarına yerleştirilmiştir. Böylelikle hem zaman içerisinde akan bir hikaye, hem de özneye dair tahliller vardır. Röportajları alınan kişiler de film boyunca yer yer ekrana gelmekte ve o anki konuya dair anlatımlarını gerçekleştirmektedir.

Belgeselde ne bir arşiv görüntüsü ne de bir röportaj uzun bir şekilde tek seferde verilmez. Görüntüler ve sesler sürekli birbirleri içerisinde değişimler yaparak ilerletilmektedir. Belgeselde ilk röportajı ekrana gelen Whitmer, biyografisi yapılan televizyon programcısı Rogers’ın işlerini ve gerçekleştirilen televizyon programının diğerlerinden farkını genel olarak anlatır. Whitmer röportajda birşeyler anlatırken bunların görüntü olarak karşılığı ekrana gelir. Konuşması boyunca kendisi gösterilmez, sesiyle, görüntülere eşlik eder. Whitmer’in söylediği her ayrı ifadede bir süre beklenir ve sonra diğer ifadesi yine ses olarak verilmeye devam eder. Bu şekilde ifadelerin arasında kurgu yoluyla beklemelerin oluşturulması, filmin söz kalabalığı içerisinde kalmasının önüne geçmekte ve her söylenen cümlenin üzerine düşünme fırsatı vererek, cümlelerin ağırlığını ve tonunu artırmaktadır. Bunun yanında, Whitmer, Rogers için “çok önemli bir şey söylüyordu” dedikten sonra Rogers’ın önce sesi ve ardından görüntüsü ile bu söylediği önemli cümle verilir. Bu yaklaşım hem belgeselin gerçekçiliğini artıran bir unsur, hem de röportaj içerisinden bu şekilde geçişler yapabilmek ya da röportajı alınan kişinin röportajının bu şekilde bitirilmesi veya devam ettirilmesi, ki burada böyle yapılmaktadır, özgün bir yaklaşım oluşturmaktadır.

Bunun yanı sıra röportajlarda söylenenler ve röportaj yapılan kişiler hikaye için belirlenen kronolojik akışa göre ekrana getirilir. Belgeselin ilk kısmı Rogers'ın yaptığı işe dair bilgilerin yer aldığı bir kısım olduğu için orada bir yapımcının ve gazetecinin röportajları ile başlanmıştır. Daha sonra Rogers'ın ilk yıllarına, yani televizyonculuk fikrine kapıldığı dönemlere gidildiğinde ise o dönemler çevresinde olan insanların, yani ailesinin röportajlarına geçilmiştir. Hikayenin zamanla ilgili izlediği rota, o zaman diliminden insanların şahitliğiyle ve hikayeyi destekleyici anlatımları ile devam ettirilmiştir. Filmin hikayesinin çocuklukla olan bağını anlatmaya başlayan kişi Rogers'ın oğlu Jim Rogers olmaktadır. Jim, babasının, çocukluk yıllarını hatırladığından ve çocuklukla olan bağının güçlü olduğundan bahseder. Bu kısımda animasyon kullanılmaktadır, belgesel için hazırlanan çizgi film den görüntüler ekrana verilir.

Filmin ilk beş dakikası genel olarak nasıl bir kişinin biyografisinin izleneceğine dair bilgilendirme mahiyetindedir. Bu kısımlarda, Rogers'ın “14 yıl önce televizyon programı yapmaya başladığını” anlatan bir televizyon programı sunucusu ile gelecek yıllara, Rogers'ın gerçekleştirdiği televizyon programının ilk yıllarından görüntüler verilerek geçmişe gidilmektedir. Kurgu yoluyla, hem 14 yıl öncesine hem de mevcut zamana geçişler yapılmakta, bu şekilde tüm sürece genel olarak bakılabildiğini sağlayan bir sahnelemeye gidilmektedir. Belgeselin girişinde ise Rogers piyano başındayken kendi yaşamına ve işlerine dair amacını ifadelendirmiştir. Bu ifadelendirme henüz televizyon programcılığına başlamasından öncedir, bundan sonra, gerçekleştirdiği programların gösterilmesi, bir yönüyle misyonunu tamamlayabildiğini göstermektedir. Kurgunun zaman rotasında hızlı geçişler yapabilmesi, bahsedilenlerin gerçekleşip gerçekleşmediğini gösteren bir tanıklığı da sağlamaktadır. Nasıl ki belgesel bir filmde, röportaj yapılan kişiler, belgeler ve arşiv görüntüleri hikayeyi doğrulamaya yarayan tanıklar oluyorsa, kurgu da benzer tanıklığı sağlayan bir mekanizma olarak işlemektedir.

Sahnelerin genellikle paralel, çapraz ve atlamalı kurgu teknikleri kullanılarak, sürekli değişen, birbirine karışabilen bir biçimde ilerletildiği görülmektedir. Fakat bu durum genel konu akışını bozmayacak bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Daha çok birbirini destekleyen, birbirine kanıt oluşturan bir yaklaşım görülmektedir. Bu durum seyir zevkini artırmakta, tempolu bir akış oluşturmakta ve anlatılanların desteklenerek zihne daha ikna edici bir vurguyla yerleşmesini sağlamaktadır. İlk beş dakikalık genel bir tanıtımdan sonra Rogers'ın televizyon programcılığı yapmaya nasıl başladığını anlatan

sahneler gelmektedir. Genel bir tanıtımdan sonra bununla başlanması mantıklı bir tercih olmaktadır çünkü izleyiciler muhtemel olarak Rogers'ın bu işlere nasıl başladığını öğrenmek isteyeceklerdir. Dolayısıyla bir hikaye anlatıcısı (yönetmen / kurgucu) izleyicisiyle empati kurabilmelidir.

Rogers'ın önemli bir mecra olarak televizyonu farkettiğini anlattığı kısımlarda, o yıllarda televizyonlarda yayınlanan birçok farklı programdan kesitler gösterilir. Gösterilen görüntüler Rogers'ın televizyonun nasıl kullanıldığını anlattıklarıyla anlamsal olarak örtüşmektedir. Ayrıca televizyon yayıncılığına başlamak istediğini anlattığı kısımlar, o yıllarda yanında olan eşinin ve oğlunun röportajlarıyla desteklenir. Burada hem Rogers'ın bu kararı nasıl aldığı anlatılmakta hem de o yıllarda televizyon yayıncılığının nasıl olduğu gösterilmektedir. Kurgu, birbiriyle bağlantılı birden fazla durumu aktarabilmeye hizmet etmektedir. Yalnızca Rogers'ın niçin bu kararı aldığını anlatmakla yetinilmemektedir. O yılların yayıncılığına dair verilen görüntüler anlatıyı bağlamından koparmayarak zenginleştirmektedir.

Tablo 3.4. Belgeselin Genel Akış Şeması

1-5 dk.	Rogers genel tanıtım
5-7	Televizyon programcılığına başlaması
7-12	Çocukluk
12-21	Tv programının içeriği
21-23	Rogers'ın kişiliği, dindarlığı, düşünceleri
23-28	Amerika'nın yapısı, tv yayıncılığı, bunun kesileceğine dair tehlike, senatörle görüşme
28-37	Rogers'ın ve kuklasının tanıtılması
37-39	Çizgi filmler, Rogers'ın sessizliği kullanımı
39-42	Memur Clemmons'ın tanıtılması, siyahiler
42-54	Set ilişkileri, tv yayınına ara vermesi, yeni programlar denemesi
54-60	Rogers'ın kamu için yararı, okullara gitmesi, sokak halleri, radyo ve tvye konuk olması
60-67	Hatalarla yüzleşebilmenin anlatılması, programında gey birini kullanması
67-73	Jeff'in programa konuk olması
73-76	Diğer çocuk programlarından farkı, yaşlanmaya başlaması, insanlığa mesajları
76-78	Goril Koko ile röportaj yapması
78-80	Eleştiriler ve Rogers'a sevgi duyulması
80-82	Son tv programının prova ve kayıt aşamaları
82-84	Programları bittikten sonraki yaşamı, 11 Eylül'de yayına çağırılması
84-86	Hastalanması
86-89	Vefat etmesi
89-94	Rogers'a dair son düşünceler

Belgeselin ilerleyen kısımlarında Rogers'ın nasıl bir kişiliğe sahip olduğu, dindarlığı ve düşüncelerinden bahsedilir. Ardından Amerika'nın yapısı, Nixon'ın başkan seçilmesi, kamu televizyonu yayıncılığı ve bu yayıncılığa yönelik olarak devletin vereceği desteğin geri çekileceğine dair bir tehdit yaşanır. Bu tehdit senatörün düzenlediği bir toplantıda Rogers'ın senatöre karşı gerçekleştirdiği konuşma sonrası ortadan kalkar. Buradaki sahneler Rogers'ın genel yapısının ve topluma yararlı olma düşüncesinin siyasi otoriteler tarafından da onaylandığını gösterir niteliktedir. Filmde hiçbir konuşma bu şekilde uzun uzadıya verilmezken Rogers'ın senatöre yaptığı konuşma uzunca verilir. Rogers buradaki konuşmasında aynı zamanda kendini anlatmaktadır. Bu konuşma hem Rogers'ı tanımaya hizmet etmekte, hem de kazanılan bir başarıyı göstermektedir. Dolayısıyla öznenin kendini iyi ifade edebildiği bir konuşma, özellikle önemli bir olaya karşı gösterdiği tepkiyle gösteriliyorsa portrenin ifade edilebilmesinde önemli olmaktadır. Bu kısım biyografik öznenin kendi meselesini, özellikle bir tehditle karşı karşıyayken, elinden geldiğince özveri göstererek savunduğu bir kısımdır.

Rogers, senatöre karşı gerçekleştirdiği konuşma sonrası, talep ettikleri 20 milyon doların kazanılmasını sağlar. Bu durum popülaritesini biraz daha artırır. Belgeselde, farklı televizyon sunucularının sesleriyle, yaptığı işe ve kendisine dair bilgilendirmeler yapılır. Bu kısımlarda biyografik öznenin tanıtımını bir yönüyle televizyon yapmaktadır. 10 farklı kukla için 10 farklı ses çıkardığından bahsedilir. Programını yazdığı, yapımcılığını üstlendiği ve ekranın karşısına da kendisinin çıktığından bahsedilir. Bu şekilde hem biyografinin konusu olan Rogers anlatılmakta hem de o dönemlerde yaşananlara dair, toplumsal düzeyde ilerleyen genel bir hikaye anlatılmaktadır. Böylelikle hem bir hikaye akışı üzerinden biyografi inşa edilmekte, hem de biyografi üzerinden farklı hikayeler anlatılabilmektedir.

3.2.2.4. Ses ve Müzik

Filmin ses tasarımı, filmin görüntülerinin hızlı kurgulanan ritmiyle benzerdir. Hatta sesle ilgili olarak oluşturulan tasarım, görüntülerle sağlanandan daha etkili bir biçimde kullanılmaktadır. Görüntülerin üst üste bindirilerek kullanımı tercih edilmezken, aynı ses kuşağı üzerinde, hem müzik, hem arşiv görüntüsünün sesi, hem de anlatıcının sesi verilebilmektedir. Sesler birbiri içinde daha hızlı değiştirilebilmekte ve daha katmanlı bir biçimde kullanılabilmektedir.

Film bilgilerinin yer aldığı başlangıç jeneriğinde renkli fonlar ve çocuksu ruhu yansıtabilecek bir yazı fontu kullanılırken, buna küçük müzik kutusunun ve piyanonun sesi eşlik etmektedir. Çocuklara yönelik televizyon programı gerçekleştiren birinin yaşamöyküsünün anlatıldığı bir film için uyumlu grafikler ve müzik tercih edilmiştir. Filmin müzik tercihi biyografinin portresinden bağımsız olarak belirlenmemiştir. Rogers’ın yaşamında etkin bir yeri olan ve televizyon programlarının başlangıcında kullandığı piyano, filmin müziklerinde de kullanılmıştır. Ayrıca piyano tınları, filmin çocuklarla ilgili yanıyla uyumluluk göstermektedir.

Rogers, gerçekleştirdiği televizyon programına, “*komşum olmaz mısın*” isimli şarkıyı piyano eşliğinde söyleyerek başlar. Televizyon programlarına piyano çalarak başlayan Rogers’ın bu belgeseline de piyano başında olduğu bir sahneyle başlanmıştır. Biyografinin ana kahramanı olan Rogers’ın söylediği bu şarkı belgeselin ismi olmuştur ve bu isim Rogers’ın sunduğu televizyon programı “*Bay Rogers’ın Mahallesi*”yle de bağlantılıdır. Dolayısıyla filmin adı belirlenirken biyografik yaşama özgü, onunla ilgili bir durum kullanılabilir. Burada söylediği şarkı tercih edilmiştir.

Belgeselde Rogers’la bağlantılı olarak sessizliğin kullanıldığı kısımlar da vardır. Rogers’ın televizyon programlarında sessizliği sık kullandığından bahsedilir. Bundan bahsedilirken sessizliği kullandığı bu anlar sırasıyla ekrana getirilir. Kendi gerçekleştirdiği televizyon programında sessiz bir şekilde kaplumbağayı zeminde yürütmesi, elma soyması, yumurta zamanlayıcısı ile çocuklara bir dakikanın ne kadar sürdüğünü göstermesi, balıklara yem vermesi, nefes alıp verme egzersizleri yapması, civcivlerle oynaması, ampul takma sahnesi, trafik ışığı ile oynaması ve en sonunda kendisiyle yapılan röportajda sessizce beklediği an sırasıyla gösterilir. Tüm bu görüntüler sessizliği nasıl kullandığını göstermek için arşivlerden seçilmiş ve belgesele yerleştirilmiştir. Benzer durum yani sessizliğin kullanımı bu belgeselde de yapılarak Rogers’ın tavrı belgeselin dilinde de kendine yer bulmuştur.

Belgeselin son kısımlarına doğru gerçekleştirilen röportajlarda bir kişi; “Rogers şöyle derdi, şimdi bir dakikalığına size hayatta yardımcı olmuş birini aklınıza getirin. Zaman tutacağım”. Rogers’ın sesi konuşmayı devam ettirir ; “O çok özel insanları düşünmeye biraz zaman ayıralım”. Bu kısımda röportaj yapılan insanların sessizce bir süre düşündükleri görüntüler sırasıyla verilir. Rogers konuşmasını yine devam ettirir; “bazıları yanınızda olmayabilir, bazıları çok uzağınızda, hatta bazıları cennette, her

nerede olursa olsunlar, içten içe biliyorsunuz ki, onlar her zaman sizin için en iyisini istediler, size ziyadesiyle değer verdiler ve içinizdeki en iyiyi benimsemeniz için sizi teşvik ettiler”. Rogers’ın tüm bu konuşması ses olarak verilmekte ve düşünmeye devam eden röportaj verenlerin duygu dolu ifadeleri gösterilmeye devam etmektedir. Bir yandan Rogers’ın bu konuşmasını dinlerken, bir yandan düşünüyor gibi bir hal içerisindeyler. Bir kişiye röportajı yapanın sesi ile siz kimi düşündünüz diye sorulur, röportaj yapılan kişi annemi diye cevap verir. Araya giren birkaç röportajdan sonra annesini söyleyen kişi röportajı gerçekleştirene ya siz kimi düşündünüz diye sorar o da annemi diye cevap verir. Röportajı gerçekleştiren kişinin sesi belgeselin yalnızca bu kısmında duyulmuştur ve duygusallığın yoğun olduğu bu kısımlara büyük bir doğallık katmıştır.

Röportaj veren insanların sesi çok net ve berrak bir şekilde duyulmaktadır. Ekranı bakışları, mimikleri ve söyledikleri kısımlar etkileyici bir şekilde konuyu ilerletmektedir. Özellikle bu kısımlarda duygu yoğunluğu daha fazla olan ifadeler seçilmiştir. Tamamıyla hüznü yer verilmemiş, umut dolu bir bakış açısı da oluşturulmaya çalışılmıştır. Bir önceki sahnelerde sessizce düşünürken gösterilen kişilerin bu sefer sırasıyla cevapları gösterilmektedir. Bir kişi büyükbabasının desteğinden bahseder. Bir başkası Viola isimli bakıcısını anlatır. Bir diğeri Fred’i düşündüğünü söyler. Yine aralarda sessizce beklerken ve düşünürken görüntüleri verilmeye devam eder. Bu kısımlar Rogers’ın televizyon programlarında sessizliği kullandığı kısımları desteklemektedir. Yönetmen ele aldığı biyografinin kişisel tavırlarını belgeselin diliyle örtüşecek bir şekilde kullanmaktadır. Sessizce düşünmeye devam eden röportaj verenlerin arasından annesinin teşekkürler demesiyle film sonlandırılır. Jenerik akarken Rogers umut dolu sözlerden oluşan bir şarkıyı seslendirir.

3.2.2.5. Röportaj ve Metin

Röportajı yapılan kişiyle birlikte ekranda o kişinin ismi, mesleği ve varsa Rogers’la olan ilişkisi yazar. Bu bilgiler yazılı olarak verildiği için, röportaj veren kişiler bunları tekrar söz ile ifade etmezler. Aynı kişinin sonradan tekrar röportajına geçildiğinde bu kez bu bilgiler yazmaz. Bu tür yaklaşımlar tüm röportajların ortak bir dil kullanmasını sağlamaktadır. Röportajlar stüdyoda değil, her kişinin kendi yaşam alanında çekilmiştir, bu durum röportajlara doğallık katmıştır. Röportajlar, arşiv görüntüleriyle ve Rogers’ın röportajından sesler verilerek devam ettirilmekte ve doğrulanmaktadır. Bir röportaj tek

seferde uzunca verilmemektedir. Kısa parçalar halinde kullanılmakta, araya farklı görüntüler ve sesler girmekte, bu şekilde sıkıcılıktan uzak ve hızlı ilerleyen bir akış oluşturulmaktadır.

Röportajlarda ilk cümlelerin farkındalık oluşturabilecek bir vurguyla başlaması, izleyicinin dikkatini çekmek ve anlatıya akış kazandırmak için etkili olmaktadır. Örneğin filmin ilk röportajının yapıldığı film prodüktörü Margy Whitmer’in ilk cümlesi: “Yönetmenlerimizden biri bana şöyle demişti: İyi televizyonculuğun tüm unsurlarını alıp tam aksini yaparsan Bay Rogers’ın Mahallesi programını elde edersin”. Böyle bir başlangıç ile sıkıcı girizgahların önüne geçilmekte ve izleyiciler meraklandırılmaktadır. Bu kısımlar uzun röportajlardan özverili seçimler yapılarak ortaya çıkarılmaktadır. Whitmer ile gerçekleştirilen röportaj belki birkaç saatten fazla süren bir çekimi kapsıyor olabilir. Fakat bunların tümü kullanılmamakta, bir seçime gidilmekte ve anlatı için en yararlı olanları kullanılmaktadır. Bu tür bir seçme işlemi arşiv görüntüleri veya diğer türden görüntüler için de geçerlidir. Buradaki röportajda, filmdeki diğer röportajlarda olduğu gibi, Margy Whitmer’in ismini ve mesleğini söyleyerek kendini tanıttığı bir kısım yoktur. Böylelikle zamandan tasarruf edilmiş, izleyici dikkatini azaltabilecek veya anlatı akışını yavaşlatabilecek bir durumdan kaçınılmıştır.

Tablo 3.5. Belgeselde Röportaj Kullanımı

	Röportaj Yapılan Kişi	Rogers’la veya Belgeselle Bağlantısı
1	Margy Whitmer	Tv Programının Yapımcısı
2	Tom Junod	Gazeteci
3	Jeanne Rogers	Rogers’ın Eşi
4	Jim Rogers	Rogers’ın Oğlu
5	Max King	Biyografi Yazarı
6	Hedda Sharapan	Çocuk Gelişim Uzmanı
7	Elizabeth Seamans	Mrs. McFeely (Tv Programındaki Rolü)
8	Junlei Li	Fred Rogers Center’da Yardımcı Yönetici
9	Joe Negri	Handyman Negri (Tv Programındaki Rolü)
10	David Newell	Mr. McFeely (Tv Programındaki Rolü)
11	Bill Isler	Rogers’ın Meslektaşı ve Arkadaşı
12	John Rogers	Rogers’ın Oğlu
13	Elaine Crozier	Rogers’ın Kız Kardeşi
14	Rev. George Wirth	Papaz ve Rogers’ın Arkadaşı
15	David Bianculli	Tv Eleştirmeni
16	Yo-Yo Ma	Rogers’ın Arkadaşı
17	François Clemmons	Memur Clemmons (Tv Programındaki Rolü)
18	Nick Tallo	Set Amiri
19	Susan Stamberg	Gazeteci
20	Howard & Pam Erlanger	Jeff’in Ebeveynleri

Gazeteci Tom Junod ile gerçekleştirilen röportajın görüntüsünden önce sesi gelmeye başlar. Diğer röportajlarda olduğu gibi bu röportaj da tek seferde bütünüyle verilmez. Anlatının gidişatına göre karışık bir sıralama ile tekrar ekrana getirilir. Tom Junod ilk ekrana gelişinde sadece birkaç cümle söyler ve burada soru sormaktadır: “Eşsiz bir nezaket ve sevgi anlayışı vardı. Ama Fred ile ilgili çok sık düşündüğüm bir şey var. Amerika’yı etkileme girişimi acaba başarılı oldu mu yoksa olmadı mı?”. Röportajlarda görüşülen kişilerin genellikle cevap veren tarafta olduğu düşünülürse burada soru soran bir yaklaşım hem ilgi çekici durmakta hem de seyircinin de benzer soruyu akıllarına getirmektedir. Seyircilerin akıllarında sorular oluşturulması, cevaplarını bulabilmek için izleme motivasyonlarını artıran bir unsur olmaktadır. Tom Junod’dan önce röportajı ekrana gelen Whitmer’da seyircileri meraklandıracak bir giriş yapmıştı. Dolayısıyla filmin ilk kısımlarındaki röportajlarla filme karşı bir merak oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Bu belgesel için çekilen röportajların aralarına Rogers ile yaşadığı dönemde yapılan röportajlardan kısımlar koyulmuştur. Filmin ilk kısımlarının ardından Rogers’ın röportajının sesiyle ve eşi Joanne Rogers’ın röportajıyla Rogers’ın bu yolculuğunun en başına gidilir. Rogers televizyon programı yapma fikrine nasıl girdiğini anlatır. Televizyonculuğun bir kitle iletişim aracı olarak etkilerine dair fikirlerini dile getirir. Bunu anlattığı kısımlarda o dönemin televizyon şovlarından farklı arşiv görüntüleri ekrana gelir. Rogers, ailesine televizyona çıkmak istediğini söylediğini belirttikten sonra sözü eşi Joanne Rogers devralır ve hikayeyi kaldığı yerden devam ettirir. Sözlerin ve hikayenin başka ağızlardan devam ettirilmesi, röportajları sıkıcı ve uzun olmaktan kurtarmaktadır. Adeta bu durumu arkadaşlar arasında gerçekleşen ve kolay dinlenebilen bir sohbet gibi ilerletmektedir. Birbirine bağlanan röportajların aynı konuyu devam ettirmesi ise bütünlüğü korumaktadır. Herkesin aynı konu bütünlüğü çerçevesinde söylemlerde bulunması, konunun birden fazla şahidi olduğunu göstermekte ve her biri diğerini desteklemektedir.

Belgeselin, çocukluk meselesine dair anlatımlarının başladığı kısımlarda biyografi yazarı Max King ve çocuk gelişim uzmanı Hedda Sharapan’ın röportajları ekrana gelir. Bu kişiler daha çok çocukluğun önemini ve erken gelişim dönemindeki eğitimin önemini Rogers’la da bağlantılı olarak anlatırlar. Röportajlarda Rogers’la birebir bağı olmayan uzman nitelikli kişilerin kullanımı belgeselin inandırıcı ve tutarlı yönünü

güçlendirmektedir. Max King, Rogers'ın 1950'lerde Pittsburgh Üniversitesi'nde erken çocukluk döneminde eğitimi inceleyen bir bölümün çalışmalarında yer aldığını anlatır. Bu ekipte Dr. Benjamin Spock, ünlü pediatri uzmanı Berry Brazelton ve olağanüstü psikolog Erik Erikson'un da yer aldığını söyler. Bu kişilerin isimlerini sayarken her birinin yazdığı kitap görselleri ekrana yansıtılır ve olağanüstü, ünlü ifadeleri bu görsellerle birlikte vurgulanır. Ardından Rogers'ın uzmanların biriyle yaptığı görüşmenin görüntüleri sesli konuşmaları ile birlikte verilerek bu televizyon programının bilimsel yetkinliği önemsendiği ve ardına aldığı gösterilmiş olur. Yapılan işin önemli olduğunun vurgulanması ve uzmanlarla desteklenen yönünün gösterilmesi izleyicilerin de bu işe önem vermesini sağlayan bir zemin oluşturmaktadır.

Belgesel genellikle çocukluk meselesinin önemini ve Rogers'ın bu işe verdiği önemi anlatmaktadır. Bu bağlamda gerçekleştirdiği televizyon programı gösterilmekte, arşivlerden görüntülerle ve röportajlarda beliren etkili söylemlerle bu durum desteklenmektedir. Rogers'ın gerçekleştirdiği televizyon programıyla ilgili olarak, programdaki kukla oyunları ve belirli rolleri oynayan kişiler gösterilmekte, ardından bu kişilerle yıllar sonra gerçekleştirilen röportajlar ekrana gelmektedir. Bu röportajlarda genellikle, televizyon programında neler yaptıklarını, amaçlarını, dünyaya bakışlarını ve Rogers'ı anlatırlar.

3.2.2.6. Arşiv Kullanımı

Bu belgeselin film dilini genel olarak arşiv görüntülerinin ve röportajların kullanımı oluşturmaktadır. Bunda yaşamda olmayan birinin belgeselinin yapılmış olmasının da etkisi vardır. Bu kişinin ünlü bir televizyon programcısı olması sebebiyle fazlasıyla arşiv görüntüsü bulunabilmektedir. Belgeselde yer alan arşiv görüntülerinin büyük bir kısmını, gerçekleştirdiği televizyon programının kayıtları oluşturmaktadır. Bu kayıtların belgeselde sıklıkla kullanılması Rogers'ı tanıttığı gibi, geçmiş yılların genel anlamda televizyon yayıncılığını da izleyicisine aktarmaktadır. Farklı televizyon programlarından arşiv görüntüleri de ekrana gelmektedir. Bununla birlikte Rogers'ın genel anlamdaki televizyon yayıncılığına dair görüşlerine yer verilmektedir. Bu şekilde Rogers'ın yaşamıyla birlikte, televizyonun o yıllarda nasıl kullanıldığı da gösterilmektedir. Belgeselde kullanılan arşiv görüntüleriyle hem filmin portresi inşa edilmekte hem de portrenin yaşamında yer alan unsurlar sebebiyle filme yeni konular da sağlanmaktadır.

Farklı konular filme zenginlik katarak, yaşamıyla bağlantılı olduğu öznesini de inşa etmektedir.

Belgeselde birbiriyle bağlantılı arşiv görüntüleri kullanılırken, bir arşiv görüntüsü uzun uzadıya verilmeyerek birinden diğerine geçişlerin yapıldığı, bazen ise birinin yalnızca ses kısmının diğer arşiv görüntüsünün üstünde kullanıldığı görülmektedir. Bu durum hem hızlı ve dinamik bir akış oluşturmakta hem de sürekli olarak değişen görüntüler ve sesler birbirinin kanıtı gibi ilerletilmektedir. Arşiv görüntülerinin çoğunluğunu Rogers'ın televizyon programı görüntüleri, geriye kalanları ise Rogers'la yaşadığı dönemde yapılan röportajlar, Rogers'ın yaşamından görüntüler, çocuklarla bir hastane odasında, okul ziyaretlerinde vakit geçirdiği görüntüler ve konuşmalar, kendi çocukluğundan birkaç fotoğraf, birkaç gazete haberinin görseli oluşturmaktadır.

Filmin yönetmeni Neville ellerinde yığınla arşiv görüntüsü ve 32 görüşme olduğunu, bunları normalde kaba bir kesime dönüştürmenin aylarca sürebileceğini ancak kurguculara kullanmak zorunda olduklarını düşündüklerini seçmelerini isteyerek filmin 90 dakikalık omurgasını oluşturduklarını ifade etmektedir (Thompson, 2018). Neville bir röportajında Rogers'ın mektuplarının da çok işe yaradığını söylemektedir (akt. Riley, 2018). Rogers'ın yalnızca televizyon programı kasetlerinin bile ne kadar fazla olabileceği düşünüldüğünde, yönetmenin yığınla arşiv görüntüsü vurgusuna rahatlıkla hak verilebilmektedir. 32 röportaj görüşmesinin filmin son halinde 20'ye indirildiği görülmektedir. Dolayısıyla burada da eleme yapabilme vurgusu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca biyografik özneye dair bu bilgi yığınları, yönetmen nezdinde onun daha iyi tanınmasını da sağlamaktadır. Yönetmen konusuna dair tüm bilgileri değerlendikten sonra nasıl bir anlatı akışı ve dili oluşturabileceğini belirlemektedir.

Arşiv görüntüleri belgeselin ilk dakikalarından son dakikalarına değin kullanılmaktadır. Belgeselin ilk kısmında bir televizyon haber arşiv görüntüsü ekrana gelir, buradaki sunucu "14 yıl önce, Pittsburgh'daki WQED kanalında, çocuklar için hazırlanan bir programın mütevazı ilk yayını yapıldı" der ve Fred Rogers'ın yaptığı programı anlatmaya başlar. Televizyon haber sunucusunun anlatımı devam ederken Rogers'ın gerçekleştirdiği televizyon programının görüntülerine geçiş yapılır. Ekrana gelen bu yeni arşiv görüntüsüne, bir önceki arşiv görüntüsündeki sunucunun sesi bir süre eşlik eder. Sunucunun sesi kesildiğinde Rogers kendi programının sunumuna başlar. Bu

kısımlar tamamen arşiv görüntüleriyle bile bir filmin ilerletilebildiğini gösterir niteliktedir. Arşiv görüntüleriyle elde edilen bir ses, anlatıcı olmakta ve anlatılanlarla birlikte gösterilenler yine arşiv görüntülerinden oluşmaktadır.

Arşiv görüntülerinde yer alan televizyon haber sunucusunun böyle bir görevi olmamasına rağmen, belgeselin başlangıç kısımlarında belgeselin anlatıcısı olma görevini üstlenmektedir. Anlatıcının da gösterilenlerin de arşiv görüntüsü olduğu bu kısımlarda, anlatılanlar ve gösterilenler birbiriyle uyumlu ve destekleyici bir şekilde ilerlemektedir. Örneğin yalnızca televizyon haber sunumu verilseydi, kanıt niteliğindeki bu görüntüler izlenmemiş olurdu. Yalnızca Rogers'ın çocuklarla yaptığı televizyon programı gösterilseydi bu sefer de bunların vurgulanarak anlatıldığı ve seyircinin bilgilendirildiği bir anlatım eksik kalmış olacaktı. Bu şekildeki bir yaklaşımla arşiv görüntülerinin birbiriyle uyum içerisinde kullanıldığı bir akış oluşturulmuştur.

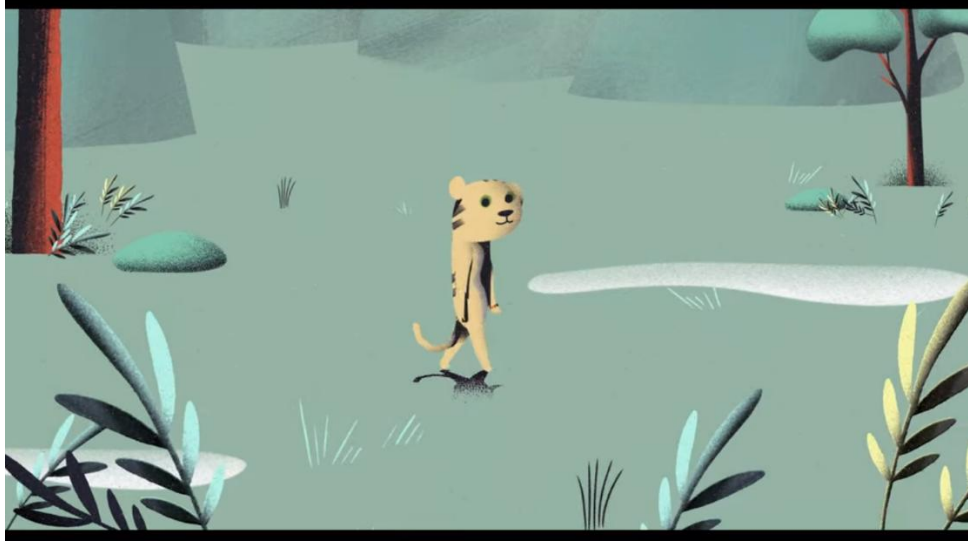
Belgeselin son kısmında, Rogers'ın vefatından sonra, röportajlar yoluyla verilen ifadelerle birlikte Rogers'ın rüzgarlı bir havada deniz kenarında oturduğu ve gezindiği görüntüler ekrana getirilir. Bu görüntüler de arşivlerden seçilen görüntülerdir. Bu görüntülerle birlikte yer yer röportaj verenlerin yüzleri de ekrana gelmeye devam etmektedir. Bu kısımlarda her biri çok daha hüznüdür. Piyanonun ritmi de bu görüntülere uygun bir biçimde eşlik etmektedir, fondaki müzik genel olarak matem havasını desteklemektedir. Fakat tüm kısım bütünüyle bu şekilde ilerletilmemektedir. Eşi, Rogers için, yaşasaydı tüm bunları onarmaya çalışırdı dediği kısımda, Rogers'ın denizin karşısındaki oturduğu yerden kalktığı ve umutla etrafa baktığı bir arşiv görüntüsü ekrana getirilir ve piyanoda çalan müzik de buna uygun bir ritme geçer. Eşi; “olumlu birşeyler bulmak için çaba sarf ederdi” dediğinde ise Rogers'ın yürümeye başladığı görüntüler gösterilir. Ardından Rogers'ın bir başka arşivden alınan sesi verilir; “küçük bir çocukken korkutucu bir şey duyduğumda annem şöyle derdi, gözün hep yardımsever birilerini arasın, her zaman yardım etmeye çalışan birileri olucaktır”. Burada gözün hep yardımsever birilerini arasın dediği kısımda, Rogers'ın deniz kenarındaki görüntülerinde elini alnına getirerek etrafında birşeyler aradığı gösterilir.

Burada arşivlerden ulaşılan sesler ve mevcut röportajlar, bir başka arşiv görüntüsünün üzerinde kullanılmaktadır. Dolayısıyla arşiv malzemelerinin ve röportajların birbiriyle kurabileceği ilişkiler de önemlidir. Ayrıca burada görüldüğü üzere

bazı arşiv görüntüleri anlatının diline göre farklı anlamlar ve çağrışımlar oluşturacak biçimde kullanılabilir. Rogers'ın, yıllar önce deniz kenarında çekilen bu görüntüleri, belgeselde vefatından sonraki süreçleri ve hayata bakışını anlatan görüntüler olarak kullanılmıştır. Bu arşiv görüntülerine, yalnızca deniz kenarında dinlendiği, sıradan görüntüler olarak bakılmamıştır. Bakış açısındaki derinlik ile görünenlerin farklı anlamlar için yorumlanabileceği fark edilmiştir. Arşiv görüntüleri metaforlar üretmek, duygusal bir atmosferi desteklemek ve yeni anlamlar türetmek için kullanılmıştır.

3.2.2.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı

Belgeselde sekiz farklı yerde animasyon kullanılmaktadır, bu animasyonda yer alan sevimli yaratık, Rogers'ın televizyon programında kullandığı kukla Daniel'dir. Daniel'le ilgili bu animasyonlar Rogers'ın çocukluğuna dair anlatımlarda kullanılmaktadır. Üçüncü kez bu animasyonun ekrana getirilmesinden sonra Rogers'ın eşi, Daniel'in, Fred Rogers'ın kendisi olduğunu söyler. Ardından yardımcı yönetmen Junlei Li; “Daniel, pek çok çocukta da görülen, Fred'in çocukken hissettiği korku, endişe ve benzeri duyguları dile getiriyor” der. Sonrasında teyzesi de, çocukluğun getirdiklerini Rogers'ın unutmadığını ve bu hislerin onda mevcut olduğunu ifade eder. Bu anlatımlara bir yandan Daniel'in gösterildiği sahneler eşlik eder. Üç farklı kişinin Daniel'in Rogers'la olan ilişkisini anlattığı kısımlardan sonra Rogers'ın röportajı ekrana gelir. Rogers yıllar öncesinden tüm bunları doğrular nitelikte konuşmuştur; “bir yetişkin olsam bile bazı şeyleri Daniel'a söyletmek benim için çok daha kolay oluyor” der. Sonra gazeteci Tom Junod; Daniel ve Fred için sanki tek bir canlıydılar ifadesini kullanır. Ekrana bu sefer kuklanın kullanıldığı anları gösteren sesli olarak izlenebilecek kısımlar gelir. Rogers'ın bir çocukla, kukla ile kurduğu iletişim ve televizyon programında kukla ile gerçekleştirilen sahneler gösterilir.



Şekil 3.12. Belgeselde Animasyon Kullanımı

Tüm bunlar belgeseli zenginleştirmekte ve her bir veri bir diğerini desteklemektedir. Kukla ile ilgili animasyon, röportajlarda insanların söyledikleri, Rogers'ın kendi ifadeleri ve nihayetinde kuklanın kullanımının bizzat gösterilmesiyle oluşan Fred Rogers'ın tanıtılmasıdır. Kuklanın onunla olan bağının yani Rogers'ın kendisinden ve çocukluğundan izler taşıyan bir nesne olmasının ifade edilmesinden sonra kuklayı tanımaya devam etmek esas olarak biyografinin öznesi olan Rogers'ı tanıma olmaktadır. Bu yönüyle burada kuklanın kullanımı, özneyi çevreleyen nesneler yoluyla da bireyin anlatılabilir olduğunu göstermektedir.

Rogers'ın Daniel dışında kullandığı kuklalar da vardır. Fakat en çok Daniel'i kullandığı ve onunla bağ kurduğu görülmektedir. Rogers, Daniel üzerinden daha çok korkularını aktarmaktadır. Daniel, onun çocuksu ve çekingen tarafını göstermektedir. 'King Friday XII' isimli kuklası daha otoriter ve kararlı bir yanını göstermektedir. Kuklaları kullanırkenki sesi de buna göre değişim göstermektedir. 'Lady Elaine Fairchilde' ise daha cesur ve azarlamaya yatkın bir kukladır. Bu kuklalar içerisinde Daniel'in, çocuklara daha çok hitap eden yapısı, Rogers'ın çocukluk meselesiyle ve bu kuklayla daha ilgili olması nedeniyle animasyonlarda yer alan kukla Daniel olmaktadır. Daniel, Rogers'ın duygusal yanını ve çocuklukla olan bağını anlatmak için en elverişli olandır. Yönetmen de biyografik öznesini anlatmak için bundan yararlanmaktadır. Rogers anlatılırken onun kendi ifadeleri ve tanıkların ifadeleri kullanıldığı gibi, yaşamında yer alan bu türden nesneler de kullanılmaktadır. Böyle bir tanıklık anlatı için zenginlik ve

farklılık oluşturduğu gibi, izleyicilerin dinledikleri üzerinden değil kendi değerlendirmelerini kurarak Rogers'ı tanımlarına da fırsat oluşturmaktadır.

Ayrıca izleyiciler için kukla kullanımının sosyolojik ve psikolojik ard alanları da gösterilmektedir. Rogers gerçekleştirdiği televizyon programında, televizyon yoluyla çocukların da duyduğu savaşlar, ırkçılık veya suikastlerle ilgili konularda çeşitli yollarla onlarla iletişim kurmaktadır. İletişim kurduğu yollardan biri kuklanın kullanılmasıdır. Örneğin Kennedy suikastinin gerçekleştirildiği dönemde, kuklanın, yanındaki oyuncuyla suikastin ne olduğu üzerine gerçekleştirdiği konuşmalar gösterilir. Dolayısıyla kuklanın topluma, çocuklara ve ebeveynlere kattığı şeyler vardır. Biyografinin öznesi olan Rogers da bu yüzden önemlidir. Suikastle ilgili konuşmaların gösterildiği sahnede, suikastin olduğu zamana dair ve bundan etkilenen topluma ilişkin arşiv fotoğrafları ve videolar ekrana getirilir. Toplumun bu suikastten etkilendiği bu görseller üzerinden daha iyi okunabilmektedir. Rogers'ın kuklası, böylesine üzücü bir olayın olduğu dönemde çocuklara açıklama yapma görevini üstlenmektedir.

Biyografik özne, onun kullandığı bir nesne üzerinden de anlatılabilir. Rogers'ın kuklası Daniel'i tanıtan sahneler bu duruma hizmet etmektedir. Kuklaya dair anlatılan ve gösterilen birçok şey üzerinden dolaylı olarak Rogers'a ulaşılabilir. Kukla; televizyon programında kullanılırken, Rogers'ın program haricindeki ortamlarda çocuklarla kurduğu iletişimde kullanılırken ve kendisiyle yapılan röportajda Daniel'i anlatırken gösterilir. Bu kullanımların nasıl bir amaca hizmet ettiği de gösterilmekte ve anlatılmaktadır. Kukla bir yönüyle çocuklara ulaşabilmek için kullanılan bir iletişim biçimidir.

3.2.3. The Kingmaker (2019)

3.2.3.1. Film Bilgileri ve Konusu

The Kingmaker'da 21 yıl boyunca Filipinler'i yöneten Ferdinand Marcos'un eşi ve ülkenin First Lady'si Imelda Marcos'un öyküsü anlatılmaktadır. Imelda Marcos'un, oğlunun başkan yardımcısı olarak seçimlere katılmasında da büyük etkisi vardır. Bu yönüyle bu belgesel siyasi ve güçlü bir kadın figürü ele alan biyografik bir çalışmadır.

1929 doğumlu olan İmelda Marcos halen hayattadır. Filmin yönetmenliğini Lauren Greenfield yapmıştır ve filmin süresi 101 dakikadır.

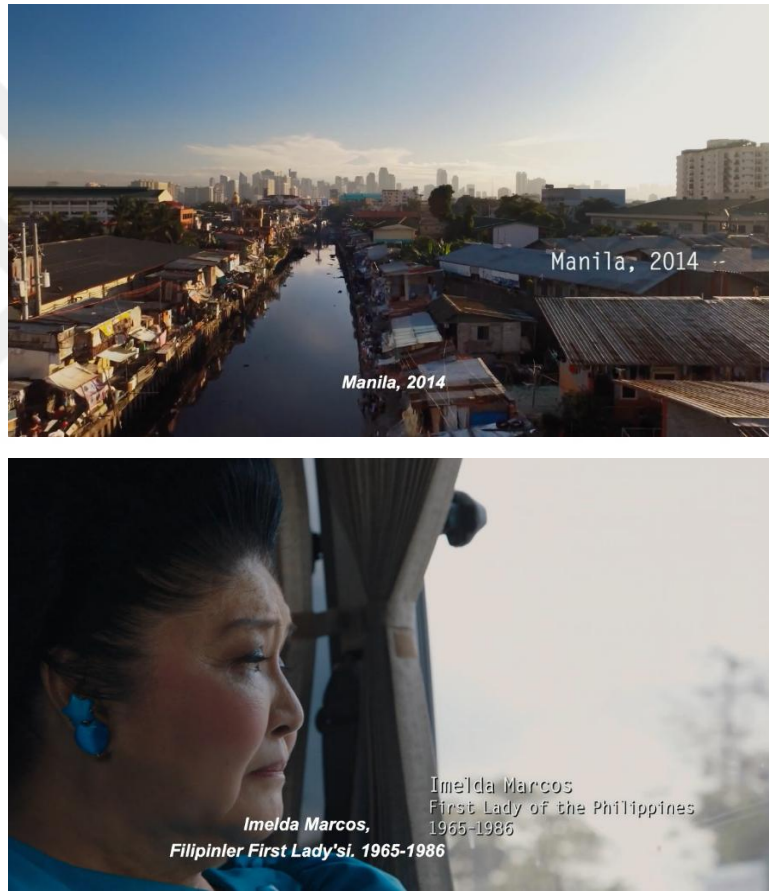
Bu belgesel, yönetmen Lauren Greenfield'in dördüncü uzun metraj belgesel filmidir. Bundan önceki filmleri *Thin* (2006), *The Queen of Versailles* (2012) ve *Generation Wealth* (2018) şeklindedir. *Thin*'de yeme bozukluğu olan dört kadının hikayesini anlatırken, iyi bir beden uğruna insanların kendilerine yaşattıklarına eğilmektedir. *The Queen of Versailles*'de Versay'dan esinlenerek bir malikane inşa eden milyarder bir çifti konu edinmektedir. *Generation Wealth*'de para ve servet tutkunu kişilerin yaşamlarını, güzellik, sağlık, tüketicilik ve yaşlanma gibi farklı açılardan ele almaktadır. Filmlerinin konuları genellikle zenginlik, şöhret, beden ve gösteriş gibi maddi unsurların peşinde olan insanlarla ilgilidir. Son belgeseli *The Kingmaker*'da buna benzer bir rota izlemektedir.

Film, Filipinler'in başkenti olan Manila'yı tepeden gösteren bir drone çekimiyle başlar. Ekranın sağ orta kısmında Manila, 2014 yazar. Ardından İmelda Marcos şehirde bir araç içerisinde ilerlerken ve etrafına bakarken gösterilir. Ekranın sağ alt kısmında İmelda Marcos, First Lady of Philippines, 1965-1986 yazar. Bu tür yazılar belgesellerin bilgi aktaran yönünü göstermektedir. Şehrin Manila olduğunun belirtilmesinin yanı sıra o görüntünün hangi yılda çekildiği de yazılmıştır. Aynı şekilde İmelda'nın hangi yıllar aralığında First Lady olduğu bilgilendirici bir yazı olarak eklenmiştir. Belirtilen yıllar eşinin iktidarda olduğu 21 yıllık sürece karşılık gelmektedir.

Belgeselin merkezinde yer alan İmelda'nın, zevk, sefa, ihtişam düşkünü olması, hırslarının ve kibrinin yüksek olması ve bu haliyle devlet yönetiminde söz sahibi olması ülkenin sorunlu bir şekilde idare edilmesinde etken olmuştur. Karakterin yapısı ve bulunduğu konum arasında bu şekilde problemlili bir ilişki ve dolayısıyla çatışma söz konusudur. Bunun haricinde Marcos ailesinin devlet yönetimini kaybetmesi, ülkeyi terk etmek zorunda kalması, suçlamalara maruz kalması, hacizlerle karşılaşması, ardından tekrar ülkeye geri dönerek oğulları üzerinden yeniden yönetimde olmaya çalışmaları üzerinden oluşturulan bir mücadele ve çatışma da vardır.

Filmin ilk sahnesinde, şehrin üstünde ilerleyen bir kamera görüntüsünden, araçla şehirde ilerleyen İmelda'nın görüntüsüne, yani şehrin görüntüsünden, o şehrin yönetiminde söz sahibi olan kişinin görüntüsüne geçilmiştir. Belgele başkentin genel

görünümü ile başlanması ve İmelda'nın görüntüsüne geçilmesi; halkıyla kendisi arasındaki ilişkilerin anlatılacağı bir film için anlamlı bir bağlantı kurmaktadır. Manila, İmelda'nın yönetim anlayışının etkilerinin yaşandığı ülkenin başkentidir. Film bir yönüyle iktidar ve halk arasında önemli bir yere sahip olan İmelda Marcos'la ilgilidir. Bu yüzden ilk iki görselden birinin şehir, diğerinin ise bu şehrin sokaklarında aracıyla ilerleyen İmelda olması anlamlıdır. Ayrıca buradaki iki görüntü muhtemelen farklı dönemlerde çekilen görüntülerdir. Belgeselin yapım yılı 2019'dur fakat Manila'nın üstten çekildiği görüntü 2014 yılına aittir. Bu şekilde arşiv görüntüleri filmin ritmik akışını destekleyecek biçimde kullanılabilmektedir.



Şekil 3.13. Filmin Sırayla İlk İki Planı

Şehirde ilerleyen İmelda'nın aracı bir yerde durur, arabasının arkasından çıkmaz ve çocuklara nakit para dağıtır. Bu sahne ile biyografik özneye dair özellikler görünür olmaya başlamaktadır. Parayı çocuklara verirken eliyle hızlıca vermekte ve onlarla temas etmemeye çalışmaktadır. Arabanın içinden yapılan çekimde soğuk bir tavırla oturan İmelda ve çocukların cam bölmeden aracın içine doğru uzanmaya çalışan elleri

görülmektedir. Arabanın dışında, muhtemelen koruma olduğu düşünülebilecek bir adam paralarını alanlar gitsin artık der. Arabanın içinde İmelda'nın yanında oturan yardımcı bir kadın, hareket edeceğiz ışık yeşile dönecek artık diyerek çocukları uzaklaştırmaya çalışır. Işığın yeşile döndüğü anda gideceklerini beyan etmeleri, çocuklar için özellikle ayrılan bir vaktin olmadığını da göstermektedir. Filmin girişine yerleştirilen bu sahne halk ve İmelda arasındaki ilişkiyi ve İmelda'nın tavrını açık etmektedir.



Şekil 3.14. Çocuklara Para Dağıtma Sahnesi

Film, para ve iktidar sahibi olunduğunda, olumsuz bir karaktere sahip olursa dahi bu güç ile bir şekilde insanların etkilenmeye devam edebileceği ve istenilenlerin yapılmaya devam edebileceğini göstermektedir. Filmde gösterilenler ve yer alan söylemler genellikle bu durumun altını çizmektedir. İmelda ne kadar eleştirilse de istediklerini yapmaya devam edebilmiştir. Filipinler açısından, İmelda'dan sonraki süreç ise onu aratmayacak biçimde devam etmiştir. Bu durum ise dünya düzeniyle alakalı

olarak bir şeylerin değişmesinin zor olduğunu göstermektedir. Bu yönleriyle filme dair ortaya çıkarılan duygunun daha çok adaletsizlik olduğu ifade edilebilir. Gerek çalınan paralar, gerekse diğer tüm suçlamalara rağmen Marcos ailesi mevcut güçlerini koruyabilmiş ve hatta yeniden seçimlere dahi girmiştir.

Filmin biyografik öznesi olan İmelda, savurgan, kibirli, her arzusunu yerine getirmek isteyen ve pek de dürüst olmayan biri olarak görünmektedir. Kişiliği ile ilgili sert yükselişler yaşamındaki iki noktayla ilişkilendirilmektedir. İlki psikiyatrik hastaneye kaldırılması, ikincisi ise eşi tarafından aldatılmasıdır. Bu durumlar onu şuanki karakterine daha fazla yaklaştıran detaylar olmuşlardır. İsteddiği binayı satın alması, Afrika'dan hayvan getirtmesi, binlerce ayakkabısının ve elbisesinin olması gibi abartılı durumlarının gösterilmesiyle mevcut yapısı filmde de gösterilmektedir. Tallerico (2019) bu film için “çılgın bir ego, yozlaşma, şiddet ve kaba açgözlülük derecesine dikkat çekiyor” demektedir.

3.2.3.2. Görüntü Tasarımı

Manila'nın fakirlik içerisindeki halkı, İmelda'nın hareket halindeki aracından gösterilmektedir. Bazen şehir bazen de İmelda gösterilmektedir. İmelda; “Manila'yı görünce öyle üzüliyorum ki, burası ufak bir cennet gibiydi, benim zamanımdan önce veya süresince hiç dilenci yoktu, onlar için bir yer yaptırmıştım” diyerek konuşmasını sürdürür. Bu ifadelerden şuan kendisinin First Lady olarak devam etmediği de anlaşılmaktadır. Belgeselin ilerleyen kısımlarında gösterilecek olan ihtişamlı ve savurgan yaşamı düşünülecek olursa halk için üzüldüğünü ifade ettiği kısımlar inandırıcı gelmemektedir. Araç içerisinde başlayan ve ilerleyen bu kısımlar sinematografik açıdan çekicidir. Seyirci adeta kurmaca bir filmde araç içinde ilerlenen bir sahneyi hoş bir akış içerisinde izler gibi konumlanabilmektedir. Ayrıca bu sahneler hem İmelda'yla röportaj niteliğindedir hem de şehir ve halk, araçla birlikte gezen bir kamera ile gösterilmektedir. Bu sahne eşliğinde belgeselin açıklayan ve bilgilendiren tavrı da görülmektedir.



Şekil 3.15. İmelda'nın Aracının İçinden Manila İnsanlarına Bakış

Araç içerisinden çekilen şehre ve insanlara ait görüntüler fotoğrafik açıdan etkileyici ve belgesel gerçekçiliğine yatkın bir tavidir. Araç ilerledikçe İmelda'yla birlikte şehri tanıma ve görme süreci devam eder. İmelda'nın burası saray dediği bir kısımda, araç içinden saray gösterilir ve ekranda 'Malacanang Başkanlık Sarayı' yazısı görünür. İmelda bir yandan kendini de anlatmaktadır. Bu şekilde portre kendini inşa etmekte ve bulunduğu kente dair çevresel unsurlarla bu durum desteklenmektedir. Filmin giriş kısımlarında şehirde araçla ilerlenen ortalama iki dakikalık bir sahne kullanımı tercih edilmiştir. Şehirde ilerleyen araç adeta sette gezinen bir steadicam gibi kullanılmıştır. Bir diğer sahneye geçiş konuştuklarından seçilen bir kısım ile yapılır. İmelda, araç ile önlerinden geçtikleri sarayı gösterdikten sonra; "sarayı pek özlemiyorum çünkü pek rahat bir yer değildi, ama prestiji özleyorum çünkü öyle çok şey yapabiliyorsunuz ki" demesinin ardından yeni bir sahneye geçilir. Yeni geçilen sahne prestiji özlemesi ile ilişkilendirilebilecek bir sahnedir. Bu yeni sahnede vefatının üzerinden 30 yıl geçmesine rağmen henüz gömülmeyen ve mumyalanarak bir cemeke içinde bekletilen eşini ziyaret ettiği görülür.

İmelda bir kanser merkezini ziyarete gider ve buradaki hastalara da para dağıtır. Para dağıtmadan önce yardımcılarının birine "bana dağıtmam için para ver" der. Belgesel yönetmeni istese bu diyalogları kullanmayabilirdi. Fakat bunun İmelda'nın sık tekrar eden bir davranışı olması, onu tanıtan bir tavır olması ve ilgi çekiciliği sebebiyle

filmde yer alması tercih edilmektedir. Ayrıca bu durum özneye dair farklı bir perspektif sunmakta ve izleyiciler için şaşırtıcı görünmektedir. İmelda, ziyareti sonrası arabada giderken “bu hükümetin hiç ruhu, yüreği yok” diyerek hükümeti eleştirir. Bu cümleyi söyledikten sonra İmelda’nın malikanesine geçilir. Bu sahne kanser merkezi ziyareti sonrası eve geçildiği izlenimi verse de her biri farklı zamanlarda çekilen ve kurgu ile birleştirilen durumlar olabilir.

Filmin afişi de belgeselin konusuna dair bir şeyler söylemektedir. Afişte İmelda Marcos, yıkık dökük evlerin yer aldığı bir şehir görüntüsü önünde altın çerçeveli bir tablo içerisinde konumlandırılmıştır. Şehrin görüntüsü siyah beyaz ve soluk iken, İmelda, altın çerçeve içerisinde kırmızı bir fon önünde kırmızı renkli bir elbise ile durmaktadır. Renksiz bir şehir fonunda, kırmızı üzerine kırmızının tercih edilmesi İmelda’nın yaşadığı kentle arasındaki uçurumu ve abartılı yaşam tarzını sembolize etmektedir. Afişte ayrı bir çerçeve tercih edilmesi, onun yaşadığı kentin insanlarından farklı bir yere kendini konumlandırması ile ilgilidir. Halk böylesine fakirken, kendisinin çok fazla ihtişamlı ve lüks bir yaşamı tercih etmesi bu durumun absürlüğünü daha fazla ortaya çıkarmaktadır. İmelda’nın durumunu daha da fazla abartılı gösteren bir unsur; onun yaşadığı kentin tam karşısı bir yönde zenginlik içerisinde olmasıdır. Ayrıca afişte İmelda’nın bir sözüne yer verilmiştir. Bu söz; “gerçek olan algıdır, doğrular değildir” şeklindedir. Bu söz de İmelda’nın kişiliğini açık eden bir ifadedir. Doğrulardan ziyade oluşturulan algıların gerçeği oluşturduğunu ifade etmektedir. Afişte yer alan bu cümlesi dahi yalana olan meylini gösterir niteliktedir.



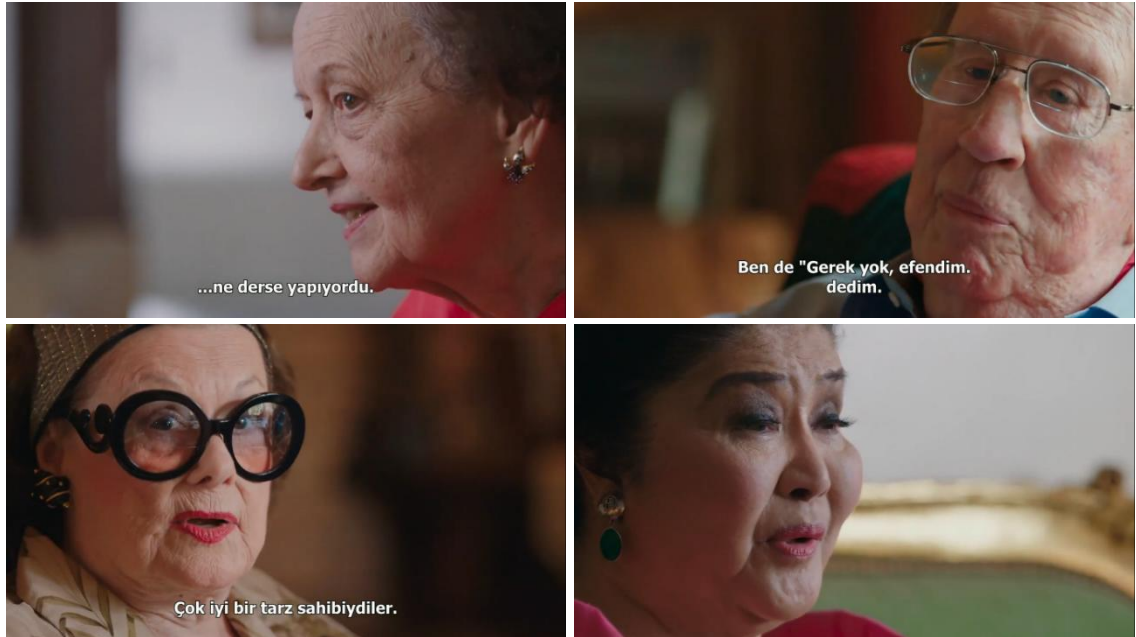
Şekil 3.16. Belgeselin Afışı

İmelda'nın arkadaşı Mary Yturria'nın röportajında, Mary'nin kadrajda konumlandırılma biçimi, filmin rahata, zevke ve gösterişe düşkün bir yaşamı konu edinen tavrıyla uyumluluk göstermektedir. Mary, kadrajda rahat bir koltukta bacak bacak üstüne atarak ve ellerini koltuğun köşelerine yerleştirerek oturmaktadır. Röportajlarda daha çok aşina olunan, kişinin karşıdan ortalama bir plan ile kadraja alındığı bir yaklaşım tercih edilmemiştir. Kamera, öznenin karşısına değil başını çevirerek baktığı sağ tarafına yerleştirilmiştir. İzleyicinin karşısına konumlandırılmaması, onunla muhatap olma biçiminde daha soğuk bir iletişim şekli sunmaktadır.



Şekil 3.17. Mary ile Gerçekleştirilen Röportajın Kadraji

Belgeselin röportaj çekimlerinde genellikle kişilerin genel planları ve ardından çok yakın yüz planları alınmıştır. Bu çok yakın planda kadrja alınan kişiler alın kısımlarından kesilmektedir. Bu tarz bir yaklaşım belgeselin tüm röportaj çekimlerinde kendini göstermektedir. Kişilere bu düzeyde yaklaşan bir kamera açısı, onların anlattıklarına da çok daha yakından odaklanıyormuş hissi oluşturmaktadır. Söylenen sözlere de adeta “zoom in” yapan bir yaklaşım oluşturulmaktadır. Kişilerin yaşamlarıyla ilgili çok özel detaylara girildiği ve herkesle konuşulmayanların ifade edildiği algısı oluşturulmaktadır. Bu yaklaşımla ilgili örnek görseller aşağıdaki şekilde yer almaktadır.



Şekil 3.18. Röportajlarda Kullanılan Çok Yakın Plan

Savurgan ve ihtişam dolu yaşamdan İmelda bahsetmemektedir. Bu durumu belgesel film göstermektedir. Filmin gösterdikleri, İmelda'nın anlattıklarıyla her zaman aynı paralelde değildir. Fakat bu durum belgesel anlatısını daha çok zenginleştirmekte ve desteklemektedir. Zıtlıklar üzerinden gerçekleştirilen anlatı, yaşananların absürlüğünü ortaya sermektedir. İmelda'nın ise nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir. Yani gösterilenlerle, İmelda'nın söyledikleri çelişebilmektedir. Film, bu şekilde ilerleyen bir söylem yapısı ile desteklendiği gibi, görsellerle de desteklenmektedir. Örneğin Marcos ailesinin krallar gibi yaşadığından bahsedilirken, Ferdinand'ın devasa heykeli ekrana gelir. İmelda'nın yapı kompleksinden bahsedilirken, belirli yapılar önünde bu yapıları incelediği görüntüler verilir. Röportaj anlatıcısının ifadeleriyle de bu kompleksinin geçmişine dayandığından bahsedilir. Binaları nasıl kolaylıkla satın aldığı da anlatılır.

İmelda'nın röportajlarının alındığı mekanlarda geniş açılı lensler kullanılarak bulunduğu mekan üzerinden de özne inşa edilmektedir. Etrafını çevreleyen nesneler, yüksek tavanlı ve altın rengi süslemelerle kaplı eşyalar İmelda'nın karakterine dair bilgi vermektedir. Duvar büyüklüğünde tablolarla kendisinin resimleri yer almaktadır. Filmin afişinde de bu şekilde altın kenar süslemeleri olan bir tablo içerisinde çerçevelenmiştir. İmelda'yla gerçekleştirilen röportajlar yalnızca bu görüntülerle sınırlı değildir. Arabada giderken, evinin farklı kısımlarında, herhangi bir yere gerçekleştirdiği ziyaret esnasında ayak üstü olarak da röportajlar vermeye devam etmektedir.



Şekil 3.19. İmelda'nın Röportajlarında Geniş Açının ve Mekanın Kullanımı

3.2.3.3. Kurgu

Belgeselin hikayesinin konu olarak dizilimine bakıldığında üç aşamalı dramatik yapıya yaklaştığı görülmektedir. Filmin ilk kısımları genel tanıtım, sonraki kısım tehlikenin fark edilmesi ve bu tehlikeden kurtulmak için yaşanan olaylar ve son olarak da çözülme şeklindedir. Bu durum daha detaylı olarak ifade edilecek olursa; filmin ilk 20 dakikasında genel olarak İmelda Marcos tanıtılmıştır. Geçmiş yaşamı, Ferdinand'la nasıl tanıştığı, devlet yönetiminde nasıl söz sahibi olmaya başladığı, iktisamı sevmesi ve ülke fakirlik içerisindeyken devletin gelirleri ile Afrika'dan hayvan getirtmeye kadar abartılı harcamalar yapıyor olmasından bahsedilmektedir. 20. ve 35. dakikalar arası yeni seçim süreçleri, iktidarı kaybetme tehlikesine yaklaşmaları ve nihayetinde Marcos ailesinin kaybederek ülkeden kaçmak zorunda kaldıkları bir süreç görülür. Bu süreç, Marcos ailesinin sonunun ne olacağının merak edilmeye başlandığı, çatışmanın hikaye üzerinden kendini göstermeye başladığı süreçtir. 35. dakikadan 78. dakikaya kadar Marcos ailesinin verdiği mücadele izlenir. Bu mücadele ilk olarak yurtdışında başlar, ülkeye geri

dönmeleriyle birlikte Filipinler’de de devam eder. 78. dakikadan filmin bitimine kadar olan kısım ise çözülmenin görüldüğü kısım olmaktadır.

Belgeselin hikayesine ilişkin kimi olaylara daha fazla zaman dilimi ayrılırken, kimi olaylar daha hızlı anlatılabilmektedir. Röportajlar yoluyla gerçekleştirilen anlatımlarda, genel anlamda hikayeye hizmet etmeyen kısımlar yer almamaktadır. İmelda’nın röportajında fazlalık olarak görülebilecek bir cümleye yer verilmemiştir. Hızlı, sade ve net bir akış içerisinde röportaj ilerlemektedir. İlk olarak çocukluğundan, ardından annesini kaybetmesinden, sonra bu durumun karakterini nasıl şekillendirdiğinden, Manila güzeli seçilmesinden ve Ferdinand Marcos’la tanışmasından ortalama birer cümle ile bahseder. Filme dahil edilmeyen orijinal kayıtlar daha fazla bilgi içeriyor olabilir fakat filmin yönetmeni ve kurgucu onun röportajından öz niteliğindeki bu kısımları kullanmayı tercih etmiştir. Bahsettiği her döneme veya sürece ilişkin bir fotoğraf karesi ekrana getirilir. Ferdinand Marcos’la nasıl evlendiğini ve bu duruma hangi mantıkla yaklaştığını anlattığı kısımlar hızlıca geçilmez. Çünkü bu kısımlar hikayenin omurgasının nasıl şekillendiğini veya şekilleneceğini gösterir niteliktedir.

Filmin giriş kısımlarında aracıyla şehirde ilerleyen İmelda Marcos, sonraki süreçte mumyalanmış eşi Ferdinand Marcos’u ziyaret ederken gösterilir. Ferdinand Marcos kısaca tanıtılır. Ardından İmelda’nın First Lady olarak ilk yıllarına kısaca değinilir. Kısaca değinmeler giriş niteliğindedir, filmin ilerleyen kısımlarında bu süreçlerin daha detaylı olarak anlatıldığı görülmektedir. Belgeselde genele dair anlatımların yanı sıra yer yer daha detaylı anlatımların olduğu kısımlar da vardır, yani hem devam eden genel bir hikaye vardır, hem de daha detaylı anlatılarla biyografik öznenin işlendiği kısımlar vardır. Örneğin filmin beşinci ve yedinci dakikaları aralığındaki süreçte İmelda’nın 34 yıldır aktif olan, kendi projelerinden biri olduğu söylenen kanser merkezini ziyareti gösterilir. Bu kısımlar geniş bir zamana dair olayın anlatılmadığı, arşiv veya röportaj kullanılmayan, eş zamanlı çekimlerle aktarılabilecek sahnelerdir. Ayrıca uzun bir zaman diliminin daraltılarak verildiği hızlı bir akış seyirciyi yorabilmektedir. Eş zamanlı bir akışın yer aldığı sahneye geçmek seyirciyi dinlendirmekte, nefes aldarmakta ve izlediklerini toparlayabilmesine fırsat tanımaktadır.

Tablo 3.6. Belgeselin Genel Akış Şeması

1-2 dk.	Araçla şehirde ilerleyen İmelda Marcos
3-4	Mumyalanmış eşini ziyareti, Ferdinand Marcos'un tanıtılması
4-5	İmelda Marcos'un First Lady olarak ilk yılları
5-7	İmelda kanser merkezini, kanserli hastaları ziyaret eder
7-8	İmelda'yla evinde gerçekleştirilen röportaj başlar
8-10	Ferdinand Marcos'la tanışması, evlenmesi, ona siyasi çalışmalarında yardım etmesi.
10-11	Politikayı kaldıramaması ve psikiyatrik bir hastaneye getirilmesi
11-13	Politikaya tekrar ısınması, vekil başkan olarak liderlerle görüşmeleri
13-15	Ferdinand ile İmelda'nın ilişkisinin anlatılması, Ferdinand'ın İmelda'yı aldatması
15-17	İmelda'nın aldatılması sonrası gücünü artırması ve değişmesi
17-20	Afrika'dan hayvan getirtilmesi
21-26	Oğulları Bongbong'un tanıtılması, başkan yardımcılığı adaylığının gösterilmesi
27-31	Senatör Benigno'un Ferdinand'a rakip olması ve öldürülmesi
32-35	Benigno'nun dul eşi Cory'nin, Ferdinand'a rakip aday olması
35-38	Cory'nin seçimleri kazanması, Marcos ailesinin ise ülkeden kaçmak zorunda kalması
38-43	İmelda'nın birçok konuda suçlanması, fakat sonrasında mahkemelerden beraat etmesi ve ardından ülkesi Filipinler'e geri dönmesi
43-50	Filipinler'e döndüğünde buradaki suçlamalarla mücadelesi ve mallarının haczedilmesi
51-56	Calauit köylülerinin adaya geri dönmeleri
56-59	İmelda'nın oğlu Bongbong'un tekrar seçimlere girmesi ve kampanya süreci
59-66	Ferdinand Marcos'un sıkı yönetim uyguladığı yılları gösterimi ve o dönemde işkence görenlerin röportajları
66-68	Bongbong'un seçim kampanyaları süreci
68-70	İmelda'nın yolsuzluk süreciyle ilgili devam eden suçlamalar
70-77	Halkın fakirliği ve Marcos yönetimiyle ilgili algıları
78-90	Bongbong'un başkan yardımcılığı seçimini kaybetmesi, Marcos ailesinin desteklediği Duterte'nin başkan seçilmesi.
90-93	İktidar tarafından öldürülen insanlar
94-98	Duterte ve Marcos ailesinin yakınlığı, İmelda'nın görüşleri ve bitiş

Filmde politik süreçlerle ilgili olarak da yoğun bir anlatı akışı vardır. Yirmili dakikalardan itibaren Marcos ailesinin oğulları Bongbong tanıtılır ve başkan yardımcılığına adaylığını koyma süreci gösterilir. Daha sonra Senatör Benigno'nun başkanlığa aday olması ve Ferdinand'a rakip olması gösterilir. Benigno bu süreçte bir suikaste kurban gider. Ardından Benigno'nun dul kalan eşi Cory, başkanlığa aday olur ve zorlu süreçler sonrası seçimi kazanır. Seçimi kazanmasının ardından halk Marcos ailesinin evini basar ve Marcos ailesi ülkeden kaçmak zorunda kalır. Filmde 20 ve 35. dakikalar arası mevcut pozisyonlarını koruyabilme adına verdikleri mücadele gösterilir. 35. dakikadan sonrası ise Marcos ailesinin iktidarda olmadığı süreçtir. Buradan sonra Marcos ailesinin iktidardan gitmelerinin etkileri üzerinde durulmaya başlanır. Hatta bunların içerisine ABD'de dahil edilmektedir. ABD'nin, Marcos ailesinin diktatörlüğü nedeniyle iktidardan ayrılmasından yana olduğundan fakat yeni iktidarın da ülkedeki Amerikan askeri üslerini kaldırdığından bahsedilir.

Politik süreçlerle ilgili olarak başlayan akış, Cory'nın seçimleri kazanması, Marcos ailesinin ülkeden kaçmak zorunda kalması, Imelda'nın birçok konuda suçlanması, ardından suçlamalardan kurtulması ve tekrar ülkesine geri dönebilmesi şeklinde devam eder. Ülkesine dönmesine rağmen bütünüyle rahat etmiş değildir. Ülkesindeki suçlamalarla ve hacizlerle uğraşır. Buradaki kısımlar gösterildikten sonra Afrika'dan hayvanların getirilmesi sebebiyle boşaltılan adaya Calauit köylülerinin yeniden geri dönmeleri gösterilir. Daha önceki sahnelerde Imelda'nın kendi ülkesindeki bir adaya Afrika'dan çeşitli hayvanlar getirdiği gösterilmiştir. Zebra, zürafa, aslan ve fil gibi hayvanların getirilmesinden sonra köylüler adadan gönderilmişti, ilerleyen sahnelerde yeniden adaya döndükleri gösterilir. Dönmüşlerdir fakat bu sefer de oradaki hayvanlarla mücadele etmeleri gerekmektedir. Buradaki köylülerin durumu da başlı başına belgesel bir filmin konusu olabilecek ilginçliktedir. Ayrıca Marcos yönetiminin sebep olduğu olumsuz durumları en enteresan bir şekilde göstermektedir. Imelda Marcos'un hayvanları getirttikten sonra adaya hiç uğramadığından bahsedilir. Bu söylemden dahi bir anlık hevesle bunu yaptığı anlaşılmaktadır. Belgeselde Afrika'dan hayvan getirilmesi durumuna önem verilmesi, hayvan yakalama görüntülerinin gösterilmesi, o adadaki insanlarla görüşülmesi, hayvan yakalayıcısı ile dahi görüşülmesi Imelda'nın müsrif yanını iyi gösteren detaylar olduğu içindir.

Tallerico (2019) bu durum için: "Sinsi, benmerkezci, kör edici açgözlülüğü için mükemmel bir sembol, çünkü güç ve zenginliğe sahip insanların sonuçlarını dikkate almadan yaptıkları doğayı bozan bir durum" demektedir. Filmin yönetmeni Greenfield ise: (akt. Jones, 2020) "İhmal edilen hayvanların mücadelesinin öyküsü, onlarca yıllık yolsuzluk mirasında yolunu aramak zorunda kalan Filipin halkının yüzleştiği kötü durumun bir sembolü olarak hizmet ediyor" demiştir. Afrika'dan getirilen hayvanlarla ilgili anlatı belgeselde tek bir yerde tek bir seferde verilmemekte, filmin hikayesi içinde işleyen ayrı bir hikaye gibi, farklı parçalar halinde belgeselde ilerlemektedir. Bu şekilde bu hikayenin unutulmasına izin verilmeyerek, farklı anlarda kendini göstermesi sağlanmaktadır.

Calauit köylüleri gösterildikten sonra Imelda'nın oğlu Bongbong'un seçimlere girmesi ve kampanya süreci gösterilir. Ardından Imelda'ya dair yolsuzluklar, çalınan paralarla ilgili kısımlar aktarılır. Daha sonra fakirlik içerisindeki halk ve Imelda'nın yine de onların gözünde iyi bir yerde olduğu gösterilir. Tekrar seçim süreçlerine geri dönülür,

Bongbong başkan yardımcılığı seçimini az bir farkla kaybeder. Fakat Marcos ailesiyle karşılıklı destek içerisinde olan Duterte başkanlık seçimini kazanır. Duterte'nin gelmesi eski Marcos yönetimini andırmaktadır, binlerce insan öldürülür. Marcos ailesi ise tekrar daha iyi bir konumdadır. Filmin son kısımlarına denk gelen bu anlatı, tarihin farklı şekillerde yeniden tekerrür ettiğini göstermektedir. Filmin kurgusu İmelda sorununu tamamen çözülmüş olarak göstermez, farklı bir bünyede sistematik olarak ilerlediğini gösterir. Dolayısıyla İmelda'yı aşan, hatta yalnızca Filipinler üzerinden okunmaması gereken, birçok yerde tezahürü görülebilecek, güç sahibi olmanın ve insan hırsının olumsuzluklarına dair tehlikenin varlığı gösterilmektedir.

3.2.3.4. Ses ve Müzik

Filmin müzikleri Jocelyn Pook tarafından bestelenmiştir. Jocelyn Pook, İngiliz besteci, piyanist ve violacıdır. Bu belgesel haricinde Stanley Kubrick'in yönetmenliğini yaptığı *Gözleri Tamamen Kapalı*, Martin Scorsese'nin *New York Çeteleri* ve Michael Radford'un *Venedik Taciri* filmlerinin de müziklerini bestelemiştir. Filmin müzikleri neredeyse film boyunca kendini hissettirmektedir. Arşiv görüntülerinin, röportajların ve diğer görüntülerin altında kullanılmaktadır. Müzikler daha çok bir tedirginlik havası oluşturacak bir biçimdedir. Anlatının oluşturması beklenen ruh haline göre müziğin ritmi hızlanmakta veya yavaşlamaktadır.

Belgeselin bazı kısımlarında arşivlerden edinilen, çeşitli haber programı sunucularının sesleri kullanılmaktadır. Bu sesler kullanılırken sık sık değişmekte, farklı sesler anlatıyı devam ettirmektedir. Seslerle birlikte İmelda Marcos'la ilgili arşivden gösterilen videoların yanı sıra fotoğraflar da ekrana gelmektedir. Bu anlatım akordiyonla desteklenmiş fon müziği ile devam ettirilmektedir. Müzik, anlatı sesleri, videolar ve fotoğraflarla devam eden anlatıdaki bu unsurlar sürekli değişerek ilerlemekte ve seyir zevkini de artırmaktadır. Bu durum izleyicilerin anlatıdan uzaklaşmamasına ve sürekli olarak anlatıyı takip edebilmelerine olanak sağlamaktadır. Sesli anlatımlar ve arşiv görüntüleri birbirini desteklemektedir. Örneğin anlatıcı ses; "Marcos'un karısı İmelda pek çoğu tarafından kocasının arkasındaki güç olarak görülüyor" dediğinde arşivden Ferdinand topluluk önünde konuşma yaparken eşi İmelda'nın yanına yaklaşıp kendisine bişeyler söyleyerek tekrar kenara çekildiği gösterilir. Burada bu durum sadece ses ile

anlatılmış olsaydı inandırıcılığı zayıf kalabilirdi, fakat görüntülerle de bu durumun böyle olduğu, görsel bir dille adeta ikinci kez söylenmektedir.

3.2.3.5. Röportaj ve Metin

Belgeselde 19 kişiyle röportaj yapılmıştır. Buna ek olarak biyografinin öznesi olan İmelda'yla gerçekleştirilen röportajlar vardır. Röportaj verenler genel olarak filmin anlatıcısı konumundadır. İmelda'yla ilgili anlatılan her süreçten tanıklar vardır ve anlatı akışına göre onların tanıklıklarına başvurulmaktadır. Bu tanıklıklar genellikle İmelda'yı çok desteklemeyen ve onunla çelişen türdendir. İmelda'nın inşası kendi anlattıklarından ziyade karşıtlarının anlattıkları üzerinden sağlanmaktadır. İmelda'nın genellikle siyasi davrandığı ve doğruları söylemediği yönünde bir algı oluşturulmaktadır. Bunu sağlayan İmelda'nın yaptıkları ile söylediklerinin çelişmesinin gösterilmesidir. Yönetmen yine de İmelda'ya söz hakkı tanımaktadır. Bu durum yönetmeni daha objektif göstermekte ve seyirciye kendi yargısını verebilme şansı tanımaktadır. Bu durum seyircinin de belgesele karşı daha aktif bir katılım içerisinde olmasını sağlamaktadır.

İmelda'nın mumyalanmış eşini ziyaretine ilişkin görüntülerinden sonra ve bir yandan da bu görüntüler verilmeye devam ederken, ilk röportaj ekrana gelir ve eski kongre üyesi Etta Rosales: “Naaşını siyasi amaçlarına alet ediyor. Çünkü en büyük hayali, Marcos ailesinin büyüklüğünü tekrar canlandırmak ve bunu sadece ona, bir kahramanın cenazesi yaparak elde edebilir. Ve elbette bunun dışında çocuklardan birini başkanlığa aday göstererek” şeklinde devam eden bir konuşma yapar. Gerek bu konuşma, gerek eşinin mumyalandığı görüntüler, gerekse İmelda'nın kendi ifadelerinden halen prestiji arzuladığı görülmektedir. Ayrıca burada sahneler arası geçiş ve buna eklemlenen röportaj İmelda'nın prestiji arzuladığına ilişkin ortak nokta çerçevesinde birbirine bağlanmaktadır. Ayrıca bu ortak nokta biyografisi işlenen karakterin temel özelliği olabilecek niteliktedir, yani prestij arzusuna ilişkin bu durum hem sahneler arası geçişleri sağlamış hem de karakterin öncelikli özelliklerini hatta bir yanıyla hikayenin temel noktasını göstermiştir.

Tablo 3.7. Belgeselde Kullanılan Röportajlar

	Röportaj Yapılan Kişi	İmelda'yla veya Belgeselle Bağlantısı
1	Etta Rosales	Eski Kongre Üyesi
2	Mary Yturria	İmelda'nın Arkadaşı
3	Beyh Day Romulo	Gazeteci-Ferdinand Marcos'un Dışişleri Bakanının Dul Eşi
4	Tony Parkinson	Vahşi Hayvan Yakalayıcısı
5	Frank Yturria	Ferdinand Marcos'un Arkadaşı
6	Remedios Tradio	Orijinal Calauit Köylüsü
7	Bongbong Marcos	Oğulları, Filipinler Senatörü
8	Sandro Marcos	Bongbong'un oğlu
9	Leni Robredo	Başkan Yardımcısı Adayı
10	Noynoy Aquino	Benigno Ninoy Aquino Jr'ın Oğlu
11	Corazon Cory Aquino	Ninoy Aquino'nun Karısı (Arşiv Röportaj)
12	Juan Frivaldo	Filipinler Valisi (Arşiv Röportaj)
13	Andy Bautista	2010-2015 PCGG Başkanı
14	May Rodriguez	Aktivist
15	Froilan Sariego	Calauit Bekçisi
16	Pete Lacaba	Gazeteci
17	Resty Ortiz	Shanytown Mahalle Sakini, Manila
18	Rodalyn	Tanık
19	Divine	Öldürülen Kişinin Kızı

İmelda'nın kaldığı ihtişamlı evde, onunla yapılacak röportaj öncesi hazırlık aşamaları gösterilir. Direkt olarak röportaj verdiği kısma geçilmez. Birçok kişinin İmelda'nın etrafında döndüğü ve hazırlığına yardım ettiği bu kısımların verilmesi filme konu olan kişinin ihtişamlı yaşamını da göstermektedir. Röportajla aktarılmak istenenlerin bir kısmı, bu şekilde röportaj dışı anlarla, röportajın gerçekleştirildiği atmosferle de verilebilmektedir. Röportaja başlamadan önce kameraya bakması istenir ve fotoğrafı çekilir. Çekilen bu fotoğraf ekrana getirilir. Fotoğrafta ruhsuz ve donuk görünmektedir. Fotoğrafın kadrajına bakıldığında görkemli bir oturma grubu ve tabloların olduğu gösterişli bir mekan içerisinde pek de sevecen görünmeyen bir şekilde yer almaktadır. İmelda burada kameraya dahi bakmamaktadır. Normalde bir yönetmen böyle bir kadrajın hoş görünmediğini fark ederek bu fotoğrafı kullanmayı tercih etmeyebilir, fakat belgeselde anlatılmak istenenlerle uyumlu olduğu düşüncesiyle kullanılabilir. Hatta bu karenin fotoğraf makinesinin çektiği kare olmama ihtimali de vardır. Video görüntülerinden seçilen bir kare de olabilir. Çünkü video görüntülerine de benzemektedir ve fotoğraf makinesinin çektiği kadrajın kullanılması gerektiğine dair mutlak bir zorunluluk yoktur. Yönetmen fotoğraf çekim anını kullanmak ve istediği

biçimde vurgulamak istemiş olabilir. Buradan çıkarılabilecek önemli sonuçlardan biri de; belgeselde gerçekleri vurgulama yada gerçekçiliği artırma adına çok estetik olmayan görüntülerin de filmde kullanılabileceğiyle ilgilidir. Görüntü estetiği, belgesel sinemada yerine göre ikincil bir önemde tutulabilmektedir.

Politik süreçlerle ilgili anlatımlardan sonra İmelda ve Ferdinand'ın evliliklerinden ve aşklarından bahsedilir. Ardından Ferdinand'ın İmelda'yı aldatması anlatılır. Aldattığı kadın olan Dovie Beams'ın resmi gösterilir ve Ferdinand'la olan ses kaydı dinletilir. Bunların öncesinde verilen röportajlarla bu duruma giriş yapılmıştır. Bu ses kaydının İmelda'nın elinde olduğu, İmelda'nın bu kaydı “yine oynatırım” şeklindeki bir şantajla istediğini yapabildiği anlatılır. Bu anlatımlar Mary Yturria ve Beth Day Romulo'nun röportajları ile gerçekleştirilmektedir. Röportaj anlatısı üzerine arşivlerden gelen fotoğraflar ve videolar eşlik etmektedir. Röportajlar ve arşiv materyalleri burada olduğu gibi birlikte kullanılabilmektedir. Romulo bu ses kaydının İmelda'nın kişiliğini değiştirdiğinden de bahseder. İmelda, aldatılma sonrası gücünü artırmıştır ve neredeyse her istediğini yapabilmektedir. Bu kısımlarda Marcos aliesinin krallar gibi yaşadığından, İmelda'nın yapı kompleksi olduğundan, yatırım konusunda hızlı karar verdiğinden, Paris'te mücevher dükkanlarını almasından, Afrika'dan hayvan getirtmesinden bahsedilir. Her istediğini yapabilir hale gelmesi bu örneklerle devam ettirilmiştir ve bu hale nasıl geldiği de aldatılma olayıyla bağlantılandırılmıştır. Her ne kadar bu bağlantı onun yaptıklarını meşrulaştırmasa da, olaylara dair bağlantı ve alaka kurabilme imkanı sağlanmaktadır.

Belgesel içerisindeki tüm durumlar birbirini desteklemektedir. İmelda'nın bu tavra nasıl geldiğine dair önceki durumların anlatımı, mevcut durumunun gösterilmesi ve bunların sonrasının gösterilecek olması tümüyle birbirini destekleyerek ilerlemektedir. Afrika'dan hayvanların alım süreci anlatılır, hayvanların yakalanma sürecine ilişkin görüntüler dahi gösterilir. Vahşi hayvan yakalayıcısı Tony Parkinson ile gerçekleştirilen bir röportaj verilir. Tüm unsurlar birbirini desteklemektedir. Hayvanların yakalama görüntülerinin dahi olması, bu enteresan durumun gerçekleştiğine dair izleyicideki algıyı çok daha güçlendirmektedir. Söz ile ifade edilenler, görüntüler yoluyla vurgulanmaktadır. Ayrıca bu kısımlarda İmelda ülkenin 2. Dünya savaşından çıkalı 22 yıl olduğundan, Manila'nın Varşova gibi yerle bir edilmiş olduğundan, pirincin, suyun, elektriğin ve hatta hiçbir şeyin olmadığından ve çok az ile yetinmek zorunda olduğundan bahsetmektedir.

Bir yandan ise belgeseldeki anlatımla İmelda'nın bunlara aldırış etmeden devletin kaynaklarını savurgan bir biçimde harcadığı gösterilmektedir. Bu bakımdan röportajlar İmelda'yı açık edecek şekilde kullanılmaktadır. İmelda'nın röportajlarda anlattıklarıyla, gösterilenlerin çeliştiği bariz bir şekilde ortadadır. Dolayısıyla yönetmen röportajlarda samimi olmayan açıklamaları da verebilmektedir. Bu durumun gerçekte nasıl olduğunun ve nasıl algılanması gerektiğinin kararını izleyiciye bırakmaktadır. Ayrıca İmelda'nın gerçeklerle uyumsuz söylemlerinin verilmesi, onun dürüst olmayan yapısını göstermek için de işe yaramaktadır. Bu durum ona hiç söz hakkı verilmemesinden daha etkilidir. Çünkü durumun gerçekten de kötü olduğu İmelda'yı dinleyerek daha iyi anlaşılmaktadır.

3.2.3.6. Arşiv Kullanımı

Belgeselde Ferdinand Marcos tanıtılmaya başlanır. Biyografinin öznesi her ne kadar İmelda Marcos olsa da, onu önemli kılan Ferdinand'ın eşi olmasıdır. Ayrıca biyografik özneyi çevreleyen insanların tanıtılması, o öznenin kendisinin tanıtılmasına hizmet etmektedir. Burada Ferdinand'ın tanıtımı İmelda Marcos'tan ayrı ve kopuk bir biçimde yapılmamaktadır. İmelda Marcos, Ferdinand'ı anlatmakta ve buna geçmiş yıllardan siyah beyaz arşiv görüntüleri eşlik etmektedir. Arşiv görüntüleri, ilk başkanlığa başladığı yıldan itibaren gösterilmeye başlanmaktadır. İmelda Marcos'un Ferdinand'ı anlatımını bir sunucunun sesi devralır ve devam ettirir. Bu sesi ise başka bir sunucunun sesi devam ettirmektedir. Ferdinand'a ilişkin tanıtımdan sonra aile hakkında kısa bir tanıtım yapılır ve ardından First Lady İmelda Marcos anlatılmaya başlanır. Bu anlatımlara ise İmelda Marcos'un First Lady olduğu ilk dönemlerin arşiv görüntüleri eşlik etmektedir.

Biyografik öznenin yaşamındaki olayların nasıl şekillendiğinin dayanaklarıyla gösterilmesi, bu durumun daha iyi kavranabilmesini sağlamaktadır. Olayların sebeplerinin açıklanması da, bir nevi arşiv veya röportaj kullanımı gibi kanıtlayıcı bir tavır sunmaktadır. Örneğin İmelda'nın Ferdinand'la tanışması, evlenmesi ve evlendiklerinde yaşamaya başladıkları ev gösterilir. İmelda; Ferdinand'ın görüştükleri ilk 20 dakika içerisinde kendisine evlenme teklifi ettiğini ve 11 gün içinde evlendiklerini anlatır. Bu durum hızlı gelişmesi yönüyle yada Ferdinand'la İmelda'nın birbirini nasıl kabul ettiği yönüyle merak oluşturmakta ve mantıksal izahlarla belirli sebeplere bağlanmak istemektedir. İmelda burada; bir sevgi ve annelik beklediğini ve Ferdinand'ın teklifiyle belki aradığının bu olduğunu söyler. Bu şekilde evliliği ne zaman ve nasıl

yaptığının anlatılmasının yanı sıra hangi mantıkla yapıldığının da izahı verilmiş olur. Bu kısımlardaki anlatı geçmiş yıllarda yaşanan bir olay olması ve Ferdinand'ın yaşamda olmaması sebebiyle arşiv materyalleri kullanılarak anlatılmaktadır. Fakat arşiv materyalleri kullanılırken yalnızca gerçekleşen olaylar anlatılmamakta, yukarıda bahsedildiği gibi bir neden sonuç ilişkisiyle bağdaştırılarak anlatılmaktadır.

Nedenleri ve sonuçları ile arşiv materyalleri üzerinden anlatılan bir başka kısım ise, İmelda'nın siyasete nasıl ısınmaya başladığının anlatıldığı kısımdır. Bu kısımda İmelda'nın Ferdinand'a siyasi çalışmalarında yardım etmesi fakat bunu yaparken zorlanması ve New York'ta bir psikiyatri hastanesine götürülmesi anlatılır. Bu olaylar sonrası Ferdinand, İmelda'ya, eğer sağlığı için gerekliyse siyaseti bırakabileceğini söylemiştir. Bunun üzerine İmelda, bu durumun üzerine düşündüğünü, bu fedakar yaklaşım karşısında mahcup olduğunu ve artık bu yaşamı sevmeye başladığını ve değiştiğini anlatır. Bu kısımlar İmelda'nın politik bir yaşamın içinde kendini yavaş yavaş nasıl var etmeye başladığının seyirciler nezdinde daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Mümkün olduğunca arşiv görüntülerinin ve olayların arka planına inilmeye çalışılmaktadır. Genel olarak anlatı bu şekilde ilerletilmektedir.

Röportajı alınan gazeteci ve Ferdinand Marcos'un dışişleri bakanının dul eşi Beth Day Romulo; Ferdinand'ın darbe olmasından korktuğu için Filipinler'i terk edemediğini ve bu yüzden vekil başkan olarak İmelda'yı kullandığını söyler. Daha sonra İmelda'nın, birçok devletin yöneticisiyle yaptığı birbirinden farklı arşiv fotoğrafları ve videoları ekrana getirilir. Burada biyografik öznenin önemliliğine dair göstergeler olduğu gibi, yalnızca bir First Lady olmasına rağmen niçin başkan vekilliği yaptığı da gazeteci Romulo'yla yapılan röportajla açıklanmıştır. Röportaj veren Beth Day Romulo, İmelda'nın bu duruma bayıldığını söyler. Bu tür söylemler biyografik özneyi tanıtarak, onun ihtişamı sevdiğine ilişkin filmdeki genel yaklaşımı desteklemektedir. İmelda'nın birlikte aynı karede gösterildiği, görüştüğü liderler: İmparator Hirohito, Prens Charles, Ronald Reagan, Fidel Castro, Muammar Gaddafi, Başkan Mao ve Saddam Hüseyin şeklindedir. Diğerlerine dair görselleri İmelda kendisi, resimler üzerinden gösterir. Filmde İmelda'ya yönelik geliştirilen dil, arşivlerin hangi anlama karşılık gelecek biçimde kullanılacağını da belirlemektedir. Birçok devlet başkanıyla olan fotoğrafı, onu kültürlü ve birikimli olarak gösterebilecekken burada ihtişamı ve gösterişi seven yapısıyla bütünleşmektedir.

Belgeselde İmelda'nın politik tavrıyla bağlantılı olan iki değişimi gösterilmiştir. İkisi de Ferdinand'la bağlantılı olarak gelişmiştir. İlki politikayı kaldıramaması sonrası psikiyatri hastanesine getirilmesi ve Ferdinand'ın olumlu tavrı sebebiyle politikayı sevmeye başlamasıyken, ikincisi ise aldatılma sonrası değişerek her istediğini yapabildiği bir sürece girmesidir. Değişimin nasıl gerçekleştiğinin gösterilmesi, değişim sonrası sürecin de daha iyi kavranmasını sağlamaktadır. İmelda'nın abartılı tavırları onun kişiliğiyle ilgili bazı durumlarla ilişkilendirilebilmektedir. Belgeseldeki söylemler de daha anlaşılabilir olmaktadır.

Bunun yanı sıra arşiv görüntülerinin bazen çağrışım oluşturması için kullanıldığı görülmektedir. Örneğin İmelda'nın aldatılma sonrası üzüldüğünün söylendiği kısımda üzgün olduğu bir fotoğrafı ekrana getirilir. Bu fotoğraf o olay sonrası üzgün olduğu bir fotoğraf değildir veya olması gerekmemektedir. Fakat anlatıyı destekleyen bir çağrışım sunmaktadır. Ferdinand'ın aldattığına ilişkin ses kaydı dinletilirken ekrana bir yatak odası fotoğrafı getirilir. İmelda'nın bu ses kaydını koz veya tehdit olarak kullandığı anlatılırken, tehdit edercesine baktığı bir fotoğrafı gösterilir. Bir röportajda "İmelda'yla Kenya'da safarideydik" denildiğinde vahşi hayvanların koşuşturduğu eski bir video görüntüsü ekrana gelir. İmelda'nın Amerika'da bir psikiyatri hastanesine kaldırıldığı söylendiğinde, bir hastane ve bir hastane odası fotoğrafı ekrana getirilir. Bir röportajda Ferdinand için "Marcos kadından anlardı" dendiğinde şortla denizden çıktığı anı gösteren bir fotoğrafı gösterilir. İmelda'nın Afrika'dan hayvan getirttiğinin anlatıldığı kısımlarda, bazı vahşi hayvanların yakalanmaya çalışıldığı video görüntüleri ekrana getirilir. Marcos ailesinin evlerinin halk tarafından basıldığı ve artık ülkeden gitmeleri gerektiğinin anlatıldığı kısımda havada bir helikopterin uçtuğu görsel ekrana getirilir. Dolayısıyla arşiv görüntülerinin bazen yalnızca çağrışım oluşturma veya ima etme amacıyla da kullanılması mümkündür.

3.2.3.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı

Bu belgeselde kurmaca veya animasyon sahne kullanımı tercih edilmemiştir. Bu tür bir kullanımın böylesine ciddi konuların ele alındığı; halkın yaşadığı sıkıntıların, suikastlerin ve suistimallerin işlendiği bir belgeselin yapısına uyumlu olmayacağı düşünülmüş olabilir. Örneğin *Komşum Olmaz Mısın?*'de Rogers'ın çocuksu yanını anlatmak veya *Cobain: Montage of Heck*'te Cobain'in hayallerle örülü dünyasını

desteklemek için animasyon sahneler kullanılmıştır fakat bu belgesel için böyle bir kullanım tercih edilmemiştir.

3.2.4. The Salt of the Earth (2014) / Toprağın Tuzu

3.2.4.1. Film Bilgileri ve Konusu

Toprağın Tuzu'nda fotoğraf sanatçısı ve kaşif Sebastiao Salgado'nun yaşamı ve fotoğrafçılık serüveninden önemli çalışmaları anlatılır. Film 2014 yılı, Brezilya ve Fransa ortak yapımıdır. Özgün adı *Le Sel De La Terre* olan filmin süresi 110 dakikadır. Yönetmenliğini Wim Wenders ve Salgado'nun oğlu Juliano Ribeiro Salgado yapmıştır. Film, 2014 Cannes Film Festivali'nde Ekümenik Jüri Özel Ödülü ve Belirli Bir Bakış bölümü Jüri Özel Ödülü'nü, 2014 San Sebastian Uluslararası Film Festivali'nde Seyirci Ödülü'nü, 2015 Fransa Cesar ödülleri En İyi Belgesel Ödülü'nü, 2014 Münih Film Festivali'nde One Future ödülünü, 2015 Palm Springs Uluslararası Film Festivali'nde Seyirci Ödülü'nü kazanmıştır. 2015 Oscar Ödülleri'nde ise En İyi Belgesel dalında aday gösterilmiştir.

Film, siyah ekran üzerine gelen filmin jenerik yazıları ve sesle başlar. Ses; “bu film bir fotoğrafçının hayatı hakkında, belki öncelikle bu kelimenin nerden geldiğini hatırlamakta fayda vardır. Yunanca’da foto ışık anlamına gelir ve grafos da yazmak, çizmek demektir. Bir fotoğrafçı tam anlamıyla ışıkla resim çizen biridir. Dünya’yı ışık ve gölgelerle yeniden yazan insan” der. Ardından siyah ekran açılmaya başlar ve ekranda bir fotoğraf belirir. Anlatıcı ses bu sefer de ekrana gelen fotoğrafın hikayesini anlatır.

Bir fotoğrafçının yaşamının ve onun çektiği fotoğrafların anlatılacağı bir filmin başlangıcı için fotoğraf sanatıyla ve tekniğiyle bağlantılı bir açılışın tercih edilmesi anlamlıdır. Siyah ekran üzerine yapılan seslendirme ile fotoğrafın ışıkla oluştuğundan bahsedilir. Ardından ekrana yavaş yavaş ışık gelir ve fotoğraf ortaya çıkar. Dolayısıyla fotoğrafın oluşumu belgeselin giriş kısmında görselleştirilmiş olur. Bu şekilde yalnızca seslendirme ile fotoğrafın ne olduğu anlatılmamış, görsel bir dil ile de bu durum tasvir edilmiştir.

Beliren ilk fotoğrafla birlikte arka arkaya toplamda 22 adet siyah beyaz fotoğraf ekrana gelir. Bu fotoğraflar Salgado'nun Brezilya’da bir altın madeninde çektiği

fotoğraflardır. Ekranaya gelen fotoğraflar eşliğinde Salgado, buradaki insanlara ve ortama dair düşüncelerini aktarır. Fotoğraflarla birlikte konuşmasını sürdüren Salgado'nun kendi görüntüsü de bazen ekranaya gelir. Bu yolla biyografik özne olan Salgado da tanıtılmaktadır. Çektiği fotoğraflar ve onlara dair düşünceleri üzerinden inşa edilmektedir. Fotoğrafların da ayrı ayrı hikayeleri vardır. Böylelikle belgesel bir yandan Salgado'nun yaşamını anlatmakta bir yandan da fotoğrafları çekilen insanların hikayesini aktarmaktadır.



Şekil 3.20. Ekranaya Gelen İlk Fotoğraf

Belgeselde genel olarak insanlığın yaşadığı savaşları, açlığı, göçleri, ölümleri ve buna benzer zor yaşam koşullarını gösteren fotoğraflar yer almaktadır. Salgado'nun fotoğraflarında yer edinen konular, aynı zamanda onun kendisine dert edindiği unsurlardır. Bir problem olarak gördüğü, fotoğrafladığı ve üzerine konuştuğu konular aynı zamanda filmin de problemi olarak işlemektedir. Salgado birçok ülkede açlığa, sefalete, savaşlara, göçe maruz kalan ve hatta bu yüzden ölen insanların fotoğraflarını çekmiştir. Bunlar filmde gösterilmekte ve Salgado'nun bunlara dair yorumlarına yer verilmektedir. Hatta gördüklerinden etkilenerek bir dönem fotoğraf çekmeyi bırakmış,

babasının çiftliğinin yer aldığı arazide ağaçlandırma çalışmaları yapmıştır. Bu dinlenme sonrası ise yeniden fotoğraf çekmeye başlamıştır.

Salgado, fotoğraflar gösterilirken, çektiği insanların isimlerinden, yaşamlarından, hastalıklarından, geleneklerinden bahsetmektedir. Onların yalnızca fotoğraflarını çekmekle yetinmemiştir. Onlara dair önemli bilgileri de bilmekte ve bunları da kendi hislerini aktararak anlatmaktadır. Belgeselde bir yerde “gördüğüm birşeye ağlamak için kameramı kaç defa yere bıraktım bilmiyorum” der. Bu durumlar Salgado’nun duyarlı, duygusal, hassas ve hümanist tavrını göstermektedir. Bu tavır, Salgado’nun söylemleri ve fotoğraflarının dili üzerinden filme de yansımaktadır. Gerek filmin ismine, gerekse fotoğrafların ve konuşmaların içeriğine bakıldığında temel vurgunun “insan olma” üzerine olduğu görülmektedir. Fakat daha çok insan olmanın eksik ve kusurlu yanları ortaya çıkarılmaktadır. İnsanların sıkıntı çekmesinin sebebinin yine insanlar olduğu vurgulanmaktadır. Bu durumun ülke ayırt edilmeksizin, gelişmiş ülkeler için de geçerli olduğundan bahsedilmekte ve gösterilmektedir.

3.2.4.2. Görüntü Tasarımı

Biyografisi ele alınan kişinin bir fotoğrafçı olması sebebiyle, fotoğrafa özgü unsurlar filmin genel dilinde etken konumdadır. Film bir fotoğrafın oluşumu gibi başlar; siyah ekran üzerine yavaş yavaş ışık gelir ve fotoğraf ortaya çıkar. Sebastiao Salgado’nun birçok fotoğrafı gösterilir ve anlatılır. Sıklıkla siyah beyaz fotoğraflar ekrana gelmektedir. Fotoğrafların haricinde belgesel için çekilen bazı kısımlarda da siyah beyaz görüntüler tercih edilmiştir. Biyografik belgeseller, öznelere yer alan mesleklerden, olaylardan ve sosyal yapıya ilişkin durumlardan yararlanmaktadır. Bu belgesel de Salgado’nun yaşamına ışık tutarken, daha çok onun fotoğrafçılığını ve tarzını önceleyerek bunu gerçekleştirmektedir. Belgeseldeki fotoğraflar da, biyografik öznenin dünyasından, kadrajından ve sanatından ortaya çıkan eserlerdir. Dolayısıyla biyografik öznenin anlaşılmasında ve tanıtılmasında önemli unsurlardır.



Şekil 3.21. Salgado'nun Fotoğraflarla Birlikte Gösterilmesi

Filmin 22. ve 29. dakikaları arasındaki kısımda Salgado'nun 1977-1984 yılları arasında Güney Amerika'da çektiği 31 fotoğraf gösterilir. Diğer fotoğraflarda olduğu gibi buradaki fotoğraflarda da, toplulukların ve kişilerin hikayelerini Salgado anlatır. Tanıştığı genç rahipten, rahibin topluluk için yaptıklarından, yerli halklardan biri olan Saragurolardan, Lup isimli bir arkadaşından, Mihes isimli bir çiftçi grubundan, müzikle ilgilenen insanlardan, onlarla kurduğu dostluklardan, Tarahumara halkından ve bu halkın hızlı koşabilme özelliklerinden bahseder. Salgado'nun bu anlatımları fotoğraflarını çektiği insanları önemseyişini ve onlarla bir birliktelik kurduğunu göstermektedir. Salgado'nun fotoğrafları anlattığı bazı kısımlarda, Salgado ile fotoğraflar üst üste bindirilmektedir. Bu şekilde fotoğraflarla birlikte gösterilmesi, onun fotoğraflarla kurduğu yakınlığı, birlikteliği ve iç içeliği vurgulamaktadır.

Bu iç içelik farklı biçimlerde belgeselde vurgulanmaya devam eder. Salgado yerli bir kabilenin fotoğraflarını çekerken, bir yandan onlarla beraber vakit geçirdiği, çektiği fotoğrafları onlara gösterdiği ve aynı kadrajın içinde konumlandırıldığı pek çok açı vardır. Bu kısımlar onun çektiği fotoğraflardan ayrıksı bir yerde durmadığını, bu fotoğrafların dünyasında kendisinin de yer edindiğini göstermeye hizmet etmektedir. Bununla beraber fotoğraf makinesinin dijital ekranında kendilerini ilk kez gören ve buna şaşırان kabile

insanlarının gösterilmesi, Salgado'nun modern dünyanın karşısında konumlanan insanları belirginleştirmeye çalışan tavrıyla örtüşmektedir. Bir taraf teknolojinin nimetleriyle rahatlıkla haşır neşir olabilirken, diğer tarafın bundan haberi dahi yoktur.



Şekil 3.22. Salgado Fotoğraf Çektiği Kişilerle Birlikte

İlerleyen kısımlarda Salgado'nun oğlu Julian'ın, babasıyla birlikte Arktik Okyanusu'nda terk edilmiş bir adaya fotoğraf çekimine gitmesi gösterilir. Burada diğer yönetmen de vardır, bu gezi aynı zamanda belgeselin çekimleri için de gerçekleştirilmektedir. Burada biyografik öznenin yaptığı işi yani fotoğrafçılığı icra ederken gösteriliyor olması önemlidir. Salgado ile fotoğraf çekmeye gidilen bu yerde okyanus kıyısındaki morsların fotoğraflarını çekmek amaçlanmaktadır. Oraya giderek rahatça morsların fotoğrafını çekip geri dönemezler. Büyük bir ayı hem onları korkutmuş hem de morsları kaçırmıştır. Bir sonraki gün ayıya yakalanmamak için yerde sürünerek morsların fotoğrafını çekmeye giderler. Bir tehlike unsuru olarak ayının varlığı buradaki bölüme çatışma unsuru sağlamakta ve seyir zevkini artırmaktadır. Aynı zamanda Salgado iyi bir fotoğrafın nasıl olması gerektiğini de anlatmaktadır. Dolayısıyla burada Salgado'nun fotoğrafçılığı uygulama biçimi gösterilmekte ve bu duruma bir aksiyon unsuru eklenerek hikaye için heyecanlandırıcı kısımlar oluşturulmaktadır.

Salgado fotoğrafları anlatırken kameraya doğru bakmaktadır, ama baktığı bir yandan da anlattığı fotoğraflardır. Burada kullanılan teknik Erol Morris'in bulduğu ve ilk

olarak “*The Fog of War*” filminde kullandığı interrotron tekniğine benzemektedir. Bu teknikte röportaj yapılan kişiler dijital bir ekrana bakmaktadır. Bu ekranda görüştükleri kişiyi, genellikle yönetmeni görmektedirler, ama aslında baktıkları bu dijital aynanın ardında, kendini göstermeyen bir kamera vardır. Bu belgeselde de Salgado fotoğrafları anlatırken, hem fotoğraflara hem de kameraya aynı anda bakabilmektedir. Bu anlara dair görseller belgesel içerisinde de gösterilmektedir. Bu şekilde Salgado uzun uzadıya fotoğrafları tasvir ederken, bir yandan kameraya bakabilme şansını da yakalamaktadır. Aksi takdirde yalnızca kameraya bakarak bir anlatım gerçekleştirecek olsa, anlatacağı fotoğrafa dair detayları unutmaya ihtimali vardır. Unutmanın da ötesinde, bu şekilde fotoğraflara bakarak bir anlatım gerçekleştirmesi, fotoğraflardaki duyguyu da anlatımı boyunca aktarabilmesini sağlamaktadır.



Şekil 3.23. Salgado'nun, Fotoğraflarını Anlatırken Konumlandırılması

Brezilya'ya uçakla döndükleri kısımları Juliano anlatır. Burada uçak yolculuğuna ve uçağa giren güneş ışıklarına dair gerçekleştirdiği anlatımlara, herhangi bir uçağın içinden çekilmiş bir görüntü, gökyüzü görüntüleri ve havalimanı görüntüsü eşlik eder. Bu

görüntüler muhtemelen onların gerçekleştirdiği uçak yolculuğuna ait değildir. Fakat anlatılanları desteklemekte ve uyumsuz durmamaktadır. Uçak içinden çekilen görüntü karanlığa yakın tonlardadır ve yolcular belli olmamaktadır. Gökyüzü görüntüsü ise her zaman her yerde görülebilecek türdendir. Çok net olarak hangi uçuşa ait olduğunun belli olmaması bu görüntüleri her türden uçak yolculuğunu tasvir edebilir bir hale getirmektedir.



Şekil 3.24. Uçakla Brezilya'ya Dönüşlerinin Anlatıldığı Kısımlar

Belgeselde anlatılanlara karşılık yerleştirilecek olan görüntüleri seçmek önemlidir. Görüntüler, anlatılanların zihne daha iyi yerleşmesine yardım etmektedir. Görüntüler yoluyla, sözlü olarak anlatılanlar somut bir biçim kazanmaktadır. Salgado'nun liseye başlamak için trenle şehre gittiği anlatılırken, kendisinin belgesel çekimlerindeki mevcut haliyle trenle yolculuk yaptığı gösterilir. Burada Salgado'nun trende giderken görüntüsünün verilmesi ve gençlik yıllarında trenle şehre gittiğinin anlatılması nostaljik bir akış da oluşturmaktadır. Yani mevcut andaki Salgado ile geçmişe doğru bir yolculuğa çıkılmaktadır. Burada belki kurmaca sahne kullanılarak lise çağlarında bir çocuğun trenle şehre gittiğini gösteren çekimler de tercih edilebilirdi veya yalnızca bir tren görüntüsü de verilebilirdi. Hatta buna dair herhangi bir görüntü verilmeyerek yalnızca sözlü bir anlatımla da yetinilebilirdi. Fakat bunun yerine şuanki halinin yaptığı yolculuk tercih edilmiş ve bu da genel akış içerisinde uyumlu durmuştur.

Tablo 3.8. Filmde Yer Alan Fotoğraflar

Brezilya’da bir altın madeni	22 Fotoğraf
Tuareg’li bir kadın	1 Fotoğraf
Belgesel setinden	2 Fotoğraf
Salgado’nun ailesiyle	38 Fotoğraf
Nijerya’dan	5 Fotoğraf
Güney Amerika’dan	31 Fotoğraf
Arktik Okyanusu’nda Mors	1 Fotoğraf
Brezilya’dan	21 Fotoğraf
Sahel Bölgesi’nden	36 Fotoğraf
Kuveyt’ten	23 Fotoğraf
Mültecilerle ilgili	67 Fotoğraf
Çiftlikten	2 Fotoğraf
Yaratılış isimli çalışmasından	72 Fotoğraf
Farklı çalışmalardan	3 Fotoğraf
Toplam	324 Fotoğraf

3.2.4.3. Kurgu

Belgeselin genel akışına bakıldığında, biraz Salgado’nun yaşamı anlatılmakta ardından o dönemlerde çektiği fotoğraflar gösterilmekte ve bunların hikayesi anlatılmaktadır. Sonrasında tekrar Salgado’nun yaşamı anlatılmakta ve tekrar fotoğraflarla bu süreç devam ettirilmektedir. Bu durum birbiriyle paralel olarak ilerleyen iki ayrı akış oluşturmuştur. Bu şekilde birbiriyle bağlantılı iki ayrı anlatı akışının oluşturulması, aralarında geçişler yapılarak anlatının dinamizm kazanmasını sağlamakta, fotoğrafların gösterildiği kısımlarda izleyiciler fotoğrafların ilgi çekici dünyasına götürülmektedir. Fotoğraflardaki yaşamlar anlatılarak Salgado’nun yaşamına yer yer ara verilmekte ve tekdüze bir akışın önüne geçilmektedir. Örneğin, Brezilya’ya dönmeleri anlatıldıktan sonra Salgado’nun Brezilya’da çektiği 21 fotoğraf arka arkaya gösterilir ve yine Salgado tarafından bu fotoğrafların hikayesi anlatılır. Anlatılanlar genel olarak kronolojik bir akış içerisinde ilerletilmektedir. Örneğin Salgado’nun ikinci oğlu Rodrigo 1979’da dünyaya gelmiştir, burada bundan da bahsedilir. Brezilya’da çektiği fotoğraflar ise 1981-1983 yıllarına aittir.

Film, siyah ekrana gelen jenerik ve ses ile başlamıştır. Ardından Brezilya’da bir altın madeninde çekilen fotoğrafların gösterimi ve Salgado tarafından bunların anlatımıyla devam eder. Altın madeninden gösterilen 22 fotoğrafın ardından Tuareg’li bir kadının fotoğrafı gösterilir. Anlatıcı ses bu fotoğraf üzerinden Salgado ile nasıl

tanıştıklarını anlatır. Tanışmanın ortak noktasını da fotoğraf oluşturmaktadır. Daha sonra Salgado fotoğrafçılığa ve yeni insanlar görmeye dair ilgisinin nasıl başladığını anlatır. Bu anlatımın ardından Salgado ile yolculuk başlar. Gidilen ilk yer Endenozya, Batı Papua ovalarıdır. Burada, 2011 yılında, Yali Halkının fotoğraflarını çekerler. Salgado burada yerli halktan insanların fotoğraflarını çekmekte ve bu fotoğrafları onlara da göstermektedir.

Daha sonra Salgado'nun babası ile gerçekleştirilen röportaj ekrana gelir. Ardından Salgado'nun doğduğu şehir gösterilir. Salgado'nun ilk yıllarının ve çocukluğunun nasıl geçtiğinden bahsedilir. Bu kısımlardan sonra, belgesele nasıl başlanıldığından, ekibin nasıl oluştuğundan ve Salgado'nun fotoğrafçı oluşunun çekimlere nasıl yansıdığından bahsedilir. Sonrasında tekrar Salgado'nun yaşamına dönülür ve ilçe merkezindeki liseye nasıl başladığı anlatılır. Salgado'nun yaşamına dair devam eden anlatımın arasına yer yer başka anlatıların eklenmesi tekdüzeliğin ve sıkıcılığın önüne geçmektedir. Buradaki kısımda çocukluğundan ve doğduğu yerden biraz bahsedildikten sonra belgesel ekibinden ve çekimlerden bahsedilmiş ve sonrasında tekrar Salgado'nun geçmiş yıllarına dönmüştür. Bu şekilde araya farklı bir konu yerleştirilmiştir. Farklı olan konu da yine Salgado ile bağlantılıdır. Yalnızca geçmiş yıllar yerine mevcut belgesel çekimleri içerisindeki tavrından bahsedilmiştir.

Salgado'nun şehre lise öğrenimi için gittiğinin anlatılmasıyla birlikte, orada Lelia ile tanışmasından ve Salgado'nun yüksek lisansa başladığı dönemde evlendiklerinden bahsedilir. Yönetmen burada çok kısa bir zaman diliminde, lise yılları ile evliliği neredeyse bir arada anlatmayı tercih etmiştir. Bu durum sinemanın, zamanı, anlatıya göre istediği gibi kullanabilmesiyle alakalıdır. Fakat buradaki hızlı geçiş, yani lise yıllarını geçirmek için 15 yaşındayken şehre geldiğinin anlatılması ve hemen ardındaki cümlelerle Lelia ile tanışarak yüksek lisans döneminde evlendiklerinden bahsedilmesi izleyici nezdinde bir boşluk oluşturabilir. Yönetmenin buradaki tavrından evlilik hikayesi üzerinde çok durmak istemediği anlaşılmaktadır. Lelia'dan bahsedeceği kısımlar da, daha çok fotoğrafla bağlantılı olan yerler olacaktır. Bu şekilde tüm konuların yönünün bir şekilde fotoğrafla kesişmesi istenmektedir.

Buralarda hızlı bir anlatımla o dönemde sokaklara yayılan siyasi olaylardan, Salgado ve Lelia'nın da siyasette aktif olduklarından ve bir gün ülkeleri Brezilya'yı terk

ederek Fransa'ya taşınmalarından bahsedilir. Bu anlatımlardan sonra Lelia'nın fotoğraf makinesi aldığından fakat makinenin asıl keyfini Salgado'nun çıkardığından bahsedilir. Bu kısım önemlidir, çünkü biyografisi ele alınan kişi fotoğrafçıdır. Fotoğraf makinesiyle olan ilişkisinin nasıl ve hangi vesileyle başladığının bilinmesi, izleyiciyi hikayenin önemli bir detayına sahip hale getirmektedir. Bu kısımlar merak edilebilecek yerler olmakta ve belgesele odaklanılmasını sağlamaktadır. Salgado'nun çektiği ilk fotoğrafın Lelia'nın fotoğrafı olduğu söylenir ve ekrana Lelia'yı çektiği bir fotoğraf getirilir. Belgeselin genel diline fotoğraflar hakimdir. Burada da bu durumun fotoğrafı gösterilmekte ve genel akışa uyulmaktadır.

Tablo 3.9. Belgeselin Genel Akış Şeması

0-1.30 dk.	Siyah ekrana gelen jenerik ve ses ile filmin başlaması
1:30-6:30	Brezilya'daki altın madeninden fotoğraflar
6:30-9	Yolculuk öncesi röportaj
9-14	Endonezya, Batı Papua gezileri
14-16	Salgado'nun babası ile röportaj ve Salgado'nun ilk yıllarının anlatılması
16-17	Belgesel ekibinin tanıtılması ve Salgado'nun çekimlerdeki tavrından bahsedilmesi
17-19	Salgado'nun liseye başlayacağı yıllarda şehre gelmesi, evleneceği kişiyle tanışması
19-20	Salgado'nun fotoğraf makinesiyle tanışması ve fotoğrafçılığa başlaması
20-22	Salgado'nun Nijerya'da çektiği fotoğraflar ve çocuklarının doğması
22-29	Salgado'nun Güney Amerika'da çektiği fotoğraflar
29-37	Salgado'nun oğluyla birlikte Artık Okyanusuna fotoğraf çekmeye gitmeleri
37-39	Salgado'nun ikinci oğlunun dünyaya gelmesi
39-40	Salgado ailesinin Brezilya'ya geri dönmesi
40-44	Salgado'nun Brezilya'da çektiği fotoğraflar
44-47	Baba Salgado'nun yaşadığı çiftliğin gösterilmesi
47-57	Salgado'nun Sahel bölgesinde çektiği fotoğraflar
57-60	Salgado'nun genel olarak yaptığı ve yapacağı fotoğraf projelerinden bahsedilmesi
60-63	Kuveyt'te çektiği fotoğrafların gösterilmesi
64-79	Mültecilerle ilgili fotoğrafların gösterilmesi
80-88	Salgado'ların babaların çiftliğine geri dönerek bu bölgeyi ağaçlandırması
88-98	Yaratılış isimli fotoğraf projesinden fotoğrafların gösterilmesi
98-101	Brezilya'da Zoe halkıyla fotoğraf çekimi gerçekleştirilmesi
102-104	Salgado'nun çiftlik bölgesinde bitkilerden ve kendinden bahsettiği son kısımlar
104-105	Salgado'nun insanlığa bıraktıklarına dair dış ses ile yapılan açıklamalar
105-110	Filmin bitiş jeneriği

Salgado'nun ekonomi alanında önemli kuruluşlarda işe girdiğinden, iş seyahatleri için Afirika'ya gittiğinde Lelia'nın fotoğraf makinesini de yanında götürdüğünden ve geri döndüğünde ise ekonomi raporlarından daha çok çektiği fotoğrafların kendisini mutlu ettiğinden bahsedilir. Bu durum üzerine Salgado önemli bir karar alır, ekonomi ile ilgili işleri bırakır ve tamamen fotoğrafçılığa yönelir. Bu kısımlar fotoğraf makinesi ile

tanışmasından sonra ne zaman tamamen fotoğrafçılığa yöneldiğini anlatması bakımından önemlidir. Buralarda biyografik öznenin hikayesinin temelinde yer alacak olacak olan fotoğrafçılığa nasıl başladığı anlatılmaktadır. Bu anlatımlardan sonra ise Salgado'nun Nijerya'dan ilk çektiği fotoğraflar gösterilir, çocukları Juliano'nun dünyaya gelişi anlatılır ve Salgado'nun Güney Amerika'da çektiği fotoğraflar gösterilerek Salgado'nun sesiyle bu fotoğrafların hikayeleri anlatılır.

Salgado ailesinin ana yurtları Brezilya'ya döndükleri anlatıldıktan sonra, Salgado'nun 1981-1983 yılları arasında Brezilya'da çekilen fotoğrafları gösterilir ve ardından büyükbaba Salgado'nun çiftliğine geçilir. Büyükbaba ile ilgili kısım ana yurtlarına döndükten sonra gösterilmiştir. Çünkü bir bakıma baba ocağına dönülmüştür. Salgado Brezilya'ya döndüklerinde kız kardeşinin arabasını ödünç alarak Brezilya'nın kuzey doğusunda bir geziye çıkar. Burada çektiği 21 fotoğraf gösterilir. Belgeselde bir fotoğraf ortalama 5-10 saniye arasında ekranda kalmaktadır. Bir fotoğraftan diğerine herhangi bir efekt veya kararma kullanılmadan düz bir şekilde geçilmektedir. Salgado, burada çektiği fotoğraflar gösterilirken çektiklerine dair bilgiler aktarmaktadır. Fotoğraflarını çektiği insanların geleneklerinden, yaşamlarından anekdotlar aktarmaktadır. Buradaki fotoğraflara dair; kuzeydoğu Brezilya'da çocuk ölümlerinin fazla olduğundan, bu çocukların daha vaftiz bile edilemeden öldüğünden, orda vaftiz edilmeyen çocukların cennete gitmeye hakkı olmadığına inanıldığından, inanca göre bu çocukların araf adı verilen bir boyutta kaldığından, bir çocuk gözleri açık bir şekilde öldüyse gözlerinin açık bırakıldığına ve böylelikle yolunu bulabileceğine inanıldığından, kiliselerin ucuza tabut kiralama hizmeti verdiğiinden ve buna benzer bir çok unsurdan bahsetmektedir.



Şekil 3.25. Salgado'nun Brezilya Fotoğrafları

Bu kısımlardan sonra ise Salgado'nun 1984-1986 yılları arasında Sahel bölgesinde çektiği fotoğraflar gösterilir. İlk olarak bu bölgeden Etiyopya ve Mali'den çekilen fotoğraflar ekrana gelerek hikayeleri anlatılır. Fotoğraflar tümüyle insanlara dairdir ve çok etkileyicidir. Salgado'nun anlatımı da detayları içeren bir şekildedir. O bölgelere ve insanlara ait öğrendiği tüm bilgileri aktarmaktadır. Etiyopya'dan gösterilen fotoğraflar içerisinden açlıktan ölen insanların yer aldığı fotoğraflar da vardır. Bu fotoğraflar eşliğinde Salgado o bölgede açlık sebebiyle yaşanan ölümlerden, ölümlerin nasıl yıkandığı ve defnedildiğinden bahseder. Ayrıca 'ölümün orada hayatın uzantısı olduğu' şeklindeki ifadelerle kendi kişisel yorumlarını da bu anlatımlara katmaktadır. Yalnızca bilgi niteliğinde açıklamalar yapmaması, kendi yorumlarını, fotoğraflardaki insanlarla olan hikayelerini anlatması burada onun varlığını da görünür kılmaktadır. Yani tamamen fotoğraflardaki insanların hikayelerinde kaybolunmamakta, Salgado'nun varlığı da hissettirilmektedir. Biyografik bir belgesel için bu tavır uygundur çünkü biyografik öznenin yaptığı iş anlatılırken, yalnızca o işe dair bilgilendirme yapılması öznenin kopma tehlikesini taşıyacaktır.

Salgado, oğlu Juliano ve diğer yönetmen Wim Wenders'le Arktik Okyanusu'na morsların fotoğrafını çekmeye gider. Bu kısımlar aynı zamanda belgeselde kullanılmak üzere çekilmiştir. Bu kısımlardan sonra Salgado'nun ikinci oğlunun dünyaya gelişi gösterilir. Ardından Salgado ailesinin Brezilya'ya yani anayurtlarına yıllar sonra geri

dönmeleri ve Salgado'nun Brezilya'da çektiği fotoğraflar gösterilir. Bu fotoğrafların gösterilmesi ve hikayelerinin anlatılmasından sonra Salgado'nun babasının çiftliğine geçilir. Burada Juliano, dedesi ile çiftlikte çekimler gerçekleştirir ve röportaj yapar. Daha sonra Salgado'nun Sahel bölgesindeki ülkelerde çektiği etkileyici fotoğraflar gösterilerek Salgado tarafından bunların hikayesi anlatılır. Sonrasında Salgado'nun bugüne kadar yaptığı ve bundan sonra yapmaya devam edeceği fotoğraf projelerinden bahsedilir. Bu kısımlardan sonra ise tekrar Salgado'nun bir başka ülkede, Kuveyt'te çektiği fotoğraflar gösterilir ve hikayeleri anlatılır.

Kuweyt'te çekilen fotoğrafların ardından Salgado'nun mültecilerle ilgili fotoğrafları gösterilir. Sonrasında babalarının çiftliklerine gitmeleri, bu bölgeyi ağaçlandırmaları, yaratılış isimli fotoğraf projesinden fotoğrafların gösterilmesi, Zoe halkıyla gerçekleştirdiği fotoğraf çekimleri, Salgado'nun çiftlik bölgesindeki arazide, doğadan ve kendisinden bahsettiği son kısımlar ve Salgado'nun insanlığa bıraktıklarına dair dış ses ile yapılan açıklamalar ile film bitirilir.

3.2.4.4. Ses ve Müzik

Fotoğraflar akarken ve Salgado bunların hikayesini anlatırken, fondaki müzikte çello kullanılmaktadır. Çellonun insan sesine en yakın sesi veren enstrüman olduğu düşünülmektedir. Fotoğraflarda anlatılan insan hikayelerinin bu enstrümanın sesiyle desteklenmesi anlamlıdır. Ayrıca filmin ismi olan *Toprağın Tuzu* ile kastedilen de insanlardır. Bu isim ekrana geleceği sırada fondaki anlatıcı ses “insanlar toprağın tuzudur” demektedir. Aynı ses bunun biraz öncesinde ise Salgado'nun insanları sevdiğini söylemiştir. Bu yönleriyle gerek filmin, gerekse Salgado'nun merkezinde insanlar olduğu görülmektedir. Salgado da belgesel fotoğraf üzerine çalışmaktadır, yani fotoğrafçılığı daha çok insanların hikayelerini anlatmaya yöneliktir. Şuan ise kendisi bir belgeselin konusu olmaktadır. Konusu olduğu filme ise kendi belgesel fotoğraflarını ve hikayelerini taşımaktadır.

Belgeselin başlangıç kısımlarında Salgado, Brezilya'da bir altın madeninde çektiği fotoğrafları göstermekte ve anlatmaktadır. Buradaki fotoğrafları anlatırken bir yerde; “tek bir makine sesi bile gelmiyordu, duyabildiğiniz tek şey o devasa çukurdaki 50 bin kişinin mırıltılarıydı, sohbetler, gürültüler, insan sesleri, beden gücüyle çalışmanın seslerine karışıyordu. Sanki zamanın başlangıcına yolculuk etmişim. Neredeyse altının bu

insanların ruhlarına fısıldadığını duyabiliyordum” der. Salgado’nun bu anlatımda tasvir ettiği sesler fotoğraflarla beraber duyulmaktadır. Yoğun bir mırıltı, sohbet ve gürültü sesi kısık bir tonda fotoğraflara eşlik etmektedir. Bu şekilde bir ses ve seslendirme kullanımı, buna çellonun da eşlik etmesiyle fotoğrafların hikayesinin daha derinlikli bir şekilde aktarılabilmesine yardım etmektedir.

Filmde üst anlatıcı ses vardır. Hikayeyi seyirciye aktaran, bu sestir. Filmin başlarında bu sesin kime ait olduğu bilinmez fakat ilerleyen kısımlarda anlatıcı ses kendini tanıtır ve filmin yönetmenlerinden Wim Wenders olduğunu söyler. Anlatıcı sesin hikaye ile bağlantılı olduğu kısımlar vardır. Örneğin yıllar öncesinde bir sanat galerisinde Salgado’nun çektiği fotoğrafları görmüş ve çok beğenmiştir. En çok etkilendiği fotoğraf Tuareg’li bir kadının fotoğrafıdır. Bu fotoğrafı çok beğenir ve galeri sahibi tarafından kendisine Salgado’nun diğer fotoğrafları da gösterilir. İlerleyen yıllarda Salgado’lar tarafından belgesel film ekibine yönetmen olarak katılması teklif edilince tereddüt etmeden bu teklifi kabul ettiğini söyler. Wenders, nihayet bu şekilde onu tanıyabileceğinden, ona şevk veren şeyin ne olduğunu ve kendisini neden bu kadar etkilediğini öğrenebileceğinden bahseder. Anlatıcı ses olan kişinin yalnızca sesi iyi olduğu için seçilen rastgele biri olmaması önemli olmaktadır. Buradaki anlatıcı sesin hikaye ile bağı vardır. Ayrıca biyografik özne ile çekimler boyunca vakit geçirmiş ve o da bir şekilde Salgado’yu tanımıştır. Bununla birlikte, yukarıda da bahsedildiği üzere, Salgado ile ilgili olarak keşfetmek istediği şeyler vardır. Bunlardan bahsederek, bu keşif yolculuğuna seyirciyi de katmaktadır.

Anlatıcı sesin hikaye ile ve biyografik özne ile bağının olması ve bunun izleyicilere aktarılması hikayeye olan güveni ve ilgiyi artırmaktadır. Bunun yanı sıra anlatıcı Wim Wenders bir yerde “keşfedeceğim şeyin yalnızca bir fotoğrafçıdan çok daha fazlası olacağını bilmiyordum” der. Bu gibi ifadeler izleyiciler nezdinde merak ve ilgi uyanmasını sağlamaktadır. Konunun sıradan olmadığını ve keşfedilecek önemli şeylerin olacağını sinyali vermektedir. Bu yollarla izleyicilerin de biyografik özneye daha geniş ve derinleşebilecekleri bir perspektiften bakabilmeleri sağlanmaktadır.

Filmde bazı kısımlarda diğer yönetmen Juliano’nun anlatıcı olduğu görülmektedir. Juliano ilk olarak Arktik Okyanusu’na giderek gerçekleştirdikleri fotoğraf çekimlerini anlatarak başlar. Bir yandan hem orada olayların tanığı ve yaşayanı olarak görüntülerin

içindedir, bir yandan ise dış ses olarak anlatımlarını gerçekleştirmektedir. Böylelikle Juliano ile baba oğul ilişkisi üzerinden de Salgado'ya bakılabilmektedir. Artık Okyanusu'ndaki çekimlerden sonraki kısımda Juliano, kardeşi Rodrigo'nun dünyaya gelişini anlatır. Sonrasında ise uçakla Brezilya'ya yani anayurtlarına yıllar sonra geri dönüşlerini anlatır.

3.2.4.5. Röportaj ve Metin

Filmin başlangıcında gösterilen fotoğrafların ardından hoş bir manzara içerisinde oturan Salgado'nun alışık olunmayan bir biçimde alınmış röportajı verilir. Kamera öznenin karşısına konumlanmamıştır. Salgado manzaraya karşı konuşurken, kamera onu arkasından çekmektedir. Yönetmenin karşısına oturmadığı bir biçimde kendi düşüncelerini aktarmaktadır. Salgado burada fotoğrafçılığın kişiden kişiye farklılık gösterdiğinden, farklı bakış açılarından, kendi bakış açısını o an bulundukları o yerde şekillendirdiğinden, babasıyla bu manzarada uzun yürüyüşlere çıktıklarından ve kendisinin bu dağların ardındaki hikayeleri görmek istediğinden bahseder. Daha uzun hali için belgeselin ilgili kısmına bakılabilir. Daha sonra ekranda Salgado ile bir yolculuk yazısı belirir. Bundan önce verilen bu röportajla Salgado'nun fotoğrafçılık serüvenine nasıl başladığı anlatılmıştır. Salgado'nun merak ettiği, hayal ettiği ve küçükken babasıyla yaptıkları yürüyüşlerin ardından bu ilginin oluşmaya başladığı anlatılmıştır.



Şekil 3.26. Salgado'nun Röportaj Verdiği Açı

Özellikle biyografi belgesellerinde, bir kişinin yaşam serüvenini şekillendirecek olan deneyimlere nasıl başladığının bilinmesi, çocukluk yıllarından veya gençlik yıllarından hangi olayların kendisi üzerinde ne gibi etkiler bıraktığının anlatılması, filmde veya yaşamında ilerleyen sürecin daha iyi anlaşılabilmesine yardımcı olmaktadır. Bu yüzden yalnızca olan durumun gösterilmesiyle yetinilmemesi, bunun ardındaki sebeplere inilebilmesi önemlidir. Böylelikle yaşananlar daha iyi anlaşılacaktır. Daha sonrası için ise yaşananların sonuçlarına bakabilmek önemli olmaktadır. Tarihi olayların değerlendirilmesi de buna benzemektedir. Olayların sebepleri ve sonuçları araştırılmaktadır. Biyografi belgeselciliğindeki yaklaşım da bu durumlarla benzerlik göstermektedir. Biyografik öznelere de hem kendi kimlikleriyle, hem bulundukları sosyal ve politik konumlarıyla tarihi yansıtmaktadırlar. Bu yüzden biyografik özneler de “tarih”e bakıldığı gibi bakılmalıdır.

Salgado’nun babasının yaşadığı çiftlikte torun olan Salgado, büyükbaba Salgado ile röportaj yapar. Film Sebastiao Salgado’nun babasını da oğlunu da göstermektedir. Juliano, çiftlikte büyükbaba Salgado ile doğal bir atmosferde, yürürken, yer yer otururken röportaj yapar veya karşılıklı konuşmalar gerçekleştirir. Juliano bir yerde büyükbabasına ‘bu çiftlikte mutlu musun?’ diye sorar. Büyükbaba bu soruyu duymaz, Juliano tekrar sorar, büyükbaba tekrar duymaz ve Juliano üçüncü kez sorduğunda tam olarak duyar. Duymadığı kısımlar, istenirse gösterilmeyebilirdi, fakat bu kısımlar da verilmektedir. Böylelikle belgeselciliğin gerçekçi tavrı da sunulmaya çalışılmaktadır. Her ne kadar belgesellerde tüm kısımlar gösterilmiyor olsa da, bu gibi yerlerle herşeyin olduğu gibi aktarıldığı duygusu oluşturulmaya çalışılmaktadır. Ayrıca büyükbabanın ne kadar yaşlandığı ve kulaklarının az işitmeye başladığı gösterilerek karakter tanıtılmaktadır. Ayrıca belgesel röportajlarında genellikle soruyu soran kişinin sesinin duyulması tercih edilmezken, burada soruyu soran kişinin de sesinin duyulması tercih edilmiştir. Bu yolla da doğallık vurgusu yapılmıştır.

Doğallık vurgusu baba Salgado ile gerçekleştirilen röportajın biçiminde de kendini göstermektedir. Röportajda kullanılan kamera tripoda yerleştirilmemiştir. Elde kullanılmakta ve ufak tefek sarsıntılar hissedilmektedir. En boy oranı olarak filmin genelinden farklıdır, 4:3 formattadır, muhtemelen bu röportajda kullanılan kamera filmin genelinde kullanılan kameradan farklıdır. Salgado’nun babası ile kendisi aynı isme sahiptir. Baba Salgado röportajının söylemlerinde de doğallık kendini göstermektedir.

Röportajına şu cümleyle başlar: “Sebastiao haylazın tekiydi, hep seyahat ederdi. Hiç o kadar gezgin birini görmemiştım”. Haylaz vurgusu burada olumsuz bir ifade olarak anlaşılmamaktadır. Herşeyin olduğu gibi bir doğallıkla aktarıldığı düşüncesi oluşmaktadır. Bu doğallık ve gerçekçilikle onun gezgin olduğu da vurgulanmaktadır. Gezginiğinin belirtilmesi belgeselin genelinde ortaya çıkan Salgado’nun gezgin ve kaşif yönünü desteklemektedir.

Tablo 3.10. Belgeselde Kullanılan Röportajlar

	Röportaj Yapılan Kişi	Salgado veya Belgeselle Bağlantısı
1	Baba Salgado	Salgado’nun babası
2	Lelia	Salgado’nun eşi

Filmde yalnızca Salgado’nun babası ve Lelia’nın röportajlarının alındığı görölmektedir. Bunlar da bilinen röportaj formundan biraz uzaktır. Daha çok ayak üstü veya gelişi güzel sohbet biçiminde görönmektedir. Bu kişiler zaten filmde bir şekilde görönen kişilerdir. Röportaj şeklindeki konuşmaları da filmde çok az yer almaktadır. Dolayısıyla bu belgesel için genel olarak röportaj kullanımını tercih etmediği söylenebilir. Salgado’nun çektiği fotoğraflar belgeselin büyük kısmında yer almaktadır. Bu doluluk, arşiv ve röportaj kullanımı için pek fazla boşluk bırakmamıştır. Salgado’yu röportajlar yoluyla başkalarının anlatmasındansa, çektiği fotoğrafların onu anlatması tercih edilmiştir. Salgado’nun çektiği fotoğraflar, fotoğrafların hikayeleri, konuları ve Salgado’nun genel olarak fotoğrafa yaklaşım biçimi onu yeterince anlatmaktadır. Onun dünyasının fotoğrafla dolu olması, fotoğrafçılığı dışında anlatılabileceği evreni fazlasıyla daraltmaktadır.

3.2.4.6. Arşiv Kullanımı

Filmin kullandığı genel dil belgesellerde genellikle görölmeye aşına olunan arşiv ve röportajı pek tercih etmemiştir. Arşiv görüntüleri belgeselin ilk kısımlarında Salgado’nun doğduğu şehri, gençlik dönemini ve aile yaşamını tasvir ederken kullanılmaktadır. Arşiv görüntüleri; büyüdüğü şehirden görüntüler, Brezilya’daki siyasi protestolardan görüntüler, askerlerin insanları tutukladığı görüntüler, gazete manşetleri, Lelia’nın fotoğrafları, evlilik fotoğrafları, gezinirken fotoğrafları, çocuklarıyla fotoğrafları gibi görüntülerdir. Geçmiş dönemlere ait bazı görüntüler Salgado’nun

hikayesiyle ilişkilendirilerek de kullanılmıştır. Örneğin 1969 yazında Salgado ve Lelia'nın gemiyle anayurtlarından ayrılarak Fransa'ya gittiklerinden bahsedildiği kısımda, limandan açılan bir gemi videosu verilmiş ardından Salgado'nun gemi içinden bir fotoğrafı gösterilmiştir. Buradaki gemi videosunun Salgado'nun bindiği gemi olmama ihtimali vardır, hatta gemi içinde çekilen bir fotoğraf da herhangi başka bir seyahatine ait olabilir. Fakat hikayedeki boşlukları doldurma veya hikayeyi daha iyi tasvir edebilme adına bu tür görüntüler kullanılabilmektedir.



Şekil 3.27. Salgado'nun Gemiyle Fransa'ya Gidişinin Anlatılması

3.2.4.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı

Arşiv ve röportaj kullanımına çok az yer verilen bu belgeselde kurmaca ve animasyon sahne kullanımı ise hiç tercih edilmemiştir. Salgado'nun oldukça etkileyici ve çarpıcı fotoğrafları filmin genel diline hakimdir. Salgado'nun yaşamöyküsü çoğunlukla bu fotoğraflar ekseninde inşa edilmiştir. Kurmaca veya animasyon gibi sahnelerin kısmen de olsa hayal dünyasını anımsatabilecek bir yapısı vardır. Bu belgeselin açlık, sefalet, göçler, işçiler ve ölüm gibi temalar üzerine yoğunlaşan yapısı, kurmaca ve animasyon sahne kullanımına yatkınlık göstermemektedir.

3.2.5. Framing John DeLorean (2019) / John DeLorean Hikayesi

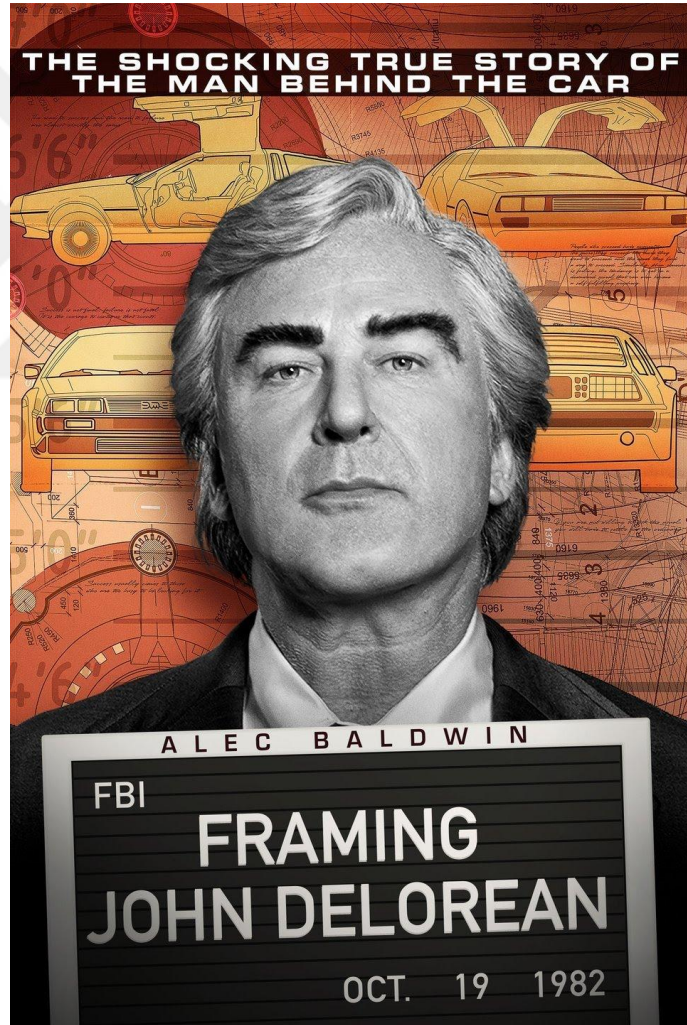
3.2.5.1. Film Bilgileri ve Konusu

John DeLorean Hikayesi, General Motors'daki çalışmalarıyla tanınan, DeLorean Motor Company'nin kurucusu, *Geleceğe Dönüş* filminde kullanılan arabanın mucidi John DeLorean'ın yaşamöyküsünü anlatmaktadır. John DeLorean 1925 yılında doğmuş, 2005 yılında vefat etmiştir. 2019 yapımı bu belgeselin yönetmenliğini Don Argott ve Sheena M. Joyce yapmıştır. Senaryo yazarlığını Dan Greeney ve Alexandra Orton yapmıştır. Yoğunluklu olarak kurmaca sahnelerin kullanıldığı filmde oyuncu olarak Alec Baldwin, Morena Baccarin, Josh Charles, Dean Winters, Michael Rispoli ve Jason Jones rol almaktadır. Belgesel 2019 Sundance Seçkisi'nde gösterilmiş ve galasını yine aynı yıl Tribeca Film Festivali'nde yapmıştır. Filmin süresi 109 dakikadır.

Filmin başlangıcındaki kısım DeLorean'ın nasıl yapıda biri olduğunu az çok açık etmeye yönelik olarak seçilmiştir. Film, John DeLoeran'ın yalan makinesine bağlı olduğu eski bir kayıtla başlar. Bu kayıta DeLorean'a, “hayatının ilk 53 yılında hileli, yasadışı ya da ahlaksız bir şey yaptın mı?” diye sorulur. DeLoeran buna “evet” diye cevap verir. “1981 yılından önce uygun olmayan bir şey yaptın mı ya da resmi bir belgeye yalan bilgi girdin mi?” diye sorulur, “evet” diye cevap verir. “54 yaşından önce birini dolandırdın mı ya da bir iş antlaşmasında birinden faydalandın mı?” diye sorulur, “evet yaptım diyebilirim” diye cevap verir. Fakat bunları açması istendiğinde ise “o genel soruları sorduğun zaman insanlara sattığın kötü ikinci el arabaları düşünmeye başlıyorsun, küçük zinaları düşünüyorsun, bilirsin bütün hayatını gözden geçiriyorsun” diye açıklar. İlk etapta verdiği cevapları daha sonraki açıklamasıyla yumuşatmaya çalışmıştır. Bu kısım nasıl birinin biyografisinin izleneceğine dair bilgi verir mahiyettedir. Polisler tarafından yürütülen bir sorunun kameraya alınmış bir kaydı çeşitli suçlamalara maruz kalmış birinin hayatının izleneceğinin bilgisi vermektedir. Suçlamalar ve sansasyonel olaylar bir biyografiyi izleyiciler nezdinde ilgi çekici yapmaktadır.

Film için tasarlanan afişte, DeLorean'ı canlandıran aktör Alec Baldwin, Amerika'daki suçlularinkine benzer bir biçimde fotoğraflanmıştır. Yine suçluların fotoğrafına benzer bir biçimde siyah beyaza dönüştürülmüş ve önüne suçluların ellerinde tuttuğuna benzer bir tabela yerleştirilmiştir. Afişteki bu suçlu betimlemesi bizzat John

DeLorean'ın fotoğrafına yapılmamış, ona benzetilen ve belgeselde onu canlandıran oyuncu Alec Baldwin'e uygulanmıştır. Oyuncu kullanımı bu durumu daha kabul edilebilir yapmaktadır. Aksi takdirde bizzat gerçek bir kişinin suçlu olarak afişe edilmesi en azından etik açıdan uygun olmayacaktır. Bu kişi her ne kadar yaşamıyor olsa da, onun ailesi, çevresi ve kişisel tarihi yaşamaya devam etmektedir. Afişte bu görsel haricinde DeLorean'ın meşhur aracının tasarım sürecini andıran çizimleri yer almaktadır. Siyah beyaz fotoğrafın ardındaki bu renkli çizimler, DeLoeran'ın renkli ve popüler yönünü oluşturan, meşhur arabası üzerinden, mucit ve tasarımcı yönüne atıfta bulunmaktadır. Afiş üzerindeki yazıda ise “arabanın arkasındaki adamın şok edici gerçek hikayesi” yazmaktadır.



Şekil 3.28. Filmin Afişi

3.2.5.2. Görüntü Tasarımı

Belgesel; bilgi içeren röportaj görüntüleri, kurmaca sahneler, bu sahnelerin hazırlık aşamaları, arşiv görüntüleri gibi oldukça zengin bir görüntü akışına sahiptir. Küçük bir odada yalan makinesine bağlı olduğu bir görüntüyle başlayarak DeLorean'ın oldukça yayılım gösteren yaşamını farklı görüntülerle anlatmaya çalışmaktadır. Yalan makinesindeki rahat tavrı onun suç işleme veya bu tür durumlarda cesur davranabilme konusunda kendini ne kadar geliştirdiğini göstermektedir. DeLorean'ın Alec Baldwin tarafından canlandırılması, ve bu sahnelerin hazırlık aşamalarında DeLorean'ın nasıl oynanabileceği üzerinde kafa yorulması da DeLorean'ı tanımaya yardımcı olmaktadır. Bu yüzden dramatik sahnelerin kamera arkası görüntüleri de filmde kullanılmıştır.

Belgeselin görüntüleri 1.89:1 en boy oranına sahiptir ve bu durum sinematografik açıdan görüntülere çekicilik kazandırmaktadır. Kullanılan fotoğraflar bu orana yerleştirilmek için çerçevelendirilmiştir. Renkler canlıdır ve filme dinamizm katmaktadır. Fotoğraflara da gün ışığına benzer bir renk sıcaklığını yakalamaları için filtreleme yapılmıştır. Altın sarısını andıran bu renk DeLorean'ın yükselişte olduğu dönemleri tasvir etmek için anlamlıdır. Ayrıca DeLorean ihtişamlı bir yaşamın peşindedir, bu yönüyle de bu renk seçimi tutarlılık sunmaktadır. Bazı fotoğrafların üzerinde ışık halesi efektleri kullanılmıştır. Bu dinamizm fotoğraflar arası hızlı geçişlerle de desteklenmektedir.



Şekil 3.29. Fotoğrafların Kullanım Biçimi

Belgeselde yer alan kurmaca sahnelerin hazırlık aşamaları görüntüleri aktüel kamera kullanılarak çekilmiştir. Aktüel kullanım neticesinde oluşan sallantılar, yaşananların spontane bir şekilde geliştiği ve planlanmadığı izlenimini oluşturmaktadır. Bu izlenim belgeselci tavırla özdeşleşmekte, gerçekleşenlerin tamamen kurgu dışı bir yaklaşımla sunulduğu hissini vermektedir. Hazırlık aşamalarındaki bu doğallık, sonrasında çekilecek olan kurmaca sahneler de bir gönderme yapmaktadır. Bu gönderme, herşeyin öncesiyle sonrasıyla görüldüğü üzere gerçeklerle bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Alec Baldwin sık sık düşüncelerini aktarmakta, set ortamında DeLorean'la ilgili görüntüleri izlemekte, fiziksel görünümünden, içsel gerçekliğine değin onu birebir yansıtmaya çalışmaktadır.

Kurmaca sahneler görüntü tasarımı açısından bakıldığında, bu sahnelerin anlatılacak olan dönemi en iyi şekilde yansıtmaya çalıştığı görülmektedir. Makyajlar, kıyafet kullanımı ve dekor, tümüyle o dönemi anlatmaya hizmet etmektedir. Oyuncular, yaşananları etkin bir biçimde aktarmaya çalışmakta ve karakterlerin duygusunu iyi yansıtabilmektedir. Sahnelerde genellikle parçalı ışıklandırma tercih edilmiştir. Daha çok oyuncular aydınlatılmakta ve diğer kısımlar daha düşük ışık yoğunluğunda tutulmaktadır. Kadrajlama biçimi olarak standart yaklaşımlar tercih edilmiştir. Genel planlar, orta yakın planlar ve amors çekimler gözlenmektedir. Farklı ve yeni biçimler denenmemiştir. Bu durum kurmaca sahnelerde abartılı bir yaklaşım içerisinde görünmek istememekle ilişkilendirilebilir. Aslolan, izleyicileri gerçek bir hikaye izledikleri düşüncesinden uzaklaştırmamaktır.



Şekil 3.30. Röportaj Açıları

Röportajların kadrajlanma biçiminde omuz plan tercih edilmiştir. Göğüs plana nazaran bu şekilde bir kadraj stiline gidilmesi konuya daha yakın ve detaylı olarak yönelindiği algısını oluşturmaktadır. Doğal ışık tercih edilmemiş, konuşan kişi ve arka fonunun aydınlatılması tercih edilmiştir. Yumuşak ve difüz bir ışıklandırma yapılmıştır. Konuşan kişiler kadraj içerisinde tam olarak ortalanmamış, kadrajın sağ kısmında veya sol kısmında konumlandırılmıştır. Bu yaklaşımda kompozisyonun neredeyse yarısında konuşan kişi yer almakta, diğer yarısında arka fon görünmekte ve buraya konuşanla ilgili bilgiler yazılmaktadır. Yazıların oluşturduğu leke değeri bu bölgede çok fazla boşluk algısı oluşturulmasına izin vermemekte ve bir dengeleme sağlamaktadır.

3.2.5.3. Kurgu

Filmin ritmi yüksek bir kurgu akışı vardır. Fotoğraflar, videolar, gazete manşetleri, röportajlar, kurmaca sahneler ve bu sahnelerin arka planları iç içe ve hızlı dönüşümlerle ilerletilir. Genel olarak belgeselin kurgulanışına bakıldığında hikayeyi yavaş yavaş ortaya çıkarmaktan yana değildir. Henüz ilk dakikalardan itibaren DeLorean'ın yükselişinden de, düşüşünden de bahsedilir. Genel tasvir ilk kısımlarla yapıldıktan sonra bu resmin detaylarına inilmesi tercih edilmiştir. Kurmaca sahnelerin yanı sıra sıklıkla fotoğraflar ve sessiz video görüntülerinin üzerine yerleştirilen farklı seslendirmelerin genel akışı

ilerlettiği görülmektedir. Görüntüler anlatılanların destekçisi olduğu gibi, anlatılanların da görüntüleri desteklediği karşılıklı bir paslaşma durumu söz konusudur.

Belgeselin röportaj verenlerinden Alex Holmes, “fevkalade ünlü bir çift var” dediğinde bir gazetecinin DeLorean’ın ve eşinin birlikte fotoğraflarını çektiği anların arşiv videoları gösterilir. Yalnızca ikisinin yanyana olduğu bir görüntü seçilmemiş, ünlülük vurgusunu da destekleyici bir biçimde, bir gazeteci tarafından fotoğraflarının çekildiği bir andan görüntüleri seçilmiştir. Alex Holmes, “uyuşturucu var” dediğinde küçük paketler halinde dizilmiş uyuşturucu görüntüleri, “uyuşturucu ticareti var” dediğinde balyalar halinde dolarların görüntüleri, “FBI var” dediğinde FBI’dan insanların görüntüleri, “inanılmaz siyasi arka planı var” dediğinde ise dönemin siyasetçilerinin görüntüleri gösterilir. Röportajlardan genellikle bir iki cümle kullanılmaktadır. Kullanılan bir cümle üzerine ise yukarıda bahsedildiği gibi bir çok fotoğraf veya video görüntüsü eklenmektedir.

Belgeselin kurgusuna genel olarak bakıldığında, kullanılan her görüntü, söz veya videonun yalnızca önemli olan az bir kısmının seçildiği görülmektedir. Aynı malzemeyi daha çok kullanmak yerine, farklı farklı malzemelerden azar azar kullanılmıştır. Eğer bir şey uzun olarak kullanılacaksa da, bu tek seferde verilmez, parçalara ayrılır. Örneğin röportajı alınan bir kişinin tüm cümleleri tek seferde verilmemektedir. Bu cümleler filmin farklı anlarına dağıtılarak kullanılmaktadır. Bu şekilde farklı, dağıtılmış ve çeşitlendirilmiş bir anlatımla yeni bir tek vücut oluşturulmakta ve farklı akışlarla desteklenen bu yapının ağırlığı tek başına işleyen bir birimden daha etkili olmaktadır.

Tablo 3.11. Belgeselin Genel Akış Şeması

1-2 dk.	DeLorean'ın yalan makinesinde gösterilmesi
2-4	Röportajlar ve arşiv görüntüleriyle DeLorean'ın yaşamına genel bir bakış
5-7	Kurmaca sahnelerin hazırlık aşamaları
7-9	Röportajlar ve arşiv görüntüleriyle DeLorean'ın iş yaşamına genel bir bakış
9-12	Kurmaca sahnelerle yeni bir araba yapma girişiminin anlatılması
12-21	Arşivler, röportajlar ve kurmaca sahnelerle DeLorean'ın GM'deki yükselişi ve işinden ayrılmak durumunda kalmasının anlatılması
21-29	DeLorean'ın DMC marka otomobili üretmesi
29-32	DeLorean'ın oğlu ve kızı babalarını anlatır
32-36	DeLorean'ın evliliğinin ve eşinin anlatılması
36-43	DeLorean'ın İrlanda'da araba üretimi yapma girişimi
43-47	İrlanda'da fabrika kurulması ve araba üretim sürecinin anlatılması
47-53	DeLorean'ın İrlanda'daki girişiminin başarısızlıkla sonuçlanması
53-59	DeLorean'ın tutuklanması, fabrikanın kapatılması, dava süreci
59-79	Uyuşturucu ticaretine nasıl bulaştığının ve savunma sürecinin anlatılması
79-84	DeLorean'ın oğlunun, kızının ve boşanma sürecinin anlatılması
84-95	DeLorean'ın şirketinin geçmişe dönük incelenmesi ve usulsüzlüklerin farkedilmesi
95-104	DeLorean'ın yaşamının son dönemleri, son değerlendirmeler
104-109	Bitiş jeneriği

Belgeselin kurgu geçişleri filmin hikayesini aktarmaya hizmet etmektedir. Hikayenin farklı safhalarına dinamizm ve ritim düşürülmeden geçişler yapılmakta ve yenilikçi yaklaşımlar denenmektedir. Filmin ismi ekrana gelmeden önce bir televizyon programı sunucusunun DeLorean'ı anlattığı eski bir video gösterilir. Filmin ismi ekrana geldikten sonra bu videonun devamının Alec Baldwin tarafından laptopta izlendiği bir görüntü verilir. Televizyon programı sunucusu burada “bu sabah onunla sohbet etme fırsatı buldum, karşınızda Bay John DeLorean” der ve duyulan alkış sesleri eşliğinde DeLorean'ı canlandıracak olan Alec Baldwin'in görüntüsüne geçilir. Bu şekilde filmin kurmaca sahnelerinde DeLorean'ı canlandıracak olan Alec Baldwin de tanıtılmış olur ve arşiv görüntülerinin akışı bu ortak nokta kullanılarak kurmaca sahnelerin hazırlık aşamasına bağlanır.

Belgesel, izleyici açısından, akıcı, sıkmayan, merak ve coşku oluşturan bir akışa sahiptir. Bunda kurmaca sahnelerin de etkisi olduğu gibi, tüm görsel ve işitsel unsurların hızlı bir ritimde ilerletilmesinin de etkisi vardır. Bu hızlı ritim, biyografik öznenin hızlı ve girişken tavrıyla da örtüşmektedir. Buradaki özne kendi halinde yaşayan, sakin bir yaşam süren biri değildir. Yaşamında büyük riskleri göze alan, büyük yatırımlara girişen, türlü hilelere başvuran, uyuşturucu ticaretine karışan ve çeşitli gizli ajanların peşine düştüğü biridir. Onun yaşamındaki hıza ve tempoya film diliyle de erişilmek istenmektedir. Bu temponun en iyi biçimde organize edilebileceği yer ise kurgu masası

olmaktadır. Aynı malzemelerle istenilirse farklı bir tempoda oluşturulabilecekken, filmin tercihi biyografinin yaşamına paralel bir akıştır.

3.2.5.4. Ses ve Müzik

Belgeselde genel olarak müzik kullanılmamaktadır. Yalnızca birkaç yerde geçiş efekti sağlama amacıyla kullanılan enstrümantal kısa müzik sesi kullanımı vardır. Filmin ses kuşağını yoğunluklu olarak, hızlı ve dinamik konuşmalar oluşturmaktadır. Röportaj verenlerin sayısı oldukça fazladır. Bu kişiler aynı zamanda filmin anlatıcısı konumundadır. Gerek arşiv görüntülerinin üzerinde, gerekse kurmaca sahnelerin üzerinde bu anlatıcı sesler yaşananları veya düşüncelerini aktarmaktadırlar. Röportajına en çok yer verilen ve anlatıcı ses olarak en çok kullanılan kişi Tamir Ardon'dur. Bu kişi aynı zamanda belgeselin yapımcısıdır. Bitiş jeneriğinde hikayeyi oluşturanlar kısmında iki yönetmenle birlikte adı geçmektedir. Röportaj verdiği kısımlarda isminin altına "DeLorean Historian" yazılarak, DeLorean tarihçisi olarak tanıtılmıştır. Normalde bu şekilde bir tanımlamaya rastlanması pek mümkün değildir fakat belgeseli yapanlar bu şekilde bir nitelendirme tercihinde bulunmuşlardır.

Filmde pek çok yerde kullanılan arşiv videosu vardır. Fakat bu videolar kendi sesleriyle değil, üzerine yapılan seslendirmelerle kullanılmışlardır. Kötü bir sesi kullanmaktansa o sesi hiç kullanmamayı yeğleyen bir anlayışla hareket edilmiştir. Bu yaklaşım tüm belgesel boyunca etkisini gösteren, seslerin iyi ve oldukça berrak bir biçimde duyulduğu ses akışında kendini göstermektedir. Röportajlardan kullanılan sesler, kurmaca sahnelerde profesyonel bir biçimde kaydedilen seslerle aynı kalitededir. Bu durum belgesel filmlerde de ses kullanımının ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Anlatıcılar, duygularını bazen yalnızca ses ile aktarmaktadır. Sesin en iyi şekilde alınması, aktarılacak istenenlerin en iyi şekilde alınılmasına hizmet etmektedir.

Röportaj verenlerin canlılığı ve dinamizmi duyguların aktarılmasında etken rol oynamaktadır. Görüntüleriyle birlikte kullanımlarından ziyade çoğunlukla yalnızca seslerinin farklı görseller üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Duygu durumu veya modu düşük bir anlatıcı yoktur. Seslere yansıyan bu durum, izleyicilerin de anlatılanları daha dikkatli bir şekilde dinlemesini sağlamaktadır. Belgeselde iki yerde soruyu soran kişinin sesi duyulmaktadır. Diğer kısımlarda yalnızca konuşanların kendi sesleri verilmiştir. Sorunun duyulduğu kısımlar; cevabın kısa olduğu, soru duyulmadığında anlatılanın

anlaşılmayacağı yerler olmaktadır. Bunlardan biri belgeselin 42. dakikasında Bill Collins’e sorulan bir soru, diğeri ise belgeselin 80. dakikasında Zach DeLorean’a sorulan sorudur. Bill Collins’e “John’la istifa konusunda bir konuşma yaptığınızı hatırlıyor musunuz?” diye sorulur. Collins “hayır hatırlamıyorum, sadece bence gittiğime sevindi” diye cevap verir. Ardından “gerçekten mi?” diye sorulur, buna da “evet” diye cevap verir. “Sizi durdurmaya çalışmadı mı?” sorusuna ise “hayır” diye cevap verir.

Bu yüzden röportajlarda yalnızca evet veya hayır şeklinde cevap alınabilecek veya soru duyulmadığı takdirde cevapların tam olarak anlaşılamayacağı türden soruların sorulmaması tercih edilir. Belgeselin 80. dakikasında ise Zach DeLorean’a; “baban ve ailesi hakkında bir film çekilmemesine şaşırıyor musun?” denir, Zach; “evet, evet, yani içinde bütün iyi şeyler var, kokain var, seksi kadınlar var, spor arabalar var, yabancı ülkelerdeki savaşlardan hasar görmüş bombalanmış binalar var, Margaret Thatcher var, Ronald Reagan var, uyuşturucuyla savaş var, FBI ajanları var, belalı uyuşturucu satıcıları var, ama Hollywood’dan korkum şu, filmi o ve Cristina birlikte adliyeden çıkarken bitiriceklerdir, beraat ettim, hey hey hey, adliyeden çıktıkları sırada yaşanan konfeti yağmuru, yürüyüş saçmalığı gerçektir, ama ona neye mal olduğuna bakın” der. Filmin yapımcıları genellikle yalnızca konuşanların sesini verirken, burada bahsedilen iki yerde sorunun duyulmasının farklı sebepleri de vardır. Bu durum röportaj verenlerin kendi doğallıkları içerisinde cevap verdiklerini, onlar için bir metin hazırlanmadığını, yalnızca sorulanlara cevap verdiklerini de göstermektedir.

3.2.5.5. Röportaj ve Metin

Belgeselin başlangıcında gösterilen yalan makinesi sahnesinden sonra birbirinden farklı röportajlardan çeşitli cümleler verilir. Bunlar; “John DeLorean, zamanının başına buyruk düzenbazlarından biridir ve günümüzde o insanlardan çok az var”, “hayalperestti, diğer herkes tamam demişken sınırları zorlamak istiyordu, bu bir bakıma fevkalade ve çekici bir özellik ama aynı zamanda aşırı tehlikeli”, “John DeLorean, kazanandı, kaybedendi, şampiyondu, insafsız bir budalaydı, bu adam Hollywood yapımcılarının hayalini kurduğu örnek niteliğinde bir liderdi ve o gerçektir”. Bu cümleler John DeLorean’ın çeşitli fotoğraflarının üzerine seslendirme olarak verilmiştir. Yalnızca son cümlelerin ortalarından itibaren, bunu söyleyen kişiyi görülür. Filmin girişinde verilen bu röportaj cümlelerine bakıldığında John DeLorean’ı ve onu anlatacak olan belgeseli

özetler niteliktedir. John DeLorean'ın hem başarılı insanların sınırları zorlayan yapısı hem de suçlamalara sebep olan dolandırıcı bir yapısı vardır. DeLorean, ne tümüyle kötülenmek istemiştir, ne de tümüyle iyimser bir biçimde anlatılmak istenmektedir.

Steve Lee Jones'un röportajından bir cümle verildikten sonra *Geleceğe Dönüş* filminin ortak yapımcılarından ve senaristlerinden Bob Gale'in birkaç cümlesi verilir. Gale, "John'un hayatını konu alan bir filmin neden çekilmediğini hep merak etmişimdir. Harika bir film olurdu" der. Daha sonra ise John DeLorean'la geçmiş yıllarda yapılan röportajlardan parçalar ekrana getirilmeye başlanır. Röportajlarla oluşturulan akış hızlı ve tempoludur. Gale'in söyledikleri bu filme de önem atfetmektedir; DeLorean'la ilgili bir filmin girişinde, onunla ilgili yapılacak bir filmin harika olacağından bahsetmektedir. Neden onunla ilgili bir film yapılmadığını merak ettiğini söyleyerek, onunla ilgili bir filmin yapılması gerektiğine değinmektedir. Bu ifadelerin *Geleceğe Dönüş* filminden ve Hollywood'dan bir yapımcıya, senariste ait olması ise tespitlerinin tutarlılığının güçlü görünmesini sağlamaktadır.

Tablo 3.12. Belgeselde Kullanılan Röportajlar

	Röportaj Yapılan Kişi	DeLorean'la veya Belgeselle Bağlantısı
1	Steve Lee Jones	Prodüktör
2	Bob Gale	Prodüktör, yazar
3	David Permut	Prodüktör
4	Alex Holmes	Yazar
5	Adam Mazer	Yazar
6	Nick Spicer	Prodüktör
7	Hillel Levin	Biyografi Yazarı
8	J. Patrick Wright	Gazeteci, Yazar
9	Don Sherman	Gazeteci
10	Tamir Ardon	Tarihçi
11	Bill Collins	Mühendis
12	Bob Manion	Mühendis
13	Colleen Booth	John'un Sekreteri
14	Jerry Williamson	Proje Müdürü
15	Zach DeLorean	John'un Oğlu
16	Kathryn DeLorean	John'un Kızı
17	Alec Baldwin	Oyuncu
18	Morena Baccarin	Oyuncu
19	Barrie Wills	Satın Alma Müdürü
20	Colin Spooner	Mühendis
21	Chris Hegedus	Belgesel Film Yapımcısı
22	D.A. Pennebaker	Belgesel Film Yapımcısı
23	George Crane	Fabrika Çalışanı
24	Dick Mulholland	Fabrika Çalışanı
25	Alan Hayward	Fabrika Çalışanı
26	Gene Cafiero	Yönetici
27	Lord James Prior	Eski Dışişleri Bakanı
28	Chris Hughes	Memur
29	Howard Weitzman	Savunma Avukatı
30	Robert Perry	Savcı
31	John Valestra	Gizli Ajan
32	Ben Tisa	Gizli Ajan
33	Jay Alix	Adli Muhasebeci

İlk röportajlarda yer verilen ifadeler hikayeye dair genel taslağı çizmekte ve bu hikayenin ilgi çekici yanlarını göstermeye yöneliktir. Alex Holmes, “DeLorean hikayesinin dikkat çekici tarafı aşırı güçlü unsurların hepsine sahip olması. Fevkalade ünlü bir çift var, uyuşturucu var, uyuşturucu ticareti var, FBI var, inanılmaz siyasi arka planı var. Bu öyle bir hikaye ki, bu gerçekleşmeseydi uydurmaya cesaret edemezsiniz” der. Bu ifadeler, filmin özetinin çıkarılması istendiğinde söylenebilecek türden sözlerdir. Filmin ilk kısımlarında röportajları kullanılan insanlar ise, Hollywood’dan ve John DeLorean’la ilgili üretilmeyen filmlerin yapımcılarıdır. İsimlerinin alt kısmında yazan; “Producer, Unproduced John DeLorean Film” ve “Producer, Another Unproduced John DeLorean Film” gibi ifadelerden Hollywood’un bu konuda pek çok film yapma girişiminde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Filmin giriş kısımlarında DeLorean’ın aile veya iş çevresinden onu bizzat tanıyan kişilerle röportajlarını kullanmak yerine, Hollywood film endüstrisinden; Steve Lee Jones (yapımcı), Bob Gale (yapımcı, yazar), David Permut (yapımcı), Alex Holmes (yazar), Adam Mazer (yazar), Nick Spicer (yapımcı) gibi isimlerin röportajlarının kullanılması tercih edilmiştir. Bu seçim, DeLorean’ın film gibi serüvenini ve popülaritesi oldukça yüksek yaşamını vurgulamaktadır. Bir başka çekilemeyen John DeLorean filminin yapımcısı David Permut; “yabancıнын hikayesiyle her zaman ilgilenmişimdir, hırs ve umut dolu, yukarı tırmanmak için çabılıyor ve bulunduğu konuma yükseliyor” ifadelerini kullanır. Hollywood’dan bu isimler DeLorean’ın yaşamının, dramatik bir film senaryosunun içermesi gereken tüm unsurları içerdiğini düşünmektedir. Bu düşünceler, bu belgeselin hikayesi için izleyicilerine; her ne kadar film gibi görünse de bunların gerçek olduğu mesajını da iletmektedir.

Belgesel röportajlarında kullanılan, seçilen ve filmin nihai sunumunda yer almasına karar verilen ifadelerin kısa, net ve vurucu olmasına dair gösterilen bir özen vardır. Birden fazla ses ile, aynı konuda benzer ifadelerin kullanılması, bir konunun birçok şahit eşliğinde anlatılmasına benzemektedir. İnandırıcılığı artırmakta ve tüm sesler birleşerek ortak bir sesin varlığını oluşturmaktadır. Bu röportajların aralarına yerleştirilen, DeLorean’ın ifadeleri, geçmiş yıllardan kullanılan televizyon haberlerinin görüntüleri ve sunumları da bu durumu desteklemektedir.

İlk olarak verilen röportajlar film sektöründen kişilere aittir. Bu röportajlarda DeLorean'ın film gibi yaşamına dair genel ve ilgi çekici söylemler vardır. Daha sonraki röportajlar ise DeLorean'la ilgili kitap yazan ve onun hayatını araştıran kişilere aittir. Bunlar; Hillel Levin (biyografi yazarı), J. Patrick Wright (gazeteci, yazar), Don Sherman (gazeteci), Tamir Ardon (tarihçi), Bill Collins (mühendis) şeklindedir. Bu kişiler DeLorean'ın iş hayatına başladığı dönemi anlatmaya başlayarak, genelden özele doğru inmeye başlayan bir anlatımı gerçekleştirirler. Dolayısıyla belgeselin röportajlarını verenler konuya göre sınıflandırılmış ve anlatı akışına göre bir sıra ile verilmişlerdir.

Belgeselde sıklıkla DeLorean'ı canlandıran oyuncu Alec Baldwin'in röportajları da kullanılmaktadır. Aslına bakıldığında Baldwin'in DeLorean'la bir bağlantısı yoktur. Fakat DeLorean'a dair yargılarda ve çıkarımlarda bulunmaktadır. Bunu genellikle rolüne hazırlanırken, makyajı yapılırken gerçekleştirmektedir. Onun yorumları daha çok kişiseldir. DeLorean rolüne hazırlandığı için, onu tanımaya, anlamlandırmaya çalışıyor gibidir. Yönetmenler Baldwin'i bu yönde kullanarak izleyicileri yönlendirmeyi arzulamış olabilirler. Baldwin, kurmaca sahneler için makyajı yapılırken şunları söyler; "DeLorean'a baktığım onca zaman nereyi manipüle ettiğini düşünüyordum ve gerçek kişiliğinin perde arkasını merak ediyordum. Sonra o karakteri oynarken şöyle diyorsun DeLorean'a bir televizyon şovundaki izleyici olarak bakıp perde arkasını merak etmeyi bırak, onu canlandırmaya başlayınca, hayır hayır hayır o hiçbir şeyden suçlu değil, o bir şey yapmadı hatta tam tersi o kendi aklında bir kahramandı o bir kahraman ve onu canlandırmak zorundasın, onu kendi düşüncesi gibi canlandırmalısın, kendisini dünyaya karşı nasıl görüyorsa onu öyle sahnelemelisin ve kararı izleyicilerin vermesine izin vermelisin".

Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere, Baldwin, onu olduğu gibi canlandırdığını, işin perde arkasını düşünmediğini ve çıkarılacak sonucu izleyicilere bıraktığını anlatmaktadır. Yönetmenler ise Baldwin'in bu sözlerini belgesele yerleştirerek, bu belgeselin DeLorean'ı olduğu gibi aktardığı ve kararı izleyicilerin vereceği mesajını iletmektedir. Halbuki birçok konuda seçim yapma veya çerçeveleme oluşturma konusunda özgür hareket edebilmektedirler. Baldwin'in bir röportaj veren olarak kullanılması dahi manipülatif bir seçim olarak değerlendirilebilir. Baldwin, röportajlarını verirken DeLorean'a benzetildiği makyajıyla konuşmaktadır. Belgeseldeki rolü DeLorean

olmaktır. Onunla ilgili olarak anlattıkları DeLorean’a dair oluşturulabilecek algıda etken olmaktadır.

Röportaj verenler belgeselin konu akışına göre gruplandırılmıştır. Belgeselin ilk kısımlarında DeLorean’ın film gibi yaşamına ve enteresanlığına vurgu yapılır. Bu kısımlarda Hollywood’dan yapımcılar ve yazarların röportajları yer almaktadır. Bu şekilde DeLorean’a ilgi uyandırıcı bir bakış sağlandıktan sonra yaşamına ve işine yönelik kısma geçilir. Burada ise biyografi yazarları, gazeteciler ve bir mühendis yer almaktadır. DeLorean’ın araba üretme girişimlerinin anlatıldığı kısımlarda mühendisler, proje müdürü ve sekreteri gibi kişiler yer alır. Aile yaşamına geçildiğinde oğlu ve kızının röportajlarına yer verilir. Tekrar araba üretim süreçlerine ve fabrika çalışmalarına döndüğünde yoğunluklu olarak fabrika çalışanlarının röportajları vermeye başlar. Adli sorunlarla ve suçlamalarla karşılaştığı dönem anlatılırken memur, savcı ve avukat gibi kişilerin röportajlarıyla karşılaşmaktadır. Bu sıralama röportaj verenlerin ekrana geliş sırasına göre oluşmaktadır. Bunun dışında röportaj verenler farklı farklı yerlerde tekrar ekrana gelmeye devam etmektedir.

3.2.5.6. Arşiv Kullanımı

Film 1983 Eylül’ünde DoLeran’ın bir yalan makinesine bağlı olduğu arşiv görüntüsüyle başlar. Ardından röportajlarda verilen cümlelere fon oluşturacak biçimde kendisine, ailesine ve yaptığı işlere dair fotoğraflar ekrana gelir. Bunların yanı sıra DoLeran’ın geçmişte yayınladığı röportajlardan kesitler, tasarladığı arabasının görüntüleri, gazete manşetlerinde yer alan haberleri ve yine geçmiş yıllarda onunla ilgili konuşan insanlara dair arşiv görüntüleri verilir. Filmin kısa bir zaman diliminde neredeyse tüm hayatını çerçeveleyebilecek türden arşiv görüntüleri ekrana getirilmektedir. Aynı dakikalar içerisinde hem başarılı bir biçimde arabasının yanında poz verdiği fotoğraflar, hem de bu başarının ardından yaşadığı düşüşü ve zorlukları anlatan görüntüler ve gazete manşetleri gösterilmektedir.



Şekil 3.31. Belgeselden Arşiv Görüntüleri

Filmin ismi ekrana gelmeden önce bir televizyon programı sunucusu ekrana bakarak şunları söyler; “Şöyle bir izlenime kapılıyorsunuz, ya bu ülkedeki bütün işletmelerin kötüleyerek manipüle ettiği eleştirilerin hedefindeki bir adam ya da kendisi gelmiş geçmiş en büyük dolandırıcıydı”. Bu ifadelerin ardından filmin ismi ekrana gelir. Bu cümleler, film başlamadan önce seyircilerin de sorgulamaları istenen bir soruya benzemektedir. Ne olduğuna filmi izleyerek karar verebileceğiniz düşüncesi oluşturulur. Film bir yandan açıkca bir yargıyı ortaya koymak istemiyor gibi görünmektedir. Belgeselciliğin nesnel tavrıyla özdeşleşebilecek bir yaklaşım oluşturulmak istenmektedir. Her ne kadar seyirciler bir karar veriyormuş veya seçim yapabiliyormuş gibi görünse de, belgeselin yapısı bir şekilde kendi argümanını da aktarmaktadır.

Arşiv görüntüleri röportajlarla birlikte kullanıldığı gibi kurmaca sahnelerin aralarına da yerleştirilmiştir. Pontiac marka arabanın tasarlandığının gösterildiği kurmaca sahnelerin arasına röportajların yanı sıra arşiv görüntüleri de eklenmiştir. Arşivden kullanılan bir videoda arabanın o dönemlerdeki gidişi gösterilir. Gösterilen videoya DeLorean’ın yine arşivlerden kullanılan anlatımları eşlik etmektedir. DeLorean burada “işe gidip gelirken onu kullandım, ve onunla olağanüstü zaman geçirdim, arada bir birine birkaç gün kullanması için ödünç verdiğimde geri alamadığımı fark ettim, böyle bir şeyin piyasası olabilir dedim kendi kendime” der ve ardından tekrar kurmaca sahneye geçilir.

Kurmaca sahnelerle birlikte kullanılan bazı arşiv görüntülerinin ve röportajların bu sahnelerin temel akışı içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Bir muhbirin gizli bir ajanla yaptığı telefon görüşmesinin kurmaca sahnesinde, muhbir, ajana telefon eder. İlk kısımlarda telefonda gelen ajanın sesi duyulur. Fakat daha sonra muhbirin diyalogları kurmaca sahne içerisinde verilirken, gizli ajanın söyledikleri ise onun röportajıyla devam ettirilir. Hatta bazı kısımlarda röportajla dile getirdiklerinin aynısını, kurmaca sahne içerisindeki telefonda gelen sestten de duyarız. Bu yaklaşımla kurmaca sahnelerin diyaloglarının doğrulaması yapılmaktadır.

Benzer bir yaklaşım, ajanlar tarafından çekilen gizli görüntülerin kurmaca sahnelerle birlikte kurgulanmasında görülmektedir. Kurmaca olarak gerçekleştirilen çekimler arşivlerden kullanılan bu gizli görüntülere benzetilmiştir. Benzer kamera açıları kullanılmıştır. DeLorean'ın bir bankaya geldiği kurmaca sahnede ayakta el sıkışır, tam oturmaya geçtiği kısımda, devam eden hareketten kesme yapılarak arşiv görüntüsündeki video ile oturma hareketi tamamlanır. Arşiv videosu, kurmaca sahnelerin bir planıymış gibi kullanılmaktadır. Bu yaklaşım kurmaca sahnelerin inandırıcılığını artırmakta, tümüyle gerçeklere dayandıkları algısını güçlendirmektedir. Benzer bir kurgulama ise FBI ajanları tarafından tutuklandığı, önüne uyuşturucu dolu bir bavulun getirildiği sahnede uygulanmıştır.



Şekil 3.32. Arşiv Görüntülerinin Kurmaca Sahnelerle Kullanımı

3.2.5.7. Kurmaca ve Animasyon Kullanımı

Bu belgesel oldukça yoğun bir biçimde kurmaca sahne kullanmayı tercih etmiştir. Bu durum DeLorean'ın yaşamının dramatik bir filme konu olabilecek unsurları içermesiyle de alakalıdır. Belgeselin giriş kısımlarında pek çok çekilemeyen John DeLorean filminin yapımcılarının röportajlarına yer verilmiştir. Bu kişilerin de yoğunluklu olarak vurgusu, DeLorean'ın yaşamının bir filme konu olabilecek türden olmasıyla ilgilidir. Ayrıca DeLorean'ın kendisinin, pek çok konuda suçlanması, dolandırıcı olduğunun iddia edilmesi, olduğundan farklı tavırlar sergileyebilecek sahtekar bir kişi olabileceğinin belirtilmesi, kendi yaşamı içerisinde de farklı senaryolar üreterek birbirinden farklı rollere bürünebilecek bir yapısı olabildiği yargısını oluşturmaktadır. DeLorean, başarısı uğruna pek çok riski göze alabilen, hırslanan, yüksekleri hedefleyen ve bunun için bir uyuşturucu ticaretinin içinde dahi yer alabilmiş biridir. Böyle birinin belgeselinde “oyuncu” kullanımı, onun yaşamı açısından düşünüldüğünde ayrık veya iğreti durmayacak bir yaklaşım oluşturmaktadır.

Kurmaca sahnelerin çekimi için yapılan hazırlık aşamaları ve onu canlandıracak olan oyuncu Alec Baldwin'ın plastik makyajla ona benzetildiği aşamalar da belgeselin için de gösterilmiştir. Alec Baldwin, rolüne hazırlanırken DeLorean'la ilgili videoları izlemekte, hatta bunlara dair yorumlarını da aktarmaktadır. Normalde kurmaca sahnelerin hazırlık aşamalarının gösterilmesinin, bu sahnelerin inandırıcılığını olumsuz anlamda etkileyebileceği de düşünülebilirdi. Fakat bu risk göze alınarak tüm bu hazırlık aşamaları da filme dahil edilmiş ve filmin inandırıcılığını zedelememiştir. “Tüm bunlar bir oyun” dercesine gösterilen hazırlık aşamaları, DeLorean'ın yaşamı için de nitelendirilebilecek benzer yargıyı görünür kılmaya hizmet etmektedir. Hatta Alec Baldwin hazırlık aşamalarında bir yerde eşini görüntülü arar ve “DeLorean draması için yeniden canlandırma görüntüleri çekiyoruz, muzipliği, hokkalıkları hakkında, bir film çekiyoruz, yeniden canlandırma görüntüleri belgesel görüntüleriyle birleşecek ve bir DeLorean filmi olacak” der.



Şekil 3.33. Alec Baldwin'in Rolüne Hazırlanırken Gösterilmesi

Belgeselde kurmaca sahneler verilirken, aralarda DeLorean'ın hayatına dair tespitleri olan kişilerin röportajları da verilmeye devam eder. Bu şekilde izleyicilerin kurmaca sahnelere tümüyle kapılması istenmez. Ayrıca herşeyin kurmaca veya senaryosu yazılan ve oynanan bir oyun gibi algılanması da istenmez. Kurmaca sahnelerin aralarına yerleştirilen röportajlar, o sahnelerde anlatılanları doğrulayıcı ve destekleyici açıklamalarla ilerletilir. Bu şekilde bir kullanıma gidilmesi kurmaca sahnelerin gerçekçiliğini de artırmaktadır. Filmin tekdüze bir röportaj anlatısı gibi görünmesinin de önüne geçilmektedir. Röportajların etkinliği de bu yolla artırılmış olur.

Kurmaca sahneler başlarken yönetmenin hangi sahnenin çekileceğini söylediği sesi duyulur ve ekranda çakan klaket gösterilir. Kurmaca sahne kullanımı bu yolla belgesele entegre edilir. İzleyicilere, herşeyin açıkça gösterildiği mesajı verilmeye çalışılır. Bu anlamda kullanılan ilk sahnede Pontiac'ın üzerinde çalışıldığını gösterilmektedir. Ekranda "GM Design Studio, Detroit, Michigan 1963" yazar. Röportaj verenlerden Bill Collins o dönemde şirkette DeLorean'la birlikte çalışan bir mühendistir. Kendisinin de kullanıldığı kurmaca sahneler, onun röportajıyla birlikte gösterilerek desteklenir. Bill Collins'in "herkesi yeni ve farklı bir şey yapması için teşvik ederdi" demesinin ardından kurmaca sahneye geçilir ve burada DeLorean, Bill'e arabayı daha yüksek performanslı ve daha spor bir hale getirmeleri gerektiğini anlatır.



Şekil 3.34. Kurmaca Sahneler

Kurmaca sahneler, setin ve hazırlık safhalarının gösterilmesiyle birlikte yürütüldüğü gibi, buna arşiv görüntüleri ve röportajlarda eklenmektedir. FBI tarafından uyuşturucu ticareti yaparken yakalandığı gerçek görüntülerle, belgesel için hazırlanan kurmaca sahneler birlikte kullanılmıştır. Polislerin odaya girmesi FBI arşivlerindeki gerçek görüntülerden kullanılırken, bu görüntülerin devamı film için hazırlanan kurmaca sahnelerle devam ettirilir. Tüm bunların öncesinde de kurmaca sahnelerin çekildiği setin görüntüleri verilmiştir. Bu sahnelerin akışını ise bir yandan oyuncu Alec Baldwin anlatmaktadır. Bu şekilde çok sesli bir anlatım, gerçeklerin yalnızca kurmaca sahnelerle anlatılmasının önüne geçerek daha inandırıcı bir üslubun yakalanmasını sağlamaktadır. Kurmaca sahneler, yaşanan durumların belgesel gerçekçiliği içerisinde izleyicilerin zihninde daha iyi görselleşmesine hizmet etmektedir.

Kurmaca sahnelerde DeLorean'ın zorlu kişiliğini daha iyi bir şekilde vurgulayabilmek için onun karşısındaki kişilerin tavırları ve diyalogları bu karşıtlığı oluşturabilecek biçimde kurulmuştur. DeLorean'ın satış müdürlerine karşı yaptığı sunumun olduğu sahne, satış müdürünün “bu da ne böyle” dediği bir diyalogla açılır. DeLorean “bu bir GTO, açılışı gran turismo omologato, sanırım İtalyancada feci hızlı demek, ama pistte veya Amerikan sokaklarında her arabayı geçicek, yine de o bir Pontiac” der. Satış müdürü; “bekle biraz, kapat şunu, 14. kat böyle küçük bir şasiye öyle büyük bir motor konmasına asla izin vermez, yukardakiler bunu onayladı mı?”, DeLorean;

“onaylarına ihtiyacım yok”, satış müdürü; “heh, bu yeni bir ürün, yeni ürünlerin hepsinde üst yönetimin onayı gerekir”, DeLorean; “ama bu yeni bir ürün değil, yeni bir opsiyon paketi, kaputun altına gerçek bir kaplan konuyor yani”, satış müdürü; “manipülatif bu”, DeLorean; “pazarlama bu”, satış müdürü; “Pontiac öncelikle yaşlı alıcılara göre bir bölüm, motoru güçlü bir arabayı neden istesinler?”, DeLorean; “yaşlı alıcılara göre bir bölümümüz çünkü kendimizi öyle görüyoruz, genç alıcıların ne istediklerini bile bilmeden ne istediklerini tahmin etmeliyiz, fark ettikleri zaman da bunu vericez”, satış müdürü; “peki ne kadar üretmek istiyorsun?”, DeLorean; “satış müdürü sensin, sen söyle, ben otuz bin düşünüyorum”, satış müdürü; “hah hah, aklını kaçırmış olmalısın”, diğer biri; “John mantıklı ol”, satış müdürü; “beş bin satış adedine bile hiç yaklaşacağımızı sanmıyorum ama o sayıyla başlayalım ve umalımda otoparkta çürümesinler” der. Bu kurmaca sahnelerin arasına yerleştirilen röportajlarla da DeLorean’ın zorlayan ve kuralları esnetmenin bir yolunu bulmaya bayılan biri olduğu ifade edilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Biyografi belgeselciliği, belgesel sinema içerisinde popüler denebilecek bir alandır. Hakkında az kitap ve kaynak olsa da aslında birçok belgesel, biyografinin/portrenin inşasına yönelmektedir. Uzun metraj bağlamında düşünüldüğünde, biyografi belgesellerindeki genel yoğunluğu hayatta olmayan insanların oluşturduğu görülmektedir. Bu da aslında bir nevi biyografi belgeselciliğinin neden yapıldığı sorusunun da cevabını vermektedir. Tezde de bahsedildiği üzere biyografiler, bir tür anma, unutturmama ve geleceğe aktarma biçimidir. Tezin üçüncü bölümünde beş biyografi belgeseli, belirlenen teknik parametrelerle analiz edilmiştir. Bu parametreler; film bilgileri ve konusu, görüntü tasarımı, kurgu, ses ve müzik, röportaj ve metin, arşiv kullanımı, kurmaca ve animasyon kullanımı şeklindedir. Sonuç bölümü her parametreye dair yapılan incelemeler neticesinde beliren çıkarımlar üzerinden ilerletilmektedir.

İlk etapta, belgesellerin analiz parametrelerinden olan ‘konu’ meselesiyle bağlantılı olarak, biyografi belgeseli yapılmaya değer insanların kimler olduğu, bir belgeselcinin çekeceği biyografiyi seçerken nelere dikkat ettiği, biyografik öznenin şöhretli olmasının veya sıradan biri olmasının avantajlarının/dezavantajlarının neler olduğu üzerine çıkarımlarda bulunmaktadır. Konu edilecek kişinin durumunun avantajları olabileceği gibi, barındırdığı riskler de vardır. Biyografik öznenin şöhretli olması, hayatta olması, vefat etmiş olması, genç olması veya yaşlı olması gibi özellikleri, belgeselin içeriğinde ve biçiminde belirleyici olabilmektedir. Bu tür durumlar belgeselcinin izleyeceği yolu, teknik imkanları, hukuki prosedürleri ve belgesel boyunca uygulayacağı yöntemleri belirlemektedir.

Şöhretli birini çekecekse izin almaya, ona ve yakınlarına ulaşmaya çalışacak, yüz yıl öncesinden birini çekecekse kütüphanelerde tarama yapması gerekebilecektir. Teknik anlamda ise belki fotoğrafları canlandırmak isteyebilecek veya fotoğrafları kurmaca bir sahne kullanımı için referans olarak o dönemi canlandırmaya, o dönemin atmosferini oluşturmaya çalışabilecektir. Dolayısıyla belgeselin kişisi ve özellikleri izlenecek yöntemi tayin etmektedir. Örneğin Seyit Onbaşının belgeselini çekmek isteyen birinin fotoğraf kullanmayı istememe gibi bir durumu olamayacaktır. Yaşlı ve konuşamayan birinin belgeseli çekilecekse işaret dilinin kullanılması veya onun konuşturulmaması gerekebilecektir. Belgeselin anlatısı özneyi biçimlendirdiği gibi, özne de belgeselin

anlatısını biçimlendirmektedir. Bu anlamda biyografi belgeselinin anlatısını şekillendiren ilk etken öznenin kendisi olmaktadır.

Yaşlı, vefat eden, şöhretli veya sıradan birini çekmeye dair avantajlar olabileceği gibi dezavantajlı durumlar da söz konusudur. Şöhretli bir insanın belgeselini yapmanın, çok fazla görüntü bulunabilmesi bakımından avantajı vardır. Şöhretli insanlar görüntü ve ses anlamında çok fazla malzeme biriktirmiştir. Herhangi bir konuda ün sahibi olması nedeniyle, ürettiği eserler de olabilmektedir. Bu yönüyle eserleri üzerinden kendini anlatabileceği malzeme sayısı fazla olmaktadır. Ayrıca popüler olması nedeniyle belgeselin hedef kitlesi hazırdır. Yani izleyici çekme konusunda avantajlı bir durum oluşturmaktadır. Tanıklıklarının ve sosyal çevresinin geniş olması sebebiyle ise, hakkında soru sorulabilecek ve bilgi alınabilecek kişi çoktur.

Lakin hakkında çok fazla bilginin olması bir yandan dezavantajlı bir durum oluşturmaktadır. Bilgi edinmeye dair bir problem yokken, bilgiyi elemeye ve doğru bilgiye ulaşabilmeye dair zorluklar vardır. Erişim anlamında, izin ve onay alabilme noktasında zorluklar yaşanması dezavantajlı bir durum oluşturmaktadır. Çevresi her ne kadar fazla olsa da bunlara erişim sağlamak zor olabilmektedir. Bu yüzden belgeselcinin güven verebilmesi ve kendini ispatlamış biri olması gerekebilmektedir. Önceden yaptığı başka belgesellerin olması bu anlamda kendine güven duyulmasını sağlayabilmektedir. Bu tezde analizi yapılan belgesellerin yönetmenlerinin daha önceden yaptıkları belgeseller de vardır. Hatta Kurt Cobain'in ailesi, Cobain'in belgeselinin yapılması için yönetmene bizzat ulaşmıştır. İnsanlar belirli bir otorite seviyesine ulaşamayan yönetmenlere bir kişinin yaşamöyküsünü teslim etmekte zorlanabilmektedir.

Yaşlı birini çekmenin avantajları; halen hayatta olması, kendisine erişilebilmesi, bilgi donanımının ve hayat tecrübesinin fazla olması, yaşadıklarına genel bir çerçeveden bakabilecek olmasıdır. Anlatılacak hikayenin baş kahramanının doğrudan tanıklığına başvurulabilecek olması önemlidir. İkincil kaynaklar yerine ilk kaynak üzerinden bilgi edinebilme fırsatı oluşmaktadır. Dezavantajları ise; uzun konuşmalarda yorulabilmesi, hatırlama sorunu yaşayabilmesi, yaşlılığa özgü sağlık problemleri olabilmesi, iletişim kurma/anlaşabilme anlamında sorunlar yaşanabilmesi ve genellikle ona göre hareket edilmesi gerekebileceğidir.

Hayatta olmayan birinin belgeseli çekileceğinde, o kişinin kendi belgeseline doğrudan katkı yapmasının artık mümkün olamayacak olması dezavantajdır. Belgeselcinin anlatacağı hikayeye müdahale edememektedir. Onunla ilgili arşivlerin ve onunla ilgili tanıklıkların söylemlerine tabi olunmaktadır. Biyografi belgeseli yapılan yaşamda olmayan kişinin genellikle şöhretli biri olabileceği düşünüldüğünde, şöhretli insanlara dair dezavantajları ve avantajları da bünyesinde barındırabilmektedir. Bunun yanı sıra şöhretli olsun ya da olmasın artık yaşamda olmayan birinin belgeselini yapmak onun arşivine inmeyi gerektirmektedir. Bu noktada şöhretli ile şöhretsiz biri arasındaki fark, inilecek olan arşiv bilgisindeki fazlalık oranı olmaktadır.

Hayatta olan birinin belgeseli çekileceğinde bizzat onun bu duruma izin vermesi gerekirken, vefat etmiş birinin yakınlarının onayının alınması gerekmektedir. Onayın yanı sıra onun bilgilerini ve arşivlerini de paylaşabilmeleri gerekmektedir. Şöhretli biriyle ilgili belgesel yapılacağı zaman hukuki mevzuatlara daha çok dikkat edilmesi gerekmektedir. Göz önünde olan biriyle ilgili yapılacak olan herhangi bir ekleme, dava açılmasına sebep olabilir. Onu destekleyen kişiler olabileceği düşünüldüğünde bir linç problemi doğabilir veya yönetmen bir ideolojiye mensubiyetle ilişkilendirilebilir. O kişiyi kötü göstermeye çalıştığına dair bir varsayımla belgeselci olumsuz bir hedef olarak gösterilebilir.

Sıradan bir insanla ilgili yapılabilecek bir belgeselde yönetmen daha özgürdür. Hatta yönetmen bazen sıradan insanın daha az görünen özelliklerini daha çarpıcı bir şekilde anlatmaya da girişebilir. Sıradan bir insanın hikayesinin herkes tarafından izlenebilir hale gelmesi için bazı yönleri daha fazla aydınlatılabilirken, bazı yönleri ise daha fazla karanlıkta bırakılabilir. Aydınlatılan kısımlarla ilgili ise daha abartılı bir anlatıma gidilebilmesi de söz konusu olabilir. Şöhretli insanlardaki bazı gerçeklerin olduğundan daha fazla abartılı gösterilebilmesi daha az söz konusudur. Bunun yanı sıra şöhretli bir insanla ilgili belgeseli henüz yayınlanmadan önce de bazı insanlar görmek isteyebilir. Bununla ilgili kontrol mekanizması henüz belgesel yayınlanmadan kendini göstermeye başlamaktadır. Hayatta olan kişi şöhretli ise yayınlanmadan önce kendisi de izlemek isteyebilecektir.

Bazı şöhretli insanların belgesellerinin çekilmesi onlar öldükten sonra daha kolay olabilmektedir. Örneğin *Amy* belgeseli veya *Cobain: Montage of Heck* belgeseli ele

alındığında, bu kişiler yaşamdayken uyuşturucu kullandıkları görüntüler belgesellerde verilmektedir. Yaşamları devam ederken bu görüntülerin kullanılması onların hukuki anlamda zorluklar yaşamalarına sebep olabileceken, öldükten sonra herhangi bir hukuki suçlamaya maruz kalmaları mümkün olmamaktadır. Artık hayatta olmayan birinin uzun bir aradan sonra belgeselinin çekilmesi; hakkındaki durumun ve duyguların soğuması, daha sakin bir atmosferin oluşması, bilginin nihayete kavuşması ve hakkındaki dedikoduların sonlanması gibi avantajları beraberinde getirebilmektedir. Ayrıca, *Komşum Olmaz Mısın?* isimli 2018 yapımı belgeselin 2003 yılında vefat eden öznesi olan Fred Rogers'ın Amerika'da çocuklar için televizyon programı yapan biri olması, izleyici hedef kitlenin bir dönem onu izleyen çocuklar olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bunun yanı sıra uzun bir aradan sonra belgeseli çekilen biyografilerle ilgili olarak; belgeselcinin geçmiş yaşantısında, kendisi için önemli olan birinin belgeselini yapmak istemesi de söz konusu olabilir. Bunun yanı sıra bazı önemli insanların değerinin anlaşılması uzun bir süre gerektirebilmektedir veya vefatından uzun yıllar sonra bir şekilde gündeme gelmesi söz konusu olabilmektedir. Bu gibi durumlar bu insanların biyografi belgeselini çekmeyi beraberinde getirebilmektedir.

Biyografi belgeseli çekilen, vefat etmiş insanların çoğunu şöhretli insanlar oluşturmaktadır. Ayrıca şöhretli insanların genellikle hayattayken belgeseli yapılmamaktadır, yapılsa da daha çok yaşlılık dönemlerinde yapılmaktadır. Hayattayken biyografi belgeseli çekilenler yine şöhretli insanlardan olabilmekle birlikte, sıradan, fakat ilginç detayları ve temsiliyetleri olan, toplum içerisinde örnek teşkil edebilecek, sıra dışı ve ilgi çekici yönleri olan kişiler de olabilmektedir.

Genellikle şöhretli bir insanın, şöhretinin zirvesindeyken belgeseli yapılmamaktadır. Hayatının sonlarına doğru belgeselinin yapılması ise, daha çok deneyime ve birikime dayalı aktarımlar yapabilmesini sağlamaktadır. Sıradan insanların belgesellerinde ise genellikle onlarda beliren sıradışı bir yön aranmaktadır. Bu sıradışılık kendisine dair bir özellik olabileceği gibi, yaşadığı dönemin temsiliyeti üzerinden bir sıradışılık da olabilmektedir. Yani sıradışılığın insanın kendi kişiliğinde olması gerekmemektedir, temsiliyeti noktasında da olabilmektedir.

İnsanlar sıradan bir kestane satıcısının veya poğaça satıcısının hayatını da merak edebilirler. Bu kişinin hayatını nasıl idame ettirdiği, eşiyle ve çocuklarıyla ilişkisinin nasıl

olduğu, nasıl bir ev ortamında yaşadığı, sosyal ilişkilerinin nasıl olduğu, sosyal aktivitelerinin neler olduğu, ürünlerini nasıl aldığı, işlediği, sattığı ve toplumsal koşullarla nasıl başa çıktığı gibi detaylar izleyiciler nezdinde merak uyandırıcı olabilmektedir. Bununla birlikte belgesel yönetmenin sıradan bir hayatı sıradışı bir üslupla nasıl işleyebileceği de onun sanatçı tavrını gösterebilmesini sağlamaktadır. Bir kişinin yaşamı ne kadar sıradan olursa olsun, yönetmen onun sıradışı, özgün ve farklı taraflarını keşfetmeye ve izleyici için ilgi çekebilecek yönlerini bulmaya çalışmaktadır.

Örneğin 2018 Sundance Film Festivali resmi seçkisinde de yer alan *Satıcının Yolculuğu* isimli belgesel sıradan bir patates satıcısının yaşamını konu edinmektedir. Fakat bu kişinin yaşamı ne kadar sıradan görünürse görünsün yaptığı iş itibarıyla bulunduğu bölgenin sosyo-ekonomik durumunu temsil etmesi yönüyle farklılaşmaktadır. Görünürde yaptığı iş mikro düzeydedir fakat genel anlamda bir temsiliyet sunmaktadır. Yer aldığı toplumun aile ilişkilerini, komşuluk ilişkilerini, çocukların hayallerini, al-sat işlerini ve belgeseldeki konuşmalar üzerinden ülkenin siyasi portresini sunmaktadır. Dolayısıyla biyografi belgeselleri kişilerin yaşamları üzerinden döneme ve topluma bakabilmeyi sağlamakta ve farklı temalara da eğilme imkanı sunmaktadır.

Biyografik öznenin konumu, teknolojik imkanlara nasıl ve ne oranda başvurabileceğinin belirleyicisi olmaktadır. Bugünün teknik imkanları artık hayatta olmayan insanların hologram üzerinden konser verebilmesini dahi mümkün kılmaktadır. Özne, belgeselin biçimselliği noktasında dayatmacı olmayabilir fakat sunduğu imkanlar ve kısıtlılıklar açısından anlatıyı şekillendirmektedir. Örneğin yönetmen Cobain'in belgeseline başlayacağı zaman elindeki malzemeye baktığında ilk olarak, dedikodular, söylentiler, yazılmış şarkılar ve yakınlarının söyledikleri aklında belirecektir. Fotoğrafları merkeze alıp almayacağı veya kullanıp kullanmayacağı öncelikli veya zorunlu bir durum olarak aklına gelmeyecektir.

Biyografi belgeselleri, öznelere her şeyini anlatamamaktadır. Bir biyografi belgeseli, öznesi hakkında izleyiciye bütün detayları ve yaşanmışlıkları vermek zorunda da değildir. Belgeselci, öznenin yaşamında değerli gördüğü noktaları vurgulamak ister. Bu noktalar; kitleler açısından, çağın problemleri açısından veya belgeselcinin dünya görüşü açısından bakıldığında belirlemektedir. Subjektif yaklaşıp çünkü bir öznenin yaptığı tüm işler hem onun açısından hem de belgeselci açısından aynı kıymette değildir.

Yaşamöyküsünde ilgi çekici noktalara bakılabilir, öznenin hayatının bir dönemi işlenebilir veya karakterini sembolize eden bir detay üzerinden ilerlenebilir. Tüm bunlar yapılırken estetik bir duyguyla hareket edilerek, görsel ve işitsel anlamda da haz oluşturmaya çalışılmaktadır. Bu yöndeki seçme işlemi konu henüz çekilmeden başlar ve kurgu süreci boyunca da devam eder. Belgeselcinin gerçeği yansıtmakla ilgili ilişkisi bir bakıma sorunludur çünkü ayırt edici ve seçici bir tavır içerisindedir. Gerçekle, bu gerçeğin yansıtılması arasına, belgeselci, bir yorumlayıcı, seçici ve sanatçı olarak girmektedir.

Belgeselcinin, uzun ve yoğun bir ömür sürecini, bir veya iki saatlik bir belgeselle aktarabilmesi için bu yaşamdan bir özet çıkarması gerekmektedir. Belgesel yönetmeni, kendisini o yaşamı çekmeye iten motivasyona bağlı kalmaktadır. O yaşam içerisinden seçeceği detaylar da, bu bakış açısına göre belirlenmektedir. Meşhur bir insanın şöhretli tarafı anlatılmak istenmeyebilir, onun yalnızca sıradan tarafları anlatılmak istenebilir; baba yönü, ailesi, günlük rutinleri ele alınabilir. Böyle bir durumda şöhretli olmaya ilişkin detayları saf dışı bırakılacaktır.

Bir katilin biyografisinin belgesele konu edileceği varsayıldığında; bir belgeselci o cinayetin olumsuz etkilerini vurgulayabilirken, bir başka belgeselci o cinayete sürükleyen sebepleri ele alarak katilin haklı olabileceğini gösterebilir. Bu varyasyonlar katil olduğu gerçeği değiştirilmeden yapılmaktadır. Öznelliğin şiddetli bir biçimde kendini göstermesi, gerçeklik üzerinde, onu bozmadan, radikal oynamalar yapmayı sağlayabilmektedir. Gerçeklik bozulmayabilir ama sanatçının kendi gerçeklerine ve bakış açısına daha fazla önem vermesi, gerçekliğin yalnızca bir başlangıç noktası olarak kalmasına veya daha az önem verilen bir nokta olmasına da sebebiyet verebilmektedir.

Belgeselci yine de gerçeklere bağlı olmak durumundadır. Bazı şeyleri değiştirmesi söz konusu değildir. İftira atamaz veya olmayan bir durumla öznesini ilişkilendirerek onu yaftalayamaz. Lakin biyografinin tüm gerçekliğini de ortaya dökemez. Konusunu işlerken seçimler yaparak ilerlemektedir. Seçimler yapması ise onu yorumlaması anlamına gelmektedir. Gerçekleri seçerek yorumlamış olmaktadır. Gerçeğin antitezi kurmaca değil yalandır. Bu yüzden anlattıklarını kendi doğrultusunda kurabilmektedir. Böyle yaparak gerçekleri bozmuş olmayacaktır. Yalnızca gerçeklerin kendi tarafındaki, ruhundaki, aklındaki yansımasını yönetmen olarak bu şekilde ifade edebilmektedir.

Biyografi belgeselciliğinde gerçekçilik arayışı bir tercih olmanın ötesinde türün ontolojik bir gereğidir. Biyografi belgesellerinde izleyici, izlediği ana karakterin bizzat kendisini değil aksine onun kurgusal bir yansımasını seyrettiğini düşünebilmektedir. Bu nedenle izleyicinin, mutlak gerçek olmayan bu görüntüleri içselleştirebilmesi için, belgeselin olabildiğince sahici ve inandırıcı bir anlatı kurabilmesi hayatidir. Sinema sanatı bir kopya sanatı değildir. Gerçek, algılanandır, bu nedenle belgeselin gerçek bir biçimde algılanabilmesi kıymetlidir. Bu minvalde dilin sahici kullanılması önemli bir sorumluluktur. Yönetmenin müdahalesi az görünse de, çoktur. Neyi seçtiğine ilişkin tercihleri, bir tercih gibi görünmeyerek, doğal akışında ilerleyen bir işleyiş gibi görünebilmektedir.

Belgeselcinin araştırmacı kimliği ve bilgi ile olan ilişkisi onun bilimsel metotlara benzer üsluplarda çalıştığını da göstermektedir. Ne var ki belgeseli yalnızca bilgiye indirgemek, onun sanatsal tarafını göz ardı etmek demektir. Belgesel salt bilgi öğrenme ve öğretme aracı değildir. Böylesi bir yaklaşım belgeseli en basit şekilde görsel bir arşiv, video veya metin düzeyine indirgemek anlamına gelir. Oysa sanat eserinde öznenin varlığı ve müdahalesi söz konusudur. Bu nedenle bilgi, belgeselci tarafından işlenmeyi bekleyen bir tür ham madde formundadır. Sanatçının düşünce dünyası tüm bu bilgileri topladıktan sonra onları nasıl sanatsal bir üslup içerisinde işleyebileceğini anlamaya koyulmaktadır. Elindeki bilgilerin bir kısmının yerini değiştirebilmekte, eleyebilmekte veya öne çekebilmektedir. Bu yönüyle belgesel yapma işi büyük bir bilgi yığınının rafine bir eser çıkarabilme işidir.

Belgeselde yönetmenin öznelliğinin nerede ve ne oranda olduğu yaygın bir tartışma konusudur. Bu tartışma belgeselcinin niteliğini ve eseriyle olan ilişkisini de kuşatmaktadır. Bu eksende düşünüldüğünde, tezin ilk bölümlerinde ele alındığı gibi, belgeselcinin sanatçı olması yönüyle öznel tutumlarının eserine yansıyacağı kanaatine varılmaktadır. Fakat bu yansımanın anlatılan hikayeye yeni bir gerçeklik katacağı düşünülmemelidir. Netice olarak yaşamöykülerinde yer alan nesnel bilgiler değiştirilememektedir. Belgeselci ancak mevcut gerçekliklere seçmeci yaklaşarak derinlik oluşturmaya çalışabilir. Kendi öznel bakışı açısından daha önemli olan noktaları daha fazla öne çıkarmaya çalışabilir. Belki birçok kişi için sıradan olabilecek detaylar, belgeselcinin en çok yönelmek istediği konular olabilmektedir.

Birçok insan için trajik görülen bir olaya belgesel yönetmeni farklı yaklaşabilmektedir. Olayın trajikliğini vurgulamak yerine hafifletmek isteyebilmektedir. Bu durum gerçeklerden koptuğu anlamına gelmez. Gerçeklerden koparsa yalan söylemiş olur. Belgeselci, özellikle biyografik konularda yalan bir hikaye anlatamaz. İster ünlü biri olsun, isterse sıradan biri olsun, onun biyografisini anlatma iddiasına düştüğünde, değerler/anlamlar arasından kendisine uygun olanı seçebilir ama onu değiştiremez. Öznenin başından geçen önemli bir trafik kazası varsa bunu başka bir kaza biçimi olarak aktaramaz. Ama o kazanın toplum üzerinde, sanatçı olarak kendi ruhu üzerinde ve o adamın kendi hayatı üzerindeki etkisini nasıl vurgulayabileceğini seçebilir. İzleyiciyi ağlatacak düzeyde derinleşmeyi seçebileceği gibi isterse o detaya çok az inmeyi de tercih edebilir. Bu noktadaki öznellik de gerçek arayışıyla çakışmamaktadır.

Belgeseller için öngörülemeyen durumlar da söz konusudur. Çekim esnasında karşılaşılabilecek olan sürprizler de anlatı yönünün değişmesine sebep olabilir. Belgesel yönetmenin kafasında oluşan ilk taslak, çekim süreciyle birlikte bambaşka bir yöne doğru evrilebilir. Bir yönüyle belgeselciler de kendi beğenilerine ve arayışlarına mahkumdur. Özne ve yönetmen arasındaki karşılıklı etkileşim süreci daha çok yönetmenin karar vericiliğinde şekillenerek ilerler. Belgeselcinin kişisel tercihleri, konu edilen yaşamöyküsünün belirli noktalarının daha fazla vurgulanmasına, belirli noktaların vurgulanmamasına, göz ardı edilmesine veya ihmal edilmesine neden olabilir. Bu yönüyle biyografi belgeselleri bir kişinin tüm yaşamını tanımak için izlenmemelidir. Hiçbir biyografi belgeseli konusunun tüm yaşamı bütünüyle kuşatıcı olmadığı gibi böyle bir mecburiyeti de yoktur.

Biyografiler toplumlar ve kültürler için de önemlidir. Çünkü biyografisi yapılanlar, vurgulanmaya değer özellikleri veya önemli temsiliyetleri olması sebebiyle toplumlar nezdinde takip edilen ve merak edilen kişilerdir. Ayrıca özel hayatlar merak edilmekte ve kitlelerin ilgisini çekmektedir. İzleyici, normalde kendi başına nüfuz edemeyeceği bir hayatın detaylarına belgeselcinin vasıtasıyla inme imkanı bulmaktadır. Belgeselcinin konu ettiği biyografilerde ilgi çekici, ufuk açıcı, heyecan verici, sıradışı, rutin kırıcı detaylar yer almaktadır. Bu da belgeselcinin ve insanların ilgisini çekmektedir. Belgeseller yoluyla normal hayatta rahatlıkla karşılaşılamayacak detaylar ve insanlarla buluşulmaktadır.

Biyografiler devletler için de önemlidir. Çünkü ulus inşasında, millet inşasında, milli birliğin ve beraberliğin oluşumunda etkilidirler. Örneğin tarihsel anlatılarda kahramanların biyografileri öne çıkmaktadır. İstanbul'un fethinden bahsedildiğinde akla Fatih Sultan Mehmet gelmektedir. Bu nedenle fetih ruhunu hatırlatan İstanbul değil Fatih olmaktadır. Devletler ve milletler insanları, İstanbul etrafında değil Fatih etrafında bir araya getirebilmektedir. Çünkü İstanbul yaşayan bir mekanizma veya ruh değildir ama Fatih'in yaşatılan bir misyonu ve ruhu vardır. Devletler ve toplumlar çocuklarını İstanbul gibi olmaya değil Fatih gibi olmaya çalıştırır. Biyografi, onun rol modelliğinin üretimini sürdürmek ve propagandasını yürütebilmek için gereklidir.

Belgesellerle ilgili analizi yapılan diğer bir parametre görüntü tasarımıdır. Belgesel görüntüleri, kurmaca filmlerin görüntüleri ile kıyaslandığında, arşiv görüntüleri ayrı tutularak belgeselcinin çektikleri düşünüldüğünde, görüntüler, daha durağan ve daha az hareketlidir. Hız ve tempo daha çok kurgu kullanılarak sağlanmaktadır. Genellikle oyuncu ve aksiyon kullanımı olmadığı için kamera hareketlerine de fazla ihtiyaç olmamaktadır. Belgeselcinin çektiği görüntüler genellikle röportajlar ve o kişi hayatta ise yaptıklarına dair çekimlerden oluşmaktadır. Kurmaca filmlere nazaran, mekan olarak da, kişi olarak da, hareket dinamizmi olarak da, daha sınırlı bir alanda çalışılmaktadır. Dolayısıyla sabit kamera kullanımı daha fazla görülmektedir. Örneğin röportaj çekimlerinde ışık, dekor, konuşan kişi ve kamera sabittir. Bu bağlamda düşünüldüğünde yönetmen az sayıda görüntü kurulumu inşa etmektedir.

Kurmaca filmlerdeki devamlılık kullanımı, belgesellerde kendini fazla göstermeyen bir durumdur. Röportajlarda konuşan kişinin birbirinden farklı mekanlarda röportaj vermesi söz konusu değildir. Ancak röportaj verenlerin her biri farklı mekanlarda çekilerek kurgu yoluyla röportajlar arasında geçişler yapılabilmektedir. Çekim ölçekleri de genelde benzerdir. Röportaj verenler genellikle göğüs, omuz veya yakın planla çekilmektedir. Yönetmen planlarda değişiklik yapıyorsa, bu durum vermek istediği psikolojik bir etki veya mekanla ilgili vurgulamak istedikleriyle ilgili olmaktadır. Örneğin röportaj verenin acı duyduğu bir olayı anlattığı durumda yönetmen bunu yakın planla vermeyi tercih edebilmektedir.

Belgesel filmlerde kullanılan kameralar da doğal akışa ve gerçekçi anlatıma hizmet etmektedir. Belgesellerde, sinema filmlerinde kullanılan, netleme yapmak için

uğraşmanın gerekeceği, alan derinliğini artıran sabit odaklı lenslerin kullanıldığı kameralar tercih edilmemektedir. Bunun yerine genellikle hızlı yayıncılık anlayışına uygun, pratik netleme imkanı sağlayan, değişken odaklı zoom lenslerin kullanıldığı, habercilik amacıyla da kullanılabilecek pratik kameralar tercih edilmektedir. Dolayısıyla gerek teknik malzeme gerekse de işlenen konular bakımından hayata daha hızlı açılabilen enstrümanlardan yararlanılmaktadır.

Belgeseller, izleyicilerine gerçek yaşamı aktarıyor olması sebebiyle kurmaca filmlerin hayal gücünü zorlayan çok daha hareketli görüntü tasarımını tercih etmemektedir. İzleyiciler, hayatı, kameranın gözü üzerinden doğal bir akış içerisinde gibi seyretmektedir. Bu yüzden hikayenin gerilimi görüntüden daha çok anlatılan sözler üzerinden kurulmaktadır. Yönetmen bunu kamera hareketi ile değil, gerek dış ses, gerekse de tanığın anlattıkları üzerinden, sözlerin kullanımıyla vermektedir. Düşünce aktarımı da, duygu aktarımı da genellikle bu yolla sağlanmaktadır. Hikayenin gerilimini anlatılanlar üzerinden vermesi nedeniyle anlatılanlara dair seçici davranması gerekmektedir. Anlatılanları pekiştirmek içinse fotoğraflar ve videolar kullanılmaktadır. Duygulanım daha çok duyulan söz üzerinden bilinç düzeyinde sağlanmaktadır.

Kurmaca filmlerde his oluşturabilme imkanı daha fazladır. Çünkü kurmaca filmler, oluşturmak istediği atmosferi sağlamada daha özgür davranabilmektedir. Örneğin mevcut veya gerçek durum içerisinde olmadığı halde rüzgar sesi, ayak sesleri, endişeyi veya herhangi bir duyguyu artırmayı sağlayacak görüntü ve sesle ilgili farklı efektleri veya metaforları rahatlıkla kullanabilmektedir. Belgeselde ise biyografik özneyi metaforize etme veya imgeler kurarak çağrıştırmaya üzerinden değil, onu anlatabilme üzerinden ilenilmektedir. Biyografik özneyi portreleme işi onu olduklarıyla resmetme işidir. Belgeselin anlatım misyonunda imgeleme ve metaforize etme tercih edilmemektedir. Biyografinin öznesinden oyunculuk da beklenmemekte, doğal bir biçimde duygu durumunu yakalamak istenmektedir.

Belgeselcinin çektikleri dışında yer alan, kişinin yaşamına veya yaptığı işe dair çeşitli görüntüler de kullanılmaktadır. Belgeselci bu görüntüler içerisinde kendi anlatısını en iyi şekilde destekleyecek olanları seçerek kullanmaktadır. Görüntü tasarımı, biyografisi çekilen öznenin kişisel özelliklerine ve yaşam dinamizmine bağlı olarak şekillenebilmektedir. Örneğin Cobain gibi genç, hareketli ve dinamik birinin görüntüleri

öznenin yaşamına paralel biçimde aktüel ve hareketli bir tarzda sunulmaktadır. Görüntünün, sesin, ışığın, renklerin kullanımı ve sanat yönetimi öznenin kimliğine yaklaştırılmaya çalışılmaktadır.

Belgesel filmler de, kurmaca filmler gibi popüler ve sanatsal ayrımı çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda popüler belgesel filmlerin kurgusu, popüler kurmaca filmlerin kurgusuna benzemektedir. Görüntü ve konu bağlamında ele alınan biyografik öznenin tekniği etkilemesi durumu kurgu için de geçerlidir. Kurgunun ritminin, dinamiklerinin, geçişlerin sertliğinin, yumuşaklığının ve sahne uzunluklarının belirlenmesinde, öznenin kimliği yine devreye girmektedir. Örneğin Cobain belgeselinin kurgu ritmi Cobain'in yaşam tarzına ve yaptığı rock müziğin doğasına uygun bir sertlikte ve hızda ilerlemektedir. Fakat yukarıda da bahsedildiği üzere, popüler belgeseller olması nedeniyle, genelinde hızlı kurgu kullanımı zaten vardır. Bu durum belgeselin görüntü ile ilgili unsurlarıyla yakalanamayan hızın en azından kurgu ile yakalanabilmesine bağlı olmakla birlikte belgesel yönetmenin popüler sinema yaklaşımından olmasıyla da alakalıdır. Bu hız bütün popüler belgesellerde tümüyle aynı değildir. Bazıları çok daha hızlı olabileceği gibi, bazıları daha az hızlı olabilmektedir. Biyografik öznenin yaşamındaki önemli kırılma noktalarının anlatıldığı yerler, oluşturulmak istenen duygu durumuna göre yüksek veya düşük tempoda tutulabilmektedir.

Belgesellerin konuşmalar üzerinden ilerleyen anlatısı, kurgunun kullanımıyla bu anlatımın etkisini artırabilmeye çalışmaktadır. Bazen konuşmacının hızlı bir biçimde anlattıkları, kurgu yoluyla kelimeler veya ifadeler arasındaki süreyi uzatmak suretiyle daha vurgulayıcı bir tona dönüştürülebilmektedir. Bu yolla izleyicinin her ifade sonrası düşünebilmesine imkan tanınmaktadır. Sözlerin hızlıca uçup gitmesine izin verilmemektedir. Kişinin anlattıklarını destekleyici görseller veya başka konuşmalar araya girebilmektedir. Bir kişiyi uzun uzadıya dinlemek izleyicinin dikkatini dağıtabilmektedir. Bu yüzden bir konuşma tek seferde verilmeyerek belgeselin içerisine anlatıya uygun bir şekilde dağıtılabilmektedir. Bunun yanı sıra aynı konuyu birden fazla kişinin devam ettirmesi sağlanarak, hem o konunun birçok kişinin şahit olduğu bir durum olduğu gösterilmekte, hem de hızlı ve sıkıcı olmayan bir akış oluşturulmaktadır.

Kurgunun hızlandırılması farklı görüntülerin art arda gelecek biçimde kullanılmasıyla sağlanmaktadır. Fakat kurguyu hızlandıracak bir nedene ve hikayeye

ihtiyaç vardır. Anlatıcıların ifade ettiklerine bağlı olarak görüntüler gelmekte ve değişmektedir. Örneğin röportaj veren kişinin bir trafik kazasını anlattığı anlarda, kaza görüntüsüne ve kişiye ardı sıra geçişler yaparak bu durumu anlatmak, o anların gerilimini yansıtabilmeye ve artırabilmeye yardım etmektedir.

Kurgu, yalnızca hızı ve tempoyu artırmak için kullanılmamakta, dinlendirmek ve merak uyandırmak için de kullanılmaktadır. Kurgu, zamanlar arası ve mekanlar arası geçiş yapmaya da hizmet etmektedir. Belgeselin genel anlamdaki kurgusunun yaşamöyküsünün kronolojik akışına bağlı kalma zorunluluğu yoktur. Belgeselde düz bir kronolojik akıştan ziyade, kişinin yaşamındaki önemli olaylar baz alınarak ilerlenebilmektedir. Kişinin yaşamında sansasyonel olaylar ve o kişi yaşamdayken medyanın da yöneldiği önemli olaylar varsa, bu durumlar biyografi belgeselinde merkeze alınarak işlenebilmektedir. Yaşamöyküsünde gösterilmeye değer olayların ilgi çekiciliği önemlidir. Temel akış içerisindeki mihenk taşları, bu tür dramatik olaylar üzerinden oluşturulabilmektedir. Dolayısıyla o kişinin yaşamında, o kişi için, belgeselci için, onu izleyecek kitle için ve yaşadığı dönem için önemli olanlar belgeselin temel noktaları olabilmektedir.

Biyografi belgesellerinde kurgunun temel mekanizması biyografik kişi için önemli ve onu değiştirici olaylar üzerinden ilerleyebilmektedir. Yalnızca düz bir anlatımla çocukluk veya orta yaş döneminin anlatılması etkileyici olmakta sınırlı kalabilmektedir. Bu gibi durumlar anlatılacaksa da hikayenin temel dinamiklerini destekleyici bir yönü olmalıdır. Örneğin Cobain'in belgeselinde çocukluk dönemine fazlaca yer verilmiştir. Bunda Cobain'in genç yaşta vefat etmiş olmasının etkisi olabileceği gibi, gençlik dönemlerinde uyuşturucuya bulaşmış olması ve zor bir dönem geçirmiş olmasından kaynaklı olarak, çocukluk döneminin saflığı ve temizliği sembolize edecek bir biçimde kullanılmasının da etkisi vardır. Cobain'in sonraki süreçte yaşadığı uyuşturucu kullanımı ve intihar gibi olumsuz durumlar, çocukluk yıllarının saflığının anlatımıyla daha vurucu ve kontrast sağlayıcı biçimde yapılabilir.

Bir şeyin ne oranda bozulduğunu etkili bir şekilde göstermek için onun bozulmadığı durumu da göstermek gerekmektedir. Bir şeyi ilk andan itibaren bozulmuş olarak göstermek o şeyin her zaman öyle olduğu anlamını ortaya çıkarabilmektedir. Bunun önüne geçebilmek ise, sinemanın çatışma unsurunu güçlendiren bu tür zıtlıkların

gösterilebilmesiyle mümkündür. Bozulma öncesini göstermek, bu durumu kırılma noktasına ve dönüşüme taşımak için zemin oluşturulabilmesini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra biyografinin en sade, temiz ve yalın hallerinin gösterilerek anlatıya başlanması; o yaşama dair bilinenleri sıfırlamaya, o yaşamla empati kurulabilmesini güçlendirmeye ve o yaşamı sevdirmeye çalışmakla ilgili olabilmektedir. Ünlü birinin veya kötülüğe bulaşmış birinin çocukluk hallerini göstermek, onun yalın bir insan olarak da algılanabilmesini sağlamaya ve medya yoluyla önceden oluşturulan temsilini sadeleştirmeye yardım etmektedir. Gösterilen her durum, oluşturulmak istenen duygu durumunu daha iyi yönetebilmeye yardım etmektedir.

Yapılan birçok şey izleyici içindir, biyografinin konusu bir bakıma da izleyicidir. Öykü ile etkilenmek istenen, biyografik öznenin yakınları değil izleyicidir. Yönetilmek istenen, biyografik öznenin yaşamından ziyade izleyicilerin duygu durumudur. Yönetmen, biyografik öznenin yaşamını vesile kılarak izleyiciler üzerinde etki oluşturabilmek ve kendi argümanlarını aktarabilmek istemektedir. Biyografik öznenin yaşamı içerisindeki unsurlar ne kadar değerli olursa olsun, seyircinin ilgisini çekmeyecekse yönetmen bunları izleyiciye sunmak istememektedir. Dolayısıyla kurgu ritmi oluşturulurken de, izleyici beklentileri göz önünde bulundurulmaktadır.

Biyografi belgeselinde kurgu, o kişiyi tanımaya imkan sağlamaktadır. Anlatıcıya belirli bir süre içinde, o kişi hakkında nesnel bilgileri aktarmasına imkan tanımaktadır. Ekseriyetle biyografik öznenin hayatındaki dikkat çekici kırılma noktalarını vurgulamaya yardım etmektedir. Diğer unsurlar da bu noktalar etrafında şekillenmekte, yükselmeler ve önemli manevralar bu minvalde ilerlemektedir. Bu yolla izleyicinin duygulanımı da yönlendirilmektedir. İzleyici tepkilerinin, duygulanımın, müziklerin, hızın ve vurguların arttığı noktalar yönetmenin nazarında o özneye dair anlatılması en önemli olan noktalardır. Bu noktalar, öznenin kişilik özelliği de, olay örgüsündeki bir kırılma noktası da olabilmektedir. Bunlar ritmin yükseldiği, alçaldığı, dinginleştiği ve gerilimin arttığı yerlerdir. İyi bir biyografi belgeselinde, yönetmenin zihninde şekillenen, kurmaca filmlerde olduğu gibi nitelikli bir kurgusal dizilim ve ritim vardır. İzleyici statik ve hareketsiz bir konumda bırakılmak istenmemektedir.

Dinamizm ise bazı kısımlarda, önce dinginliğin verilmesi yoluyla sağlanabilmektedir. Dinamizmin kendini hissettirmeye başlaması, vurgulanmak istenen

belirli bir trajedinin yaklaştığını göstermektedir. Dinamizmin gösterilmesi ise; müziğin değişmesi, konuşmaların hızlanması ve kurgudaki kesmelerin artmasıyla kendini göstermektedir. Öncelikli olarak merak inşa edilmekte ardından bir katarsise ulaşılmaktadır. Katarsis, merak duygusunun artması sonucu yaşanan duygu dönüşümü veya bir fikre varma şeklinde kendini göstermektedir. Kurgu bunun oluşturulmasına hizmet eden bir enstrüman olarak çalışmaktadır. Dolayısıyla kurgu, duygu değişimlerinin yaşanabilmesine yardım etmektedir. Kurmaca filmlerde senaryonun çözüldüğü veya gerildiği noktalarda kendini hissettiren dinamizm, biyografi belgesellerinde kişinin yaşamöyküsünün kırılma noktalarında veya yönetmenin önemli varsaydığı noktalara gelindiğinde kendini göstermektedir.

Biyografik öznenin yaşamı belgesel bir filme dönüştürüleceğinde, belirli bir öykü şeklini almaktadır. Belgeselciler için biyografi üzerinde çalışmak, önceden taslağı az çok belirli olan bir öykü üzerinde çalışmaya benzemektedir. Dolayısıyla öznenin yaşamının kırılma noktaları, filmin öyküsünün kırılma noktaları olmaktadır. Bu kırılma noktalarının mutlaka özne tarafından belirlenmesi gerekmez. Belgeselcinin o yaşama bakışına göre de belirlenebilmektedir.

Popüler belgesellerde, biyografik öznenin yaşamı yavaş ilerliyor olsa da kurgu ritmi hızlı olabilmektedir. Kurgu ritminin hızlı olması, kurgunun film boyunca sürekli hızlı ilerlediği şeklinde düşünülmemelidir. Ritmin düştüğü noktalar, ritmin arttığı noktaların etkisini artırmaya hizmet ettiği için, düşük ritimli kısımlar da vardır. Sürekli olarak yüksek ritmin verilmesi, bu ritmin ayırt edilebilirliğini düşürmektedir. Bu durum kalp grafisine benzetilebilir. İzleyici, duygulanım noktasında, sürekli yükselen ve alçalan bir ritimle dinamik bir halde tutulmaktadır. Genellikle belgeselin en durağan noktaları, en yüksek ritimli bölümlerin öncesinde yer alabilmektedir. Bu durum fırtına öncesi sessizliğe benzetilebilir. Dip noktaya düşüleceğinin en çok hissedildiği kısımların ardından zirveye çıkılabilmektedir.

Kurgu, izleyicide oluşması istenen duygu durumları için gerekli ortamın yakalanmasını sağlamaktadır. Bu yüzden aksiyon öncesi oluşturulması gereken ortamlar vardır. Kurgu, verilmek istenenlerden önce, bu ortamın oluşturulmasına hizmet etmektedir. Kurgu, kendisi dışındaki bütün film unsurlarının gerekli işlerliği kazanabilmesine yardım etmektedir. Görüntü, müzik, ses gibi tüm unsurlar onun

tarafından kumanda edilmekte ve takip edilmesi düşünölen rotayı oluşturmaktadır. Tıpkı bir orkestra şefi gibi hangi enströmanın nerede devreye gireceğini belirtmektedir. Kurgu; duyguların, mekanların, zamanların, seslerin ve görüntölerin geçişler ve sıçramalar yapmasını sağlamaktadır. Konuyu anlamlandırabilmeye, rasyonelize edebilmeye ve makulleştirebilmeye yaramaktadır. Kurgu ile yalnızca biyografiyi inşa etmek hedeflenmemekte, o biyografiyi izleyicilerin belirli bir duyguyla ve rasyonel bir mantıkla izleyebileceğı şablon hedeflenmektedir.

Belgesellerde, biyografik özne, yaşamının gidişatını şekillendiren bir seçim yaptıysa, yalnızca bu seçimi veya yaptığı değışikliğı göstermekle kalınmamaktadır. Özneyi bu seçime veya değışikliğe götüren sebepler de araştırılarak aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu şekilde bir yaklaşım izleyicilere, tesadüfi gelişen bir hikaye izlendiğı düşöncesi yerine tüm boşlukların doldurulmaya çalışıldığı, mantıklı ve tutarlı bir yaşamöyküsüne bakabildikleri izlenimi vermektedir. Bir şeylerin mantıklı ve makul olmasının sağlanması ise, izleyicilerin o konuya katılımını güçlendirmekte ve devam eden olayların etkisinin nasıl olacağını merak edebilmelerini sağlamaktadır. İzlenenlerin içselleştirilmesini sağlamak hikayenin gidişatında tutarsızlıklar ve boşluklar bırakmamaya çalışmakla mümkün olmaktadır.

Genel kurgu akışı içerisinde çocukluk yıllarını belgeselin başına yerleştirmekle sonuna yerleştirmek arasında tercih ve duygu durumu açısından farklar olabilmektedir. Belgeselin başına yerleştirilmesi, kötü işlere bulaşan bir adamın başlangıçta ne kadar iyi olduğunu ve sonradan bozulduğunu gösterebilecekken, sonuna yerleştirilmesi, bu insan kötü işlere bulaşmış olsa da aslında iyi olduğu anlamı verilebilmektedir. Bir durumda kötü olma durumu son nokta olarak vurgulanırken, diğere durumda iyi olma durumu son nokta olarak vurgulanmaktadır. Sonda olan kısım ise vurgunun güçlü olduğu ve akılda kalıcılığın yüksek olduğu noktadır. Kurgu yoluyla bir kişinin nasıl biri olduğu izleyiciye dayatılabilmektedir. Dolayısıyla kurguyla izleyici ve filmin mesajı yönetilmektedir.

Belgeselde anlatılanlar da kurgu ile dizimlenmektedir. Bir kişiye dair olumlu anlatımlar sonrasında onu olumsuz gösterecek bir görüntünün verilmesi, olumlu anlatımları da boşa çıkarabilmektedir. Her ne kadar olumlu yorumlara da yer veriliyormuş gibi gösterilse de, bu şekilde kurgu kullanımıyla gizli bir şekilde kendi yorumunu katan yönetmen olmaktadır. Kameranın gösterdikleri ne kadar öncelikli görölse de, anlam

oluşturma noktasında aslolan kurgunun bunları nasıl dizimlediği olabilmektedir. Aynı hikaye, aynı görsellerle farklı anlamlar oluşturabilecek şekilde kurgulanabilmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde kurgu, hikaye anlatma noktasında görüntülerin önüne geçebilmektedir. Asıl manipülasyon görüntülerle değil görüntülerin nasıl sıralandığıyla bağlantılı olarak oluşabilmektedir. Söylemi etkili kılan, nerede, ne zaman ve ne şekilde söylendiğiyle ilgili olmaktadır.

Ses ve müzik kullanımında da belirleyici olan öznenin kimliğidir. Anlatılan dönemin müzikleri, anlatılan hikayeye uygun düşen enstrümanlar ve eğer varsa öznenin kullandığı enstrümanlar belgeselde kullanılabilir. Örneğin dini bir karakter söz konusu ise müzik aleti olarak ney tercih edilebilmektedir. Biyografik öznenin müzisyen olduğu durumlarda onun bestelediği şarkılar kullanılabilir. Doğuyu temsil eden bir figür için batının enstrümanlarını kullanmak uygun olmayabilmektedir. Ses olarak ise; gerçek kişilerin sesleri, arşivlerden edinilen sesler ve ortamı destekleyici sesler kullanılabilir. Müzik ve ses tasarımı, öznenin dünya görüşüne, ideolojisine ve anlatılan hikayeye göre şekillenmektedir. Biyografik özne için önemli olan, onun dinlediği veya söylediği bir şarkı da kullanılabilir. *Komşum Olmaz Mısın?* isimli belgeselde Fred Rogers'ın söylediği şarkı hem belgeselde kullanılmakta hem de belgeselin ismi olmaktadır.

Kullanılan müziklerden, öznenin dünyasını resmedebilmesi beklenmektedir. Popüler belgeselerde müzik kullanımının daha fazla olduğu söylenebilir. Belgeselin müzikleri o belgeye özgü olarak profesyonel bir müzisyen tarafından da hazırlanabilir. Örneğin *The Kingmaker*'ın müzikleri, birçok önemli filmin müziğini hazırlayan Jocelyn Pook tarafından hazırlanmıştır. Belgeselerde uzun bir biçimde kullanılan müziklerin yanı sıra, izleyiciyi ve hikayeyi yönlendiren kısa süreli efektif sesler de kullanılabilir. Dublaj kullanımı tercih edilmemekte, insanlar kendi sesleriyle var olmaktadır. Dolayısıyla özgünlük ve gerçeklik öznenin kendi sesinin kullanımıyla sağlanabilir. Sesin doğallığı belgeselin doğallığına yardım etmektedir. Kurmaca filmlerdeki gibi oyuncu yönetimi söz konusu olmadığı için belgeselde konuşanlar kendi seslerini yönetmek konusunda özgürdürler. Onlara kendi seslerini yönetme imkanını vermek, fikirlerini ve düşüncelerini de bu özgürlükle aktarabilmelerini sağlamaktadır.

Röportajlar, olayın veya öznenin farklı boyutlardan ve farklı açılardan görünmesini sağlamaktadır. Aynı meselenin başka dünyalara nasıl yansıdığı ve tesir ettiği ortaya çıkmaktadır. Birden fazla insanın aynı olay üzerinden hareketle bir şeyler söylemesi, gerçekliğin doğrulanmasına ve birçok açıdan değerlendirilmesine yaramaktadır. Farklı insanların yorumlarını dinlemek izleyicilerin üzerindeki etkiyi artırmaktadır. Röportajlar bazen izleyicinin genel film akışı içerisinde soluk alabilmesine imkan tanımaktadır. Hızlı bir değişim ve görüntü akışı içerisinde, sabit bir görüntüye baktıkları belki tek yer röportaj sahneleri olabilmektedir. Röportajlar, yönetmenin aslında savunduğu bir fikri veya duyguyu, başkalarını kullanarak meşrulaştırdığı bir mekanizma olarak da işleyebilmektedir. Biyografik özne içerisinde ortaya çıkarmak istediği fikir veya duygu misyonunu röportaj verene atfedebilmektedir. Bu yönüyle yönetmen, belgeselde görünmeyen gizli bir röportaj veren olarak işlemektedir.

Röportajlar, olaya veya kişiye şahit olmaları nedeniyle, izleyici nazarında mutlak bir tanıklık oluşturmaktadır. Röportaj kullanımının dezavantajları da vardır. Belgeselin sanatsallığını ve ritmini düşürebilmektedir. Röportajların uzamasının veya etkisiz kullanımının, belgeseli, televizyon programı atmosferine büründürme tehlikesi vardır. Eğer kullanılmasına karar verilir ve çok az kullanılırsa tutarsız görünerek gerçekliği olumsuz yönde etkileyebilir. Bu yüzden doğru yerlerde, ölçülü olarak ve ihtiyaca göre kullanılabilmelidir. Bu ihtiyaç; doğrulama, kanıtlama ve duygusal pekiştirme olarak düşünülebilir. Bir kişi ile saatler süren bir röportaj görüşmesi yapılmış olabilir. Fakat yönetmen belki bunun on dakikalık bir kısmını kullanmaktadır. Bu kullanım ise on dakikanın tek seferde verilmesi şeklinde olmamaktadır. Röportaj cümlelerinden kısa kesitler alınarak çapraz veya parçalı kurgulama yöntemiyle söylenenlerin genel hikaye içerisinde dağıtılabilmesi gerekmektedir. Bu durum izleyicilerin ilgisinin dağılmaması ve sıkılmaması için önemlidir. Ayrıca bir tanığı belli aralıklarla görmek, onu tek seferde görüp sonra hiç görmemekten daha etkili ve tutarlı olmaktadır.

Röportaj verenlerin sayısının çok fazla olmaması gerektiği gibi, söyledikleri ifadelerinde kısa, öz ve açıklayıcı olmasına önem verilmelidir. Bu konuda ölçüsüz bir kullanıma gidilirse, 'konuşan kafalar belgeseli' olarak nitelendirilen ve pek hoş görülmeleyen bir durum ortaya çıkabilmektedir. Konuyu daha iyi anlatma kaygısıyla böyle bir duruma yönelmek, konudan daha fazla kopabilme ihtimalini taşımaktadır. Röportaj veren bir kişinin cümleleri arasında kurgu kullanılarak beklemeler ve boşluklar

oluşturulabilmektedir. Bu durum söylenen her cümlenin üzerinde düşünebilmeye imkan tanıyarak kullanılan sözlerin etkisini ve vuruculuğunu artırmaktadır. Lakin her belgeselde mutlaka röportaj yapılması gerekliliği de yoktur. Röportajların hangi sayıda ve oranda kullanıldığında belgeselin daha iyi olacağına dair kesin çıkarımlarda bulunulamaz. Hatta hiç röportajın kullanılmadığı yeni yöntem ve yaklaşımlar da denenebilmelidir. Kişiler, kamera karşısına sabit bir biçimde oturtulmadan da bir şeyler anlatabilmesi sağlanabilir. Örneğin kendi yaşam alanları içerisinde, çevresindeki kişilerle, doğal bir biçimde konuşurlarken yakalanabilmelidirler. Bu minvalde göstererek anlatma imkanlarına daha fazla fırsat tanınabilmelidir.

Protagonistin vurgulanması temas ettiği nesnelerle ve kişilerle sağlanmaktadır. Etrafındakileri göstermek aslında ana karakteri göstermek içindir. Çünkü ana karakterin detayları etrafına ördüğü ağda gizlenmektedir. Ayrıca kişi tanıtılırken maksat ana karakterin ana manifestosunu vurgulamaktır. Lakin röportajları dolgu olarak ve kolaycılıkla çok sık kullanmak filmin niteliğini düşürerek, onu bir kelle anlatısına dönüştürebilir. Bu nedenle tanıklıklar belgesel anlatısının merkezinde değil periferlerinde yer almalıdır, başka bir deyişle ana karakterin etrafında şekillenmelidir. Bununla birlikte belgeselde niçin röportaj/tanık kullanıldığı sorusuna aşağıdaki cevaplar verilebilir.

- Hikayenin boşluklarını doldurmak,
- Yerine göre görsel olanın dolduramadığını sözle doldurmak,
- Argümanı desteklemek,
- Ana karakteri belirginleştirmek,
- Süregelen tek katmanlı anlatıyı farklı tanıklıklarla çeşitlendirmek,
- İçsel çatışmanın zeminini hazırlamak,
- Merak uyandırmak,
- Bir öncesini ve bir sonrasını birbirine bağlamak,
- İnanırcılığı güçlendirmek,
- Dinamizm oluşturmak,
- -Farklı uzmanlık alanlarından veya üsluplardan alınan tanıklıklarla meseleyi boyutlandırmak,
- Her tanığın ana karakterin farklı bir tarafını anlatması ve bunların bir araya gelerek ana karakteri inşa etmesi.

Belgesellerde arşiv kullanımına gelindiğinde ise, arşivler, kişinin yaşamının yalnızca bugünden ve bugünden sonrasında ibaret olmadığı varsayımıyla, biyografik öznenin mazisini ortaya koymak açısından en değerli unsurlardır. Bunlar; fotoğraflar, müzikler, videolar, ses kayıtları ve çeşitli belgeler gibi geçmişi resmetmenin imkanını sunan tüm malzemeler olabilir. Vefat eden biri için daha makbul olsa da yaşayanlar için de kullanılmaktadır. Arşiv materyalleri, izleyici ile kurduğu iletişim açısından değerlendirildiğinde, daha soğuk unsurlar olduğu söylenebilir. Belgeseli sürekli olarak arşiv üzerinden ilerletmenin, anlatılan kişiyi afaki bir konuma sokma ihtimali vardır. Bu yüzden belgeselin diğer unsurlarında olduğu gibi arşiv kullanımında da ölçülü hareket edilmelidir.

Biyografi belgeseline konu olacak kişinin yaşadığı dönem bugünden uzaklaştıkça hakkındaki veriler ve kaynaklar da azalmaktadır. Bu yüzden eski dönemin insanların belgesellerini yapmaya çalışmak belgeselcinin işini zorlaştırmaktadır. Bunun tam tersi olarak, yaşadığı dönem itibariyle bugüne daha çok yakın olan biyografilerin ise mobil görüntüleme teknolojilerinin artmış olması sebebiyle ulaşılabilecek veri sayısı fazla olmaktadır. Eskiye doğru gittikçe tarihsel dokümanlar devreye girmektedir. Görsel verilerin azlığı kurmaca sahne kullanımına gitmeyi de beraberinde getirebilmektedir.

Arşiv yığınlarıyla doldurulan bir biyografi belgeseli, o insan sanki hiç yokmuş veya bugüne temas etmiyormuş gibi bir his doğurabilir. Bu nedenle çok uzun yıllar öncesinde yaşayan birinin belgeselinde, torununun torunları dahi olsa, tanıklığına başvurulduğunda anlatılan yaşama dair canlı bağlar oluşturabilecek kişilere ulaşılmaya çalışılabilmektedir. Eskiden oturlan bir malikanenin şu anki konuklarına ulaşılarak bugünle bir şekilde de olsa bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Yönetmen bu şekilde bağlar bulamadığında, en azından konuyla ilgili bugünden uzmanları konuşturmaktadır. Dolayısıyla arşiv görüntüleri, belgeseli, yalnızca geçmişle kısıtlayacak biçimde kullanılmamalı, bugünle ve izleyiciyle kurulabilecek bir bağa hizmet edebilecek şekilde kullanılabilmelidir.

Her halükarda insan hayatının hem geçmişinden referanslar alabilmek, hem de onun yaşam sürecinde onu etkileyen durumların iz düşümlerini anlayabilmek için arşivlerden istifade edilebilmelidir. Fotoğraflar üzerinden kimlerle beraber olduğuna, ne tür ortamlarda bulunduğu bakılarak onun sosyolojisi resmedilebilmektedir. Arşiv sadece kişinin kendi hayatını da anlatmamaktadır, onun ilişkilerini, hayatındaki ve yaşadığı

dönemdeki detayları da aktarmaktadır. Giydiği kıyafetler, kullandığı aksesuarlar, eski dönemin modası ve yaşadığı dönemin atmosferi görsel olarak betimlenebilmektedir. Bunun yanı sıra arşivler, somut ve nesnel veriler sunması sebebiyle, belgeselin gerçeklik değerini artırmaktadır. Sesle ilgili arşivler üzerinden kişinin kendi sesine, görüntü ile ilgili arşivler üzerinden kişinin kendi görüntülerine ulaşarak anlatılanlarla kişinin gerçekliği vurgulanmaktadır.

Bir kişiyi yalnızca anlatarak var etmeye çalışmak, arşiv görüntüleri olmadığında kısıtlı kalabilecektir. İzleyici anlatılanlarla yetinmek istemeyebilir, o kişiyi ekranda görerek ve duyarak daha çok hissedebilmek ister. Bu yüzden izleyicileri arşiv görüntüleriyle buluşturmak, onların gerçeğe ulaşma arzusuna yardım etmektedir. Sanatsal açıdan değerlendirildiğinde, yönetmen tarafından üretilmediği ve amatör üretimler olduğu için, estetik bir görünüm arz etmeyebilirler. Yine de bunlar üzerinde oynamalar yapılarak, yeni teknolojiler kullanılarak fotoğrafların üç boyutlu hale getirilebilmesi, fotoğraf üzerine yakınlaşma, uzaklaşma veya kayma hareketleri yapılabilmesi gibi ufak müdahalelerle estetik bir tat ve dinamizm katmaya çalışılabilmektedir. Lakin genel olarak yönetmen, arşiv materyallerinin üretiminde olmadığı için kendisine verili olana uymaktadır. Bu yüzden belgeselin bütünlüğündeki estetik yaklaşımı düşürebilecek unsurlardır. Uzaması ve sık kullanılması durumunda izleyicileri hikayeden uzaklaştırabilmektedir. Bu sebeple röportaj kullanımında olduğu gibi, arşivleri de genel anlatı içerisinde dağıtabilmek, gerçekliği vurgulamak ve mazarine yönelmek gibi gerekli olduğu yerlerde kullanabilmek ve zorunlu olmadıkça kullanmaktan kaçınmak önemlidir.

Arşiv görüntüleri, ana karakterin en çok vurgulanmak istenen yönünü tayin etmek ve ortaya çıkarılmak istenen özelliklerine göre seçilebilmektedir. Biyografik öznenin yaşamındaki görüntüler içerisinden, onu ve belgesel anlatısını destekleyebilecek en iyilerini seçebilmek önemlidir. Eğer iyi bir görüntü anlatılmak istenene uygun düşmüyorsa kullanılmayabilir fakat yine de kalabalık arşiv içinden değerli bir görüntüyü bulmak ve belgeselin içine yedirebilmek de belgeselin başarısı açısından göz ardı edilemez bir kıstastır. Nitekim böylesi biricik bir görüntü kendi başına bile filmin akademilerde, festivallerde veya vizyonda takdir görmesini mümkün kılabilir.

Belgesellerde kurmaca ve animasyon sahne kullanımı bir zenginlik gibi görünse de, bir bakıma da gerçekliği bozabilme tehlikesiyle risklidir. Arşiv görüntüleri ve

röportajların, değiştirilmesi zor unsurlar olması sebebiyle, estetik açıdan ve anlatı bakımından yönetmeni kısıtlayan bir tarafı varken, kurmaca ve animasyon kullanımının, yönetmeni bu kısıtlılıktan uzaklaştırabilen ve hayal gücünü devreye sokabilen bir yönü vardır. Bu durum yönetmene, özneyi yeniden canlandırabilme imkanı tanımaktadır. İzleyicisine özneyi sunarken, seyir zevkini de artırabileceği, zor ama beğenilme ihtimali fazla olabilecek bir atmosfere sokabilmektedir.

Kurmaca ve animasyon sahneler, belgeselin genel bütünlüğü içerisine uyumlanamazsa ayrıksı kalarak uyum sorunu oluşturabilir. Bu yüzden belirli bir kullanım anlamı ve mantığı oluşturulabilmeli ve izleyicinin zihni de bu anlama ayak uydurabilmelidir. Absürt durmasına izin verilmemeli, belgeselin genel bütünlüğü içerisine tutarlı bir biçimde yerleştirilebilmelidir. Arşiv, röportaj, kurmaca ve animasyon kullanımı gibi belgesele ilişkin tüm unsurlar genel anlatı stili içerisinde ayrıksı durmamalıdır. Herhangi bir unsuru belgeselde yalnızca tek bir yerde kullanmak izleyiciyi olumsuz anlamda şaşırtabilir ve genel anlatıyı sorgulamasına sebep olabilir. Örneğin filmin başından itibaren hiç kullanılmayan bir kurmaca sahnenin filmin sonlarına doğru bir sefere mahsus olarak ortaya çıkması bütünlüğü bozabilecek bir durumdur.

Belgesel anlatısındaki tüm unsurlar, belgeselin bütünlüğü içerisindeki tarzı, yapıyı, rengi ve tavrı bozmayacak bir çağrışımında ilerleyebilmelidir. Anlatılmak istenen herhangi bir unsur için, kurmaca ve animasyon kullanımının sunduğu imkanlar fazladır. İstenilen her durum resmedilmeye açıktır. Özne, bulunduğu mekan ve zaman algısından çıkarılabilir. Kurmaca sahne kullanımıyla, anlatılan dönemin izleyicinin zihninde sadece sözel olarak şekillenmesinin ötesine geçilmekte, aklında daha çok kalabileceği bir sahnenin içine girebilmesi sağlanmaktadır. Röportajlar yoluyla veya üst bir anlatımla aktarılan, kişiler arası ilişkiler, diyaloglar ve durumlar, kurmacanın devreye girmesiyle canlandırılarak aktarılabilir. Bu şekildeki bir canlandırma ile röportaj verenin çok fazla tasvir edemeyeceği, olayın geçtiği yerdeki objeler, tavırlar ve detaylar ekrana yansıtılabilmektedir.

Dolayısıyla kurmaca sahneler, yalnızca söz ile aktarımın yeterli olmayacağı veya kullanıldığında sözden daha fazla tesir edebilecek bir atmosferi oluşturabilmek için kullanılmaktadır. Yönetmen, elindeki verilerin kısıtlı olduğu durumlarda veya verileri olsa da daha iyi bir sunum gerçekleştirebilme adına kurmaca ve animasyon sahne

kullanımına yönelebilmektedir. Belgesellerdeki kurmaca sahne kullanımı, biyografinin kendi hikayesinden bağımsız ve özgün bir öykü yazımı değildir. Bu durum belgesel içerisindeki röportajlarla ve arşivlerle ifade edilen durumların canlandırılmasıdır. Bu açıdan hayal ürünü olarak oluşturulan kurmaca filmler gibi düşünülmemelidir. Böyle bir algının oluşmaması için, belgesel içerisindeki anlatımlarla birlikte, bu anlatımları destekleyecek biçimde kullanılmaktadır.

Belgesel sinemayla ilgilenen araştırmacılara ve uygulayıcılara öneriler sunulacak olursa; araştırmacılar; belgesel sinemanın genelinin yanı sıra belgesel türleri üzerine çalışmalar gerçekleştirebilirler. Bu tezde yönelinen alan biyografi belgeseli olduğu gibi bunun yanı sıra propaganda belgeseli, haber belgeseli, toplumsal belgesel, gezi belgeseli, araştırma belgeseli, bilimsel belgesel, derleme belgesel, tarih belgeseli, arkeoloji belgeseli, doğa belgeseli ve spor belgeseli gibi üzerine araştırma yürütülebilecek türler bulunmaktadır. Türlerin yanı sıra bu tezin analiz kısmında belirtilen parametrelerin her biri üzerinden müstakil bir biçimde ilerlenerek de araştırmalar gerçekleştirilebilir. Bunlar ise; belgesellerin konuları, görüntü tasarımı, kurgusu, ses ve müzik kullanımı, röportaj ve metin kullanımı, arşiv kullanımı, kurmaca ve animasyon kullanımı şeklindedir.

Biyografi belgeselciliği de geliştirilmeyi ve üzerine araştırmalar yapılmayı bekleyen bir alandır. Biyografi belgesellerinin de kendi içinde sınıflandırılarak ayrımlanabilmesi ve detaylandırılabilmesi mümkündür. Biyografinin dokusuna, kimliğine ve konumuna uygun belgesel yapmanın yolları aranabilir. Belgesel sinemayı bu şekilde türler ve çeşitli sınıflandırmalar bağlamında araştırmak, belgesel sinemaya dair kaynakların benzer minvalde gitmesinin ötesine geçerek, çeşitlenebilmesine imkan tanıyacaktır. Belgesel sinemaya dair Türkçe kaynaklar sınırlı sayıdadır ve genişletilmeyi beklemektedir.

Belgesel film yapımcıları sonuç metni üzerinden, biyografi belgeseli çekecek birinin önünde ne tür zorluklar olduğu, ne tür girişimlerin onun önünü açabileceği, biyografik özne gençse, yaşlıysa, yaşamdaysa, vefat ettiyse, şöhretliyse veya sıradan biriye ne tür durumlarla karşılaşabileceği, arşiv görüntülerinin ve röportajların azlığı, fazlalığı, niteliği ve ihtiyaç ölçüsünde nasıl kullanılabileceği, sinemanın diğer unsurlarından istifade edilmesi ve bunların kullanımında biyografinin karakterine uygun bir dil belirlenebilmesi gibi çeşitli unsurlara dair çıkarımları inceleyebilirler.

Bunun yanı sıra belgesel filmler için fon sağlayan kuruluşlara biyografi belgesellerini teşvik edici fonlar sağlaması önerilebilir. Çünkü kültürlerde biyografilerin ve kahramanların yeri önemlidir. Tarihsel anlatılar genellikle kişiler üzerinden anlatıya dönüştürülebilmektedir. İlgili bakanlıklar ve fon sağlayan çeşitli birimler tarafından, önemli kişilerin biyografi belgesellerinin yapılmasının teşvik edilmesi, tarihi ve kültürel anlamda sembolik değerler barındırabilen biyografilerin açığa çıkması için önem arz etmektedir. Biyografi belgeselleri özgün olmayan, sıradan ve didaktik bir alan gibi görülmemelidir. Portreler özgün bir sinema dili sunabilecek çerçevede desteklenebilmelidir. Çünkü önemli portrelerin, kültür ve eğitim aktarıcılığında birçok unsuru kendi üzerinde toplayabilen ikonik bir yapısı vardır. Bir kişi üzerinden, bir dönem ve dünya görüşü aktarılabilir. Önemli inançlar ve hikayeler bir biyografi üzerinde vücut bulabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları.
- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*. İstanbul: Hil Yayınevi.
- Adalı, B. (1996). ““Türk Sinemasında Kısa Film” İçin Yanıtlar” Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 21-23) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Adam, O. (2011). "Belgesel Sinema ve Sanatsal, Deneysel Sinema". H. Aytekin (Ed.), *Belgesel Sinema 2009-2010* (ss. 23-26) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Akalın, N. (1996). “Kısa Film” Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 25-28) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Akbayar, N. (1996). “Mehmed Süreyya Bey ve Sicill-i Osmani”. *Mehmed Süreyya, Sicill-i Osmani 1* (ss. v-ix) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri: Belgesel ve Deneysel Sinema*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akbulut, H. (2010). “Bellek Olarak Belgesel Sinema: Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasına Bir Bakış”. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1 (2), 119-124.
- Aksu, Y. (1996). “Sinemanın Başlangıcı Kısa Filmdir” Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 31-35) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Albek, A. (1996). “Görmeyi Bilmek” Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 37-38) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev.:Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (Çev.:Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayınevi.

- Artis, Anthony Q. (2008). *The Shut Up And Shoot Documentary Guide : A Down & Dirty DV Production*. Burlington, USA: Elsevier Press.
- Aslankara, S. (İlkbahar Yaz 2003) "Bilimsel ve Sanatsal Yaratının Çakışma Alanı Olarak Belgesel Sinema". *Belgesel Sinema Dergisi*, 3, 16-22.
- Atabey, M. (2005). "Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar". *Yeni Düşünceler Dergisi*, 1 (1), 217-227.
- Atabey, M. (2005). "Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar". *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Dergisi*, 1 (1), 217-227.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Avcı, K. (2016). "Kameralı Adam". <https://www.sinematek.org/sinema-tarihi/77-dziga-vertov-kameral-adam-1929.html> (Erişim: 15.03.2020).
- Avcı, Z. (1999). "Her Yaşamöyküsünün Satır Aralarında Birkaç Roman Gizlenir". *Kitaplık Edebiyat Dergisi*, 36, 194-200.
- Ayça, E. (1997). "Belgesel Üzerine". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 18-26) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Aytekin, H. (1997). "Televizyon ve Belgesel Sinema Çelişkisi Ya Da Şiddet," İyi" Televizyon Üretir". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 27-35) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Aytekin, H. (2017a). "Belgesel Sinemanın Dili: Kısıtlar ve Olanakları". N. Ç. Bikiç, F. Özgür (Ed.), *Belgesel/Kısa Film/Video Sanatı* (ss. 43-66) içinde. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Aytekin, H. (2017b). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Balkaya, F. (1993). *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*. Ankara: Basım & Grafik Matbaacılık.
- Batur, E. (10 Mayıs 1998). "Es: Karakalem Portre Üzerine". *Cumhuriyet Gazetesi*. 12.

- Bellos, D. (1999). “Yazınsal Yaşamöyküsü Yazarlığı Denen Beceriksiz Sanat”. *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*, 36, 179-186.
- Bernard, S. C. (2011). *Documentary Storytelling : Creative Nonfiction On Screen*. New York and London: Focal Press.
- Bikiç, N. Ç. (2019). *Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri: Filmler, Seçimler, Etkenler*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bromwich, K. (08.03.2015). Interview: ‘Who knew Kurt Cobain was that funny?’. <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/08/kurt-cobain-nirvana-montage-of-heck-brett-morgen-interview> Erişim (01.01.2021).
- Burgoyne, M. (07.04.2015). Movie Review – Cobain: Montage of Heck (2015). <https://www.flickeringmyth.com/2015/04/movie-review-cobain-montage-of-heck-2015/> Erişim (29.12.2020).
- Caine, B. (2019). *Biyografi ve Tarih*. (Çev.: Müge Sözen). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Calder-Marshall, A. (1963). *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Candan, C. (Şubat 2012). “Cinema Verite Değil Direkt Cinema”. *Altyazı Sinema Dergisi*, 114 (2), 76.
- Canikligil, İ. (2017). *Dijital Video İle Sinema*. İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Cerici, S. (1997). *Belgesel Film*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Chanan, M. (2012). “Revisiting Rocha’s Aesthetics of Violence”. J.T. Brink & J. Oppenheimer (Ed.), *Killer Images Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (ss. 80-94) içinde. London and New York: Wallflower Press.
- Cheshire, E. (2015). *Bio-pics A Life in Picture*. London and New York: Wallflower Press.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları*. (Çev.: Çağdaş Eylem Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Corner, J. (2002). “Biography Within the Documentary Frame: A Note”. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 43 (1), 95-101.

- Çavdar, N. (2017). "Tarihsel Biyografi İnşasında Subjektiflik Sorunu". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 60, 627-644.
- Çelebioğlu, S. (2007). *Türk Edebiyatı'nda Modern Biyografinin Doğuşu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, M. (2012). *Biyografi Kitabı*. İstanbul: Biyografi Net Yayıncılık.
- Das, T. (2007). *How to Write a Documentary Script*. New Delhi, India: Public Service Broadcasting Trust.
- De Jong, W. (2012). "Life Does Not Tell Stories: Structuring Devices in Documentary Filmmaking". Erik Knudsen, Jerry Rothwell, & Wilma De Jong (Ed.), *Creative Documentary: Theory and Practice* (ss. 97-117) içinde. Harlow, U.K: Routledge.
- Demir, S. T. (2020). "'Ahlat Ağacı'nın Gölgesinde, Kentin Ve Taşranın Ötesinde: Modern Gündelik Yaşamda Bıkkınlık Ruh Halinin Yükselişi". *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (15), 64-80.
- Demir, T. S. (2013). "Projektör Olarak Sinemanın Sosyoloji Çalışmalarına Sunduğu Metodolojik İmkânlar". Prof. Dr. Muammer Tuna (Ed.). *Uluslararası Katılımlı 7. Ulusal Sosyoloji Kongresi Yeni Toplumsal Yapılanmalar: Geçişler, Kesmeler, Sapmalar Bildiri Kitabı 2, 2-5 Ekim 2013*, (ss. 59-66), Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Demiralp, O. (1999). "Yaşamöyküsü Mezartaşına Yazılır". *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*, 36, 173-178.
- Demoğlu, E. (2011). "Kültür Endüstrisi ve Gerçeğin Sinemada Yön Değiştirmesi: Sahte Belgesel". H. Aytekin (Ed.), *Belgesel Sinema 2009-2010* (ss. 33-40) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Derin, S. (1996). "Gözetlemek" Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 67-69) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Doğan, Z. (1997). "Belgesel ve "Gerçekçilik Hissi"ne Doğru Adımlar "Gerçeğin Yaratıcı Özeti"". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1*.

- Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 87-91) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Durmaz, M. I. (2012). "Karşılaşma: Belgesel Film Deneyimi Sosyal Bilimlerin Kamerası" N. Gamze Toksoy (Ed.). *Bellek İzleri Kurgudan Kurama Görüntüler* (ss. 229-238) içinde. İstanbul: Kalkedon Yayınevi.
- Ekinci, B. T. (2016). "Belgeselde Canlandırma ve Gerçekçilik Sorunu". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25, 11-33.
- Ekinci, O. (1997). "Belgeselci Olmak". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 92-94) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Elmacı, T. (2011). "Belgeselde Çoğalan İmge Buharlaşan Anlam". H. Aytekin (Ed.), *Belgesel Sinema 2009-2010* (ss. 41-50) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Erdin, H. (2014). "Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine" Özgür İpek (der.). *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sineması Üzerine* (ss. 35-74) içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ertürk, İ. (1999). "Yazar Öldü, Yaşasın Okur: O Halde Yaşamöyküsü". *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*, 36, 208-213.
- Gider, N. (2014). "Yapısal Özellikleri Açısından Belgesel Sinema". *Marmara İletişim Dergisi*, 12 (12) , 134-140
- Glynne, A. (2011). *Belgeseller Nasıl Yapılır Nasıl Dağıtılır*. (Çev.:Zeynep Mertoğlu Oğur&Nalan Işık Çeper). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Goble, C. (25.11.2014). Kurt Cobain Authorized Documentary Montage of Heck Coming to HBO. <https://pitchfork.com/news/57601-kurt-cobain-authorized-documentary-montage-of-heck-coming-to-hbo/> Erişim (01.01.2021).
- Grabowski, M. (2018). "A Cognitive Approach to Producing the Documentary Interview". Catalin Brylla, & Mette Kramer (Ed.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (ss. 281-302) içinde. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan Publishers.

- Grierson, J. (2000). "John Grierson'un Önsözü". Paul Rotha, *Belgesel Sinema* (ss. 9-16) içinde. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Griffiths, T. (2013). "Representing History and The Filmmaker in The Frame". Doc On-Line: *Revista Digital De Cinema Documentário*, 15, 39-67.
- Gündeş, S. (1989). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Güneş, Ö. (2017). "Türkiye'de Belgesel Yapım Süreçleri ve Zorlukları". N. Ç. Bikiç, F. Özgür (Ed.), *Belgesel/Kısa Film/Video Sanatı* (ss. 67-93) içinde. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Güngör, Ş. (1996). "Kısa Metraj Film Kısa Film" Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 91-95) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Güngör, Ş. (1997). "Belgesel Sinemanın İşlevi". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 117-118) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Güngör, Ş. (Güz 2002). "Belgesel Sinemada Görüntü". *Belgesel Sinema Dergisi*, 1, 55-56.
- Hamilton, N. (2007). *Biography A Brief History*. USA: Harvard University Press.
- Hardy, F. (1966). "Introduction" Forsyth Hardy (Ed.) *Grierson on Documentary* (ss. 13-39) içinde. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Irving, M. (2015). *Institutional Influence On Documentary Form: An Analysis Of Pbs And Hbo Documentary Programs*. (Yüksek Lisans Tezi). Wisconsin: Master of Arts in Media Studies at The University of Wisconsin-Milwaukee.
- Işıkman, N. G. (2014). "Belgesel Sinemada Temsil ve Türkiye Örneği Üzerinden Çözümlemesi" Özgür İpek (der.). *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sineması Üzerine* (ss. 75-107) içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Işıkman, N. G. (2015). “Dziga Vertov” Zeynep Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları* 1 (ss. 133-153) içinde. İstanbul: Su Yayınevi.
- İnceoğlu, Ç. (2014). “Türkiye’de Sinemayı Konu Alan Doktora Tezleri Üzerine Bibliyometrik Bir Çözümleme”. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 21, 31-50.
- Jackson, J. (04.02.2015). Kurt Cobain: Montage of Heck — An Interview with Director Brett Morgen. <https://www.pastemagazine.com/movies/kurt-cobain-montage-of-heck-an-interview-with-dire/> Erişim (02.01.2021).
- Jarl, S. (2007). "Belgesellerin Konuları Üzerine Bir Bildiri" Michael Tobias (Ed.). *Belgesel Film Yapım Sanatı Gerçeği Arayış* (ss. 183-188) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Jones, D.J. (20.03.2020). Kingmaker. <https://www.500daysoffilm.com/thekingmakerreview/> Erişim (23.01.2021).
- Kabil, İ. (1996). “Mikrokozmos” Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 97-98) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Kamera Arkası. <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/cesitleri.html> (Erişim: 08.04.2019).
- Kara, Ç. (2017). “Biyografi: Etnograflar İçin Yöntem ve Öneriler”. *Milli Folklor Dergisi*, 29 (116), 73-86.
- Kıraç, R. (1997). "Belgesel Sinema-Muhalif Sinema". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 119-123) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Knudsen, E. (2012). “The Nature of Stories and Narratives”. Erik Knudsen, Jerry Rothwell, & Wilma De Jong (Ed.), *Creative Documentary: Theory and Practice* (ss. 89-96) içinde. Harlow, U.K: Routledge.
- Kökden, U. (1999). “Orhun Yazıtları’ndan Şair Nigar’a”. *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*, 36, 201-207.

- Köylü, D. (2014). "Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sinemada İlk Eğilimler" Özgür İpek (Ed.). *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sineması Üzerine* (ss. 3-34) içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Krasilovsky, A. (2007). "Gerçeği Yazmak" Michael Tobias (Ed.). *Belgesel Film Yapım Sanatı Gerçeği Arayış* (ss. 345-352) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Kuruoğlu, H. (2012). "Belgesel Filmde Yaratıcılık: Olanaklar ve Sınırlar". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 27, 97-111.
- Kutay, U. (2016). *Gerçeklik Krizi ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kuzu, B. (2014). "Jean Rouch'un Jaguar Belgeseli Çerçevesinde Belgesel Sinemada Etnografinin Kullanımı ve Önemi" Özgür İpek (der.). *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sineması Üzerine* (ss. 246-278) içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- McClintock, P. (27.07.2018). Box-Office Milestone: 'Won't You Be My Neighbor?' Becomes Top-Grossing Biodoc. <https://www.hollywoodreporter.com/news/wont-you-be-my-neighbor-is-top-grossing-biodoc-all-time-1130122> Erişim (1.11.2020).
- Mükerrem, Z. (2007). "Belgesel Sanat Mıdır? Bilim, Sanat, Belgesel İlişkileri" Ö. Tuncer, U. Kutay, N. Ulutak (Ed.), *Belgesel Sinema 2007* (ss. 242-247) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2016). *Belgesel Estetiği Üzerine Düşünceler*. Konya: Literatürk Yayınevi.
- Nas, A. (2008). Dziga Vertov'un Sinema Dili Üzerine. <https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/231/dziga-vertov-un-sinema-dili-uzerine#.Xfs-IUczbIU> (Erişim: 01.03.2020).
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland, California: University of California Press.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev.: Duygu Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Okay, A. (1997). "Sponsorluk ve Belgesel Film Sponsorluğu". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 132-147) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.

- Onaran, A. Ş. (2012). *Sessiz Sinema Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Oskay, Ü. (1997). "Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve "Büyük Balık Küçük Balığı Yer!" Dedirten Globalleşmenin Kültürü". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 148-152) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Öcel, N. (2012). "8k Kuramı Işığında Yerel Belgesel - Küresel Belgesel". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 17, 565-583.
- Özaydın, S. (1997) "Dil, Üslup ve Yapı Olarak Belgesel Sinema". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 157-162) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Özdem, Ö. (2013). "Belgesel İle Kurmacanın İç İçeliği Üzerine Bir Değerlendirme: The Cove (Koy) Film Çözümlemesi". *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 4 (2), 99-118.
- Özgen, H. (2007). "Şamanlar, Şövalyeler ve Belgeselciler" Ö. Tuncer, U. Kutay, N. Ulutak (Ed.), *Belgesel Sinema 2007* (ss. 152-156) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Öztürk, G. Ç. (2014). "Belgesel Filmin Anlatı Yapısının Mecraya Bağlı Değişimi" Özgür İpek (der.). *Tanıklıklar Sineması Belgesel Sinema Üzerine* (ss. 108-133) içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Öztürk, H. (1997) "Belgeselin Etiği". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 166-167) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Parkan, M. (1997) "" Gerçek" Ne Kadar Gerçektir?". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 168-169) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Parsa, S. Çetintahra, A. (2000). *Belgesel Film Yapım Teknikleri*. İzmir: Punto Yayıncılık.
- Pearlman, K. (2018). "Documentary Editing and Distributed Cognition". Catalin Brylla, & Mette Kramer (Ed.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (ss. 303-319) içinde. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan Publishers.

- Pembecioğlu, N. (2005). *Belgesel Film Üstüne Yazılar*. Ankara: Babil Yayıncılık.
- Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. (Çev.:Güzin Yamaner). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Plantinga, C. (2018). "Characterization and Character Engagement in the Documentary". Catalin Brylla, & Mette Kramer (Ed.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (ss. 115-134) içinde. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan Publishers.
- Rabiger, M. (2007). "Film Yapmayı Öğrenmek Üzerine" Michael Tobias (Ed.). *Belgesel Film Yapım Sanatı Gerçeği Arayış* (ss. 45-58) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Rabiger, M. (2020). *Bir Belgeseli Gerçekleştirmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Radin, R. (2007). "Belgesel - Neredeyse Mükemmel Bir Araç" Michael Tobias (Ed.). *Belgesel Film Yapım Sanatı Gerçeği Arayış* (ss. 269-271) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Rıza, E. (1997) "Belgesel Sinema Üzerine Tartışma Başlangıcı Olarak Notlar". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 170-173) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Riley, J. (19.06.2018). Director Morgan Neville on the Mr. Rogers Movie That Will Make You Cry. <https://variety.com/2018/film/features/morgan-neville-mr-rogers-wont-you-be-my-neighbor-1202851648/> Erişim (19.01.2021).
- Rosenthal, A., & Eckhardt, N. (2016). *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos*. USA: Southern Illinois University Press.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (Çev.:İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rothwell, J. (2012). "Developing Ideas". Erik Knudsen, Jerry Rothwell, & Wilma De Jong (Ed.), *Creative Documentary: Theory and Practice* (ss. 57-63) içinde. Harlow, U.K: Routledge.
- Sakızlı, N. (1997) "Belgesel Yapım Süreçleri Üzerine Birkaç Not". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 174-175) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Saunders, D. (2018). *Belgesel*. (Çev.:Ali Nejat Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Yayınevi.

- Scognamillo, G. (1996). "Kısa Filmin Dünyası Yok Gibi" Süleyma Murat Dinçer (der.). *Türk Sinemasında Kısa Film Kurmaca Belgesel ve Canlandırma Sineması Üzerine Bir Soruşturma* (ss. 137-139) içinde. Ankara: Kiv Yayıncılık.
- Smaill, B. (2010). *The Documentary Politics, Emotion, Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sönmez, N. (İlkbahar Yaz 2003) "Michael Moore ve Belgeselin Kükreyişi". *Belgesel Sinema Dergisi*, 3, 8-12.
- Sözen, M. (2007). "İki Aynı Şey: Yanında Olmak ya da Karşı Durmak" Ö. Tuncer, U. Kutay, N. Ulutak (Ed.), *Belgesel Sinema 2007* (ss. 248-254) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Sözen, M. (2008). "Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler". *Selçuk İletişim Dergisi*, 5 (2), 167-182.
- Sözen, M. (2017). "Anlatımsal Bir Öğe Olarak Belgesel Sinemada Ses Tasarımı: Tanımlar, Örnekler, Çözümlemeler". *Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (42), 20-46.
- Spence, L., & Navarro, V. (2011). *Crafting Truth: Documentary Form And Meaning*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev.: Selda Salman & Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Susar, A.F. (2004). *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Şeremetli, E. (Güz 2002). "Belgesel Sinema ve Sanat Tarihi İlişkisi Üzerine Birkaç Söz". *Belgesel Sinema Dergisi*, 1, 10-15.
- Tağ, Ş. (2003). *Belgesel Sinema ve Türleri*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tallerico, B. (08.11.2019). Kingmaker. <https://www.rogerebert.com/reviews/the-kingmaker-movie-review-2019> Erişim (23.01.2021).
- Taşdelen, V. (2006). "Biyografi: Ötekine Yolculuk". *Milli Eğitim Dergisi*, 35 (172), 8-16.

- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayınevi.
- Thompson, A. (02.07.2018). 'Won't You Be My Neighbor?': This Is Why You Can't Stop Crying Over the Biggest Documentary of the Year. <https://www.indiewire.com/2018/07/wont-you-be-my-neighbor-documentary-fred-rogers-morgan-neville-oscars-1201978654/> Erişim (20.01.2021).
- Thomson, D. (2018). *Bir Film Nasıl İzlenir?*. İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Tobias, M. (2007). "Gerçeği Arayış". Michael Tobias (Ed.). *Belgesel Film Yapım Sanatı Gerçeği Arayış* (ss.221-235) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Tridgell, S. (2004). *Understanding Our Selves: The Dangerous Art Of Biography (European Connections, Book 12)*. Peter Collier (Ed.). Bern: Peter Lang.
- True, E. (04.11.2014). Kurt Cobain's Montage of Heck tape: his ex-girlfriend sets record straight. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/nov/04/kurt-cobains-montage-of-heck-tape-his-ex-girlfriend-sets-record-straight> Erişim (29.12.2020).
- Turan, G. (1999). "Bir Yaşamın İçi Dışı". *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*, 36, 167-172.
- Ulutak, N. (1997) "Başımız Gerçekten Büyük Dertte". Enis Rıza (Ed.) *Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri* (ss. 210-215) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği Yayınları.
- Ulutak, N. (Kış 2003). "İzleyici, Belgeselci ve Teknoloji Açısından Yaratıcılık". *Belgesel Sinema Dergisi*, 2, 28-29.
- Ural, A. & Kılıç, İ. (2006). *Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile Veri Analizi*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Utku, N. Ş. (2013). "Biyografik Tarih Yazımı İçinde Siyer". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 44, 263-290.
- Ünlü, A. (2015). *Biyografi ve Biyografik Dram*. Ankara: Notabene Yayınları.
- Ünlü, M. (Güz 2002). "Zaman-la Belgesel Sinema". *Belgesel Sinema Dergisi*, 1, 26-27.
- Vassar, M. (21.07.2002). Montage of Heck. <https://www.livenirvana.com/digitalnirvana/songguide/body7fd4.html?songid=60> Erişim (29.12.2020).

- Wagner, R. W. (2007). "Belgesel Film Hakkında Öğrendiğim Bir veya İki Şey". Michael Tobias (Ed.). *Belgesel Film Yapım Sanatı Gerçeği Arayış* (ss. 15-23) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Wolper, D. L. (2007). "Belgesel: Sadece Bilgilendirme, Eğlendir ve Bilgilendir" Michael Tobias (Ed.). *Belgesel Film Yapım Sanatı Gerçeği Arayış* (ss. 335-338) içinde. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yücel, T. (1999). "Tarihle Roman Arasında". *Kitap-lık Edebiyat Dergisi*, 36, 187-193.
- Yüksel, C. (2006). "Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları". *Selçuk İletişim Dergisi*, 4 (2) , 199-211.
- Zinderen, İ, Yurdigül, A. (2015). "Bir Özel Efekt Uygulaması Olarak Film Yapımında "Color Correction" ". *Atatürk İletişim Dergisi*, 9, 91-106.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Muhammed Said Tuğcu
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	Makaleler ; - Gramsci'nin Hegemonya Kavramı Bağlamında "Ölümcül Tuzak" Filminin İncelenmesi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5 (62), 2017, 400-416. - Althusser'in İdeoloji Kavramı Bağlamında "Operasyon Argo" Filminin Analizi. The Journal of International Scientific Researches, 2016, 1 (3), 55-71. Bildiriler ; - Ahmet Uluçay Sineması: Köy'den Küre'ye. (Ortak Yazar: Esra Dudu Karaman) 4. Uluslararası Sosyal, İdari ve Beşeri Bilimler Sempozyumu. 2018 - Vavien Filmi Üzerinden Modern Kültürde Ailenin Kırılganlığı ve Evliliğin Tekinsizliği. (Ortak Yazar: Esra Dudu Karaman) 4. Uluslararası Sosyal, İdari ve Beşeri Bilimler Sempozyumu. 2018 - Batı Düşüncesinde "öteki" Olmak: Argo Filmi Örneğinde "doğu"nın "öteki" Kimliğine Hapsedilişi. (Ortak Yazar: Esra Dudu Karaman) 4. Uluslararası Sosyal, İdari ve Beşeri Bilimler Sempozyumu. 2018 - İlerlemeci Toplum Teorisi Üzerine: Modern Toplumda Vaatlerin Çıkmazlara

	Dönüşmesi. (Ortak Yazar: Esra Dudu Karaman) 4. Uluslararası Sosyal, İdari ve Beşeri Bilimler Sempozyumu. 2018 - Semih Kaplanoğlu'nun Manevi Gerçekçi Sineması. (Ortak Yazarlar: Simge Ünlü Kurt, Mustafa Cankut Kurt) 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu. 2017 - Liderlik İletişimi Bağlamında Söylem. (Ortak Yazarlar: Simge Ünlü Kurt, Mustafa Cankut Kurt) 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu. 2017 - Halkla İlişkiler Çerçevesinden Kurumsal Yönetişim. (Ortak Yazarlar: Simge Ünlü Kurt, Mustafa Cankut Kurt) 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu. 2017 - Bir Halkla İlişkiler Aracı Olarak Sosyal Medyanın Marka İletişimine Katkısı. (Ortak Yazar: Fuat Ustakara) 1. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi. 2014 - Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Postmodernizmin Yansımaları. 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (Asos Congress). 2017 - Sağlık Bilinci Oluşturmada Medyanın Rolü: NTV Örneği. (Ortak Yazar: Mustafa Cankut Kurt) 3. Uluslararası Sağlık İletişimi Sempozyumu. 2017
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	