

T.C
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

TÜRKİYE’DE BELGESEL FİLM ÇALIŞMALARI: SÜHA ARIN
VE SON DÖNEM BELGESEL SİNEMACILARIN ANLATI
YAPISI

Ali AVLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

KONYA - 2019



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin

Adı Soyadı	Ali AVLAR		
Numarası	154223002010		
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo, Televizyon ve Sinema		
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora	☐
Tezin Adı	Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları: Süha Arın ve Son Dönem Belgesel Sinemacıların Anlatı Yapısı		

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin imzası
(İmza)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin

Adı Soyadı	Ali AVLAR		
Numarası	154223002010		
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo, Televizyon ve Sinema		
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora	☐
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK		
Tezin Adı	Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları: Süha Arın ve Son Dönem Belgesel Sinemacıların Anlatı Yapısı		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları: Süha Arın ve Son Dönem Belgesel Sinemacıların Anlatı Yapısı” başlıklı bu çalışma 03/07/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK

Danışman

Prof. Dr. Aytekin CAN

Üye

Dr. Öğr. Ü. M.Evren Berk

Üye

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

TEZ KABUL FORMU

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
KISALTMALAR	iv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMAYA GENEL BİR BAKIŞ

1. Belgesel Filmin Tanımı	2
1.2. Belgesel Filmin Amacı.....	4
1.3. Belgesel Filmin Özellikleri.....	5
1.4. Belgesel Filmin Türleri	7
1.4.1. Yapım Biçimine Göre Belgesel Film Türleri	7
1.4.1.1. Belgeleyen Tür	7
1.4.1.2. Belgeleyen Dramatize Eden Tür	7
1.4.2. İçeriğine Göre Belgesel Film Türleri	7
1.4.2.1. Tarih Belgeseli	7
1.4.2.2. Haber Belgeseli	8
1.4.2.3. Doğa Belgeseli	8
1.4.2.4. Gezi Belgeseli	8

1.4.2.5. Kùltür-Sanat Belgeseli	8
1.4.2.6. Bilimsel Belgesel.....	8
1.4.2.7. Toplumsal Belgesel	8
1.5. Dünya Sinemasının Kısa Tarihçesi.....	8
1.6. Türkiye'nin Sinema ile Tanışması.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYEDEKİ BELGESEL FİLM ÇALIŞMALARI

2.1. Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları.....	15
2.1.1. İlk Dönem (1914-1922).....	16
2.1.1.1. Birinci Dünya Savaşı ve Rus Abidesi'nin.....	
Yıkılma Kararı	16
2.1.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939).....	23
2.1.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)	27
2.1.3.1. Faruk Kenç.....	28
2.1.3.2. Baha Gelenbevi	29
2.1.3.3. Şadan Kamil.....	30
2.1.3.4. Turgut Demirağ	30
2.1.3.5. Aydın Arakon	31
2.1.3.6. Şakir Sırmalı	31
2.1.3.7. Çetin Karamanbey	33
2.1.3.8. Orhan M. Arıburnu.....	34
2.1.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)	35
2.1.4.1. Ömer Lütfi Akad	36

2.1.4.2. Metin Erksan	37
2.1.4.3. Atıf Yılmaz Batıbeki.....	39
2.1.4.4. Osman F. Seden	39
2.1.4.5. Memduh Ün	40
2.2. Türkiye’de Kuruma Bağlı Belgesel Film Üretimleri	41
2.2.1. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi (60 Öncesi Çalışmaları)	42
2.2.2. Eczacıbaşı Fabrikaları	44
2.2.3. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi (60 Sonrası Çalışmaları)...	44
2.2.4. Yapı Kredi Bankası	45
2.2.5. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu	46
2.2.6. Televizyona Bağlı Üretim: TRT	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÜHA ARIN VE 2000 SONRASI BELGESEL SİNEMADA ANLATI UYGULAMALARI

3.1. Araştırmanın Problemi.....	47
3.2. Amaç	47
3.3. Önem	48
3.4. Sınırlılık.....	48
3.5. Yöntem	49
3.6. Varsayım	49
3.7. Evren ve Örneklem	49
3.8. Araştırma Soruları.....	50
3.9. Belgesel Film Anlatısı.....	50

3.9.1. Belgesel Film Anlatısında İçeriksel Özellikler	51
3.9.2. Belgesel Film Anlatısında Biçimsel Özellikler	52
3.9.3. Süha Arın Belgesel Filmlerinde Anlatı	53
3.9.3.1. Süha Arın	53
3.9.3.2. Süha Arın Belgesel Filmlerinin İçerik Analizi	54
3.9.3.2.1 Safranbolu’da Zaman Belgesel Filmi	54
3.9.3.2.2. Tahtacı Fatma Belgesel Filmi	64
3.9.4. 2000 Sonrası Belgesel Sinemacılarının Film Anlatıları	75
3.9.4.1. Şenol Çöm	75
3.9.4.1.1. Ömürlük Göç Belgesel Filmi Analizi	76
3.9.4.2. Muhammet Beyazdağ	85
3.9.4.2.1. Zarok Belgesel Film Analizi	86
3.9.4.3. Gökhan Öcal	93
3.9.4.3.1. Süheyla Belgesel Film Analizi	94
3.9.4.4. Hüdai Ateş	102
3.9.4.4.1. Cneydo Belgesel Film Analizi	102
3.9.4.5. Canan Altınbulak	113
3.9.4.5.1. Bir Avlu Bir Kent Belgesel Film Analizi	113
DEĞERLENDİRME ve YORUM	121
SONUÇ ve ÖNERİLER	138
KAYNAKÇA	141
ÖZGEÇMİŞ	147

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Belgesel film üzerinde çalışma isteğim, ilk filmim olan “Sazende” adlı belgesel filmi çekerken farklı bölgelerdeki farklı insanları ve bu insanların yaşamlarını tanımam ile başladı. Film çekimleri sürerken belgeselde yer alan insanların tek bir isteği ve hepsinin kurmuş olduğu tek bir cümle vardı: “Bizim bu yaptığımız işleri, yaşam tarzımızı herkes görsün ve kültürümüz yok olmasın”. Toplumsal değerleri oluşturabilecek değerleri kayıt altına alıp, bunları gelecek nesillere aktarmak, belgesel filmin önemli amaçları arasında yer alır. Gerçeklikle arasında kuvvetli bir bağı olan, yaşamın kendisini yani gerçekleri konu edinen belgesel sinema, her zaman olduğu gibi günümüzde de geçmişi yorumlar, şimdiyi araştırır ve geleceğe aktarım yapar. Kaynağını yaşamın içinden alan belgesel sinema tarihi boyunca yönetmenlerin ilgi odağı olmuş ve her yönetmen içinde yaşadığı dönem koşullarının getirmiş olduğu şartlar doğrultusunda, belgesel sinemaya yenilikler (anlatım tarzı, anlatım dili) eklemiş ve yaşamları belgeleyerek kendinden sonra gelecek olan yönetmenlere devretmiştir.

Bu alanda çalışmama imkan sunan, her aşamasında yanımda olan, yol gösteren, öneri ve düzeltmeleriyle yardımcı olan değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Sedat Şimşek’e teşekkür ederim. Ayrıca lisans ve yüksek lisans eğitimim sürecinde yanımda olan başta Prof. Dr. Aytekin Can hocam olmak üzere diğer bütün hocalarıma da teşekkürü borç bilir hepsine teşekkür ederim.

ÖZET

19. yüzyılın sonlarına doğru hareketli görüntüleri kayıt altına almak için yapılan çalışmalar neticesinde “sinematograf” cihazı icat edilmiş ve geniş kitleleri kendisine çekmeyi başarmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru varlığını ortaya koyan sinema, ilk yıllarından itibaren çekiciliğini kanıtlamış ve günümüzde de bu çekiciliğini sürdüren bir sanat haline gelmiştir. Yaşamın kendisini yani gerçekleri konu edinen belgesel sinema, dönemin siyasi olaylarına, ekonomik gelişmelerine, teknolojik ilerlemelerine ve sanatçının bakış açısına paralel olarak değişim göstermiştir. Sinemanın Türkiye’ye gelmesiyle, belgesel filmin ilk adımları da atılmıştır. Bu dönemde gerçekleştirilen filmler, dönemin şartları doğrultusunda şekillenmiş ve anlatım diline kavuşmuştur.

1914-1950’li yıllar arasında inişli çıkışlı da olsa belgesel filmler çekilmiş, 1950 Kore Savaşı ile belgesel film çalışmalarında canlanmalar başlamıştır. Özellikle 1960’lardan sonra, ordu bünyesinde başlayan belgesel sinema, devletin teşviki, özel kişi ve kuruluşların çabalarıyla yaygınlaşmıştır. Belgesel sinema gerçek yaşamın kendisidir. Soyut bir kavram olan gerçeklik, sanatçının konuyu ele alması ile somutlaştırılır. Her sanatçının kendine has bir dili ve anlatım tarzı vardır. Sanatçı kullandığı anlatım tarzı ile gerçekliği tekrar yorumlayarak, seyirciyi bilgilendirme, etkileme ve ikna çabasına girer. Geniş olanaklara sahip olan sinema, farklı anlatı yapılarıyla zenginleşmiş ve her dönemde izleyicileri kendisine çekmeyi başarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, Belgesel Film, Belgesel Sinema, Süha Arın.

ABSTRACT

At the end of the 19th century, as a result of the studies to record the moving images, the “cinematograph” device was invented and succeeded in attracting large masses. The cinema, which showed its existence towards the end of the 19th century, has proved its charm since its early years and has become an art that maintains its charm today. Documentary film about life itself, the realities, has changed in parallel with the political events, economic developments, technological progresses and the artist's perspective. With the arrival of cinema in Turkey, the first steps have been taken in the documentary film. The films realized during this period were shaped according to the conditions of the period and gained the language of expression.

Between the years of 1914-1950, documentary films were made, even though it was bumpy, revival of documentary film works started with 1950 Korean War. Especially after the 1960s, documentary cinema, which began within the military, became widespread with the encouragement of the state and the efforts of private individuals and organizations. Documentary cinema is real life itself. Reality, which is an abstract concept, is embodied by the artist's handling of the subject. Each artist has his own language and style of expression. The artist reinterprets reality with his narrative style and tries to inform, impress and persuade the audience. The cinema, which has wide possibilities, has been enriched with different narrative structures and has managed to attract the audience to it in every period.

Keywords: Narrative, Documentary Film, Documentary Cinema, Süha Arın.

KISALTMALAR

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

TDK: Türk Dil Kurumu

UNESCO: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü.

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurulu

TV: Televizyon

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

WWW: World Wide Web (Dünya çapında ağ)



Fotoğraf-1 Safranbolu'da Zaman	55
Fotoğraf-2 Safranbolu'da Zaman filminden nesnel açıya bir örnek	58
Fotoğraf-3 Safranbolu'da Zaman filminden göz seviyesi açısına bir örnek	59
Fotoğraf-4 Safranbolu'da Zaman filminden alt açıya bir örnek	60
Fotoğraf-5 Safranbolu'da Zaman filminden üst açıya bir örnek.....	60
Fotoğraf-6 Safranbolu'da Zaman filminden uzak çekime bir örnek.....	61
Fotoğraf-7 Safranbolu'da Zaman filminden ayrıntı çekime bir örnek.....	62
Fotoğraf-8 Safranbolu'da zaman filminden doğal aydınlatmaya bir örnek	63
Fotoğraf-9 Tahtacı Fatma.....	65
Fotoğraf-10 Tahtacı Fatma filminden altın orana (üçte bir kuralı) bir örnek	68
Fotoğraf-11 Tahtacı Fatma filminden göz seviyesi açısına bir örnek.....	69
Fotoğraf-12 Tahtacı Fatma filminden alt açıya bir örnek	69
Fotoğraf-13 Tahtacı Fatma filminden üst açıya bir örnek.....	70
Fotoğraf-14 Tahtacı Fatma belgeselinden öznel anlatıma bir örnek.....	70
Fotoğraf-15 Tahtacı Fatma belgeselinden yakın çekime bir örnek.....	71
Fotoğraf-16 Tahtacı Fatma belgeselinden baş çekime bir örnek	71
Fotoğraf-17 Tahtacı Fatma belgeselinden yakın yüz çekimine bir örnek.	72
Fotoğraf-18 Tahtacı Fatma belgeselinden doğal aydınlatmaya bir örnek.	73
Fotoğraf-19 Ömürlük Göç.....	77
Fotoğraf-20 Ömürlük Göç belgeselinden nesnel anlatıma bir örnek	80

Fotoğraf-21	Ömürlük Göç belgesel filminden öznel anlatıma bir örnek .80
Fotoğraf-22	Ömürlük Göç belgeselinden üst açıya bir örnek81
Fotoğraf-23	Ömürlük Göç belgeselinden drone kullanımına bir örnek...82
Fotoğraf-24	Ömürlük Göç belgeselinden genel görüntüye bir örnek83
Fotoğraf-25	Ömürlük Göç belgeselinden omuz plan çekimine bir örnek 84
Fotoğraf-26	Ömürlük göç belgeselinden yakın plan çekimine bir örnek 84
Fotoğraf-27	Ömürlük Göç belgeselinden yapay aydınlatmaya bir örnek.85
Fotoğraf-28	Zarok (Çocuk)87
Fotoğraf-29	Zarok belgesel filminden üst açıya bir örnek91
Fotoğraf-30	Zarok belgeselinden genel çekime bir örnek91
Fotoğraf-31	Zarok belgeselinden yakın çekime örnek.....92
Fotoğraf-32	Zarok belgeselinden yapay aydınlatmaya bir örnek93
Fotoğraf-33	Süheyla96
Fotoğraf-34	Süheyla belgeselinden altın orana bir örnek98
Fotoğraf-35	Süheyla belgeselinden omuz üstü kamera kullanımına bir örnek99
Fotoğraf-36	Süheyla belgeselinden göğüs plana bir örnek100
Fotoğraf-37	Süheyla belgeselinden baş çekime bir örnek100
Fotoğraf-38	Süheyla belgeselinden yapay ışık kullanımına örnek101
Fotoğraf-39	Süheyla belgeselinden doğal ışık kullanımına örnek102
Fotoğraf-40	Cneydo104
Fotoğraf-41	Cneydo belgeselinden alan derinliğine bir örnek.....106
Fotoğraf-42	Cneydo belgeselinden altın orana bir örnek.....107
Fotoğraf-43	Cneydo belgeselinden alan derinliğinin ve altın oranın birlikte kullanımına bir örnek107

Fotoğraf-44 Cneydo belgeselinden nesnel açıya bir örnek	108
Fotoğraf-45 Cneydo belgeselinden öznel açıya bir örnek.....	108
Fotoğraf-46 Cneydo Belgeselinden göz seviyesi açısına bir örnek	109
Fotoğraf-47 Cneydo Belgeselinden alt açıya bir örnek.....	109
Fotoğraf-48 Cneydo belgeselinden baş plan çekimine bir örnek.....	110
Fotoğraf-49 Cneydo belgeselinden göğüs plan çekimine bir örnek.....	110
Fotoğraf-50 Cneydo belgeselinden bel plan çekimine bir örnek	111
Fotoğraf-51 Cneydo belgeselinden genel çekime bir örnek	111
Fotoğraf-52 Cneydo belgeselinden doğal ışık kullanımına bir örnek	113
Fotoğraf-53 Bir Avlu Bir Kent.....	115
Fotoğraf-54 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden çerçeve içinde çerçeveye bir örnek.....	117
Fotoğraf-55 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden alan derinliğine bir örnek.	118
Fotoğraf-56 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden dengesiz kompozisyona bir örnek.....	118
Fotoğraf-57 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden göğüs plana bir örnek	120
Fotoğraf-58 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden diz plana bir örnek.....	120
Fotoğraf-59 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden genel çekime bir örnek....	121
Fotoğraf-60 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden yakın çekime bir örnek....	121
Fotoğraf-61 Bir Avlu Bir Kent belgeselinden doğal ışığa bir örnek.....	122

GİRİŞ

Belgeleme serüveni duvarlara çizilen resimlerle başlayarak 19. yüzyılda fotoğraf ve sinematografin icadıyla gelişmiştir. Atılan her adım, kaydedilen tüm gelişmeler bir sonraki adımın temelini oluşturmuştur.

Lumiere Kardeşler sinematografi icat etmiş ve bu cihazı kullanabilecek operatörler yetiştirmeye başlamışlardır (Özön, 2013: 31). Yetiştirdikleri operatörleri, 1896' dan itibaren dünyanın çeşitli bölgelerine (Yüce, 2001: 4), İngiltere, Belçika, Hollanda, Almanya, Avusturya, Rusya, İsveç, İtalya, İspanya, Sibirya daha sonra da Cezayir, Mısır, Tunus, Hindistan, Japonya, Endonezya, Meksika ve Türkiye'ye göndermişlerdir. 1897'nin sonuna gelindiğinde dünyanın çeşitli yerlerinden 750 filmi Lumiere Kardeşler'in koleksiyonuna kazandırmışlardır (Susar, 2004: 13). Lumiere Kardeşlerin yetiştirmiş olduğu operatörler yurdumuza gelip, film çalışmalarında bulunmuşlardır. Yetiştirilen bu operatörler aynı zamanda gittikleri yerlerde belgesel çalışmalarının başlamasında etkili olmuşlardır. Teknisyenler sayesinde, meraklılar aracılığıyla yerli yapımlara başlanmıştır. İlk yapımlar, Fuat Uzkınay gibi teknisyenler, Cemil Filmer, Seden, İpekçi ve Boyer Kardeşler gibi salon işletmeciliğiyle uğraşan kişiler tarafından yapılmıştır.

İnsanlık hayatında önemli iki nokta olan I. ve II. Dünya Savaşları sonrasında belgesel sinemanın önemi artmıştır (Rotha, 2000: 190). Yaklaşık olarak bütün ülkelerde sinema propaganda aracı olarak doğmuştur. Olanı olduğu gibi kaydetme imkanına sahip olması, belgesel sinemanın gelişmesi açısından önemli bir yer tutmaktadır.

1960'larda renkli filmlerin geliştirilmesi ve duyarlılıkların artması, kameraların da hareketliliğinin ve çekim üstünlüklerinin artmasını sağlamıştır (Cereci, 1997: 43). 1960'lara kadar tiyatrodan ve yazınlardan beslenen sinema, artık kendi anlatı dilini bulmaya başlamıştır. Anlatım dilinin zenginleşmesi, zaman geçtikçe taşların yerine oturması ve gelişen imkânlar sayesinde belgesel film sürekli olarak değişim ve gelişim göstermiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BELGESEL SİNEMAYA GENEL BİR BAKIŞ

1. Belgesel Filmin Tanımı

Sinematograf, hareketlerin kayıt altına alınmasına olanak sağlamış ve alıcı olanı olduğu gibi kayıt etmeye başlamıştır. Sinematografin icadı ile başlayan belgesel sinemanın konusunu, günümüzde olduğu gibi ilk yıllarında da doğal çevrenin kendisi oluşturmaktadır.

Belgesel sinema için başlangıcından günümüze kadar birçok tanım yapılmıştır. Üretimine devam edilen belgesel filmler için yapılan tanımların ortak paydaları bulunsa da farklı kişiler tarafından farklı şekilde tanımlanmaktadır.

Sanat filminin Tanrısı yönetmendir, belgeselin yönetmeni Tanrıdır (Mükerrem, 2007: 243). Yani belgeselin konusu yaşamın kendisidir. Gündeş, toplumsal gerçeklerin aktarılmasında önemli bir yeri olan belgesel filmi, non fiction (gerçekçi/kurmaca dışı) olayların, anında kayda alınan görüntülerin belirli bir bakış açısı doğrultusunda tasvir edildiği hareketli resimler olarak tanımlamıştır (1998: 19). Diğer türlerden ayırıcı ve en belirgin olarak belgesel (Documentary) sözcüğü, kurgusal olmayan (non fiction) film yapımını ifade eder. Belgesel sinemada gerçeklik 1895 yılında yapılan film gösterimiyle başlamıştır.

Türk Dil Kurumu ise belgesel sinemayı şöyle tanımlamıştır: Gerçek yaşam olaylarının kendi çevresi ve oluş biçimi içerisinde ya da gerçeğe uygun bir biçimde sonradan yapılma, dekor ve yer içinde işlenen (görüntülenen) ve genellikle belirli bir amacı yansıtan film türüdür (www.tdk.gov.tr, 2018).

Sinema-TV Terimleri Sözlüğü'nde belgesel tür, “gerçek dışı olaylara, hayallere yer vermeyen ya da çok az veren, konusunu ve gereğini, doğrudan doğruya doğadan alan, dış dünyayı gerçeğe uygun nesnel bir biçimde yansıtmaya çalışan, sinema ve televizyon türü” tanımıyla açıklanmaya çalışılmıştır (Özön, 1981: 35).

“Belgesel film sinemacının gerçeğe bağlılığından doğmuştur” diyen Özön de belgesel filmi, yapıntıya (fiction) yer vermeyen ya da çok az veren gereğini, konusunu doğrudan doğadan alan, gerçeğe mümkün olduğunca uyarak nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan, bir tür olarak tanımlamıştır (1990: 125-128). Burada iki

husus dikkat çekmektedir. İlki gerçek konu (belge-bilimsellik), ikincisi ise bu konunun nasıl yorumlandığı (sanat)’ı hususudur. Ele alınan gerçek konunun özü bozulmadan izleyiciye iletilmesi gerekir.

İngiliz Belge Okulu’nun temsilcilerinden biri olan P. Rotha’ya göre “belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koymak anlamına gelmektedir” (2000: 22). Zaur Mükerrer de belgesel filmi, hayatın gerçekliğini inceleme, araştırma ve yorumlama süreci olarak tanımlamıştır (Tuncer ve Ark, 2007: 242). Belgesel sinema nesnel bakışı ve gerçeğin temsilini içeren “belgeleme” yöntemiyle yaşama dair yeni bir bakış kazandırma arzusu olan bir türdür.

Konusunu doğrudan doğruya doğal gerçeklerin oluşturduğu belgesel film, sinemanın edebiyattan ödünç alınan öyküden ya da tiyatrodan ödünç alınan oyunlardan kurtuluşu (Adalı, 1986: 55), insan duygularının ön planda olmadığı, eğlenceden uzak, gerçek yaşamı belgelemeye önem veren, bilgilendiren ve bilinçlendiren bir türdür (Cereci, 1997: 20-21). Yapılan tanımlardan da anlaşılacağı gibi belgesel sinemanın temel konusu gerçek yaşamdır.

Ahmet Soner belgesel filmi define aramaya benzetir. Belgesel, hem hayatın içinde hem doğada hem de insanlar arasında iz sürer, araştırma yapar (Soner, 2007: 169), “var olan” gerçekliğin bulunmasıyla başlar. Her belgenin kendine has bir özelliği vardır. Geçmişte üretilmiş ve günümüzde var olan belgeler, kendi içlerinde sır taşırlar (Tanakıncı, 2007: 202-203). Bu sırların çözüme kavuşturulmasında ve aktarılmasında belgesel sinemacının omuzlarına ağır bir yük binmektedir.

Belgesel filmin tam anlamıyla gerçek bir tanımının yapılmasının zor olduğunu düşünen Mutlu, belgeseli; dünyayı ve insanları bizim göremeyeceğimiz yönleriyle görmemizi, tanımamızı ve yorumlamamızı sağlayan, sadece şimdiyi araştırmakla kalmayıp geçmiş de yorumlayan, hatta geleceğe ilişkin kestirimlerde bulunan bir tür olarak tanımlamaktadır (1995: 116).

Belgesel üzerine yapılan tanımlar görüldüğü üzere birbirinden farklılık göstermektedir. Bu yüzden tek bir belgesel tanımı üzerinde uzlaşmak oldukça zordur. Ama tanımlardan hareketle bir film türü olarak belgeselin merkezinde “gerçek yaşam” ve “gerçek yaşamı yansıtmak” olduğu söylenebilir.

Rabiger’in ifade ettiği gibi: İki belgeselciyi yan yana koyun. Büyük bir olasılıkla belgeselin ne olduğu ya da olmadığı üzerine tartışacaklardır. Yıllar geçtikçe yeni karakteristikler çoğalmaya devam edecek ve tartışmalar yeni kuşaklar tarafından devam ettirilecektir. Ancak itiraz edilmeyen, belgesel ruhunun temelinde yer alan, belgeselcilerin gerçek insan ve gerçek durumları incelediği bilgisidir (1998: 3). Üretime devam edildiği sürece, yapılan tanımlar eksik kalacak ve yeni tanımlar yapılmaya devam edilecektir.

Belgesel film, toplum yaşayışının, kültürel özelliklerinin belgelenmesini, aktarılmasını ve toplumsal bellek oluşturulmasını sağlar. Bu durumda da belgeselci üzerine düşen sorumluluklarını unutmamalıdır.

1.2. Belgesel Filmin Amacı

Belgesel filmin kaynağı yaşamın içinden gelir. Senaryosunu yaşamın kendisi oluşturur. Belgesel belgeye dayalıdır. Günlük yaşamdaki her an, yaşanan her olay farkında olunmasa da gelecek için belge niteliği taşıyabilir. Amaç gerçeğin olduğu gibi aktarılmasıdır.

Belgesel filmin amacı toplumun değerlerini oluşturacak gerçekleri kaydedip bunları topluma sunmaktır (Gündeş, 1998: 18). Başarılı bir belgesel film ortaya koymak için belgeselci, içinde yaşadığı toplumdan haberdar olmalı, yaşadığı çevreyi dinlemeli ve iyi bir gözlemci olmalıdır. Çünkü hiç kimse yaşadığınız çevreyi sizden daha iyi tanıyamaz, yaşadığınız toplumun gerçeklerini sizden daha iyi görüp yorumlayamaz.

Çoğu belgesel film insan yaşamındaki önemli dönüm noktalarında yaşanan kötü, acı verici olaylardan ve gelişmelerden doğmuştur. İnsanın acıları ve zor dönemleri belgesellerin ilham kaynağını oluşturur.

Belgesel filmin başarılı olabilmesi için, yapımcının topluma ve bireylere ait düşüncelerini izleyiciye iletmesi gerekir. Belgesel film, evlerinden, fabrikalarından,

tarlalardan seslenen insanların sesi (Cereci, 1997: 25), yani yaşamın kendisi olmalıdır.

Belgelese gönül veren yönetmenlerin en büyük amaçları toplumları bilgilendirmek ve gerçekleri ortaya çıkarmaktır. Gerçekleri ortaya çıkarırken üzerine aldığı sorumluluk hissi doğrultusunda hareket etmelidir. Topluma karşı görevini yerine getirebilmesi için sorumluluk alması şarttır.

Yönetmenin amacına göre belgelese farklı tanımlar, farklı anlamlar yüklense de belgesel olanı olduğu gibi aktarmak zorundadır. Yani amaçlar aynı doğrultuda olmalıdır. Gerçek insan ve doğal mekân belgeselin önemli ilkeleri arasındadır. Belgeselin özünde, gerçek insanların doğal mekânlarda incelenmesi yatar.

Belgeselin temel düşüncesi, kaygısı estetik değil toplum olmuştur (Adalı, 1986: 38). Yaşamın yeniden yorumlanması, yorumlanırken nesnel bir tutuma sahip olunması, gerçeğe bağlı kalıp sorunların araştırılması, ortaya konması, bu sorunlara çözümler sunulması belgesel filmlerin amacını oluşturur. Bütün sanatların amacı kendine has özelliklerini kullanarak insanları etkilemek ve ikna etmektir.

1.3. Belgesel Filmin Özellikleri

Belgesel film, gerçeklerden uzak eğlence türlerinin tam tersidir. Hayatın içinde oluşan ve bunu yansıtan bir yapıya sahiptir. Bütün özellikleriyle hayatın kendisidir (Cereci, 1997: 22).

Gerecini ve konusunu doğrudan doğadan alan, konuyu kendi çevresi içinde inceleyen ve nesnel bir tutumla yansıtan belgesel filmin özelliklerini şu şekilde sıralanabilir:

- * Belgeselci, içinde yaşadığı dönemi ve toplumun önemli sorunlarını ele alarak sorunla ilgili yerinde araştırmalar yaparak inceler,

- * Konu tamamen benimsendikten sonra bir taslak hazırlanır,

- * Film konunun geçtiği yerde gerçekleştirilir,

- * Belgesel film herhangi bir sorunu ve bunun altında yatan gerçeği yansıtır. Bu gerçek yansıtılırken nesnel kalmaya çalışır,

* Gerçeklik, belgesel filmcinin anlayışı, dünya görüşü ve bilgisine göre biçimlenir,

* Belgesel filmci yansıtmak istediği gerçeği, onun aslını bozmadan, sinemanın kazandırdığı olanaklardan faydalanarak etkili bir şekilde ortaya koyar,

* Görüntü ve açıklamaları, herkes tarafından kolayca kavranabilir açıklık ve sadelik taşınmalıdır (Özön, 1990: 125).

Richard M. Barsam da sinemayı fiction (düşsel) ve non fiction (belgesel) olarak ayırım yaptıktan sonra, belgesel filmin özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır:

* Yönetmen var olanı dramatize ederek, bunu yaratıcı bir anlatımla sunmaya çalışır,

* Süresi genellikle 30 dakikadır,

* Gerçek ortamda çekilir,

* Dekor, kostüm, konuşmalar ve ses etkileri (efektler) yoktur,

* Film genelde sorunların çözümüne gider,

* Müzik filmin sinemasal bütünlüğünün bir parçasıdır ve bu nedenle film için bestelenir,

* Doğal ses yazımlaması ağırlıktadır (Akt. Gündeş, 1998: 21). Barsam'ın dekor, kostüm, konuşmalar ve ses etkileri yoktur cümlesini, kurmaca anlamda değerlendirmek gerekir yani dışarıdan yapılan bir dokunuşun olmaması gerektiğinden bahsettiği düşünülmelidir. Aksi halde bu düşünce günümüzde yaygın değildir. Ele alınan konunun gerçekliği bozmaması açısından filmde; gerçek kişilere, gerçek ve doğal mekânlara, doğal seslere ve yöresel kıyafetlere yer verilmelidir.

Belgesel film eğlence aracı olmasının ötesinde, seyircinin gerçek dünyaya yeni bir gözle bakmasını sağlamaya çalışan belgesel sinemanın en önemli özelliklerinden biri de seyircinin olaylar ve kişilerle kendini özleştirmesi yerine, bunları yeniden yorumlamasını sağlamaya çalışması olmuştur (Adalı, 1986: 8).

Sinemanın hareketi saptamaya imkân sunması, belgesel filme duyulan güveni büyük ölçüde arttırmıştır (Kutay, 2009: 66). Alıcının olanı olduğu gibi kaydetme

özelliği sayesinde, ona karşı olan inanılabilirlik artmış ve halkı eğitmede önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Belgesel film seyirciyi, ikna etmek, etkilemek ve yönlendirmek ister.

Gerçeği araştıran, inceleyen, yorumlayan, çözümler sunan, uyarma amaçlı yapımlar ortaya koyan belgesel filmin bir diğer özelliği de olup bitenler hakkında bilgi vermesidir. Belgeselin popüler bir nitelik taşımaya eğilimi yoktur. Bu durum da belgesele öğretici ve doğrulayıcı bir özellik kazandırmaktadır.

1.4. Belgesel Filmin Türleri

1.4.1. Yapım Biçimine Göre Belgesel Film Türleri

1.4.1.1. Belgeleyen Tür: Bu tür belgeseller, gerçek olayların gerçek ortamda kaydedilmesiyle oluşur. Mizansen hazırlık, kurgulama yapma aşaması, diyalog ve çok kişili konuşmalar yer almaz. Doğal sesler, ilgili röportajlar ve öyküleyicinin anlattığı öyküleme vardır (Cereci, 1997: 27). Doğal ve gerçek görüntülerden oluşması bu türün inandırıcılığını ve güvenilirliğini artırır.

1.4.1.2. Belgeleyen Dramatize Eden Tür: Doğal görüntü ve seslerin yanı sıra, öykülü filmlerdeki gibi dramatik unsurları da içerirler. Ancak dramatik belgesellerde gerçek olayların anlatılması ve bu belgesellerin çekimlerinin gerçek mekânlarda yapılması bu türü öykülü filmlerden ayırmıştır (Gündeş, 1998: 23). Tarih belgesellerinde tercih edilen bu yöntem sayesinde konu daha iyi anlaşılmaktadır. İzleyiciyi etkilemek için bu yöntem uygulanmaktadır.

1.4.2. İçeriğine Göre Belgesel Film Türleri

Önemli ve geniş bir alana sahip olan belgesel film, işlemiş olduğu konulara göre kendi içinde: tarih belgeseli, haber belgeseli, doğa belgeseli, gezi belgeseli, kültür-sanat belgeseli, bilimsel belgesel ve toplumsal belgesel gibi alt türlere ayrılmaktadır. Fakat bir belgesel filmi tek bir kategoriye koymak mümkün değildir. Araştırma belgeseli bilimsel belgeselin, toplumsal belgesel de haber belgeselinin içerisinde yer alabilir.

1.4.2.1. Tarih Belgeseli: Belgesel yapımlar geçmiş ve geleceğe ışık tutan yapımlardır. Toplamların zaman içinde yaşadığı olayları araştıran, inceleyen, gerçek konular üzerinde yoğunlaşarak tarihle bugün arasında köprü kurmayı amaç edinen yapımlardır.

1.4.2.2. Haber Belgeseli: Kalabalık olan yerlerde, belirli sürelerle ortaya çıkan önemli olayları, meydana geldiği anda saptayıp veren filmlerdir (Gündeş, 1998: 23). Haber niteliği taşımasından dolayı olayların aniden gelişmesi sonucu şartların uygun olmaması nedeniyle, görüntüler ve sesler istenilen şekilde olmayabilir. Bu eksiklikler kurgu yoluyla giderilir.

1.4.2.3. Doğa Belgeseli: Dünyanın merak edilen yerlerini, doğanın bilinmeyen yanlarını ve doğa harikalarını tanıtmayı ve izleyiciyi bilgilendirmeyi amaçlayan yapımlardır (Cereci, 1997: 28). Bu yapımlarda görsellik önemli bir unsurdur.

1.4.2.4. Gezi Belgeseli: Gezi belgeselleri de doğa belgeselleri gibi doğanın bilinmeyen yanlarını, kendine has özellikleri olan coğrafi bölgeleri tanıtmayı amaçlayan yapımlardır.

1.4.2.5. Kültür-sanat Belgeseli: Kültürel ve sanatsal konuların işlendiği filmlerdir. Kültür ve sanat bu türün içeriğini oluşturan unsurlardır.

1.4.2.6. Bilimsel Belgesel: Bilimsel çalışmaların görüntülendiği, nedenlerin ve sonuçların sade bir dille izleyiciye iletildiği yapımlardır (Özön, 1990: 126). Bu yapımların eğitici ve bilgilendirici özellikleri vardır.

1.4.2.7. Toplumsal Belgesel: Belgeselin önemli amaçlarından biri olan toplumun yaşamı ve sorunlarını ortaya koymak, toplumsal belgesel film türünün konusunu oluşturur. Sorunları ve bu sorunların arkasında yatan gerçekleri araştırıp belgelemeye çalışan yapımlardır.

1.5. Dünya Sinemasının Kısa Tarihçesi

Sinema kısaltılmış bir terimdir, aslı “sinematograf” tır (Özön, 1990: 7). Fransızca’dan, ama kökeni Yunanca’dan (Brown, 2005: 2), gelen sinematograf kelimesi (Kinema-Hareket-Grafion-Kaydetmek) zamanla kısa kısala “sinema” ve “sine” şeklini almıştır (Simavi, 1931: 7). Sinema bir sanattır. Dahası tüm sanatların mirasçısıdır (Onaran, 1986: 12). Sanatların en evrenselidir (Ayzeyştayn, 1975: 7). Canlı resim, konuşan şiir ve yürüyen müziktir (Zoralı, 1960: 6). Ciddi bir bilim ve sanat dalıdır (Öztuna, 1985: 9). Sinema başlı başına bir sanattır.

Sinema, şüphesiz 19. yüzyılın en önemli buluşlarından biri olmuştur. İlk filmleri izleyen insanlar, bu buluşun hem eğlence endüstrisinin hem de sanatın en güçlü aracı olacağının farkına varamamışlardır. (Susam, 2013: 95). 1895 yılı sinema

aygıtlarının laboratuvar dışına çıktığı bir yıl olmuş ve Lumiere Kardeşler, bu yılın ilk döneminde “cinématographe” kısa adıyla sinema olarak adlandırdıkları aygıtla özel gösterimlerine başlamışlardır. Kısa bir zaman dilimi içerisinde “cinématographe”ın ünü geniş kesimlere yayıldı. Herkesin merakla beklediği bu yeni icad (Özön, 2013: 30), 19. yüzyılın sonlarına doğru 28 Aralık 1895 yılında, Paris’in Capucines bulvarında bulunan Grand Cafede (Abisel, 2003: 31), Lumiere Kardeşler (Louis ve Lumiere) tarafından düzenlenen gösteriyle varlığını ortaya koymuştur (Susar, 2004: 13). Bununla birlikte (Yedinci Sanat) olarak da adlandırılan (Hun, 2017) sinemanın doğuşu, yeni bir sanatın başlangıcını dünyaya duyurmuş ve başlangıç tarihleri pek belirgin olmayan diğer sanat dallarının aksine, sinema sanatının ortaya çıkış tarihi belirlenmiştir. Sonsuz olanaklara sahip olmasından dolayı sinema, kapsamı açısından sanatın diğer dallarından ayrılmıştır (Mükerrem, 2012: 12).

1900’lü yıllardan itibaren, sinema adı verilen bu yenilik bütün dünyada insanların ilgisini çekmeye başlamıştır. Çünkü sinema, insanlara öyle olanaklar sunuyor ki yaşamları boyunca hiçbir şekilde karşılaşmayacakları insanlarla karşılaşma ve gidemeyecekleri ülkelere gitmiş gibi hissetmelerini sağlamıştır (Abisel, 2003: 41). Bu durum yani sinemanın gerçekliğe yakın olması insanlarda heyecan yaratmış ve izleyicileri hayretler içinde bırakmıştır (Tolunay, 1946: 45). Mağara duvarlarına yapılan çizimlerin başlamasıyla, sinemanın icadına kadar geçen süre içerisinde yaşanan teknolojik gelişmelere bağlı olarak dünya küçülmeye başlamış ve icatlar aracılığıyla mesafeler ortadan kalkmıştır. Filmler aracılığı ile insanlar, içinde yaşadıkları dünyayı gördüler ve dünya hakkında fikir sahibi olmaya başladılar.

Sinemayı diğer sanat dallarından farklı kılan en önemli özelliği harekettir. Bu hareket, devinimli bir görüntüleme yöntemi ile ortaya konulmaktadır (Pembecioğlu, 2005: 31). Hareketli görüntü alanındaki en önemli çalışmalar arasında Lumiere Kardeşlerin çalışmaları yer almaktadır. Lumiere Kardeşler, Sinematograf üzerinde çalışmalar yaptılar ve Edison’un Kinetoskop’unu 1894’te Paris’de sergilenirken yakından görme ve inceleme şansı yakalamışlardır. Piyasada bu makinelerden yüzlercesi satılıyordu. Edison’un çektiği filmlerin konuları genellikle boks maçları, danslar ve varyete gösterileriydi. Bu kısa filmler sabit kameralarla çekilmiştir (Rotha, 1996: 38). İlk filmlerde kameranin sabit şekilde kullanılmasından dolayı çerçeve dışına taşan olaylar kamera tarafından takip edilemez. Kameranin olayı takip etme

şansı yoktur. Bu durumdan dolayı sahneler sınırlandırılmış bir çerçeve içinde çekilmiştir.

Lumiere Kardeşler'in, Edison'un Kinetoskop'unu yakından incelemeleri onlar için yeni bir başlangıç oluşturmuş ve daha sonra takip edecekleri yolu çizmiştir. Lumiere Kardeşler artık kendi filmlerini çekmeye başlamışlardır. 1895 yılında La Sorie des Usines Lumiece "Fabrika Çıkışı" adlı ilk filmlerini, ikinci olarak da La Arrive d'un Train en Gare de la Ciotat, "Tren'in Gara Girişi" adlı filmi çekmişlerdir. Trenin Gara Girişi filmi 1895'te Paris'te halka açık olarak gösterime sunulmuştur (Pembecioğlu, 2005: 32). Bu filmlerin yanında:

- Lyon'da Borsa Meydanı
- Bir Perende Dersi
- Demirciler
- Balık Avlayan Çocuk
- Bir Yangın
- Kendini Sulayan Bahçıvan
- Bebeğin Mama Yemesi gibi filmlerde gösterilmiştir (Lo Duca, 1947: 12).

Halka açık gösterimlerin yapıldığı ilk yıllarda, çekilen filmler genellikle bir dakikadan oluşan kısa filmlerden oluşmaktadır. (Scognamillo, 1997: 15). "La sortie des usines" Fabrika Çıkışı, "Arrivee d'un train en gare a La Ciotat" Trenin Gara Girişi, "Le repas de bebe" Bebeğin Mama Yemesi gibi filmler, dönemi belgelenmelerinden dolayı belgesel sinemanın temelini oluştururlar (İnal, 2011: 36).

Lumiere kardeşler, sinematografi, 1895 yılında Paris'te yapılan gösteriyle halka tanıtımları ile birlikte (Susar, 2004: 12), sinematografin ünü, yavaş yavaş yayılmaya başlamış ve dünyanın her kesiminden insanlar bu yeni cihazla ilgilenmeye başlamıştır (Öztuna, 1985: 25). Bu yeni buluş, gelecekte önemli bir iş alanı oluşturacağını tahmin eden ileri görüşlü kişilerin ilgisini fazlasıyla üzerine çekmiştir. Bu yüzden dünyanın çeşitli yerlerinden Lumiere Kardeşler'e, bu yeni buluş üzerine bilgi verilmesini ya da sinematograf aygıtının satılmasını isteyen mektuplar gelmeye başlamıştır (Özön, 2013: 30). Her yeni bir buluş beraberinde ticari kazancı da getirir. Diğer buluşlarda da olduğu gibi sinema da yeni bir ticaret kapısı haline gelmektedir.

Gösteriler devam ederken Lumiere Kardeşler, sinematografi seri şekilde üretebilmek için mühendis Jules Carpentier ile birlikte çalışmaya başlamışlar ve 25 adet sinematograf üretmişlerdir (Betton, 1990: 7). Lumiere Kardeşler, sinematografı bir iş geleceği görmüyorlardı. Onlara göre sinematograf yeni bir moda ve bilimsel bir merak konusuydu. Bu modanın da zamanı geçecekti (Tağ, 2003: 19). Bunun için Lumiere Kardeşler, oldukça acele ederek bu cihazdan mümkün olduğu kadar çok ve hızlı yararlanmak istemişlerdir. Bunun üzerine Lumiere Kardeşler, bu cihazı kullanabilecek operatörler yetiştirmeye başladılar (Özön, 2013: 31). Bu operatörler filmin çekimini, yıkanmasını ve izleyiciyle buluşturulması görevlerini üstlenmişlerdir. Yetiştirdikleri operatörleri, 1896'dan itibaren dünyanın çeşitli bölgelerine göndermişlerdir (Yüce, 2001: 4). Operatörler, İngiltere, Belçika, Hollanda, Almanya, Avusturya, Rusya, İsveç, İtalya, İspanya, Sibirya daha sonra da Cezayir, Mısır, Tunus, Hindistan, Japonya, Endonezya, Meksika ve Türkiye'ye gitmişlerdir. 1897'nin sonuna gelindiğinde dünyanın çeşitli yerlerinden 750 filmi Lumiere Kardeşler'in koleksiyonuna kazandırmışlardır (Susar, 2004: 13). Lumiere'nin operatörleri, sürekli olarak çekim yapıyor ve bu çalışmaları sonucunda da doğal olarak yeni çekim ve kurgu tekniklerini geliştirerek halkın gösterilere olan ilgisini canlı tutabiliyorlardı.

Sinemada bir gelecek olmadığı düşüncesiyle, Edison sadece kinetoskop yapmakla yetinmiş, Lumiere Kardeşler de sinematoskopun patentini Melies'e devretmeyi kabul etmemiştir (Bazin, 2011: 29), Melies'e patenti devretmemesinin sebebini ise bu yeni icatta bir iş geleceği görmediklerine bağlamışlardır (Lo Duca, 1947: 17). Bu yorumdan iki çıkarımda bulunabiliriz. Birincisi Lumiere kardeşler, gerçekten bu yeni icatta iş geleceği görmediklerinden ve Melies'in de geleceği olmayan bu işe para harcamasını istemedikleri için, ikinci olarak da ticari gelir kaynak kapısını kapatmak istemediklerinden patentini satmamışlardır diyebiliriz.

Türkiye'yi ilk keşfedenler, Lumiere Kardeşlerin icadını ülkeden ülkeye gidip tanıtan operatörlerdir. Bunların içinde İngiliz, Rus, Fransız ve Alman operatörler bulunmaktadır (Scognamillo, 1996: 11).

1.6. Türkiye'nin Sinema ile Tanışması

Lumiere Kardeşlerin, yetiştirmiş oldukları operatörlerin bir kaç kısa zamanda ülkemize gelmiştir. Bu dönemde yapılan sinema aktüalite tarzı ve küçük çapta

belgesel özelliği taşıyan filmlerdi ve bu filmler yurdumuzda gösterilmeye başlamıştır (Gedik, 2008: 9).

Yurdumuzda yapılan ilk film gösterimi, Bertrand isimli Fransızın, II. Abdülhamit zamanında, 1896 yılında, Saray'da yaptığı gösterimle başlamıştır (Onaran, 1999: 10). Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoglu, sarayda gerçekleştirilen sinema gösterilerini anılarında şöyle anlatır:

“İtalyanlardan başka, Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sinema babamdan (Abdülhamit'ten) izin isteyerek Fransa'ya gider bir takım yeni şeyleri öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanlar sinema şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar çok kısa sürer, bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan çok hoşumuza giderdi” (Osmanoglu, 1986: 75).

Aynı yıllarda, halka açık ilk gösteriyi yapmak için Weinberg'in seçtiği yer, Galatasaray'daki Sponeck Birahanesi'nin salonuydu (Özön, 2013: 33). Halka açık ilk sinema gösterisinin tanığı olan (Scognamillo, 2010: 16), Ercüment Ekrem Talu halka açık ilk sinema gösterisinin yapıldığı günü anılarında şöyle anlatır:

“Şurada, Sponeck salonunda, sinematograf göstereceklermiş. Pek meraklı bir şey diyorlar. Yeni icad olunmuş. Fotoğrafın canlısı gibi bir şeymiş. Kapıdan onar kuruş – o vakit için müthiş bir para- duhuliye vererek içeri girdik.

Karşımızda bir, bir buçuk metrelik beyaz perde duruyordu. Bizde buna bir anlam veremedik bakıyorduk. Yan duvardaki ilanlardan bir şey anlamıyorduk. Canlı fotoğraf... Asrın harikası... Andlozya'da boğa güreşi... Şimendiferle seyahat... Bu ibareler içimizdeki merakı körüklemekten başka bir işe yaramıyordu.

Derken ortalık birdenbire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık, korktuk. Elim gayri ihtiyari ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım.

Arkamızdaki sırada ısıklıklar fışkırıyordu. Karanlığın vaziyet icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden, pencerelere örtülen siyah perdelere itiraz ediyorlardı.

Perdenin önüne gelen bir şahıs bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı.

Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rıhtım üzerinde telaşlı insanlar gelip gidiyor. Ama ne gidiş gelişi! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki...

Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çığnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya bende korkmadım değil; lakin merak galip gelmiş beni iskembeğe mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.

İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perde de üstümüze doğru seyirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman onu daha önce göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu.

Bütün bu temaşa yarım saat sürdü. Seans geceye kadar daha birkaç defa yenilenecekti. Çıktık. Fennin bu harikasını birbirimize izaha çalışıyorduk. Aklımız bir türlü ermiyordu.

Mektepte bunun münakaşası haftalarca sürdü. İstanbul halkı da ekseriyetle bu mevzu üzerinde konuşuyordu. Kimi, bu sihirli icadı gidip görmeyi günah sayıyor, kimi gidip gördüğünden dolayı tövbe istiğfar ediyor, ileri fikirliler ise bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğundan seviniyorlardı. İşte ilk sinema, sinematografî adı altında İstanbul'a böyle geldi, böyle başladı" (Akt. Evren, 2014: 20,21). İnsanlar tanımadıkları, yabancıları oldukları tehlikelerden doğası gereği daima korkmaktadır. Sinematografla tanışmamış olan insanlar neyle karşılaşacaklarını bilmediklerinden dolayı, kendilerine yabancı olan bu icattan oldukça korkmuşlardır. Bu buluş hakkında bilgi sahibi olduktan sonra ve bu buluşu tanıdıktan sonra korkulacak bir şey olmadığını aksine hoş vakit geçirebileceklerinin farkına varmışlardır.

Türkiye'ye sinemayı getiren Sigmund Weinberg 1908'de Tepebaşı'nda Şehir Tiyatrosu'nun eski Komedi Bölümü olan yerde ilk sürekli sinema salonu olan Pathé

Sineması'nı (Susar, 2004: 14), ilerleyen zamanlarda da Sin-Palace ve Orientaux sinema salonlarını açmıştır (Evren, 2014: 601). Sinema uzun zaman tek bir kentte, İstanbul Beyoğlu semtinde etkili olmuştur. Sinemanın Türkiye'ye gelmesi ile ilk sinema salonunun açılışı arasında on on bir yıllık bir süre vardır. Sinema, Türkiye'ye çabuk girmiş olsa bile sadece bir kenti hatta bir bölgeyi, Beyoğlu'nu etkilemiştir (Scognamillo, 1998: 18). Bunun sebebi, sinema her ülkede kendine bir merkez olarak bir kent belirler. Temelini bu seçmiş olduğu kent üzerine atar, gelişir ve yayılır. Yani bu durum keyfi ya da rastlantı bir durum değildir. Beyoğlu'nun bir payitahtın en önemli merkezi olması bu semti cazip kılmış (Scognamillo, 1991: 9,79) ve kentin diğer semtlerine sonradan da tüm Türkiye'ye buradan yayılmıştır (Evren, 2014: 14).

Lumiere kardeşlerin operatörlerinden biri olan Alexandra Promio da 1896 yılının yazında Osmanlı topraklarına gelip, ilk olarak İstanbul (Hun, 2017) daha sonra da Şam, Kudüs, Yafa, Beyrut ve diğer kentlerde film çekmiştir. Sinema dilinde önemli bir yeri olan kaydırma (travelling) hareketini de Venedik'ten sonra ikinci olarak Haliç'te kiraladığı bir kayıkla denemiştir (Özön, 1995: 18). Haliç'in ve 1876'da yapılan tahta Galata Köprüsü'nün filmlerini çeker. Çekilen bu filmler, Türkiye'de çekilen ilk filmleri oluşturmuştur (Evren, 2014: 21).

1914 yılına gelinceye kadar hiçbir Türk tarafından film çekimi yapılmamış, Felix Mesguich, Francis Doublier, Perrigot ve Cambon gibi yabancı sinemacıların (Scognamillo, 1996: 11), Türkiye ile ilgili çektiği görüntüler, Türk izleyicilerine sunulmuştur (Gündeş, 1998: 104). Yurdumuzda çekilen ilk filmleri, Lumiere'nin operatörleri tarafından çekilen filmler oluşturmaktadır. İlk çekilen filmler yabancılar tarafından gerçekleştirilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYEDEKİ BELGESEL FİLM ÇALIŞMALARI

2.1. Türkiye’de Belgesel Film Çalışmaları

Sinema Türkiye’ye öncüler ve meraklılar aracılığıyla gelmiş ve yaşamaya başlamıştır. Yurdumuza ilk gelen filmler dışarıdan getirtilip, panayirlarda, bahçelerde ya da varyetelerde halkın gösterimine sunulmuş zamanla da belgesel konulu ve yerli film yapımlarına başlanmıştır (Scognamillo, 1991: 97).

İlk yapımlar, Fuat Uzkınay gibi teknisyenler, Cemil Filmer, Seden, İpekçi ve Boyer Kardeşler gibi salon işletmeciliğiyle uğraşan kişiler tarafından yapılmıştır.

Türkiye’de belgesel filmin başlangıcı hakkında kesin bir tarih vermek oldukça güçtür. Ancak sinematografla kayıt edilen ilk görüntülerin belgesel film kabul edilmesinden dolayı, belgesel filmin başlangıcı, sinemanın başlangıcıyla özdeşir. Bu bilgiden hareketle sinematografin, Türkiye’ye gelmesi ile birlikte yapılan çekimlerin belgesel nitelikte olduğundan sinema ile belgesel filmin başlangıç tarihini bir tutabiliriz (Gündeş, 1998: 120). Sinema Tarihçisi Nijat Özön Türk Sinemasını şu şekilde sınıflandırmıştır:

1- *İlk Dönem (1914-1922)*

2- *Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)*

3- *Geçiş Dönemi (1939-1950)*

4- *Sinemacılar Dönemi (1950-1970)*

5- *Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası) (1985: 333).*

Türk Sineması’nın bölümlere ayrılmasının nedeni her dönemin kendine özgü özelliğinin ve gerçekliğinin olmasıdır. Fakat bu dönemler kesin çizgilerle birbirinden ayrılamaz. Birbirinin içine geçmiş durumdadır. Dönemlerin iç içe geçmesinden dolayı belli bir süre de olsa farklı dönemin özellikleri bir arada görülebilir.

İlk döneme geçmeden önce, 1914’e gelinceye kadar Türkiye’de çekilmiş olan bazı filmler vardır. Bu filmlerden ilki, 1901’ de Sultanahmet’teki Alman çeşmesinin açılışının filme alınmasıdır. İkinci film ise 1905’ te Yıldız Camii’nin ikinci

selamlığında çekilmiştir. Üçüncü olarak da 1911 yılında Sultan Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretinin kayda alındığı filmidir (Evren, 2003: 49-51).

İlk Türk filmi olmaya aday çalışmalardan ilk iki film (Alman Çeşmesinin açılmasıyla ilgili çekilen ve Yıldız Camii'nin ikinci selamlığında çekilen) filmlerin kimler tarafından çekildiği belli değildir. Son olarak 1911'de Makedonya'lı Manaki Kardeşler'in çektiği ve günümüze kadar tüm belgeleriyle ulaşan, Sultan Reşat'ın Selanik ve Manastır ziyaretlerini konu alan filmidir. Fakat Manaki Kardeşler'in kökeninin çeşitli tartışmalara neden olması bu filminde ilk Türk filmi olmasını engellemiştir (Esen, 2002: 11).

1914 yılına gelinceye kadar, Türkiye'de film çekimi yapılmış olsa da bu filmlerden bazılarının yönetmenlerinin belli olmaması ya da yönetmenlerin Türk olmaması sebebi ile çekilen bu filmler, ilk Türk belgeseli olarak kabul görmemiştir.

2.1.1. İlk Dönem (1914-1922)

2.1.1.1. Birinci Dünya Savaşı ve Rus Abidesi'nin Yıkılma Kararı

I. Dünya Savaşı'nın başlamasında çeşitli askeri, siyasi ve ekonomik gelişmeler etkili olmuştur. Avrupa'nın güçlü devletleri bir takım hedeflerine ulaşabilmek için I. Dünya Savaşı'nı bir araç olarak görmüş ve bunun için hazırlanmışlardır (Gündüz, 2014: 591). 1914 yılına gelindiği vakit bütün şartlar olgunlaşmış ve en küçük bir kıvılcım savaşın başlaması için yeterli olmuştur (Gencer ve Ark, 2013: 47). Bu kıvılcım da Avusturya-Macaristan imparatorluğu Veliahtı Franz Ferdinand'ın, 28 Haziran 1914 günü Saraybosna'yı ziyaretinde bir Sırp milliyetçisi olan Princip tarafından öldürülmesi olmuştur. Bu durum o güne dek Avrupa'da devam eden gerginliğin patlak vermesine neden olarak, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasına neden olmuştur (Sander, 2003: 354). İngiltere, Fransa ve Rusya'nın oluşturduğu itilaf devletlerine karşı, Almanya, Avusturya- Macaristan ve İtalya'dan oluşan ittifak devletlerini meydana getirerek savaşa başladılar. Osmanlı Devleti ilk başlarda çatışmanın dışında kalarak tarafsız devletler safında yer almıştır (Yılmaz, 2004: 256).

93 Harbinin yaraları sarılmadan, Trablusgarp ve ardından da birinci ve ikinci Balkan Savaşları (1912-1913) çökmekte olan devlete ağır darbeler vurmuş, bu darbeler sonucu Bulgaristan'ın bağımsızlığı, Girit'in Yunanistan'a katılımı (Evren, 2003: 20), Trablusgarp ile On İki Ada'nın İtalyanlar tarafından işgali, Arnavutluk'un

bağımsızlığı ve Rumeli'nin elden çıkması gibi olaylar devletin maddi ve manevi yönden büyük bir çöküntüye düşmesine neden olmuştur (Gencer ve Ark, 2013: 44). Osmanlı Devleti o dönemde içinde bulunduğu koşullar göz önüne alındığında oldukça yorgun ve savaşa hazırlıksız durumda olduğu görülmektedir.

Dışarıda kötü giden işler içerde de benzer şekilde yaşanıyordu. İkinci Meşrutiyet'le gelen ikinci parlamenter yönetim, istenilen ve arzu edilen başarı sağlayamamıştır. 31 Mart (13 Nisan 1909) ayaklanması ile siyasal hayat çığırından çıkmış, hükümet darbesi denemeleri, ordunun siyasete bulaştırılması meşrutiyet yönetimini, tek parti diktatörlüğü haline getirmiştir (Özön, 2013: 47).

1913 yılı başında darbe sonucu başa geçen yeni liderler (Enver Paşa, Talat Paşa, Cemal Paşa) toplumda istikrarı sağlayamamıştır (www.anadoluhareketi.com, 2017). Enver, Talat ve Cemal Paşalar ülkeyi savaşa sokmamışlardı ama Almanya'ya yakın olduklarını da her defasında beyan etmekten kaçınmamışlardır (Evren, 2003: 20).

İkinci meşrutiyet denemesinin başarısızlıkla sonuçlanması nedeniyle aydınlar, siyasete karıştırılan ordu ve bütün yükü omuzlarında taşıyan halk hayal kırıklığına uğramış ve bu durumdan memnun kalmamıştı. Bütün bu memnuniyetsizliklere karşı yönetimi ellerinden bırakmak istemeyenler ise bu serüvenin sürüp gitmesini büyük bir serüvene atılmakla sağlanacağına bağlıyorlardı. Seçtikleri tarafın galip geleceğine dair inançları olmadığı halde (Özön, 2013: 48), 1913'te General Liman Von Sanders'in başkanlığındaki yeni Alman askerî yardım heyetinin İstanbul'a gelmesini sağlamışlar (Kılıç, 2014: 99), bundan iki gün sonra 2 Ağustos 1914'te Türk-Alman gizli ittifakını imzalanmışlardır (Armaoğlu, 2004: 59).

Almanya ile gizli bir antlaşmanın imzalanması, İttihat ve Terakki ileri gelenlerinin Almanya'nın yanında savaşa girmekte bir mahzur görmediklerini ortaya koymaya yetmiştir (Evren, 2014: 44). Bu antlaşmadan on gün sonra itilaf devletleri gemilerinin kovaladığı iki Alman savaş gemisinin Çanakkale boğazından içeri alınması ve Alman komutan ve erlerine fes giydirilip bu gemilerin Osmanlı donanmasına katıldıklarının açıklanması ve ardından gemilerin Karadeniz'e açılıp (Gündüz, 2014: 594). Rus gemilerini, kıyılarını topa tutması üzerine ne ulusun ne meclisin ne de padişahın haberi olmaksızın Osmanlı devleti kendini savaşın ortasında buluvermişti (Yılmaz, 2004: 261).

Hiç beklenmedik bir şekilde savaşa girilmesi, Osmanlı Devletinde büyük bir etki yaptı. Halkı savaşa hazırlamak için büyük bir propagandaya girişilmiştir. Halkın milli duygularını harekete geçirmek için 14 Kasım 1914'te Fatih Camiinde Cihad-ı Ekber ilanı yapıldı. Bu ilanla Müslümanlar, bir takım Hristiyanların yanında, bir başka Hristiyanlara karşı savaşmak için çağırılmıştır (Özön, 2013: 50). Bu ilan yapılırken, bir kısım halk da 93 Harbinde Ayastefanos'da dikilen Rus Abidesi'ni yıkmak için yola koyulmuştu. Abidenin Osmanlı Devleti için çok acı bir anısı vardı. Bu abide 1876-1877 Osmanlı-Rus savaşının yenilgiyle sonuçlanması üzerine Ruslar tarafından dikilen bir zafer anıtıdır. Abide yıkılacak, böylece Ruslardan manevi bir öç alınmış olacaktı (Evren, 2003: 45). Abidenin yıkılışı, Türk Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilmesi yönünden önemlidir. İlk olarak bir Türk sinemacısı, bu olaydan dolayı kamerasını çalıştırarak ilk Türk filmini meydana getirmiştir. Bu olayın kahramanı, daha önce Seden Kardeşler'in yanında sinema işletmeciliğine başlayan Fuat Uzkınay olmuştur (Onaran, 1999: 13).

Fuat Uzkınay, Türkiye'de film çekimleri yapmış, daha çok da yabancı filmleri Türkiye'ye getiren, İstanbul'da farklı okullarda da sinema gösterimleri yapan Weinberg'ten etkilenmiş ve film makinesinin kullanımını öğrenmiştir. Uzkınay, Kemal ve Şakir Seden kardeşleri ikna ederek onlarla birlikte 6 Temmuz 1914 günü Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması'nı açmıştır. O dönemde askere alınan Uzkınay (Özön, 1970: 8), Ruslar tarafından 1876-1877 savaşının sonunda zafer anıtı olarak inşaa edilen yapının yıkılmasının kararlaştırılmasının ardından filmi çekmesi için görevlendirilmiştir. Uzkınay sonunda kameranın arkasına geçmiş ve Türk sinema tarihinin ilk filmi olan Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'nı çekmiştir (Scognamillo, 1998: 24). Makedonya asıllı Manaki Kardeşler (Yanaki ve Milton)'in 1907'den itibaren çekmeye başladıkları belge filmleri bir kenara bırakılırsa (Onaran, 1999: 12), Fuat Uzkınay'ın, 14 Kasım 1914'te İstanbul Yeşilköy'de çektiği "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı 150 metre uzunluğundaki film, Türkiye'de çekilen ilk Türk filmi olarak kabul edilir (Özön, 1995: 19). Türkiye'de sinema çalışmasının temelini propaganda amaçlı bir belgesel film oluşturmuştur.

Fuat Uzkınay'ın çekmiş olduğu "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı filmin çekilip çekilmediği üzerine pek çok tartışmalar vardır. Burçak Evren bu film hakkındaki kuşkuları şu şekilde dile getirmektedir: İlk olarak bu filmin çekildiği fakat daha sonra Ordu Foto Film Merkezinde kaybolduğunu, ikinci olarak Fuat

Uzkınay'ın acemilikten ve heyecandan dolayı alıcıyı kullanamadığı ve filmi kayıt altına alamadığını, üçüncü olarak filmin çalındığını ya da başka bir filmin içine karıştığını son olarak da filmin gösterilmesi için bir yere gönderildiğini ve geriye istenmeyi unutulduğunu (Evren, 2003: 12-13) söylemektedir. Filmin ortada olmaması nedeniyle Evren bu şekilde düşünmekte haklıdır. İster istemez insan bu durumlar karşısında kuşku duymakta ve bu kuşkularını dile getirmektedir. Daha sonra yapılan çalışmalar bu kuşkuları bir nebze de olsa azaltmaktadır.

Tartışmaların devam ettiği süre içerisinde Aytekin Can, Foto-Film Merkez Komutanlığı'nda 1951-1971 yılları arasında komutan vazifesini yapan Emekli Mu. Kd. Alb. Nusret Eraslan ile yapmış olduğu görüşme sonucunda, bu filmin çekildiğini ancak filmin kutusunun olduğu halde filmin kutu içerisinde olmadığını gördüğünü, filmin yangın ihtimaline karşın Yıldız Sarayı'ndan çıkarıldığını ve büyük ihtimalle denize atıldığını, bu filmle birlikte çok sayıda filmin bu şekilde ortadan kaybolduğunu dile getirmiştir (2004: 85-86). Sonuç olarak Sinema Tarihçileri tarafından ilk Türk filmi olarak "Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı" kabul görmektedir. Böylece Türk sinemasının ilk sinemacısı 1914'te ilk filmini çekmiş olur. Bir dönemi simgeleyen anıtın yıkılışı, Türk Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilmesi yönünden önemlidir.

I. Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa Almanya'yı ziyaretinde, Alman Ordu'sunun "Ordu Film Dairesi" kurduğunu görmüş ve sinemaya verdikleri değeri anlamış olan Enver Paşa'nın ilk işi, 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi" ni kurdurmak olmuştur (Toprak, 2013: 54). Enver Paşa tarafından kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına Sigmund Weinberg getirilmiş, Uzkınay'da Weinberg'in yardımcısı olarak göreve başlamıştır. Uzkınay, Weinberg ile birlikte bu kurum adına Enver Paşa'nın Atları ve Enver Paşa'nın yeni doğan çocuğunun filmlerini çekmişlerdir (Esen, 2002: 14). İlk çekilen film ordu bünyesinde gerçekleşmiş ve daha sonra bu filmi takip eden filmlerde ordu bünyesinde gerçekleştirilmiştir.

Merkez Ordu Sinema Dairesi, Osmanlı ordusunun çeşitli cephelerdeki savaşını ve savaşın içinde bulunan ülkenin günlük konularını içeren filmler çekmiştir (Gündeş, 1998: 105). Çanakkale Muharebeleri (1916), Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi (1916), General Thowshend (1916), Galiçya Harekatı (1916), Alman İmparatoru'nun Dersaadete Gelişi (1917), Alman İmparator'unun

Çanakkale'yi Ziyareti (1917), Abdülhamit'in Cenaze Merasimi (1918), Sultan V. Mehmet Reşad'ın Cenaze Merasimi (1918), Sultan Vahdettin'in Biat Merasimi (1918), Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı (1918), At Yarışları (1918) (Erkılıç, 2002: 11). Weinberg sadece askeri belgesel filmlerle yetinmeyip, ülkemizde başka sinema kuruluşu olmadığından dolayı, konulu filmlerinde çekilip halka gösterilmesi gerektiğini Enver Paşa'ya kabullendirdi ve konulu film çekme çalışmalarına başladı (Onaran, 1999: 14). Weinberg 1916 yılında "Himmet Ağa'nın İzdivacı" filminin çekimine başladı. Ülkemizde çekilen bu ilk konulu filmin çekim zamanının harp zamanına denk gelmesinden dolayı çekimler yarım kalmıştır ve bu film 1918 yılında Fuat Uzkınay tarafından tamamlanmıştır (Gedik, 2008: 9). Yurdumuzda film çekimin ve film gösterimi yabancılar tarafından başlatılmasının yanı sıra öykülü filmlerin çekimine başlanması da yabancılar eliyle gerçekleşmiştir.

1916 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin yanında, yarı askeri bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gelir sağlamak amacıyla sinema çalışmalarına başlamıştır (Gündeş, 1998: 106). Bu kuruluş Almanya'dan cihazlar getirtmiş ve savaş belgeselleri çekerek işe başlamıştır. Savaş belgeselleri çekerek işe başlayan bu kuruluşun operatörü Kenan Erginsoy'dur. Yurdumuzda ilk öykülü filmler bu kuruluş adına gerçekleştirilmiştir (Onaran, 1999: 14). 1917 yılında çekilen ilk öykülü film "Pençe" ikincisi ise "Casus" adlı filmlerdir. Bu filmlerin yönetmeni, Müdafaa-i Milliye Cemiyet'i üyelerinden biri olan, sonradan tanınmaya başlanan, gazeteci Sedat Simavi'dir (Hun, 2017). 1917 yılında çekilen filmlerden ilki olan Pençe, Mehmet Rauf'un aynı adlı oyunundan uyarlanmıştır. Evlilik kurumunu eleştiren bir filmidir. Simavi, yine aynı yıl ikinci öykülü filmi olan, bir casusluk macerasını anlatan Casus adlı filmi de üyesi olduğu kurum adına çekmiştir (Özön, 1995: 18). Türk sineması Alman ordu sinemasını örnek almıştır.

Fuat Uzkınay'ın çektiği Himmet Ağa'nın İzdivacı'ndan sonra çekimine başlanan bu filmler (Pençe-Casus) daha önce piyasaya çıkarılmış ve bu filmler ilk olarak Beyoğlu'ndaki Fransız Tiyatrosu'nda daha sonra da Alemdar Sineması'nda halka gösterilmiştir (Scognamillo, 1998: 23).

1918 yılında, Osmanlı Devleti'nin savaştan yenik çıkması üzerine Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin ellerinde bulunan sinema araç ve gereçleri, işgal kuvvetlerinin ellerine geçmesini engellemek için

Malül Gaziler Cemiyeti'ne aktarılmıştır (Onaran, 1995: 20). Tanınmış tiyatro oyuncusu ve yönetmen Ahmet Fehim Efendi, 60 yaşındayken bu kurum adına, 1919 yılında Mürebbiye ve Binnaz adlı filmleri çekmiştir. Bu iki film Türk sinema tarihinde ilk kez, kadın kişilikleri üzerine kurulmuş konular içermektedir (Özgüç, 1993: 14).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanan Mürebbiye, Fransız bir hayat kadınının İstanbul'a gelerek, evlerde mürebbiyelik yapmasını, mürebbiyelik yaparken de evlerde bulunan erkekleri baştan çıkarmasını anlatmaktadır. Fransız Mürebbiyenin foyasının meydana çıkması üzerine evden kovulmasını (Güvemli, 1960: 233), Fransızların da aynı şekilde ülke topraklarından sürüleceği metaforunu düşündürmesi nedeniyle işgal kuvvetlerine karşı bir protesto havası taşımasından, Anadolu'da gösterilmesi işgalci kuvvetler tarafından yasaklandı. Mürebbiye, Türkiye'de sansür uygulamasına uğrayan ilk film olmuştur (Esen, 2010: 15). Malül Gaziler Cemiyeti ikinci film olarak "Binnaz" ı çekmiştir. Binnaz filmi ise Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan uyarlanmıştır. Ahmet Fehim Efendi'nin ve Fazlı Necip'in yönetmenliğini yaptığı Binnaz filmi, Binnaz ile onu elde etmek isteyen iki erkek arasındaki ilişkiyi konu alır. Binnaz filmi seyirciye sunulmuş ve uzun süre gösterimde kalmıştır (Arpat, 1959: 6).

İki yıl aradan sonra 1921 yılında, tiyatrocu Şadi Fikret Karagözoğlu tarafından, Malül Gaziler Cemiyeti adına "Bican Efendi" filmi çekilmiştir. Bican Efendi halk tarafından çok sevilmiş ve bunun üzerine devam filmleri çekilmeye devam edilmiştir (Özön, 1970: 32). Bican Efendi Vekilharç, Bican Efendi Mektep Hocası ve Bican Efendi'nin Rüyası üçlemesiyle, ilk güldürü tiplemesini oluşturmuştur (Esen, 2010: 16). Savaş dönemi içinde bulunulması nedeniyle bu dönemde çekilen filmler savaş belgesellerinden oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra ordu ile halkı bütünleştirmeye yönelik öykülü filmler de çekilmiştir. Çekilen bu öykülü filmler halk tarafından sevilmiş ve uzun süre gösterimde kalmış ve sevilen filmlerin devamı niteliğinde filmler gerçekleştirilmiştir.

1922 yılında Kurtuluş Savaşı'nın son yıllarında Kurulan Ordu Film Alma Dairesi, gerçek anlamda belgesel özelliklere sahip ilk çalışmayı yapmıştır. Türkiye Büyük Millet Meclisi ordusu bünyesinde kurulan bu kurum, kaçan düşman askerlerinin yol boyunca yaptığı yıkımları ve vahşeti belgeleyen, İstiklal veya İzmir

Zaferi filmini çekti. Kurtuluş Savaşı'na ilişkin görüntüler sonradan kurgulanarak uzun bir film elde edildi (Pembecioğlu, 2005: 173). Bu film gerçek görüntüleri barındırmasından dolayı da bir belge olarak büyük bir öneme sahiptir. Bu filminden bir yıl sonra 1923'te Fuat Uzkınay, "Ordunun İstanbul'a Girişi" adlı belgesel filmi çekmiştir (Adalı, 1986: 100). Seden kardeşler, 1922 yılında ilk özel Türk sinema ortaklığı olan Kemal Film'i kurmuşlardır. Muhsin Ertuğrul'un, Seden kardeşleri yapımcılığa yüreklendirmesi sonucunda, 1923 yılında "Zafer Yolları" adlı belgesel filmi çekmişlerdir (Güvemli, 1960: 237). Kurtuluş Savaşı'na ilişkin belgesel filmlerin kurgulanmasıyla ortaya çıkan bu ürün, Cumhuriyet dönemine kadar çekilen son filmidir (Özön, 1995: 20). Fakat "Zafer Yolları" adlı filmi 1934 yılında izleyen Atatürk filmi yeterli bulmamış ve çalışmaların sürdürülmesini istemiştir. Atatürk'ün bu isteği üzerine, Ali Fuat Erdem'in başkanlığında Nurettin Baransel, Fahri Belen ve İsfendiyar Bey'in oluşturduğu bir komisyon, bu filmi 12 bölüme çıkarmıştır (Dorsay, 1998: 16). Atatürk'ün, bu şekilde titiz davranması onun sanata ve sinemaya ne kadar çok önem verdiğinin göstergesidir. Sanata verdiği önemi "*Sanatsız kalan bir ulusun hayat damarlarından biri kopmuş demektir,*" "*Efendiler, hepiniz mebus olabilirsiniz... Vekil olabilirsiniz... Hatta Cumhur reisi olabilirsiniz. Fakat sanatkar olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim*" (Dorsay, 2003: 15) sözleriyle gösterirken, sinemaya verdiği değeri, "*Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz*" (Naci, 1984: 114) sözleriyle dile getirmektedir. Yeni doğan düşünceler, sanatla bütünleştiği vakit hayat bulurlar (Özgü, 1972: 35).

"Zafer Yolları" filmi ile birlikte Cumhuriyet öncesi sinema çalışmaları sona ermiş ve Tiyatrocular döneminin başlangıcına kadar 10 yıl süren duraklama dönemi başlamıştır.

Çalışmaları dönemler halinde incelediğimizden dolayı, kurumlar tarafından yapılan çalışmaları daha sonra geniş bir şekilde ele alacağız.

2.1.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)

Askeri ve yarı askeri kuruluşların eliyle çekilen filmler, ilk özel film şirketi olan Kemal Filmin kurulmasıyla birlikte Türk Sineması 1922 yılında sivilleşmiştir (Esen, 2010: 20). Türk ordusu, 9 Eylül 1922’de Yunanlıları Anadolu topraklarından atarak, 15 Ekim 1922 yılında işgalci kuvvetlerle Mudanya Mütarekesi’ni imzalamış ve askeri zaferini onaylatmıştır (Gencer ve Ark, 2013: 194). Cumhuriyetin ilanından bir yıl önce, 1922’den 1939’a kadar devam eden dönem, “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırılmaktadır. Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılmasına karşın (Özön, 1995: 21), bu döneme damga vuran tek bir tiyatrocu isim vardır. Bu isim Muhsin Ertuğrul’dur. Tiyatrocu olan ve sinemayı “ek görev” sayan Ertuğrul’un bu döneme damga vurmasında, o dönemde kendisinden başka deneyimli yönetmenlerin olmaması ya da olsa bile sinemaya ilgi duymamaları etkili olmuştur (Onaran, 1999: 20). Bu dönemde tiyatrodan sinemaya aktarılan filmler bulunmaktadır.

Ertuğrul, Almanya’da bulunduğu dönemlerde sinemayla da yakından ilgilenmiş ve Türkiye’ye döndüğünde Seden kardeşlerle tanışarak birlikte film çekme kararı almışlardır (Teksoy, 2008: 23). Kemal film adına ilk olarak yönettiği film “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk” ya da “Şişli Güzeli Mediha Hanım’ın Facia-i Katli” filmi olmuştur. Bu film gerçek yaşamdan alınmış, mütareke yıllarında dostu tarafından öldürülen hayat kadınının yaşamını konu alır (Scognamillo, 1998: 40).

Muhsin Ertuğrul’un çektiği ikinci film, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanından uyarladığı “Nur Baba” filmidir. Bektaşiler üzerine bir kalem denemesi olan bu romanın filme uyarlanmasıyla çekime başlanmış ancak Bektaşilerin stüdyoyu basması sonucu çekimler durmuştur (Güvemli, 1960: 238). Daha sonra bazı oyuncuların değiştirilmesiyle, polis eşliğinde film çekildi. Gösterisi ise bir yıl sonra “Boğaziçi Esrarı” adıyla yapıldı. Film, zevk ve şehvete düşkün Bektaşi Şeyh’i Nur Baba’yı anlatmaktadır (Esen, 2010: 23).

Muhsin Ertuğrul, Kurtuluş Savaşı’nın sürdüğü esnada bu savaşı konu alan “Ateşten Gömlek” filmini Halide Edip Adıvar’ın romanından uyarlamıştır. Muhsin Ertuğrul’un perdeye uyarladığı bu film sinemamızda Kurtuluş Savaşını anlatan ilk konulu filmidir (Önder ve Ark, 2005: 123). Henüz işgal altındaki İstanbul’da gösterilen bu film, konusu gereği savaş heyecanını kitlelere ulaştırması bakımından halkın ilgisini çeken bir film olmuştur (Dorsay, 1998: 17). Bu filmde ilk kez

Müslüman ve Türk kadın oyuncular yer almıştır (Hun, 2017). Gazete ilanı ile bulunan bu kadın oyuncular Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir olmuştur (Onaran, 1986: 211). Ateşten Gömlek filmi, Türk sinemasının Gerçeklik Akımı içerisinde önemli bir örnek kabul edilerek, Kurtuluş Savaşı'nın henüz unutulmamış acılarını, sevinçlerini sanat yardımıyla belgelere dayandırarak çevrilmiştir (Gündeş, 1998: 107).

Kemal Film adına bu üç filmi çeken Muhsin Ertuğrul, bu başarısını, bundan sonra çekeceği şu üç filmde gösterememiştir. Bu filmler: “Kız Kulesi’nde Bir Facia”, “Leblebici Horhor”, “Sözde Kızlar”dır. 1922-1924 yıllarını kapsayan dönemde, Muhsin Ertuğrul’un Kemal Film bünyesinde çektiği filmler ağırlıklı olarak edebi yapıtlardan uyarlanan dramlardan oluşmuştur (Onaran, 1999: 25).

Kemal Film, kiraladığı binadan hazırlıksız şekilde atılıp, araçları gereçleri zarar görünce yapımcılığa ara vermişlerdir. Bu bahaneyle de Ertuğrul ve Seden kardeşlerin yolları iyice ayrılmıştır. Bu olaydan sonra (Esen, 2010: 27), Ertuğrul Rusya’ya giderek sinema ve tiyatro çalışmaları yapmıştır. Tekrar Türkiye’ye dönmesinin ardından, İpek Film ile anlaşmış ve 1928’de İpek Film için, bir Kurtuluş Savaşı filmi olan “Ankara Postası” filmini çekmiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında, emirleri gerekli yerlere ulaştırmakla görevli olan kuryenin başından geçenler anlatılmaktadır (Scognamillo, 1998: 40). Tiyatrocular döneminde de savaş konularına yer verilmiş, çekilen öykülü filmlere konu olmuştur.

Ertuğrul’un ilk sesli film serüveni 1931 yılında çektiği “İstanbul Sokaklarında” ile başlar. İstanbul Sokaklarında filmi, Türk Sinemasının ilk sesli filmidir. Bu ilk filmin seslendirilmesi, Paris’te Epinay Stüdyoları’nda yapılmıştır (Onaran, 1999: 21). Şarkılı bir melodram olan film, Türkiye, Yunanistan ve Mısır’da çekimleri gerçekleştirilmiş, bu ülkelerde bulunan ülke oyuncularına yer verilmiştir (Esen, 2010: 26). Filmin konusu oldukça karışıktır. Mısırlı bir roman yazarının, Armoni çalarak para toplayan kör bir genç ve onu yeren ağabeyine rastlamasıyla film başlar. İlk sesli film olması ve melodramatik havasıyla insanları etkilemesinden dolayı geniş kitleler tarafından izlenmiştir (Özkırım, 1962: 11).

Muhsin Ertuğrul, İpekçiler’i yeni bir stüdyo kurmaya ikna ederek, gerekli olan araç ve gereçleri getirtmiştir. Hazırlıklar tamamlandıktan sonra, Kurtuluş Savaşı destanının tam olarak anlatılmadığına inanan Ertuğrul, yıllardır özlemi içinde

bulunduğu bir projeyi uygulamaya koymuş ve 1932’de “Bir Millet Uyanıyor” filmini çekmiştir (Onaran, 1986: 210). Kurtuluş Savaşı’nı anlatan bu filmde, Mustafa Kemal Atatürk’te Nutuk’u okuyarak rol almıştır. Bu filmde ilk kez Darülbeydi oyuncularından farklı oyunculara yer almıştır. Konunun işlenişi bakımından dağınık olmasına rağmen halk ve eleştirmenler tarafından çok beğenilmiştir. Zaman zaman gerçek kişilerin oyuncu olarak kullanılması, belgesel nitelikler barındırması açısından önemli bir filmidir (Gündeş, 1998: 108). İsveçli yazar Selma Lagerlöf’ün “Bataklı Damın Kızı” hikâyesinden uyarlanan film 1935 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Köy yaşamını konu alan bu filmde Türk Sinemasının ilk kadın starı Cahide Sonku filmde başrol oynamıştır. Çekim yapılan Çalıköy halkıda figüran olarak kullanılmıştır (Teksoy, 2008: 27). Milli mücadele döneminin konu alındığı filmde gerçek görüntülere de yer verilmesi nedeniyle belgesel nitelikler taşımaktadır.

1933 yılında İpek film tarafından çekilen, Hazım Körmükçü’nün “Yeni Karagöz” ve Nazım Hikmet Ran’ın “Düğün Gecesi” filmi o dönemde belgesel amaçla çekilmemiş olmasına rağmen günümüzde taşıdıkları özellikler sebebiyle belgesel değeri taşımaktadırlar (Gündeş, 1998: 108). Bu dönemde yapılan filmlerin ticari yapımcıların elinde bulunması sebebiyle belgesel sinemada süreklilik sağlanamamıştır.

Belgesel sinema açısından verimli bir tarih sayılabilecek olan 1934 yılı Nazım Hikmet yine İpek Film adına, “İstanbul Senfonisi” ve “Bursa Senfonisi” adlı iki film çalışması yapmıştır (Susar, 2004: 17).

1934’te ortaya çıkarılan en önemli eser, Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü bünyesinde çekilen, “Türkiye’nin Kalbi Ankara” filmi olmuştur. Cumhuriyet’in kuruluşundan 1934’e kadar geçen on yıl içerisinde, Ankara’nın yeri ve önemi vurgulanmıştır (Adalı, 1986: 102). Belgesel film açısından ortaya konan önemli bir filmidir.

Ertuğrul, “Söz Bir Allah Bir”, “Milyon Avcıları”, “Cici Berber”, ve “Leblebici Horhor Ağa” gibi müzikli filmler yapmıştır. Fakat bu filmlerden “Cici Berber” hariç diğer filmler halk tarafından beğenilmemiştir. Büyük paraların harcandığı “Leblebici Horhor” İpek Film iflasın eşiğine getirdi (Onaran, 1999: 29). İpekçi film Leblebici Horhor filminin başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından Ertuğrul’ bir şans daha tanır. 1938 yılında Ertuğrul, “Aynaroz Kadısı” nı beyaz

perdeye aktarır. Ertuğrul, bu ünlü oyunu dekorları ve giysileri ile birlikte sinemaya aktarmayı başarmıştır. Halk tarafından beğenilen bu filmi 1939'da çekilen “Bir Kavruk Devrildi” filmi izlemiştir. Tarihi mekanlarda, tarihi kostümlerle çevrilen bu filmler halk tarafından tutulmuştur (Scognamillo, 1998: 62). Ertuğrul, filmlerinde tiyatronun etkisinden kurtulamamış durumdadır. Tiyatronun bütün özelliklerini sinemaya aktarmak için uğraşmıştır.

Türkiye’de Sadettin Kaynak’ın besteleri ve Münir Nurettin Selçuk ile Müzeyyen Senar’ın sesleriyle, Türk musikili ve Türkçe dublajlı olarak çekilen filmleri halk seviyor ve izliyordu. Muhsin Ertuğrul bunları göz önünde bulundurarak, “Allah’ın Cenneti” ve “Tosun Paşa” filmlerini çekmiştir. Sesli dönemin bu son iki filmi de başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Ertuğrul yapmış olduğu bu iki başarısız filmin ardından kendisini kısa sürede toparlayarak Geçiş Döneminde yeni girişimlerde bulunmuştur (Onaran, 1999: 30).

Kışın tiyatrodaki sergiledikleri oyunları film haline getirip, yaz aylarında da bu filmlerin gösterilerini yapan tiyatro kültürüyle yetişmiş olan Muhsin Ertuğrul, filmlerinde elinde ya da elinde olmadan tiyatronun etkisinde kalmıştır. Tiyatro konularının filme aktarılması ya da tiyatro oyuncularının filmlerde yer alması 1945’lere kadar sürmüştür, 1950’den sonra ise sinemamızın gerçek oyuncuları belirleme başlamıştır (Özkırım 1962: 11).

Tiyatroyu üstün bir sanat olarak gören bu dönemin yönetmenleri, sinema ile tiyatro arasında ki ayrımın farkına varamamışlardır. Sinemayı “ek” iş olarak yapan yönetmenler, tiyatronun özelliklerini çekmiş olduğu filmlere taşındılar. Sadece filmlerin adı, oyuncuları, dekoru, kostümü ve yönetmenleri değişti. Kullanılan dil ve anlatım tarzı ise sabit kaldı ve tiyatrocuların etkisi kendi dönemlerinden sonra gelen dönemlerde de devam etmiştir.

1939 yılından itibaren belgesel film çalışmalarında duraklama yaşanmış ve 11 yıl süren bir geçiş dönemi sonrasında, 1950’li yıllara gelinmesiyle belgesel filmler yeniden canlılık kazanmıştır.

2.1.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)

1939’dan 1950’lere gelinceye kadar belgesel film çalışmaları adına durgun bir dönem yaşanmıştır.

Geçiş Döneminin başlangıcı, II. Dünya Savaşı'nın başlangıcına denk gelir. Bu sebepten dolayı savaştan izler taşır. Bütün dünyayı etkileyen olumsuz koşullar Türkiye'yi de etkiler (Esen, 2010: 45). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu, Mustafa Kemal Atatürk'ün de bu dönemde ölmesi ağır koşulları daha da ağırlaştırmıştır. Atatürk'ün yerine ülkenin başına geçen İsmet İnönü, ülkeyi savaşa sokmamak için elinden geleni yapmış ve tarafsız bir siyaset izlemiştir (Evren, 2014: 110). Bu dönemde savaşa katılmayan Türkiye, savaşın getirdiği sıkıntıların birçoğunu yaşamaktan kurtulamamıştır. Bu sıkıntıların başını çok sayıda insan silah altına alınması, askeri harcamalar artması ve büyük bir darlık ve ekonomik sıkıntılar yaşanması gibi durumlar çekmiştir (Gündeş, 1998: 109). Elbette savaşın getirdiği ağır koşulların sinema üzerinde de bir takım olumsuz etkileri olmuştur.

Savaştan bir yıl önce yeni bir atılıma hazırlanan Türk sineması, savaşın ortaya çıkmasıyla bu atılımları gerçekleştirememiştir (Özön, 2013: 127). Savaş başlamadan önce, Türk sinemasına hâkim olan Avrupa ve Amerikan filmleri savaşın başlamasıyla eski niteliklerini kaybetmiştir. Bu durumdan faydalanan ise yine Amerika olmuştur. Yolların kapalı olması nedeniyle, Amerika yeni yol arayışına girer ve yeni yol olarak güvenli gördüğü Mısır üzerinden filmlerini Türkiye'ye gönderir. Bunun sonucunda da Amerikan filmlerinin yanında Mısır filmleri de gelmeye başlamıştır (Onaran, 1999: 34). Daha sonra bu filmler zorunlu olarak Türkçe 'ye çevrilir (Evren, 2014: 112). Mısırdan gelen filmler Türkiye'de büyük bir etki uyandırmıştır. Mısır filmlerinin salgın hale gelmesi, 1938 yılının Kasım ayında Damu' al-hubb "Aşkın Gözyaşları" filminin gösterilmesiyle başlamıştır. Mısır filmlerinin bu etkisi 1950 yılına kadar sürmüştür (Özön, 2013: 128). Türk halkı, içinde bulunduğu zor durumu şarkılı Arap filmlerinde gidermeye çalışmış ve kendi yaşamlarındaki acıyı, bu filmlerde bulmuştur.

Savaş öncesi yıllarda Avrupa'ya çeşitli alanlarda eğitim almak için giden gençlerin savaşın başlaması üzerine tekrar Türkiye'ye geri dönüş yapmaları sinemayı etkilemiştir. Ülkelerinin içinde bulunduğu zor koşullara rağmen tüm güçleriyle sinema ile ilgilenmeye başlamışlardır. İşe ilk başlayan kişi Faruk Kenç olmuştur (Esen, 2010: 37). 1930'lu yıllarda Halil Kamil Film Stüdyosu kurulmuştur. Başlangıçta sadece dublaj işleriyle uğraşmış olan stüdyo, daha sonra Reşat Nuri Gültekin'in "Taş Parçası" oyununu film haline getirmeyi kararlaştırmıştır. Filmi çekmesi için Raşit Rıza ile anlaştı ama sonradan aralarında sorun yaşanması

sebebiyle bu sorumluluğu Faruk Kenç vermişlerdir (Onaran, 1999: 39). Ertuğrul'un egemenliği döneminde sinemaya başlayan Faruk Kenç, tiyatrocı olmamasından gelen sinemasallık ve amatör oyunculara da filmde yer vermesinin filme katmış olduğu doğallık eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir (Özgüç, 1993: 18). Ertuğrul'un piyasaya hakim olduğu dönemde işe başlamasına rağmen Kenç, tamamen tiyatroya bağlı kalmamış, etkisinden kurtulmaya çalışmıştır.

Geçiş Dönemi, birbirini tetikleyen gelişmelerle doludur. Savaşın yolları kapatması nedeniyle dışarıdan getirilen filmlerin sayısı azalmıştır. Dışarıdan gelen film sayısının azalması yerli film gereksinimini doğurmuştur (Güvemli, 1960: 247). Bu gereksinimi karşılamak üzere yeni yapımevleri kurulmuş ve yeni sinemacılar ortaya çıkmıştır. Sayısı artan film şirketlerinde, Avrupa'dan gelen genç sinemacılar çalışmaya başlamış ve filmlerinde tiyatro oyuncularının yanında amatör oyunculara da yer vererek, dış çekim ve hareketli kamera kullanımıyla sinemasal anlatıyı yakalamışlardır (Özön, 1995: 24). Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu bu dönemde sinemaya giren genç yönetmenlerdir (Yüce, 2001: 70). Ayrıca canlanan sinema ortamı, Muhsin Ertuğrul dışındaki tiyatrocuların da sinemaya geçmelerine ortam hazırlamıştır. Tiyatromsu özellikler, Ertuğrul ve diğer tiyatrocuların filmlerinde sürmektedir (Esen, 2010: 38,39). Dönemleri tarihsel olarak ayırabiliriz fakat dönemler arasında yaşanan geçişleri ve yönetmenlerin birikimlerini bir anda söylemeyiz. Mutlak şekilde kendisinden önce ya da sonrasında bu izler görülecektir.

2.1.3.1. Faruk Kenç

Faruk Kenç, Geçiş Döneminin ilk ve en önemli yönetmenlerinden biridir. Kenç ilk olarak, Reşat Nuri Gültekin'nin eseri olan (Evren, 2014: 114), Şehir Tiyatroları'nda sahneye konan "Taş Parçası" adlı eski bir oyununu 1939'da sinemaya aktarmıştır. Filmin oyuncu kadrosunu, Şehir Tiyatrosundan ve dışarıdan alınan oyuncular oluşturmuştur. Taş Parçası filmi, "Tiyatrocular"ın etkisinden kurtulamamış, tiyatroculardan izler taşımaktadır (Özön, 2013: 130). Film Tiyatrocular Dönemi'ne alternatif olarak çekilmiş olsa bile, tiyatro eserinden uyarlandığı için tiyatral özelliklerinden tamamen arınamamıştır. Taş Parçası filminin konusu, annesinin başka bir adamla olan ilişkisini babasına anlatan bir gencin yaşadığı olaylar anlatılır. Bu filmde bir yıl sonra 1940 yılında çektiği "Yılmaz Ali"

filminde sinema ve tiyatro arasındaki anlatım farklılığı belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Bu filmin konusundan çok kameranın hareketli kullanılması dikkat çekmiştir (Evren, 2014: 114). Tiyatro'nun tek bir çerçevesi vardır. Her şey o çerçeve içerisinde gerçekleşir. Fakat sinemanın dili farklıdır. “Yılmaz Ali” filminde de olduğu gibi kameraya hareketlilik kazandırılarak anlatı dili değiştirilmiştir.

Faruk Kenç Batı'dan gelmesine rağmen çoğu filmlerinde kültürüne bağlı kalmış ve köy filmlerine yönelmiştir. Ses Film adına 1943'de “Dertli Pınar” filmini çeker. Daha sonra İstanbul Film adında kendi yapım şirketini kurarak, 1944-1948 yılları arasında “Hasret”, “Günahsızlar” ve “Karanlık Yollar” filmini çekmiş, 1950 yılında çektiği “Çakırcalı Mehmet Efe” filmi ile Türk sinemasında serial filmlerin öncü örneklerinden birini vermiştir. Faruk Kenç'in filmlerindeki temel özellikler; köy, yakın tarih, bol hareket, yeni ve tiyatro dışındaki genç oyunculara (Oya Sensev, Sadri Alışık, Ayhan Işık, Belgin Doruk) yer vermesidir (Scognamillo, 1998: 89). Eğitimler Batı'da da alınmış olsa her sanatçının içinde doğduğu bir kültür vardır ve bu kültürünü yaşatmayı amaçlar. Kenç, “Şehir Tiyatrosu” oyuncularının dışında yeni oyuncular araması ve bu oyunculara filmlerinde yer vermesiyle, sinemamızdaki yerini almıştır.

2.1.3.2. Baha Gelenbevi

Faruk Kenç, Ses Film Stüdyosu'ndan ayrılınca onun yerini Baha Gelenbevi aldı. 1926' mühendislik öğrenimi için Fransa'ya giden Gelenbevi Öğrenimini tamamladıktan sonra fotoğraf ve sinema ile uğraşmaya başladı (Onaran, 1999: 40). Paris'de bulunan stüdyolarda çeşitli işlerde çalıştı ve bu çalışmaları sırasında Abel Gance'in, Beethoven'in Büyük Aşkı'nda üçüncü asistan olarak çalıştı. Türkiye'ye geri döndü (Güvemli, 1960: 250) ve Faruk Kenç'in 1943'de yönettiği “Dertli Pınar” filminde kameraman olarak çalıştı (Özön, 2013: 132).

1944'te, “Deniz Kızı” filmiyle yönetmenliğe adımını attı. İlk filmini yapan bir rejisör için oldukça talihsiz bir olay yaşandı. Film montaj sırasında tümüyle yandı ve yılmayan Gelenbevi filmi tekrar çekti. Film, saf bir denizci kızının bir şehirli tarafından aldatılmasını ve bara düşmesini anlatan melodram bir hikâyeyi anlatıyordu (Evren, 2014: 137). “Yanık Kaval”, “Çıldıran Kadın” ve “Kanlı Döşek” filmleri de melodrama ağırlık vererek çektiği filmler arasında yer alır (Onaran, 1999: 40).

Sinemanın yanında fotoğrafçılıkla da ilgilenen Gelenbevi, çok farklı yapıtlar ortaya koyamamıştır.

2.1.3.3. Şadan Kamil

Gelenbevi'nin, "Dertli Pınar" filminde fotoğraf yönetmenliği yaptığı esnada yeni ve genç bir yönetmen olan Şadan Kamil de Ha-Ka filmde işe başlamıştır (Özön, 2013: 133). Kamil de, iki yıl sonra Kenç'in okuduğu Bavyera Devlet Foto Mektebi'nde eğitim görür. Kenç'ten farklı olarak ses mühendisliği eğitimi de almıştır (<http://sinematek.tv.2017>). 1943'de Türkiye'ye dönüp Ha-Ka Film'de Kenç'ten boşalan yönetmenliği teslim aldı. Kamil, "On Üç Kahraman" adlı bir filmle yönetmenliğe başladı (Güvemli, 1960: 249). Ha-Ka film için 1946 yılında "Toros Çocuğu" filmini çekti. Ha-Ka Film'de fazla kalmayan Kamil, Atlas Filme geçip piyasa romanlarını sinemaya uyarladı (Evren, 2014: 139). Kerime Nadir'den, (1946) "Seven Ne Yapmaz?", Güntekin'den, (1951) "Dudaktan Kalbe" ve Akagündüz'den, (1952) "İki Sürgün Arasında" adlı romanları sinemaya uyarladı. Kamil, en başarılı eserlerini, sinemacılar dönemine denk gelen 1954-1955 yıllarında ortaya koymuştur. Bu eserler, Haldun Taner'in senaryosuna dayanan "Kaçak" ve "Bir Aşk Hikâyesi" dir (Scognamillo, 2010: 92). Batı'dan gelmesine rağmen filmlerinde yerli kaynaklara yer vermiştir.

2.1.3.4. Turgut Demirağ

Batı'dan gelen yönetmenlerin dördüncüsü de Turgut Demirağ'dır. 1939' da ABD'ye tarım öğrenimi için gitti. Sinemaya olan tutkusunun ağır basması üzerine 1941' sinema eğitimi almaya karar verdi. California Üniversitesi'nin sinema bölümünden mezun oldu ve 1945 yılına kadar çeşitli Amerikan stüdyolarında çalıştı (Evren, 2014: 138). Aynı yılın sonunda Türkiye'ye dönerek kendi yapım şirketi olan And stüdyosunu kurmuştur. İlk denemesi Reşat Nuri Güntekin'in, Çalıkuşu romanını beyaz perdeye aktarmak oldu. Bu romanın tamamı film çekimi için oldukça zordu. Bunun üzerine Güntekin aynı tema üzerine yeni bir hikâye yazarak "Bir Dağ Masalı"nı ortaya çıkardı. 1945-1947 yılları arasında çekilen bu film, bir köye yerleşen idealist bir öğretmenin öyküsünü anlatıyordu (Özön, 2013: 134).

Bir Dağ Masalı gibi üstün bir yapımla Türkiye'deki kariyerine başlayan Demirağ, daha sonra 1947-1948 yıllarında "Hülya ve Kanlı Taşlar" gibi ilk filmine oranla daha az iddialı filmleri çekmiştir. 1951-1952 yıllarında ise "Fato Ya İstiklal Ya Ölüm" adlı Kurtuluş Savaşı filmiyle dönemin en başarılı ürününü verir

(Scognamillo, 2010: 98). Muzaffer Tema, Oya Sensev, Kadri Eroğan, Sadri Alışık, Cahit Irgat ve Atıf Kaptan'dan oluşan oyuncu kadrosu, hareketli ve heyecanlı sahneleriyle dikkat çeken bir film olmuştur (Özgüç, 1993: 18). Batı'da eğitim görüp Türkiye'ye dönen son yönetmen Turgut Demirağ'dır.

2.1.3.5. Aydın Arakon

Edebiyat meraklısı bir genç olarak, Geçiş Dönemi yönetmenleri arasına katılan Aydın Arakon, ilk olarak 1940 yılında Sabahattin Kudret Aksal ile birlikte Sokak dergisini çıkartmıştır. Bu edebiyat dergisini yayınladıktan sonra, senaryocu olarak sinema dünyasına girmiştir. Şadan Kamil'in "Dinmeyen Sızı" ve "Efe Aşkı" filmlerin senaryolarını da Arakon yazmıştır (Onaran, 1999: 42). 1949'da bu filmlerin çevrildiği dönemde Atlas Film adına ilk filmini "Çılgılık" ı çekmiştir. Korku türünde çektiği bu film, ilkel, çocukça ve insanda korkudan ziyade gülmeye yol açan başarısız bir ilk çalışma olarak görülür. Bu filmin ardından, Reşat Nuri Güntekin'den uyarlanan "Efsuncu Baba" yı (1949) ve bunun ardından da iş bakımından en başarılı filmi olan, "İstanbul'un Fethi" ni (1951) çekmiştir. Bu film Atlas Film için Bir dönüm noktası oldu ve tarihsel filmlerin hız kazanmasına yol açtı. Ancak kendisi, Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun "Kızıl Tuğ"undan sonra tarihsel konulara yönelmedi (Scognamillo, 2010: 100). Aynı yıl Kurtuluş Savaşı filmlerine yönelen Arakon, 1951'de "Vatan İçin" filmini yönetmiştir. Filmin ilk bölümünde gerek mütareke yılları İstanbul'un verilmesi gerekse Anadolu'daki savaşla ilgili bölümüyle dikkati çeken bir sağlamlığa kavuşuyor; zengin aileden padişah yanlısı bir kızın cephe değiştirerek, Kurtuluş Savaşı davasına bağlanmasını oldukça başarılı bir şekilde anlatmıştır (Özön, 2013: 138).

2.1.3.6. Şakir Sırmalı

Amatörce çalışmaları bakımından Gelenbevi'ye, yurt gerçeklerini sinema gerçekleriyle bağdaştırmak açısından da Turgut Demirağ'ı andıran ve bu grup içinde yer alan bir diğer yönetmen de Şakir Sırmalı'dır (Onaran, 1999: 42). Sırmalı, 1939'da öğrenimini yarıda bırakarak sinemayla ilgilenmeyi istemiş olsa da savaş nedeniyle askere gitmek zorunda kalmış ve sinemacılığa 1945'te Temel Karamahmut ve Ertuğrul Tokdemir ile birlikte Sema Filmi kurarak (Evren, 2014: 139), Şükufe Nihal Başar'ın Domaniç Dağlarının Yolcusu adlı romanını filme almakla işe başlamıştır. Ancak piyasaya 1948 yılında çıkabilen Unutulan Sır (Domaniç Dağlarının Yolcusu), Kurtuluş Savaşı sırasında işlenen bir cinayetin aydınlatılmasını

ele alıyordu. Olayın geri dönüşlerle “flash back” anlatılması izleyicilerin filmi anlamasını güçleştirmiştir (Scognamillo, 2010: 104).

Şakir Sırmalı'nın Alexander Dumas'ın ünlü romanı olan La Dame Aux Camelias'ını “Kamelyalı Kadın” (1957) adıyla sinemamıza aktardığı filminden, dönemin Yeditepe Dergisi eleştirmenlerin film hakkında ki görüşlerine şu şekilde yer veriyor:

“Her sahnesi ayrı bir saçmalık olan Kamelyalı Kadın, film tenkitçileri tarafından değil, Freud rüya tefsircileri tarafından incelenmelidir.” Halit Refiğ. Yeni Sabah.

“Başarısız filminde bir dereceye kadar iyisi vardır. Kamelyalı Kadın öyle de değil, kötünün kötüsü. Tutar yanı bulunmayan baştan sona saçmalıklarla dolu bir sinema eseri.” Semih Tuğrul. Tercüman.

“Senaryo felaketinin yanı sıra seyirciler Şakir Sırmalı'nın kamera tekniği ve oyun idaresinden de haberdar olmadığını kolayca düşünebilirler.” Tuncan Okan. Milliyet.

“Kamelyalı Kadın sinema tarihinin en kötü filmi sıfatını kazanmaya en kuvvetli namzettir.” Akis.

“Film berbat bir jeneriğin ardından, alelade bir fotoğrafçının bile çekemeyeceği sinema ile ilgili olmayan birtakım fotoğraf tespitleriyle başlayıp bitiyor” (Sırmalı, Yeditepe Dergisi: 134).

Şakir Sırmalı'nın Kamelyalı Kadın'ı, Gelenbevi'nin Günahkârlar Cenneti, Orhan M. Arıburnu'nun Lejyon Dönüşü (Özgüç, 1993: 20) gibi hem Türk gerçeklerine hem de sinemamızın gerçeklerine aykırı olan bu filmler aylarca sürüp gidecek olan büyük tartışmalara yol açmış ve Sırmalı bu olaydan sonra iflas tehlikesiyle karşılaşmıştır (Özön, 2013: 137).

2.1.3.7. Çetin Karamanbey

Almanya'ya gitmek için hazırlanırken savaşın patlak vermesi üzerine dışarı çıkamayan ve yurt içinde kendi kendini yetiştirerek sinema ile ilgilenen bir diğer “Geçiş Dönemi” yönetmeni de Çetin Karamanbey'dir (Onaran, 1999: 43). Son Saat,

Haber, Akşam ve Cumhuriyet gazetelerinde çalışmış olan Karamanbey sinematograf işine merak sarmıştır. Bu merakını, şöyle anlatır:

-“Sinemaya çocukken merak sarmıştık ki kardeş. Babam Almanya’ya gidince bize oradan iki tane sinema makinesi getirmişti... Biri bana biri Metin’e... Sonraki yıllarda İstanbul’un o zamanın D.P Başkanı Kenan Öner (ki rahmetli mükemmel bir fotoğraf sanatçısıydı) bana fotoğrafı öğretti.

Şimdi bile fotoğraf çekerim... Birçok fotoğrafım Meydan Larousse ve Cumhuriyet ansiklopedilerinde yayınlandı. Neyse çocukluktan kalma sinema ilgisi fotoğraf çekme merakı sonra film seyretmeler ve İstanbul’da oluşum... Bütün bunlar birleşti ve ben sinemaya girmeye karar verdim.

Sinemada ilk işim dublaj yönetmeni asistanlığı oldu... O yıllarda en gözde stüdyo İpek Film’di. Stüdyo Başkanı, İsmail Cem’in babası olan İhsan İpekçi merhumdu. Zarif, beyefendi bir adamdı. Biz gençleri kollar, bize koltuk çıkardı. Dublaj yönetmeni de Ferdi Tayfur...” (Şener, Hey Dergisi: 50).

1944 yılında birkaç arkadaşıyla Kurt Film adında bir ortaklık kurarak, Kanatlanan Gençlik adında bir filme başlamış fakat mali güçlükler yüzünden filmi tamamlayamamıştır. İlk deneyimi başarısızlıkla sonuçlandıktan And ve İpek filmde çalışmaya başlamıştır. Daha sonra da Halk film adına, 1948’de bir aile faciasını konu alan “Silik Çehreler”i çekmiştir (Scognamillo, 2010 103).

Geçiş Çağı yönetmenleri içinde piyasayı yakından takip eden Karamanbey, Kurtuluş Savaşı filmlerinin yeniden arttığı sırada 1952’de, Refik Halit Karay’ın romanından uyarladığı “Çete”, komedi filmlerinin arttığı sırada 1952’de “Memiş Anaforçular Kralı”, polis filmleri dönemi başlayınca da “İstanbul Canavarı” ve “İki Ateş Arasında” adlı filmleri çekmiştir (Onaran, 1999: 43). Sinema alanındaki en dikkat çekici yanı filmlerinin yanı sıra, filmlerinde tanıttığı yeni oyunculara yer vermesidir (Özön, 2013: 138). Nazım İnan, Neriman Köksal, Yılmaz Duru, Oktar Durukan, Fatma Girit... bu oyuncular arasında yer almıştır (Arpad, Vatan Dergisi: 4). Karamanbey de bir sinemacı olarak dönemin koşullarına ve gerekliliklerine göre kendini şekillendirmiş ve sinemamıza yeni yüzler kazandırmıştır.

2.1.3.8. Orhan M. Arıburnu

Arakon gibi edebiyat alanından sinemaya geçen ve geçiş çağının son rejisörü olan Orhan M. Arıburnu, Hukuk Fakültesi'ne giderken öğrenimini yarıda bırakarak askere gitmiştir. Askerlik dönüşü memurluk yapan Arıburnu daha sonra oyunculuğa karar vermiş (Onaran, 1999: 44) ve Atlas Filmin çevirdiği “Seven Ne Yapmaz?” filminde başrol oynayarak Türk Sinema dünyasına adımını atmıştır. Bundan sonra filmler birbirini kovaladı ve Türk Sinemasının en çok sevilen aktörü haline gelmiştir (Özlü, Akis Dergisi: 167).

Halka yakın bir sanat olarak sinemayı seçen Arıburnu, yeni kurulan Duru Film adına, 1951 yılında “Yüzbaşı Tahsin”i çekmiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında yaralanıp belleğini kaybeden, düşmandan saklanan bir kadın öğretmene aşık olan yüzbaşının hikayesini anlatan bu film duyguları sömürmekten uzak, sade, temiz bir film olma özelliği taşımaktadır (Özön, 2013:140).

Sahnelerin bir bölümünün Beyrut, Şam ve Halep'te çekilen ve Arıburnu'nun, Refik Halit Karay'ın romanından uyarladığı “Sürgün” yönetmenliğini yaptığı ikinci film olmuştur. Kurtuluş Savaş'ı sonrasında sürgüne gönderilen bir padişah yaverinin yaşamını konu almaktadır (Scognamillo, 2010: 152).

Daha sonra çekmiş olduğu, “Lejyon Dönüşü” ve “Tütün Zamanı” adlı filmlere yönelik eleştiriler dönemin gazete ve dergisinde şu şekilde yer buluyor:

“Lejyon Dönüşü, kalabalık bir yıldız kadrosuna sahipti. Hazırlanışında oldukça masrafa girildiği halde karanlık bir istikbale namzetti. Sinemanın şahsi kapris ve kompleksleri hazmetmediğini sinema tarihinden ya da nazariyesinden biraz haberi olan herkes bilirdi. Bu bakımdan “Lejyon Dönüşü”nün akıbetini önceden görmek için mutlaka bir kain olmağa lüzum yoktu. Bir kere daha şahsi kapris yüzünden bunca emek ve masraf boşa gidecekti. Çünkü “aşk yüzünden Lejyon’a giden, Araplarla çarpışan, sonra hafızasını kaybedip yeni aşk macerası yaşayan delikanlı hikayesinin” Türk sinemasında yeri yoktu” (Özlü, Akis Dergisi: 167).

“Son yıllarda sinemadan uzaklaşmış görünen Orhan M. Arıburnu, “Tütün Zamanı” dönüşüyle hiç de başarılı sayılamaz. Senaryoyu da düzenlemiş olan Arıburnu, gerek dekupaj gerekse mizansenini ile ilkel sinema örneklerinden öteye geçemiyor. Planların düzenlenişi, kameranın hareketleri “Tütün Zamanı”nda ne bir

estetik yapı kurulmasını ne de bırakın değişik bir kişiliği, yerli bir öz – biçim kaynaşmasını: belirli bir ortamın tutturulabilmesini bile sağlayamıyor. Başlı başına bir bilgisizlik ve zevksizlik örneği olan fotoğrafların kötülüğü de filmde Orhan M. Arıburnu’nu çelmeliyordu” (Gevgili, Vatan Gazetesi: 1959). Dönemin eleştirmenleri Arıburnu’nun bu iki filmini konusu ve teknik kullanım yönünden yetersiz bulmaktadırlar.

Propaganda ağırlıklı olsa da II. Dünya Savaşı, tüm çok sayıda belgesel filmin üretildiği (Susar, 2004: 16), belgesel sinema alanında patlamanın yaşandığı bir dönem olmuştur (Gündeş, 1998: 110). Savaştan uzakta kalan Türkiye bu patlamadan da uzak kalmış (Adalı, 1986: 102) ve Kore Savaşı’na kadar pek fazla çalışma yapılamamış, savaşla birlikte belgesel sinema da hareketlenme başlamıştır (Cereci, 1997: 40).

“Geçiş Dönemi” yönetmenleri, “Sinemacılar Dönemi’nde de o dönemin yönetmenlerinden etkileneceklerdir.

2.1.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Biz bu dönemde sinemacılar döneminin ilk bölümünü oluşturan ilk on yıllık (1950-1960) süreye değinip daha sonrasında da kurumlara bağlı üretilen belgesel sinemayı ele alacağız. Bu on yıllık süre içerisinde ele alacağımız, “sinemacılar” döneminin asıl temsilcileri Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden ve Memduh Ün’dür. Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan bu dönemde belgesel film çalışması yapan iki önemli yönetmen olmuştur.

Ömer Lütfi Akad, Atıf Yılmaz ve diğer yönetmenlerle birlikte yeni bir süreç başlamıştır. 1950, Türkiye’nin siyasal, toplumsal ve sinemasal açıdan değişimlerin yaşandığı bir yıl olmuştur (Evren, 2014: 142). Bu değişimler “Sinemacılar” döneminin başlangıcına denk gelmektedir. Cumhuriyet’in kuruluşundan 1950’ye kadar süren tek parti yönetimi, Demokrat Parti’nin seçimleri kazanmasıyla sona ermiştir. 1939’da yürürlüğe giren sansür bu iktidar döneminde hat safhaya çıkartılmış, Türk sineması engelleyici ve caydırıcı hale getirilmiştir (Özön, 2013: 154). Amerikan sinemasına geniş olanaklar sağlanmasıyla, Avrupa ülkelerinin filmlerinde düşüş yaşanmıştır. Türkiye 1950’lerde yüzünü Amerika’ya dönmüştür. Tüketim kültürünün yaygınlaştığı ortamdan sinema da etkilenmiş ve bu kültürün tekrar tekrar yeniden üretiminde etkili olmuştur (Esen, 2010: 60).

2.1.4.1. Ömer Lütfi Akad

Bu dönemde, Tiyatrocuların etkisi büyük ölçüde azalmıştır. Tiyatro ile sinemayı birbirinden ayıran kişi Ömer Lütfi Akad olmuştur. Sinema dilini kullanışı, sinema tekniği, sahne düzenlemesi, konuları seçme bakımından Tiyatrocuların, özellikle de Ertuğrul'un karşısında yer almıştır (Özön, 1995: 28). Başlangıçta Kemal filmde muhasebecilik yapan Akad'ın sinema ile ilgilenmeye başlamasıyla (Gürsu, 2017) Türk sinemasında yeni bir dönem başlamıştır. Tiyatro dışından gelen ve "sinemacılar dönemi"ni başlatan bir yönetmendir. Hürrem Erman'ın desteğiyle 1949'da ilk filmi olan (Özgüç, 1993: 20), Halide Edip Adivar'ın romanından uyarlanan "Vurun Kahbeye"yi çekmiştir (Dorsay, 1998: 45). Sinemayı genel kültürü çerçevesinde ve yabancı filmleri izleyerek öğrenmiş olan Akad, ilk filminde başarıyı yakalamıştır (Onaran, 1999: 52).

"Vurun Kahbeye" filminin ardından, 1950 yılında "Lüküs Hayat" adında yeni bir film sunmuş (Fikir ve Sanat Dergisi, 1950: 13), sonrasında 1951-1952 yıllarında Mısır filmlerini anımsatan "Tahir ile Zühre" ve "Arzu ile Kamber" filmlerini çekmiştir. Asıl çıkışını, yeteneğini en iyi şekilde ortaya koyduğu "Kanun Namına" ile yapmıştır (Evren, 2014: 142). İstanbul'da gerçekten yaşanmış bir olaya dayanan, kent yaşamını doğal şekilde veren Akad, "Kanun Namına" filminde kamerayı sokağa taşımıştır (Özön, 1995: 29). Sinema hayatına tamamen rastlantılar sonucu giren Akad, kamerayı insanlardan saklamamış ve bir nevi seyirci olan sokaktaki insanların gözlerinin önüne sermiştir.

"İpsala Cinayeti" de aynı "Kanun Namına" filminde olduğu gibi gerçek bir cinayet olayı konu alınmıştır. Akad, 1954' çekilen "Öldüren Şehir"de büyük kentin kenar mahallelerindeki küçük insanları ele almıştır (Esen, 2010: 82). Bu filminden bir yıl sonra Yaşar Kemal'in senaryosundan yola çıkarak gerçekleştirdiği "Beyaz Mendil" ile kırsal kesime yönelmiştir (Özgüç, 1993: 20).

Sürekli yabancı filmler izleyerek kendini geliştiren Akad, dikkatleri çeken "Meçhul Kadın" ve "Ak Altın" adında iki filmi çekmiştir. "Meçhul Kadın" filminde cinayet işleyen bir kadının hikayesi anlatılırken, "Ak Altın" filminde ise bir grup insanın define sevdası ve gönül tutkusu sebebiyle aralarında çıkan anlaşmazlık sonucu nasıl yok oldukları anlatılmıştır (Onaran, 1999: 56). Bu filmlerden sonra 1957 "Kara Talih", 1958 Meyhanecinin Kızı" ve 1959 "Zümrüt" adında üç film

çekmiş ve nihayet 1959 yılının sonunda edindiği bütün birikimlerin göstergesi olan “Yalnızlar Rıhtımı”nı ortaya koymuştur. Akad’ın son filmleri, “Yangın Var” ve “Dişi Kurt” olmuştur. (Özön, 2013: 166). Filmlerinde ağırlıklı olarak gerçek ve yaşanmış konulara değinmesi, filmi izleyen seyircilerin kendini filmde bulmalarını sağlamış, bu durum beraberinde başarıyı getirmiştir.

Lütfi Akad’ın birinci dönemi böylece kapanırken, sinemaya ara verdiği dönemde belgesel film çekimleriyle uğraşmıştır. 1962’de, Hürriyet gazetesine “Bir Gazetenin Hikâyesi”, ardından da “Sessiz Harp” adında iki belgesel çalışması yapmıştır (Onaran, 2013: 86).

Bu iki filmden sonra “Tanrının Bağışı Orman” ve bir takım bölümlerini Memduh Ün’ün yönettiği “Üç Tekerlekli Bisiklet”i çekmiştir (Scognamillo, 2010: 191).

“Üç Tekerlekli Bisiklet” filminin çekimleri devam ederken, Orman Genel Müdürlüğü’nün, ormancılığa dair film yaptırmak istemesi üzerine Akad, 1964’te “Tanrının Bağışı Orman”ı, Orman Genel Müdürlüğü adına çekmiştir (Susar, 2004: 19). Bu film, 1964 yılında gerçekleştirilen Antalya Film Festivali’nde ‘En İyi Belgesel Film’ ödülünü almıştır (Onaran, 2013: 88). Bu belgesel ile Akad’ın yeni bir dönemi başlamıştır (Esen, 2010: 91). Gerçekliğe bağlı olarak, içeriğin yalın bir dille verilmesi başarıyı beraberinde getirmiştir. Bu yalınlık, Akad’ın ikinci döneminde de devam etmiştir.

2.1.4.2. Metin Erksan

Sinemamızın kendine özgü ve ilgi çekici yönetmenlerinden biri de Metin Erksan’dır. İstanbul Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nü bitiren Erksan, üniversite öğrenimi yıllarında sinema ile ilgilenmeye başlamış (Onaran, 1999: 59) ve 1952 yılında ilk filmi olan Aşık Veysel’in hayatını konu alan “Karanlık Dünya”yı çekmiştir (Evren, 2013: 12).

Aşık Veysel’in hayatını sinemaya aktarmak istediği bu film acemiliğinden izler taşımaktadır. Aşık Veysel’in görüntülerine de yer verilen bu film yarı belgesel bir film haline getirilmiştir. Sansür nedeniyle de başı derde giren Erksan (Özön, 2013: 175), Dünya gazetesine film eleştirileri yazmakla vaktini geçirmiş (Özgüç, 1993: 22), eleştirmenlikten ayrılması sonrasında, “Cingöz Recai (Beyaz

Cehennem)", "Yol Palas Cinayeti"ni ortaya koymuş ve "Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi" filmine başladığı esnada yarıda bırakıp askere gitmiştir. Askerliğini "Ordu Foto-Film Merkezi'nde yapan Erksan (Esen, 2010: 116), Ordu Foto-Film Merkezi'nin sağlamış olduğu olanaklarla "Dünya Havacıları Türkiye "de adlı bir belgesel film çekmiştir (Gündeş, 1998: 111).

Askerlik dönüşü sonrasında, gerçek efe yaşamını sergileyen, gerçek Türk insanının davranışlarını kullanan ve bunları başarılı bir şekilde sinemaya aktardığı "Dokuz Dağın Efesi" filmini 1958'de çekmiştir (Onaran, 1999: 60). Bu bölümdeki en iyi filmi dağa çıkan efeleri konu alan "Dokuz Dağın Efesi" filmi olmuştur. Gerçek sanatını sergilediği ve bu film benimdir diyebildiği ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Filmin oyuncular (Fikret Hakan, Serpil Gül, Erol Taş, Kadir Savun, Hayati Hamzaoglu) da başarılı bir oyunculuk sergilemişlerdir (Özön, 1995: 30). Film sansüre uğramasına rağmen, gerçek bir yaşamın ustaca ele alınmasından dolayı başarılı bir film olmuştur.

"Dokuz Dağın Efesi" filminden bir yıl sonra 1959'da, sokak şarkıcısıyla, müziğe düşkün zengin bir kadın arasındaki duygusal ilişkiyi konu alan "Hicran Yarası"nı çekmiştir. "Hicran Yarası" herkesi düş kırıklığına uğratmış ve Erksan'ın en zayıf filmi olmuştur (Evren, 2013: 13).

Bu filminden sonra İzmir'e giden Erksan, Ege'deki eski uygarlıkları konu alan, "Büyük Menderes Vadisi (Nehir ve Uygarlık)" filmini çekmiştir (Gündeş, 1998: 111).

İstanbul'a döndüğünde o dönem moda olan "erkeksi kadın" tipinin canlandırıldığı "Şoför Nebahat" filmini Sezer Sezin'le birlikte çekmiştir. Babasının ölmesi üzerine babasının işini devam ettirmek isteyen bir kızın cesaretini konu alan film, dram olarak başlayan, ilerleyen bölümlerde komedi olarak devam eden bir film halini almıştır (Özön, 2013: 176). 1960 sonunda çekmiş olduğu "Gecelerin Ötesi" filmiyle Erksan, yeniden başarıyı sağlamıştır. Toplumsal çöküntünün bir yanını ele alan film gerek oyuncu yönetimi gerekse mekânların başarılı bir şekilde kullanması (Onaran, 1999: 60), yönetmenin zayıflamaya başlayan umutlarını yeniden canlandırmıştır.

2.1.4.3. Atıf Yılmaz Batıbeki

Atıf Yılmaz her zaman yeni deneyimlere girerek, sürekli olarak kendini yenileyen geliştiren bir sinemacı olmuştur (Onaran, 1995: 15). 1945 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne girmiş olan Yılmaz üç yıl okuduktan sonra Güzel Sanatlar Akademisine girerek resim öğrenimi görmüştür (Özgüç, 1993: 25). 1947 yılınca "Tavanarası Ressamlar Topluluğu"na girmiş, bu arada da "Beş Sanat" dergisinde sinema üzerine yazılar yazmaya ve senaryoculuğa başlamıştır. 1950 yılında Semih Evin'e asistanlık yapması onu sinemaya yönetmen olarak yaklaştırmıştır (Evren, 2014: 174).

1952' de ilk kez tek başına rejî denemesine girerek "Kanlı Nigar" filmini çekmiştir (Esen, 2010: 100). Bu onun ilk melodram denemesini oluşturmaktadır. Melodrama ağırlık verdiği bu dönemde "Hıçkırık", "Aşk İstiraptır", "Kadın Severse", "Dağları Bekleyen Kız", "İlk ve Son", "Beş Hasta Var", "Ayşecik Şeytan Çekici", "Kızıl Vazo", "Kumpanya" ve "Gelinin Muradı" gibi önemli çalışmalar yapmıştır (Özön, 2013: 178).

Yılmaz'ın bu dönemdeki en başarılı filmi "Gelinin Murad"ı olmuştur. Kemal Bilbaşar'ın öykülerinin kaynaklık ettiği bir senaryodan yola çıkılarak bu film gerçekleştirilmiştir (Özgüç, 1993: 26). Teknik aksaklıklara rağmen bu film Yılmaz'ın diğer filmlerinden gözle görünür bir şekilde farklılık göstermektedir. Bu farklılığın ilk nedeni bu kez piyasa romanından değil, Kemal Bilbaşar'ın hikâyelerinden yararlanması olmuştur. Aşk öyküsünü konu alan film de kasaba gerçekliği başarılı bir şekilde verilmiştir (Onaran, 1999: 65).

Yılmaz, 1958 "Kumpanya" ve 1960 "Dolandırıcılar Şahı"yla da kasaba gerçeklerini ele almıştır. Daha sonra Aka Gündüz'ün aynı adlı yapıtından uyarladığı "Bir Şoförün Gizli Defteri"ni çekerek edebiyata geri dönmüştür. "Yaşamak Hakkımdır" filmiyle de edebiyat uyarlamalarının yanı sıra ilk kez yabancı film uyarlamalarına eğim göstererek (Evren, 2014: 176), Fritz Lang'ın "You Only Live Once" (Günahsız Katiller) filmini kopyalamayı denemiş, filmde gerçekçi bir atmosfer yakalamıştır (Özön, 2013: 180).

2.1.4.4. Osman F. Seden

Hukuk fakültesini bitiren Osman Seden, ilk senaryosunu 1951'de "İstanbul Kan Ağlarken" ile ilk filmini de 1955'te "Kanlarıyla Ödediler" ile ortaya koymuştur

(Özgüç, 1993: 30). Film getirticilik işiyle uğraşan babası ve amcasının yanında, öğrenimine devam ederken getirtilen ve Türkiye’de çekilen filmleri izleyerek gönlünü sinemaya kaptırmıştır (Scognamillo, 2010: 235).

Lütfi Akad’ın cesaretlendirmesi üzerine, amcası Şakir Seden’i ikna ederek kurumda yeniden film yapımcılığına başlamıştır. 1952’den itibaren Akad-Seden işbirliği sonucu Akad’ın ilk filmi olan “Kanun Namına” ve devamında çektiği filmlerin senaryolarında Seden, büyük katkılarda bulunmuştur (Onaran, 1999: 68). Bu ortaklık Seden’in, Akad’ın sinemasından etkilenmesine sebep olmuştur.

Akad’ın sinemasından etkilenen Seden’in filmlerinde, Akad’ın filmlerini andıran bir sinema (İntikam Alevi Akad’ın Katil ’inden; Bir Avuç Toprak Beyaz Mendil’inden) izler taşımaktadır. Bundan sonra Berduş, Altın Kafes, Gurbet, Şehir Yıldızları, Sönen Yıldız, İntikam Alevi, Beraber Ölelim gibi pek başarılı olmayan çalışmalar ortaya koymuştur (Evren, 2014: 188). Ancak 1960’ta çekmiş olduğu “Namus Uğruna” ile bu etkiyi kırmış ve özgün sayılabilecek filmini ortaya çıkarmıştır. “Namus Uğruna” filmi Seden de yeni umutların belirmesine yardımcı olmuştur. Bu filmde rahat ve ölçülü bir anlatım kullanmıştır (Özön, 2013: 185). Sürekli olarak çevresinde gelişen olaylara, filmlere ve yönetmenlere bağlı kalarak onlardan izler taşıyan, abartılı anlatımlarına “Namus Uğruna” filminde dur demeyi başarmıştır.

2.1.4.5. Memduh Ün

Tıp öğrenimi gören Memduh Ün öğrenimini tamamlayamadan bırakmış, sporla ilgilenen Ün, sinemaya gönül vermiş ve bir arkadaşının desteği ile sinema yaşamına başlamıştır. 1946’da çevrilen “Damga” filminde oyuncu olarak yer almıştır. İlk kez 1954’te “Yetim Yavrular” filmiyle yönetmenliğe başlamıştır (Onaran, 1999: 23).

1955-1958 yılları arasında çoğunlukla melodram olan “Ana Hasreti”, “Öp Babanın Elini”, “Kahpe Dünya”, “Zeynep’in İntikamı”, “Güllü Fatma”, “Mahallenin Sevgilisi”, “Ölüm Peşimizde” ve “Şehvet Kurbanı” filmlerini çekmiştir (Evren, 2014: 190).

Memduh Ün, “Üç Arkadaş” filmine gelinceye kadar sekiz melodram çekmiştir. Yüzüstü bırakılan kızların, düşkün kadınların, anasız babasız çocukların yani sürekli acı çeken insanların konu alındığı bu filmlerin çoğunda Muhterem Nur oynamıştır. Senaryonun başarısı filme yansımış ve diğer filmlerden ayırmıştır (Özön, 2013: 188). Alışılmış konuların dışına çıkmış olması, tekniklerden doğru yararlanılması başarıyı da beraberinde getirmiştir.

1950’li yılları “Üç Arkadaş” filmiyle başarılı bir şekilde sonlandıran Memduh Ün, “Ateşten Damla” filmi ile dikkatleri tekrar çekmeyi başarmıştır. “Üç Arkadaş” kadar doyurucu bir film olmasa da Ün, bu filmde tutarlı bir anlatım kullanmıştır (Scognamillo, 2010: 244). Memduh ün kendini zaman zaman yenileyen ve eski filmleri tekrar çekip onları sevilen filmler haline getirebilme yeteneğine sahip bir yönetmendir.

Sinemacılar dönemine yani 1950’li yıllara gelinceye kadar belgesel film çalışmaları resmi kuruluşlar bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Fuat Uzkınay’ın çekmiş olduğu “Ayastefanos’daki Rus Abidesi”nin yıkılışı filminden itibaren başlayıp, devam eden belgesel film çalışmaları sinemacılar dönemini kapsayan tarihlerde yaygınlaşmaya başlamıştır. 1956’dan itibaren ise kurumlar bünyesinde belgesel film çalışmaları başlamıştır.

2.2. Türkiye’de Kurumlara Bağlı Belgesel Film Üretimleri

Fuat Uzkınay’ın, 14 Kasım 1914’de Yeşilköy’de çekmiş olduğu “Ayastefanos’daki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” bütün tartışmalara rağmen Türkiye’de çekilen ilk film olarak kabul görmüştür. Buna bağlı olarak filmin çekilmiş olduğu tarih yani 14 Kasım 1914, Türk Sineması’nın başlangıcı ve aynı zamanda “Ayastefanos’daki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” ilk Türk belge filmi olmuştur.

İlk çekilen filmlerin belge niteliği taşımasından dolayı, dünyanın yaklaşık olarak her yerinde sinema çalışmaları belgesel filmlerle başlamıştır. Türk sineması tarihi de Uzkınay’ın çekmiş olduğu bir belge film ile başlamaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi sinema ordu bünyesinde başlıyor ve kuruluşlar bünyesinde sinemacıların ilk dönemini de içine alan 1956 ya kadar devam ediyor. 1956’dan itibaren Kurumlara bağlı üretimler başlıyor.

Sinemacılar çağının ilk yarısını da içine alan (1950-1960) dönemde de belgesel film çalışmalarına devam edilmiştir. Özellikle sinemacılar döneminin ilk yıllarını kapsayan dönem içinde belgesel filmlerde hareketlilik yaşanmış ve ilk kez kurum bünyesinde filmlerin çekilmeye başlandığı bir dönem olmuştur.

Türkiye'nin, Kore Savaşı'na katılmasıyla birlikte Türkiye'de belgesel sinema alanında hareketlilik başlamıştır. 1950' de başlayan savaş, bir yıl sonra belgesel alanındaki ilk ürününü, Halk Film adına Seyfi Havaeri "Kore Gazileri" filmi ile ortaya koymuştur (Gündeş, 1998: 110).

Bu filminden sonra, 1951 yılında Kenan Enginsoy, Halk Film adına "Mehmetçik Kore'de" ve Kore Savaşı'na katılan askerlerin savaş ortamındaki yaşamlarını konu alan "Kore'deki Türk Kahramanları" adlı belgesel filmlerini çekmiştir (Susar, 2004: 17-18).

Aynı yıl, İstanbul'un Fethinin 500'üncü yıl dönümü sebebiyle Atlas Film, tarihi eşyaların sergilendiği "İstanbul'un 500'üncü Fetih Yılı Töreni" adlı belgesel film çalışmasını ortaya çıkarmıştır (Özön, 2013: 215).

1954 yılında, İlhan Arakon tarafından Bizans'tan bu yana İstanbul'un tarihini özetleyen, farklı yönlerini yansıtan ve Berlin Film Festivali'ne katılan "Bir Şehrin Hikayesi" çekilmiştir (Onaran, 1999: 94).

1954 yılında gerçekleştirilen bir diğer belgesel film çalışması da Münir Hayri Egeli'nin hazırladığı "Atatürk Sevgisi"dir (Cereci, 1997: 41).

1956 yılının Türkiye için önemli bir yeri vardır. 1956'da ilk kez bir kurum tarafından düzenli sayılabilecek belgesel film çalışmalarına başlanmıştır. Bu kurum İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'dir (Adalı, 1986: 104).

2.2.1. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi (1960 Öncesi Çalışmaları)

1956'dan itibaren İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, Türkiye'de belgesel film çalışmalarına başlamıştır.

1956 yılında, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden bir grup bilim adamı, Anadolu Uygarlıklarını konu alan belgesel film yapmaya karar vermişlerdir. Bu çalışmaların ilki (Gündeş, 1998: 111), Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından çekilen "Hitit Güneşi" adlı belgesel filmidir. Berlin Film

Festivali'ne gönderilen film ikincilik ödülü olan “Gümüş Ayı” kazanmıştır (Teksoy, 2008: 128).

Aynı yıl Eyüboğlu ikinci bir çalışma olarak “Antalya Ormanları”nı gerçekleştirmiştir. 1957 yılında Eyüboğlu ve İpşiroğlu ikilisi, Mehmed Siyah Kalem’e ait olduğu düşünülen, resimleri konu edinen ve siyah-beyaz olarak filme alınan “Siyah Kalem”i çekmişlerdir. (Cereci, 1997: 41).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi belgesel alanındaki çalışmalarını 1960 yılına kadar sürdürmüştür. Eyüboğlu ve İpşiroğlu ikilisi 1960 yılına kadar bir düşün kitabı olan “Surname”yi (Avcı, 1999: 96), dinsel resimleri ortaya koyan “Karanlık Renkler”i, Roma mimarisini tanıtan “Anadolu’da Roma Mozayikleri”ni (Adalı, 1986: 108), ve İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına ikili olarak son çalışmaları Anadolu’yu konu alan “Anadolu Yolları” olmuştur. Bu kurumun çalışmaları sanatsal açıdan Türkiye’deki belgesel filmlerin ilk örneklerini oluşturmuştur (Susar, 2004: 18).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezinin çalışmaları 1960 yılına kadar devam etmiş ve bu tarihten itibaren kısa bir süre çalışmalarına ara vermiştir. 1960 öncesinde Eyüboğlu ve İpşiroğlu ikilisinden başka belgesel filmlere yönelmiş yönetmenler de bulunmaktadır.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi Metin Erksan 1957 yılında, Ordu Foto-Film Merkezi’nin sağlamış olduğu olanaklarla “Dünya Havacıları Türkiye “de adlı bir belgesel filmi (Esen, 2010: 116) ve ikinci olarak da 1959 yılında, Ege’deki eski uygarlıkları konu alan, “Nehir ve Uygarlık (Büyük Menderes Vadisi)” belgesel filmini çekmiştir (Gündeş, 1998: 111).

1958 yılında Şadan Kamil tarafından Anadolu’nun çeşitli bölgelerinin tanıtıldığı “Dağları Delen Ferhat” filmi gerçekleştirilmiştir. Brüksel’deki dünya sergisine yetiştirilemeyen bu belgesel film çalışması, 1959’da Karlovy-Vary şenliğine katılmıştır (Özön, 2013: 212).

1960 yılına gelindiği vakit bu yıl içinde iki film ortaya konulmuştur. Bu filmlerden ilki, Ordu Foto Film Merkezi tarafından Demokrat Parti yöneticilerinin hayatlarının anlatıldığı “Düşükler Yassıda”da ve Milli Filmin, farklı filmlerden kurguladığı “Türk’ün Mucizesi” adlı belgesel filmlerdir (Susar, 2004: 19).

Bu iki çalışmanın dışında, 1960 yılında belgesel film çalışması yapılmamıştır. İki yıl boyunca belgesel film çalışmaları tamamen durmuş, 1962 yılına gelindiğinde Eczacıbaşı ile çalışmalar yeniden başlamıştır.

2.2.2. Eczacıbaşı Fabrikaları

Sabahattin Eyüboğlu, Şakir Eczacıbaşı'nın işbirliği ve Eczacıbaşı Fabrikaları'nın desteğiyle 1962-1964 yılları arasında çekilmiş beş film bulunmaktadır (www.academia.edu.2017).

1960'dan sonra film çalışmalarına katılan ve ilk belgesel filmi çeken Eczacıbaşı şirketi olmuştur. Eczacıbaşı 1962 yılında ilk belgesel film çalışmasını ortaya koymuştur. Filmin yönetmenliğini Pierro Biro, görüntü yönetmenliğini de J. J. Fiori yapmıştır (Adalı, 1986: 110). İki yabancı sinemacı tarafından, Eczacıbaşı bünyesinde gerçekleştirilen bu ilk film “Renk Duvarları” adlı belgesel filmidir. Yurt dışındaki şenliklere katılan film, Locarno'da en başarılı ilk beş film arasına girmiş ve “Kültür Filmleri” yarışmasında da üçüncülüğü elde etmiştir (Gündeş, 1998: 112). İki yabancı sinemacı tarafından çekilen bu filmin, Türk Sinemasının eseri olup olmadığı ayrı bir tartışma konusudur.

Eczacıbaşı şirketi, Şakir Eczacıbaşı ve Sabahattin Eyüboğlu'nun yönetiminde 1963'de “Yaşamak İçin” ve “Göreme”, 1964 yılında da “Kırkpınar” adlı Anadolu'yu tanıtmaya çalışan belgesel filmleri yapmıştır (Teksoy, 2008: 129).

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin 1960 öncesi son çalışmalarından sonra 1960 darbesiyle duraklama yaşayan belgesel film çalışmalarına, Eczacıbaşı firmasının el atmasıyla çalışmalar tekrar başlamıştır. Üç yıl boyunca belgesel film çalışmalarını durduran İstanbul Üniversitesi 1963 yılında tekrar çalışmalarına başlamıştır.

2.2.3. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi (1960 Sonrası Çalışmaları)

İstanbul Üniversitesi, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk'in gerçekleştirdiği “Aktamar” filmi ile ara vermiş olduğu belgesel çalışmalarına 1963 yılında yeniden başlamıştır (Cereci, 1997: 42). Bu filmin ardından İstanbul Üniversitesi 1964 yılında Eyüboğlu ve Aziz Albek'in yönettiği “Nemrut Tanrıları” adlı belgesel filmini hazırlamıştır. Filmin konusunu, Kommagene kralı Antiochos'un

kendisi için yaptırdığı mezar, açık hava tapınağı ve tanrı heykelleri oluşturmaktadır (Adalı, 1986: 112).

1965'te İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına Adnan Benk, Karatepe Açık Hava Müzesi'nde bulunan, Aslantar Kalesi'nin konu alındığı "Ben Asitavandas" adlı belgesel filmi çekmiştir. Benk'in çekmiş olduğu bu film İtalya'da Padua Film Şenliği'ne katılmış ve ikincilik ödülüne sahip olmuştur (Gündeş, 1998: 113).

1972 yılında Eyüboğlu ve Albek ikilisinin son filmi olan Karagöz'ün tanıtıldığı "Karagöz'ün Dünyası" adlı belgesel, ikili tarafından İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına çekilmiştir (Cereci, 1997: 42). Bu film aynı yıl içinde gerçekleştirilen Madrid Öğrenci Sinema Festivalinde ikinciliğe layık görülmüş ve Gümüş Kuğu ödülünü almıştır (Adalı, 1986: 112).

İpşiroğlu ve Yücel bu dönemde, III. Ahmed'in dört oğlunun sünnet düğününün anlatıldığı, "III. Ahmed'in Surnamesi"ni ve daha önce siyah beyaz olarak çekilmiş olan "Siyah Kalem" filmini renkli olarak yeniden çekmişlerdir (Gündeş, 1998: 114).

Yönetmenliğini M. İpşiroğlu ve N.İpşiroğlu'nun yaptığı "Kapalıçarşı", yönetmenliğini A. Albek'in yaptığı "Çini" ve yönetmenliğini Altan Küçükyağcı'nın yaptığı, Kemal Özer'in Haliç şiiri üzerine oluşturulan "Haliç" belgesel filmi çekilen son filmler olmuştur (Teksoy, 2008: 129). Duraklama ve ara verilmeler yaşanmış olsa da bu dönemde çekilen pek çok film başarılar elde etmiş ve katıldıkları film şenliklerinde ödüller kazanmıştır.

2.2.4. Yapı Kredi Bankası

1968 yılında bir başka kurum olan Yapı Kredi Bankası belgesel film yapımıyla ilgilenmeye başlamıştır (Susar, 2004: 19). Bu kurum ilk olarak "Ebru" filmini çekmiştir. Ebru filmi 68 Milano Fuarı'nda Turistik Belgesel Filmler dalında başarı ödülü kazanmıştır. Aynı yıl Sezen Tansuğ, "Bozkırda Bir Yalnız Ağaç"ı ve Artun Yeres'de, "Onlar Ki" adlı belgesel filmlerini çekmiştir (Gündeş, 1998: 113). 1969 yılında yönetmenliğini Piazza'nın yaptığı "Edirne" filmi, İtalya'da Lugano Uluslararası Kısa Filmler Şenliği'nde birinciliğe layık görülmüş ve en iyi turistik film ödülünü kazanmıştır (Yeni Sinema Dergisi, 1970: 30).

2.2.5. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu

1974 yılına gelindiği vakit, belgesel film alanına yönelen, ilgilenmeye başlayan bir diğer kurum da Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu olmuştur. Türkiye’yi tanıtmak amacıyla filmlerin yapımcılığını üstlenmiştir (Cereci, 1997: 42).

Suha Arın bu kurum adına, 1974 – 1984 arasında 9 film çekmiştir (Adalı, 1986: 115).

Güner Sarioğlu bu kurum adına çalışmalar yapmış olan bir diğer yönetmendir. Güner Sarioğlu 1976’da kasaba insanının yaşam mücadelesini konu alan “Ladik 76”yı, 1980’de ise Beritanlı Aşiretinin yaşamını konu alan “Beritanlı” belgesel filmlerini gerçekleştirmiştir (Susar, 2004: 19). 1982’de Anadolu’yu konu alan “Kapadokya”yı, 1984 yılında Anadolu’da bulunan ve heykelcilik okulu olan “Afrodisias”ı daha sonrasında da “Keçe”, “Eşref Üren” ve “Kırk Sekiz Saat Denizde” belgesel filmlerini çekmiş olan (Teksoy, 2008: 131) Güner Sarioğlu, filmlerinde ağırlıklı olarak bölge yaşamına ve insanın yaşam mücadelesine yer vermektedir. Türk belgesel film için başarılı çalışmalar yapmıştır.

2.2.6. Televizyona Bağlı Üretim: TRT

Teknolojinin ilerlemesine paralel olarak gelişen teknik ilerlemeler sayesinde 1960’lardan itibaren renkli filmler geliştirilmiş buna bağlı olarak da kamera kullanım teknikleri çeşitlilik kazanmış ve çekim türleri gelişmiştir. Elbette bütün bu teknik aletlerin kullanılmasının ekonomik bir boyutu vardır. Büyük bütçelere gereksinim duyulmasından dolayı bu durum belgesel yapımcılarının önüne bir engel olarak ortaya çıkmaktadır. Bu engel sinema belgesellerinin yerini televizyon belgesellerinin almasına yol açmıştır.

1968 yılında yayın hayatına başlayan TRT Kurumu, kuruluşunun başlangıç yıllarında yerli belgesel filmlerine büyük önem vermiştir. 1974 yılına gelinceye kadar arşiv çalışması yapılmamış, 1974 yılından itibaren film arşivini kurmuştur. 1980’den başlayarak gelişmeler yaşanmış kurum tarafından ya da kurum adına diğer kuruluşlar tarafından kültür, sanat ve doğa konulu çok sayıda belgesel filmler yapılmıştır (Cereci, 1997: 43).

Melih Aşık, Bilgin Adalı, Koray Düzgören, Uğur Dünder, Ahmet Pınar, Ayhan Karapars, Süheyla Tezer, Yavuz Tarakçıoğlu, Varlık Özmenek, Adem Yavuz, Şehriban Durgun, Yavuz Sezer, Tunca Yönder, Münip Şenyücel, Mehmet Ege, Ertuğrul Karşlıoğlu TRT Kurumu bünyesinde başarılı belgesel film çalışmaları yapmışlardır (Adalı, 1986: 126).

Farklı kurumlar farklı alanlarda farklı yönetmenlerle çalışmış ve bu kurumlar, bünyesinde çalıştırdığı yönetmenleri cesaretlendirerek, onları mali yönden destekleyerek belgesel film çalışmaları yapmışlardır. Aldıkları bu sorumluluk sayesinde Türk belgesel film çalışmalarına katkıda bulunmuşlardır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÜHA ARIN VE 2000 SONRASI BELGESEL SİNEMADA ANLATI UYGULAMALARI

3. Süha Arın ve 2000 Sonrası Belgesel Sinemada Anlatı Çözümlemeleri

3.1. Araştırmanın Problemi

Yaklaşık olarak tüm dünyada propaganda amaçlı başlayan belgesel sinema Türkiye’de de propaganda amaçlı olarak yapılmaya başlanmıştır. Propaganda amaçlı başlayan belgesel sinema daha sonra özel şirketlerin kurulmasıyla, özellikle belgesel sinema ile ilgilenmeye başlayan yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla yedinci sanat olarak adlandırılan belgesel sinemanın anlatı dili değişim ve gelişim göstermiştir. Her yönetmen kendinden önceki dönemden etkilenmiş ve kendinden sonra gelen dönemi etkilemiştir. Türkiye’de belgesel sinemanın göstermiş olduğu değişim ve gelişimleri ortaya koymak bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

3.2. Amaç

Bir sanatçının algıladığı sanat-dışı gerçekliği bir sanat yapıtında somutlaştırması ve sanatsal gerçekliğe dönüştürme işlemi anlatım olarak tanımlanabilir. Sanatçı, anlatım aracının sahip olduğu özellikleri kullanarak kendi anlatım dilini oluşturur. Belgesel filmin en önemli özelliği gerçekliği konu edinmesidir. Sanatçı ilk adım olarak neyi, ikinci adım olarak da nasıl anlatacağına karar verir. Konuyu anlatım tarzı sanatçının biçimini ortaya koyar. Bu tezin amacı da, Süha Arın ve özellikle 2000 yılı sonrası son dönem okullu belgesel sinemacıların, belgesel filmlerindeki anlatı yapısı ile anlatı yapısında meydana gelen değişimleri ve gelişimleri incelemektir. Gelişen teknoloji araçları, ekonomik durum, sosyal yaşam ve yönetmenin yaşam tarzı belgesel filmlerdeki değişimleri ve gelişmeleri şekillendirmektedir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Belgesel filmin tanımı nedir?
2. Belgesel filmin amaç ve özellikleri nelerdir?
3. Belgesel film, Türk Sinema tarihinde nasıl bir gelişim göstermiştir?
4. Belgesel film anlatısında içeriksel özellikler nelerdir?
5. Belgesel film anlatısında biçimsel özellikler nelerdir?
6. Süha Arın belgesel filmlerinde anlatı dilini nasıl kullanmıştır?
7. Son dönem okullu belgesel sinemacılar, belgesel filmlerinde anlatı dilini nasıl kullanmışlardır?

Bu amaca ulaşmak için Süha Arın ve son dönem okullu belgesel sinemacıların filmlerinin içerik ve biçimsel (çerçeveleme, kamera açısı, çekim ölçeği, aydınlatma, ses, kurgu) analizleri yapılmıştır.

3.3. Önem

Belgesel filmin ne olduğu hususunda net bir tanım yapılamamıştır. Fakat yapılan tanımlara bakıldığı vakit belgesel filmin tanımı hakkında varılan ortak payda gerçeklik olmuştur. Belgesel film yönetmeni ya yaşanmış bir olayı tekrar yorumlayarak gerçekliği yeniden oluşturur ya da yaşanmış bir olayı pekiştirerek olanı olduğu gibi sunar. Tüm bunlar olurken belgesel sinema, yönetmeninden ve onun yaratıcı yorumundan ayrı düşünülemez. Yönetmen kullanmış olduğu sinema dili ile seyircisine vermek istediği mesajı verir. İzleyiciyi bilgilendirme ve ikna etmede önemli işlevi olan belgesel sinemanın, yönetmenler tarafından nasıl yorumlandığı ve Türkiye’de belgesel sinemanın belirli bir çerçevede incelenmesi çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

3.4. Sınırlılık

Belgesel sinemanın Türkiye’ye gelmesiyle birlikte başlangıcından bugüne kadar belgesel sinemaya gönül vermiş, bu alanda başarılar elde etmiş çok sayıda önemli yönetmenler bulunmaktadır.

Bu araştırmada; Türk belgesel sinemasında bir ekol olarak bilinen, birbirinden başarılı çalışmalar yapmış olan Süha Arın ve 2000 sonrası son dönem okullu belgesel film yönetmenleri arasında yer alan beş farklı yönetmenin filmleri ile sınırlandırılmıştır.

3.5. Yöntem

Bu araştırmada içerik analizinde nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmada her türlü belge, ses, resim, film vb. analiz edilebilmektedir (akinanaliz, 2019). Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik bir sürecin takip edildiği araştırma türüdür (Yıldırım ve Şimşek, 2005: 39). Bu bağlamda literatür taraması yapılmış, daha önce yapılmış olan çalışmalar tekrar ele alınarak yeniden değerlendirilmiştir. Türkiye’de sinemaya emek vermiş oyuncu, yönetmen ve uzman kişilerle derinlemesine mülakatlar yapılmıştır.

3.6. Varsayım

*Belgesel sinema, sinema sanatının içinde bir türdür.

* Belgesel sinema, tarihsel süreç içinde gelişim göstermiştir.

* Belgesel filmlerin içeriği, çekildiği döneme göre değişim göstermektedir.

* Belgesel filmin anlatısı, yönetmene bağımlı olarak değişir.

* Yönetmenin tekniği anlamı şekillendirir.

3.7. Evren ve Örneklem

Türkiye’de belgesel film çeken bütün yönetmenler ve çektikleri belgesel filmler bu çalışmanın evrenini, Süha Arın ve 2000 sonrası son dönem okullu belgesel film yönetmenleri arasında yer alan beş farklı yönetmenin Süha Arın’ın; Safranbolu’da Zaman ve Tahtacı Fatma adlı belgesel çalışmaları ve 2000 sonrası son dönemde ulusal ve uluslararası film festivallerinde belgesel dalında başarı elde etmiş okullu belgesel sinemacılardan; Şenol Çöm’ün “Ömürlük Göç”, Muhammet Beyazdağ’ın “Zarok”, Gökhan Öcal’ın “Süheyla”, Hüdai Ateş’in “Cneydo”, Canan Altınbulak’ın “Bir Avlu Bir Kent” adlı belgesel filmleri bu araştırmanın örneklemine oluşturmaktadır.

3.8. Araştırma Soruları

*Süha Arın’ın belgesel filmlerinde anlatı dili nasıldır?

*Son dönem okullu belgesel sinemacıların filmlerinde anlatı dili nasıldır?

*Süha Arın ve son dönem okullu belgesel sinemacıların anlatı dili arasında benzerlik ve farklılık var mıdır?

3.9. Belgesel Film Anlatısı

Başlangıcından itibaren belgesel sinemanın ne olduğu üzerine farklı tanımlar yapılmıştır. Yapılan tanımların ortak noktası ise gerçek konuların ve gerçek mekanların yani yaşamın, yönetmenin kendi bakış açısıyla yeniden yorumlandığı konusu olmuştur.

İnsan var olduğu günden bu yana gerçek yaşamın benzerini oluşturmaya çalışmaktadır. Hareketli görüntülerin ortaya çıkması ile birlikte insanlar gündelik yaşamı kayıt altına almayı başarmış ve ilk devinimli görüntüleri izleyen insanlar “aynı yaşamdaki gibi” demekten kendilerini alamamışlardır.

Gerçekliği yakalamaya çalışan insan, bu nesnel görüntülerle anlamı nasıl oluşturacağını düşünmeye başlamış ve sonucunda da anlam ve anlatı dili ortaya çıkmıştır (Büker, 1991: 2). Sayılamayacak kadar anlatı vardır. Görüntü (durağan ya da devingen), eklemli dil (sözlü ya da yazılı), el-kol-baş hareketi ve bütün bunların karışımı anlatının dayanağını oluşturmaktadır. Gerçek anlamıyla dil, iki temel sürecin biçim ve anlamın yardımıyla tanımlanabilir. Bu iki süreç de anlatı dilinin içinde yerini alır (Barthes, 1988: 7).

Hareketli görüntüler aracılığıyla öyküler anlatan sinema temelde bir anlatı dilidir (Küçükcan, 2005: 9). Anlatı dili, mantıksal olarak birbirleriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen gerçek ya da düşsel olayların farklı göstergeler aracılığıyla anlatılması sonucunda ortaya çıkan bütündür (Mutlu 1995: 41-42).

Belgesel film tek bir anlatı çeşidine değil birden fazla anlatı çeşidine sahiptir ve bu anlatılar çoğu zaman birbirleriyle i içe geçmektedir (Yücel, 1979: 31). Suha Arın, bu yöntemi ‘Karma Anlatım’ olarak tanımlamaktadır. Suha Arın ayrıca bir belgesel filmde kullanılabilecek anlatım dilini yedi başlıkta açıklamıştır.

Klasik Sözlü Anlatım: Ekranda yüzü görünmeyen spikerin anlatımı ile görüntüler sesli olarak desteklenmektedir.

Sözsüz Anlatım: Konu ses efektleri ve müzik eşliğinde, sadece görüntülerle anlatılmaktadır.

Görüntü ile Sesi Farklılaştırma: Bu anlatımda genellikle filmin başında görüntü ve ses kuşağında farklı şeyler anlatılır, seyircinin dikkati toplandıktan sonra iki kuşak bir süre sonra örtüşmektedir.

Sorunu ya da Konuyu, Belgeselde Yer Alan Kişi ya da Kişilere Anlattırma: Sunucu ve spikerin bulunmadığı bu anlatımda konu, belgeselde yer alan gerçek kişiler tarafından anlatılmaktadır.

Görünen bir Sunucu/Spikerin Kameraya Bakarak Anlatması: Bu yöntemde sunucu ve spiker seyirciyle göz teması kurarak konu aktarır. Bu yöntem genellikle televizyon belgesellerinde kullanılmaktadır.

Açıklayıcı Yazılarla Anlatma: st yazı ya da altyazı olarak kullanılan açıklayıcı yazılar, görüntü varken çok az kullanılmaktadır.

Karma Anlatım: Karma anlatımda iki ya da daha fazla anlatım çeşitleri bir arada kullanılmaktadır (2002: 47).

3.9.1. Belgesel Film Anlatısında İçeriksel Özellikler

Bir filmin konusu, senaryosu ve öykülemesi belgesel filmin içeriksel özelliklerini oluşturan unsurlardır (Öztürk, 2013: 58).

Belgesel filmlerin merkezinde gerçek konular vardır. Bu gerçek konular merkeze yerleştirilerek filmin anlatı yapısı oluşturulur. Tarihsel, kültürel ve sosyal olaylar belgesel sinemanın konusunu oluşturan önemli etmenlerdir. Belgesel sinemanın belgeye dayalı olmasından dolayı konular, gerçekliğe bağlı kalınarak inşa edilir.

Sedat Cerci'ye göre belgesel filmde konunun tamamen gerçek olmasından dolayı belgesel filmlerde senaryo, imgesel filmler de olduğu kadar belirleyici bir unsur değildir. İmgesel filmlerde öykü imgelerle oluşturulurken; belgesel filmlerde konu ve öykü bütünüyle gerçeklikten oluşur (1997: 111). Belgesel film, olayları gerçekliğe bağlı kalarak izleyiciye iletirken, bu gerçekliği yaratım süzgecinden geçirerek bir sanat eserine dönüştürür.

Belgesel sinema, temelde bilgi ve estetik üzerine kurulur ve bilgi taşıyan anlamların kurgu yolu ile öykülenmesiyle ortaya çıkar (İnci, 2015: 7).

Belgesel filmin “konusunu, senaryosunu ve öykülemesini” yani ‘ne’ anlattığını içeriksel özellikler, ‘nasıl’ “çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, çekim ölçeği, oyuncu, kamera, dekor...” anlattığını ise biçimsel özellikler belirlemektedir.

3.9.2. Belgesel Film Anlatısında Biçimsel Özellikler

Çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, çekim ölçeği, oyuncu, kamera, dekor... belgesel filmin biçimsel özelliklerini oluşturan unsurlardır (Küçükcan, 2005: 9).

Bir filmin sahip olduğu içeriği, nasıl anlattığı çok önemli bir husustur (Büker, 2010: 25). Kameranın karşısında insanları konuşturup bunları izleyiciye sunmak sinema değildir (Adanır, 2003: 9). Aynı husus belgesel sinema için de geçerlidir. Sadece konu ile bilgi sahibi olan kişilerin görüşlerini almak da belgesel film yapmak değildir. Sanat biçimi olan belgesel filmi, sanat eserine dönüştürecek olan kişi yönetmenin kendisidir (Öztürk, 2013: 63). Yönetmen sinemanın kendisine sunduğu olanaklardan faydalanarak eserini en güzel şekilde ortaya çıkarmaya çalışır.

Bilgi ve estetiğe önem veren belgesel sinema, estetiğe ulaşabilmek için:

**Yakın çekim*

**Alan derinliği*

**Müzik*

**Ses kurgusunun dramatik yapısı*

**Işık ve renk ayarları*

**Dekor ve kostüm*

**Öznel kamera kullanılarak seyirciyle özdeşlik kurma*

**Ani geçişler ve kesmeler* gibi film tekniklerini kullanmaktadır (Kuruoğlu, 2006: 102). Elbette bu film teknikleri teknolojinin gelişmesiyle birlikte çeşitlilik ve kolaylık kazanmıştır. Teknolojik gelişmeler ve yönetmenin yorumlama biçimi belgesel filmleri biçimsel yönden şekillendirmiştir.

3.9.3. Süha Arın Belgesel Filmlerinde Anlatı

Süha Arın Türkiye'nin en önemli belgesel sinemacılarından biridir. Bu alanda çok sayıda öğrenci yetiştirmiş ve yeni ekollerin oluşmasında da büyük rol oynamıştır (Can, 2019).

Süha Arın ismi, Türkiye'de belgesel sinema ile özdeşleşmiş bir isimdir. Belgesel sinemanın ve belgesel sinema ilkelerinin yerleştirilmesinde, kitlelere ulaştırılmasında önemli rol oynamıştır (Aytekin, 2013: 198). 1942 yılında gözlerini hayata açan, 2004 yılın da gözlerini hayata kapatan Süha Arın 62 yıl süren ömrü boyunca kendini belgesele adayan bir isim olmuştur.

Lise zamanına kadar radyo programlarında yayınlanacak masal uyarlamaları, lise yılların da ise tiyatro kollarında yönetmenlik ve oyunculuk yapmıştır. Bir gün Tevfik Kumaş tarafından aranmış ve kendisinden, Öğretici Filmler Merkezinde senaristlik yapması istenmiştir. Bu teklifle birlikte Süha Arın film dünyasına ilk adımını atmıştır (Çölgeçen, 2006: 28-37).

1961 yılında Hukuk Fakültesine kayıt yaptırmıştır. Hukuk Fakültesine devam ederken senarist olarak çalışmaya başladığı Öğretici Filmler Merkezi adına 1962'de

Trafik Emniyeti ve 1964’de Başkent Ankara adında ilk iki belgesel filmini ortaya koymuştur (Ağaoğlu, 1998: 35).

1965 yılında gitmiş olduğu ABD’de Washington DC Harvard University’de ve American University’de lisans ve lisansüstü eğitimini tamamlamıştır. Çok sayıda belgesel film çekmiş olan Arın, 1974 yılından itibaren yurt içi ve yurt dışında farklı üniversitelerde görev yapmıştır (Aytekin, 2013: 199).

Arın, ABD’de bulunduğu dönemde elde ettiği birikimleri kullanarak, Türkiye’ye dönüşünde çok sayıda başarılı belgesel film çalışmaları yapmıştır.

3.9.3.1. Süha Arın

Belgesel filmlerin omurgası olarak tanımlanan Süha Arın’ın yaşamı boyunca çekmiş olduğu filmlerin hepsi elbette birbirinden değerlidir. Çok sayıda belgesel film çalışması yapmış ve çekmiş olduğu filmlerde farklı anlatı tarzlarını kullanarak belgesel alana çeşitlilik kazandırmıştır. Bu bölümde Arın’ın çekmiş olduğu iki farklı (Safranbolu’da Zaman ve Tahtacı Fatma) filmin anlatı yapısı incelenecektir.

3.9.3.2. Süha Arın Belgesel Filmlerinin İçerik Analizi

3.9.3.2.1. Safranbolu’da Zaman Belgesel Filmi



Fotoğraf-1: Safranbolu’da Zaman

Film Künyesi

Film Adı: Safranbolu'da Zaman

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 1976

Süre: 39': 36''

Tür: Belgesel

Yönetmen: Süha Arın

Senaryo: Süha Arın

Kamera: Ümit Gülsoy

Filmin Aldığı Ödüller:

-14. Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kısa Metrajlı Film. 1977

İçerik Çözümlemesi

Yönetmen başarıyı yakalayabilmesi için içinde yaşadığı toplumdan haberdar olmalı ve kendini o toplumun kültürüyle özdeşleştirebilmelidir. Yönetmen içinde yaşadığı toplumun kültüründen bağımsız düşünülemez. Sorumluluk sahibi olan yönetmen kültürünü en iyi, en doğru şekilde aktarmalıdır. Bu sorumluluğun bilincinde ve içinde yaşadığı toplumun değerlerinin farkında olan Arın, neden mimari filmler çektiğini şu şekilde açıklamaktadır:

“Özellikle mimari filmler çektiğim doğru. Çünkü bir belgeselci için Türkiye, dünyanın en zengin mekânlarından biri. Ve özellikle de mimari açıdan çok büyük bir zenginliğe sahip. Bunun nedenleri çok çeşitli coğrafi iklim koşullarına sahip olması. Bir diğer neden de hem Batı'nın hem Doğu'nun rüzgârlarının burada harmanlanmış olması. Ve bunun sonucu olarak da dünyanın en özgün mimari örneklerinin Anadolu'da yeşermiş olmasını sayabilirim. Onun için mimari, bir belgeselci olarak benim hep ilgimi çekegelmiştir.” Bu farkındalık beraberinde başarıyı getirmiştir.

Kent belgeseli denildiği vakit akla ilk gelen filmlerden bir tanesi Safranbolu'da Zaman filmi olmaktadır. Bu film kent belgeselleri arasında önemli bir

yere sahiptir. Klasik sözlü anlatıma sahip olan film, tarihi dokusunu kaybetmekte olan bir şehrin zamana karşı direnişini anlatmaktadır. “*Düşen damlalar gibi akıp giden zaman alıp götürdü birçok şeyi Safranbolu’dan*” vurgusu ile zamana karşı verilen direniş filmin geneline yayılmaktadır.

Geçim kaynaklarının azalması burada yaşayan insanların diğer kentlere göç etmesine sebep olmuş ve böylece Safranbolu’nun zamana karşı olan hayatta kalma mücadelesi başlamıştır. Geçim sıkıntısı beraberinde göçü, göç beraberinde ıssızlığı, ıssızlık da beraberinde özgün mimarinin bozulmasını getirmektedir. Geleneksel mimarinin eseri olan evler birer birer terk edilmekte ve özelliklerini yitirmektedir. Arın, ele almış aldığı konuyu zaman temasına dayandırarak duygusal bir tonla anlatmaktadır. Bir kültürün yok olmaması için tarihi değerleri farklı açılarıyla izleyiciye sunmuştur.

. Safranbolu mimarisinin şiirsel bir dille anlatıldığı “Safranbolu’da Zaman” filminde, Safranbolu’nun insanlar tarafından terk edilerek, zaman içerisinde nasıl yalnızlaştığı üzerinde durulmuştur. Safranbolu’da Zaman” belgeselinde Safranbolu evlerinin yalnızlığı, evlerin sessizliği üzerinden dile getirilmiştir. Arın, havuzların musluklarından akan suyun görüntüsü ile zamanın akışına ve yalnızlığa gönderme yapmıştır.

Filmde sadece Safranbolu’nun mimari özelliklerine değil aynı zamanda unutulmaya yüz tutmuş bugün de az sayıda insanın yapmış olduğu mesleklere yer verilmiştir. Arın, Safranbolu’nun zamana karşı direniş öyküsünü, Safranbolu’da unutulmaya yüz tutmuş meslekleri icra eden son kişiler üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Nasıl ki o meslekleri icra edenlerden sonra, yerlerine o meslekleri icra edecek birileri gelmeyecek ve sona erecekse, Safranbolu mimarisinin de zamanla yok olacağı ve yerine yeni yapılanmanın geleceğini ve bir kültürün, yaşam tarzının ortadan kaybolacağına dikkat çekmektedir.

Belgesel sinema üzerinde farklı tanımlardan söz edilmiştir. Safranbolu’da Zaman filmi için ise en uygun tanım; geçmişle gelecek arasında köprü vazifesi görmek, geçmişi hatırlatıp geleceğe ışık tutmak olarak belirtilebilir.

Çekimler Safranbolu ile birlikte, Safranbolu’nun Göveren köyünde de gerçekleştirilmiştir. Safranbolu’nun coğrafi konumunun (iklim şartlarının),

mimarisini nasıl etkilediği ve mimarisine nasıl şekil verdiği sade ve titiz bir şekilde anlatılmıştır.

Biçimsel Çözümlemesi

Öykü bir filmin temelini oluşturur. Bu öykünün nasıl anlatıldığı da filmin biçimsel özelliğini oluşturur. Öykünün anlatılmasında: çerçeveleme, kamera açısı, çekim ölçeği, aydınlatma, ses, kurgu gibi ögeler etkili olmaktadır (Toprak, 2012: 13). Bundan sonraki filmler de bu biçimsel özelliklere göre incelenecektir.

Çerçeveleme

Yönetmen film çekmeye karar verdiğinde elinde bulunan tek şey boş bir çerçevedir (Güngör, 1994: 42). Bu çerçeve yönetmen bilgisi, tecrübesi ve ustalığı ışığında doldurulur. Kurmaca filmlerde yönetmen istediği mesajı verebilmek için çerçeveyi istediği şekilde hazırlayabilir. Çerçeve içinde eklemeler ya da çıkarmalar yapabilir. Belgesel filmlerde ise çerçeve gerçek konu ekseninde oluşur. Çünkü amaç dışardan müdahale olmadan yaşamı olduğu gibi aktarmaktır. Safranbolu'da Zaman filminde de belgesel sinemanın amacına uygun davranıldığı görülmektedir. Gerçeklik bozulmadan, dışardan bir müdahale edilmeden ele alınan konu kamera kullanımı ve görüntü düzenleme teknikleriyle usta bir şekilde izleyiciye iletilmiştir.

Kamera Açısı

Kameranın optik ekseninin çektiği obje ile arasında oluşturduğu açı, kamera açısı olarak tanımlanmaktadır. Kamera açıları, kameranın konuya yaklaşım açısı (nesnel ve öznel açı), ile kameranın konuya olan bakış yüksekliğinin açısı (göz seviyesi açısı, alt açı, üst ve eğik açı) olarak iki başlık altında incelenmektedir (Ankaralıgil, 2016: 147-150). Kullanılan her kamera açısının farklı bir amacı vardır.

Safranbolu'da Zaman filminin çekimleri nesnel bakış açısı ile gerçekleştirilmiştir. Yönetmen hikayesini anlatırken izleyici de olaya dışardan tanıklık etmektedir. Nesnel bakış açısıyla izleyici gözlemci koltuğuna oturtulmuştur.



Fotoğraf-2: Yön. Süha Arın. (1976). Safranbolu’da Zaman filminden nesnel açıya bir örnek.

Gerçek yaşamda olduğu gibi kameranın insanların göz seviyesinden bakması anlamına gelen göz seviyesi açısı sıklıkla tercih edilen bir açıdır (Kılıç, 2000: 54). Kullanılan bu açıda kamera karakterlere ya da olaylara alttan ya da üstten bakmaz. İnsanların gündelik yaşamlarından alışkın oldukları doğal bir bakış açısıdır. Genellikle hareketli kamera kullanılmış olsa da kamera hareketi göz seviyesinden başlatılmıştır. Arın, gerçekliği aktarabilmek için kamera yüksekliği göz seviyesinde kullanılmıştır.



Fotoğraf-3: Yön. Süha Arın. (1976). Safranbolu’da Zaman filminden göz seviyesi açısına bir örnek.

Safranbolu evlerinin önemini ve ihtişamını anlatmak için alt açı, evlerin yalnızlığını, terk edilmişliğini ve içinde bulunulan zorluğu anlatmak için ise üst açı

teknikleri kullanılmıştır. Psikolojik etki uyandırmanın yanında mekan belgeseli olmasından dolayı bu iki açıya mekanı tanıtmak amaçlı olarak sıklıkla yer verilmiştir.



Fotoğraf-4: Yön. Süha Arın. (1976). Safranbolu’da Zaman filminden alt açıya bir örnek.



Fotoğraf-5: Yön. Süha Arın. (1976). Safranbolu’da Zaman filminden üst açıya bir örnek.

Kameranın yatay ekseninde yapılan yukarı aşağı hareketler (tilt), kameranın dikey ekseninde yapılan sağa sola çevrilme (pan), kamera gövdesinin yükselip alçalmasıyla yapılan hareketler (pad) ve merceğin odak uzaklığının değiştirilmesiyle yapılan hareketler (zoom) olarak tanımlanmaktadır

(Özön, 2008: 59). Safranbolu evlerinin en ince ayrıntısı dahi izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır. Evlerin içinde bulunan havuzları, odaların dizaynı, tavan süslemeleri, sedirleri ile birlikte evlerin dış mimarisini oluşturan parçaları gerek görüntüler yardımıyla gerekse görüntüleri destekleyen anlatı ile detaylı biçimde işlenmiştir.

Safranbolu'da Zaman filminin başından sonuna kadar mekânları tanıtmak amaçlı olarak hareketli kamere kullanılmıştır. Özellikle de bu amaca en uygun çekim tekniği olan pan-tilt, zoom ve kaydırma hareketleri tercih edilmiştir. Konuyu izleyiciye aktarmak ve anlatabilmek için kameranın tüm olanaklarından yararlanılmıştır. Hareketli kamera kullanımı dış çekimlerde olduğu kadar iç çekimlerde de tercih edilmiştir. Safranbolu evlerine özgü yaşam biçiminin yansıması olduğu motiflerini, iç dekorasyonlarını yani mimarisini anlatabilmek için kamera sürekli olarak hareket halindedir. Kameranın odalardan odalara geçerken hareket halinde olması, kapalı kapıların açılıp kameranın bilinmezine ötesine geçmesi filme hem estetik kazandırmış hem de farklı bir anlatı tekniği kazandırmıştır.

Dönemin koşulları ve imkânlar göz önüne alındığı vakit teknik yönden uygulanması zor hareketler denenmiştir. Kameranın sağlamış olduğu bu hareketler, sahnelerin akışını kolaylaştırmış ve filme canlılık katmıştır.

Çekim Ölçeği

Çekim ölçeği, çerçeve içerisindeki nesnelerin kameraya olan uzaklık ve yakınlıklarını ifade eder (Kasım, 2013: 69). Konunun geçtiği mekânı tanıtmak ve izleyicinin mekânla ilgili fikir sahibi olması için uzak ve genel plan çekimleri kullanılmıştır. Uzak plan ve genel plan uygulaması filmin tamamını kapsamaktadır. Çünkü mekanın tanıtılması için kullanılabilecek en iyi çekim ölçeği uzak ve genel çekim ölçeğidir.



Fotoğraf-6: Yön. Süha Arın. (1976). Safranbolu’da Zaman filminden uzak çekime bir örnek.

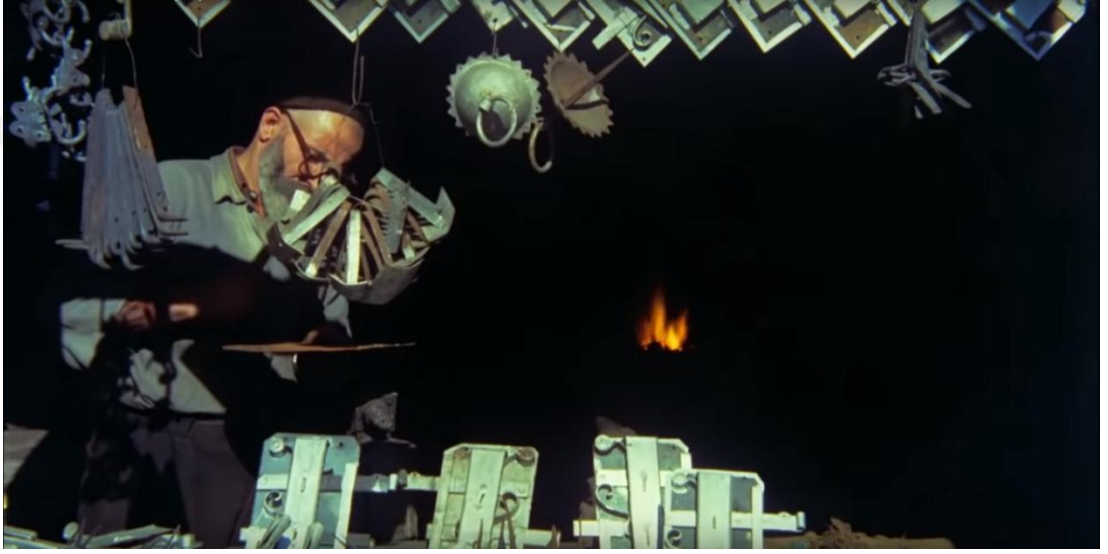
Bu çekimlerin yanında ayrıntı çekimlere de yer verilmiştir. Ayrıntı çekimler filmin anlatısı içinde, önemli görünen bir konunun seyirciler tarafından fark edilmesi için kullanılmaktadır. Bu filmde terkedilmiş olan evlerin zaman içinde nasıl yıprandığını (çürümüş tavanlar, çatlamış dolaplar, parçalanmış çatı kiremitleri) gözler önüne serebilmek, dramatik etkiyi arttırmak için ayrıntı çekimlerden yararlanılmıştır.



Fotoğraf-7: Yön. Süha Arın. (1976). Safranbolu’da Zaman filminden ayrıntı çekime bir örnek.

Aydınlatma

Vurgulanmak istenen noktalar ve izleyiciye gösterilmek istenen detaylar aydınlatma aracılığıyla ortaya konulmaktadır (Sözen ve ark, 2013: 34). Sinemada iki çeşit aydınlatma türü bulunur. Birincisi doğal aydınlatma, ikincisi ise yapay aydınlatmadır. Safranbolu’da Zaman filminde, gerçekliği bozmamak adına dış mekanlarda doğal ışık tercih edilirken, iç mekanlarda izleyicinin dikkatini konu üzerine çekebilmek, izleyicinin istenilen noktaları görmesini sağlayabilmek için yapay aydınlatma teknikleri kullanılmıştır.



Fotoğraf-8: Yön. Süha Arın. (1976). Safranbolu’da zaman filminden doğal aydınlatmaya bir örnek.

Ses

Ses, müzik ve efektler filme farklı açılardan anlam katan önemli unsurların başında gelmektedir. Filme canlılık ve hareket katan ses; iç ses, dış ses ve çevresel ses olarak karşımıza çıkmaktadır (Toprak, 2012: 126-128). Safranbolu’da Zaman filmi, kayıt anında görüntüyle birlikte kaydedilmiş olan, çan seslerinin duyulmasıyla başlamaktadır. Çalan çan sesleri ile Safranbolu’nun zamana karşı olan yarışı başlatılmıştır. Hemen ardından dramatik yapıyı güçlendirmek için fondaki müzik yerini alır ve klasik sözlü anlatımın kullanıldığı, Safranbolu’da Zaman filminde ilk görüntünün ekranda görünmesiyle birlikte anlatıcı konuya uygun, konuyu destekleyen şiiri okuyarak filme giriş yapmaktadır. Filme giriş yapıldıktan sonra ikinci anlatıcı tarafından şiir okunmaya ve görüntüler eşliğinde bilgilendirmeye devam edilir. Filmin sonuna kadar bu anlatı devam eder. Filmin sadece (29’:25” ve

30':15") inci dakikaları arasında röportaja yer verilmiştir. Bu süre içerisinde konu, belgeselde yer alan gerçek kişi tarafından anlatılmıştır. Anlatıcının vermiş olduğu bilgiler görüntülerle sürekli olarak desteklenmektedir. Belgesel filmlerde sesin görüntüyle aynı anda kaydedilmesi gerçeklik açısından önemli bir görev üstlenir. Herhangi bir ortamda bulunan yerin atmosferini yansıtmak için kullanılan bu sesler oranın bir parçası haline gelir. Başından sonuna kadar dış anlatıcının hakim olduğu Safranbolu'da Zaman filminde unutulmaya yüz tutmuş meslek dallarının anlatıldığı bölümlerde; (00:23:43-00:24:49) arasında demirciler çarşısındaki çekiç sesleri, (00:26:04- 00:27:13) arasında saat sesleri görüntülerle aynı anda kaydedilmiş ve o yerin atmosferini izleyiciye aktarmıştır. Arın, kullanmış olduğu iki doğal ses (çan sesi ve su sesi) ile filmi özetlemekte ve vermek istediği mesajı çok net bir şekilde vermektedir. Çan sesi zamana karşı yarışı başlatırken, su sesi akıp geçen zamanı anlatmakta ve filmin sonunda çalan çan sesi ile de kaybolmakta olan bir mirasın kaybolmaması için yardım ığığında bulunmaktadır.

Kurgu

Her yönetmenin kendine has bir dili vardır. Yönetmen öncelikle konuyu, ardından da bu konuyu nasıl anlatacağını belirler. Bu anlatıya yardımcı olan ses, çekim, ışık gibi unsurların yanında anlamın ortaya çıkmasında yardımcı olan, görüntüyü anlamlı kılan önemli diğer bir unsurda kurgu unsurudur (Toprak, 2012: 13). Yönetmen sinemasal anlatı unsurlarını bir araya getirerek kendi anlatı tarzını ortaya koymaktadır. Kurgu sadece elde edilen görüntülerin birbiri ardınca eklenmesi değildir. Yönetmen ile seyirci arasında bağ kuran anlamlı bir dildir.

Her filmin bir giriş ve sonuç bölümü bulunur. Bu iki nokta arasına film yerleştirilir ve anlatım gerçekleştirilir. Safranbolu'da Zaman filminde çan sesi filmin kurgusunun temelini oluşturmaktadır. Film, başlangıcında ve bitişinde duyulan iki çan sesi arasına yerleştirilmiştir. Film zaman kavramı üzerine oturtmuştur. *"Karanlık bir gecede bir çeşmenin ağzından düşen damlalar gibi durmadan aktı zaman"* söylemiyle zaman imgesi suda somutlaştırılmış ve kayboluşun acısı şiirsel bir dille yansıtılmıştır.

Filmi zaman kavramı üzerine yerleştirmesinin sebebi su gibi akıp giden zamanın bölge halkı ve bölge mimarisi üzerindeki etkisini gözler önüne serebilmektir. Bu etkiyi oluşturabilmek içinde Safranbolu'da unutulmaya yüz tutmuş

(demircilik, saatçilik, ayakkabıcılık) meslek dallarını icra eden yaşlı kişilere yer vererek ulaşmaya çalışmıştır. Zamana karşı yorgun düşen yaşlı insanlar üzerinden, Safranbolu'ya gönderme yapmaktadır. Nasıl ki bu meslekleri icra eden yaşlı insanların yerine bu mesleklerle ilgilenecek yeni bir nesil gelmeyecekse, Safranbolu'ya gereken önemin verilmediği takdirde kendine has bir mimari özelliği olan Safranbolu evlerinin de artık kurtarılamayacağı noktasıyla bütünleştirilmiştir.

Filmde tercih edilen geçiş yöntemi olarak da kesme geçiş yöntemi tercih edilmiştir. En az belli olan bu geçiş yöntemi insan gözünün açısı ve bakış yönü değişimlerinde ki doğal etkiyi vermektedir (Toprak, 2012: 48). Belgesel filmin gerçekliğe bağlılığından dolayı düz bir anlatım kullanılmıştır.

Mekan üzerine bir ağıt yakmak isteyen yönetmen amaca uygun olarak elde etmek istediği etkiyi izleyici üzerinde uyandırabilmek ve izleyicinin duygusuna dokunabilmek için çekim tarihi olarak sonbaharı belirlemiş ve sonbaharın pastel renklerini kullanmıştır.

Çan sesi ile zamana karşı yarış başlar, zamanın insanlardan ve Safranbolu'dan neler götürdüğü ve götüreceği sade ve etkili bir şekilde izleyiciye sunulmakta ardından çalan filmin bitiş noktası olan ikinci çan sesleriyle de insanlara duyarlı olmaları için çağrıda bulunmaktadır.

Sorunları ortaya koymak, çözüm yollarını araştırarak sorunlara çözüm bulmak belgesel filmin genel amacını oluşturmaktadır (Özön, 1984: 128). Süha Arın da Safranbolu'da Zaman filminde, yok olmak üzere olan bir mirasın varlığından insanları haberdar etmiş, bu mirasın yok olmaması için amaca uygun şekilde sinemanın öğelerini kullanmış ve insanların duygularına seslenerek, Safranbolu mimarisinin göz göre göre yok olmasına izin vermemiştir. İçinde yaşadığı topluma karşı sorumluluğunu yerine getirmiştir.

3.9.3.2.2. Tahtacı Fatma Belgesel Filmi



Fotoğraf-9: Tahtacı Fatma

Film Künyesi

Film Adı: Tahtacı Fatma

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 1979

Süre: 28':20''

Tür: Belgesel

Yönetmen: Süha Arın

Senaryo: Süha Arın

Kamera: Hasan Özgen

Filmin Aldığı Ödüller:

-3. Uluslararası Balkan Film Şenliği, En İyi Belgesel, Birincilik Ödülü. 1979

-16. Altın Portakal Film Festivali, En İyi Kısa Metrajlı Film. 1979

-Şam Uluslararası Film Festivali, Gümüş Kılıç İkincilik Ödülü. 1979

İçerik Çözümlemesi

Yörük Elif belgeselini çekmek için Toros dağlarında çekim öncesi için araştırmaya çıkan Süha Arın, bu bölgeyi gezerken o bölgede ormanda çalışan aileleri görmüş ve o esnada bu yaşamı konu alan ve adı “Tahtacı Fatma” olacak olan bir belgesel film çekme kararı almıştır. Araştırma yaptıktan 1 yıl sonra ormancıların, tahtacıların hayatını anlatan Tahtacı Fatma filmini ortaya koymuştur.

Toplumsal sorunlara, insanların hüznlerine filmlerinde yer veren Süha Arın, Tahtacı Fatma belgesel filminde de bu geleneğini bozmamış ve bu filmde de toplumsal sorunlara yer vermiştir.

Orman işçiliğinin bölge halkının yaşamını nasıl şekillendirdiği üzerinde duran film, dışardan müdahale bulunmadan bölge halkı tarafından sade bir şekilde anlatılmaktadır. Orman işçilerinin yaşamı olduğu gibi gözler önüne serilmektedir. Nesilden nesile aktarılan bu meslekte çocuk, genç, yaşlı ayrımı olmaksızın bütün aile bireyleri işin bir ucundan tutmaktadır.

“Sakalım apak, kafamda tüy kalmadı. Ağzımın ön tarafında beş diş var, azı tarafım tamamen yok. Bizler sahipsiziz bizim sorunlarımız aslında çok ama sorunlara çare bulacak adamımız yok. Biz ne ölüyoruz ne sağ” Bütün işçilerin ortak sıkıntısı, kendilerine hiçbir hakkın tanınmaması ve kendilerinin ikinci sınıf insan olarak görünmesidir.

Dokunduğunuz her insanın farklı bir yaşam hikayesi olduğu ve yaşamış oldukları acı verici olaylar karşısında hepsinin mutlaka yakmış olduğu bir ağıta rastlamak mümkündür. *“İçim dolu kuzum. Ölmek istiyorum ölinmüyör da. Oğlum evli olsa hiç düşünmeyeceğim, kendimi bir yerden atacağım. Kaderim midir? Nedir? Buna kızıyorum işte”* sözleri bölge halkının bıkkınlığını, tükenmişliğini ve içinde bulundukları zor durumu anlatmaya yetmektedir. Orman, bölge halkının hem doğum yeri hem de ölüm yeri olmaktadır.

Arın bu filmi, bütün bölge halkını temsilen 12 yaşındaki Fatma üzerinden anlatmıştır. Fatma bu küçük yaşında hem çocuk, hem anne, hem ev hanımı hem de işçi olarak bölge halkının genel hikayesinin temsilcisi niteliğindedir. Çocukluğunu yaşayamayan Fatma yeni neslin temsilcisi olarak bu bölgede doğdu büyüyecek ve

burada ölecek. Fatma kendinden önceki neslin devamı, kendinden sonra gelecek yeni nesillerin de öncüsü niteliğindedir. Çarkın dönmesini sağlayan düzen budur.

“Ben bu işi küçük yaştan beri yapıyorum. İlkokulu bitirdikten sonra ortaokula gitmek istiyorum. En büyük ablamda yok annem de hasta evin işine kim bakacak? Ben böyle göç etmeyi sevmiyorum. Çok rezil oluyoruz. Bir yerden bir yere göç taşıyıp duruyoruz. Bir yerde durmalısın ve bir yerde durdun mu gelirin olmalı. Yiyip yiyip yatmalısın. Ben devamlı bir yerde kalmak istiyorum. Bir evimin olmasını istiyorum. En çok istediğim şehirde yaşamak ve aylıklı bir memur olmak. Şehirde rahat edilir dağdaki gibi rezil olmazsın. Biz ormanda yaşıyoruz. Ölünceye kadar ormanda yaşarız” Fatma bu sözleri ile bütün ormancıların hislerine tercüman olmaktadır.

Çekimler Toros dağlarının ormanlık alanlarında gerçekleştirilmiştir. Bölgenin geçim kaynağının, bölgede yaşayan insanların hayatına nasıl şekil verdiği gerçek kişilerin ağzından usta bir şekilde anlatılmıştır.

Biçimsel Çözümlemesi

Çerçeveleme

Arın kapalı çerçeve tekniğini kullanarak, çerçeveyi oluştururken çerçeve içerisinde konunun bütünlüğünü bozacak ya da dikkati dağıtacak unsurlara yer vermez. Amaç en sade şekilde iletilmek istenen mesajı izleyiciye göstermektir. Belgesel sinemacı gerçekliğe ulaşabilmek için çerçeveye dışardan eklemeler ya da çıkarmalar yapmaz. Arın Tahtacı Fatma adlı belgesel filmde bu gerçekliği aktarabilmek için dışardan bir müdahalede bulunmadan gerçek kişileri gerçek mekânlarda günlük çalışmaları esnasında kayda almış ve kişileri kameraya göre değil kamerayı kişilerin hareketleri doğrultusunda yerleştirerek çerçevesini oluşturmuştur. İzleyicinin dikkatini belli bir noktaya çekmek için “altın oran” olarak adlandırılan çerçeveleme tekniğini kullanmıştır.



Fotoğraf-10: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma filminden altın orana (üçte bir kuralı) bir örnek.

Kamera Açısı

Kamera açısı sayesinde, kameranın konuya karşı nasıl konumlandırılacağına karar verilir ve kameranın konuyu hangi taraftan kayıt altına alınacağı belirlenir (Kasım, 2013: 67). Yönetmen, hangi çekim açılarını konuya uygun görürse filminde bu açılardan faydalanarak kendi dilini oluşturmaya çalışır. Kullanılan açıların sinema dilinde farklı anlamları vardır. Arın bu filminde kamerayı ağırlıklı olarak göz seviyesi hizasında kullanmıştır. Bu kullanım ile gerçekliğe yakın bir açı elde etmiştir.



Fotoğraf-11: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma filminden göz seviyesi açısına bir örnek.

Ayrıca alt açı ve üst açı tekniklerini kullanmıştır. Alt açı psikolojik olarak konuya büyüklük, güç ve ihtişam katarken, üst açı konuya ezilmişlik ve umutsuzluk anlamı katmaktadır. Arın psikolojik açıdan alt açı ve üst açı tekniklerini kullanmış bu kullanımla da insanların umutsuzluğunu ya da ihtişamlarını anlatmanın yanı sıra arazi şartlarından dolayı da bu kullanımlara yer vermek zorunda kalmıştır. Bunun aksine göz seviyesi açısını bilinçli olarak kullanmıştır.



Fotoğraf-12: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma filminden alt açığa bir örnek.



Fotoğraf-13: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma filminden üst açığa bir örnek.

Nesnel anlatım tarzının benimsendiği filmde, karakterler yer yer kameraya bakmakta (öznel anlatım) ve izleyiciyle göz göze gelmektedir. Gerçekliğe bağlı kalınarak olayların olduğu gibi aktarılmasından dolayı karakterlerin kameraya

bakarak izleyici ile göz göze gelinmesinde günümüz belgesellerinin aksine bir sakınca görünmemiş ve bu görüntülere filmde yer verilmiştir.



Fotoğraf-14: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma belgeselinden öznel anlatıma bir örnek.

Daha öncede bahsettiğimiz gibi gerçekliğin bir parçası olarak insanlar kameranın konumuna göre değil kamera insanların konumuna göre yerleştirilmiştir. Bunun sebepten dolayı kamera çerçevede olup bitenleri yakalayabilmek için sürekli hareket halindedir. Konuyu kaçırmamak için bu harekete en uygun olan zoom hareketi kullanılmıştır. Zoom yardımı ile izleyiciler konuya daha yakından bakma fırsatı yakalamaktadır. Elbette mekânın kamera hareketleri üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkileri göz ardı edilmemelidir.

Çekim Ölçeği

Çekim ölçekleri de kamera açılarında olduğu gibi konunun amacına uygun olarak kullanılmaktadır. Film tahtacıların semah dansı yapmalarıyla başlamaktadır. Bir nevi girişte filmde bulunan karakterler orta ve yakın çekim ölçekleriyle tanıtılmaktadır. Mekânı tanıtmak amacıyla yapılmış bir genel çekim yoktur. Filme hakim olan çekim ölçeği yakın çekimdir.



Fotoğraf-15: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma belgeselinden yakın çekime bir örnek.



Fotoğraf-16: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma belgeselinden baş çekime bir örnek.

Sahnelerin genelinde boy planından baş plana geçiş yapılmaktadır. Karakterin içinde bulunduğu duyguyu seyirciye aktarabilmek için sıklıkla baş ve yakın yüz çekim ölçeğinden faydalanılmıştır.

Bu çekim ölçeği ile karakter ve seyirci birbirine yaklaşmakta ve aralarında duygusal bir bağ oluşmaktadır. Aslında karaktere yaklaşan ona yakından bakan kamera değil seyircinin kendisidir. Duyguyu karşıdaki izleyiciye geçirebilmenin ön güzel yollarından bir tanesidir. Böylelikle amacına uygun doğru çekim ölçeğini kullanarak çok sade bir şekilde gerçek karakterler ile izleyiciler arasında kurmak

istediği bağı kurmuştur. Ayrıca ayrıntı çekimler kullanılarak da insanların içinde bulundukları durum anlatılmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf-17: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma belgeselinden yakın yüz çekimine bir örnek.

Aydınlatma

Işık kullanımının insan psikolojisi üzerindeki önemli etkisi yadsınamaz. Çekim öncesinde tüm tekniklerde olduğu gibi aydınlatma tekniği de üzerinde durulması gereken önemli bir unsurdur. Kurmaca filmlere oranla belgesel filmlerde yapay ışık kullanımı daha azdır. Belgesel filmlerde gerçekliği bozmamak adına aydınlatma aracı olarak doğal ışık kaynaklarına yer verilmektedir.



Fotoğraf-18: Yön. Süha Arın. (1979). Tahtacı Fatma belgeselinden doğal aydınlatmaya bir örnek.

Tahtacı Fatma belgesel filminde olduğu gibi iç ve dış mekânlarda gerçekliği bozmamak adına aydınlatma aracı olarak doğal ışık kaynağından faydalanılmıştır. Çekimlerin tamamı gündüz çekilmiştir. Filmde gece çekimine yer verilmemiştir. Çekimlerin %95'i dış mekânlarda gerçekleştirilmesi ve konunun dağda geçmesinden dolayı koşullar dahilinde yönetmen yapay ışık kullanmak istemiş olsa bile kullanamamıştır. Güneş ışığını ustaca kullanan Arın, yakın çekimlerde olayı dramatize etmek için özellikle insan yüzü üzerinde ışık-gölge kontrastlarını oluşturmuştur.

Ses

Doğal sesler, ortam sesleri (ağaç motoru sese, balta sesi, odun sesi vb.) kayıt esnasında görüntüyle aynı anda kayıt altına alınırken, röportaj yapılırken bu teknik kullanılmamıştır. Kişiler ile yapılan röportaj üzerine görüntü yerleştirilmesi yapılmıştır. Yani röportaja uygun görüntü çekimleri gerçekleştirilmiştir. Sesler arası geçişler de görüntüye paralel olarak kesme geçişlerle sağlanmıştır. Arın'ın ortam seslerine çok önem verdiği görölmektedir. Gerçek kişiler konuyu anlatırken ortam sesleriyle konu bütünlüğü sağlanmıştır. Ayrıca kullanılan müziklerle de konu dramatize edilerek izleyicilerin duyguları harekete geçirilmeye çalışılmıştır. Müzik, röportaj ve ortam sesleri uygun bir şekilde harmanlanmıştır. Örneğin; (00:09:57-00:10:45), (00:10:53-00:13:13) dakikaları arasındaki sesleri ustaca kullanmış ve her bir sesin aynı ritimde ilerlemesini sağlamıştır. Sadece röportaja, müziğe ya da ortam sesine değil üç sesinde birlikte kullanılmasına ve her bir sesin diğerinin üzerine çıkmamasına dikkat ederek ses unsurunu başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Kurgu

Yönetmenin dili olarak tanımlanan kurgu, bir konunun film haline gelebilmesi için olmazsa olmaz bir unsurdur. Yönetmenin anlatısı, filmin vermek istediği mesaj ve oluşturmak istenilen etki kurgu yardımı ile ortaya çıkmaktadır. Arın da elinde bulunan konuyu (Toros dağlarındaki ormancıların yaşamı) bir film haline getirebilmek, istediği dili kullanabilmek ve vermek istediği mesajı verebilmek için kurguya önem vermiş bir yönetmendir.

Arın filme tahtacıların semahı ile giriş yapmış ve giriş bölümünde filmi oluşturan gerçek kişileri bu semah esnasında kısaca tanıtmıştır. Daha sonra ise filmde

yer alan diğerk insanların temsilcisi olarak belirlediğı Fatma ile açılışı yaparak filme ikinci bir adım atılmıştır.

Arın konuyu filmde yer alan gerçek kişilerle röportaj tekniğini kullanarak anlatmıştır. Anlatıyı gerçek kişiler üzerinden kurmuş ve bu anlatının temeline de hem geçmiş hem günümüz hem de gelecek nesillere aktarılacak olan tahtacılık mesleğinin temsilcisi olarak Fatma'yı yerleştirmiştir. Yapılan röportajlarda düz bir röportaj (kişileri kameranın karşısına oturtup konuşturmak) tekniğı kullanılmamıştır. Daha önce röportaj yaptığı kişilerin anlatısı doğrultusunda filminin bel kemiğı oluşturulmuştur. Filmde yer alan kişilerle röportaj yapılmış ve olayların dizilimi bu anlatıya göre şekillendirilmiştir. Röportajlar arası geçişler kesme tekniğı ile gerçekleştirilmiş ve her geçişte farklı ortam sesleri ve müzik kullanımına yer verilmiştir. Ses konusunda da bahsettiğimiz gibi röportaj sırasında ortam seslerinin ve kullanılan müziğın kurgu sırasında ustaca harmanlanması, insanların duygularına daha fazla hitap etmiş ve izleyicinin dikkatini istenilen yöne çekebilmiştir.

Arın bu filmde, kendilerine gereken hakların verilmediğinden yakınan insanların yaşamış oldukları zorlukları, geçim sıkıntılarını, sağlık sorunlarını özellikle de nesilden nesile aktarılan bu mesleğın çocukların yaşamını nasıl olumsuz etkilediğini dışardan bir müdahalede bulunmadan bölge halkını yönlendirmeden onların dilinden en sade şekilde anlatmaya çalışmıştır.

“En çok istediğim şehirde yaşamak. Orda aylıklı memur olacaksın şehirde yaşayacaksın. Şehirde rahat edilir dağdaki gibi rezil olmazsın. Hem de aylık alıyorsun, memur oluyorsun, para kazanıyorsun. Biz aylıklı değiliz ki biz ormanda çalışıyoruz, onlar şehirde. Devlet bizi ne yapsın biz ölünceye kadar ormanda yaşarız.” Fatma'nın bu sözleri filmin tüm kurgusunu anlatmaya yetmektedir. Bu sözler ile aslında filmde verilmek istenen mesaj filmin en sonunda verilmiştir. Yönetmenin (Fatma)'nın söylemiş olduğu bu sözler filmin son sözleri olmuş ve girişte olduğu gibi semah dansı ile filme son nokta koyulmuştur.

Halkı ve halkın sorunlarını gözler önüne sermek belgesel filmin görevleri arasındaki yerini almıştır (Özön, 1984: 128). Arın, Orman işçilerini ve bu işçilerin yaşamış oldukları sosyal-ekonomik sorunları konu alan Tahtacı Fatma adlı belgesel filmini çekerek halkın sorunlarını gözler önüne sermiş ve diğerk insanların Toroslarda yaşayan insanlardan haberdar olmalarını sağlamıştır.

Süha Arın, Safranbolu’da Zaman adlı belgesel filminde yok olmakta olan eski Türk mimari geleneklerini ve Safranbolu insanına özgü kültürel değerleri kayıt altına alarak bu değerlerin zaman içerisinde kaybolmasının önüne geçmeyi amaç edinmiştir. Safranbolu’nun UNESCO tarafından koruma altına alınması Arın’ın amacına ulaştığını göstermektedir.

Arın bu filminde Safranbolu mimarisinin tüm özelliklerini karış karış incelemiştir. Film içerisinde bu mimari özellikler dış bir anlatıcı tarafından en ince noktaya varıncaya kadar izleyiciye aktarılmaktadır. Bu incelemeyi yaparken kameranın tüm olanaklarından faydalanmıştır. Sinemanın öğelerini kullanarak filme estetik kazandırmıştır. Safranbolu’da zaman filmine kadar çekimler genellikle tek açıdan gerçekleştirilirken Arın, Safranbolu’da Zaman filminde o zamana kadar kullanılmamış bir teknik olan ray (kaydırma) tekniğini kullanarak kapalı kapılar arkasına geçiş yapmış ve bu teknik filme estetik bir hava kazandırmıştır.

Klasik sözlü anlatı tarzını kullanmış olduğu bu filmde, sade bir anlatı tarzı benimsemiştir. Filmin senaryosunu yazmış, öyküsünü oluşturmuş ve bu doğrultuda görüntülerini çekmiştir. Oluşturduğu bu öyküyü anlatmak için de dış anlatıma yer vermiştir. Öykü şiirsel bir havada, filmin başından sonuna kadar süren müzik eşliğinde izleyicinin duygularına (görsel ve işitsel) dokunacak şekilde sunulmuştur.

Tahtacı Fatma adlı belgesel filmde ise Toros dağlarında ormancılık yapan ailelerin yaşamını ele almıştır. Bu filmde de yaşamın tüm zorluklarına rağmen hayatlarına devam eden ormancıların hikâyesine yer vermiş ve bu hikâyeyi on iki yaşında küçük bir kız çocuğu üzerinden anlatarak insanların şikayetlerini dillendirmiştir.

Arın’ın Tahtacı Fatma adlı belgesel filminde de sade bir anlatı tarzı benimsediği açıkça görünmektedir. Gereksiz hiçbir çekim ve kamera hareketlerine yer vermemiştir. Doğrudan konu üzerinde durulmuş ve gereksiz bilgi aktarımına yer verilmemiştir. Bu filmde dış anlatıma yer vermeden, doğrudan gerçek kişilerin duyguları gerçek kişiler tarafından aktarılmıştır.

Her iki filminde de senaryosunu oluşturmuş ve bu senaryoya uygun çekimler gerçekleştirmiş. İki filminde de kamerayı hareketli kullanarak izleyiciyi konunun içine çekmeye çalışmış ve konu ile izleyici arasındaki mesafeyi kaldırarak izleyicinin

konuya yakından bakmasını sağlamıştır. Gereksiz çekimler kullanılmamış amaca uygun çekimler yapmıştır. Safranbolu’da zaman filminde dış anlatıcıya yer verirken, Tahtacı Fatma filminde dış anlatıcı kullanmamış öykünün tamamını gerçek kişilere anlattırıştır. İki filmde de izleyicinin duygularına dokunabilmek için yakın ve ayrıntı çekimlerden faydalanmıştır. Duygulara dokunabilmek için ses unsurunun farkında olan Arın ortam sesi, müzik sesi ve anlatıcı sesini kusursuz bir şekilde harmanlamayı başarmıştır.

3.9.4. 2000 Sonrası Belgesel Sinemacılarının Film Anlatıları

Bu bölümde 2000 sonrası son dönem okullu belgesel film yönetmenleri arasında yer alan beş farklı yönetmenin filmlerinin anlatı yapısı, içerik çözümlemesi ve biçim çözümlemesi yapılarak incelenecektir.

3.9.4.1. Şenol Çöm

Konya’da doğmuş olan Şenol Çöm ilk ve orta öğrenimini Konya’da tamamlamıştır. Anadolu Üniversitesi kamu yönetimi bölümünde öğrenimini tamamlamış olan Çöm buradan mezun olduktan sonra, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü işletme anabilim dalı yönetim ve organizasyon bilim dalı insan kaynakları programında öğrenimine devam etmiş ve mezun olmuştur. Halen Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında öğrenim görmektedir.

Belgesel, kurmaca, deneysel ve animasyon alanında başarılı çalışmalar yapmış ve bu alanlardaki çalışmalarına devam etmektedir. Bu bölümde incelenecek olan filmlerden bir tanesi de yönetmenliğini Şenol Çöm’ün yaptığı ve 2018 yılında çekmiş olduğu Ömürlük Göç adlı belgesel filmidir.

3.9.4.1.1. Ömürlük Göç Belgesel Filmi Analizi



Fotoğraf-19: Ömürlük Göç

Film Künyesi

Film Adı: Ömürlük Göç

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 2018

Süre: 23' :25"

Tür: Belgesel

Yönetmen: Şenol Çöm

Senaryo: Şenol Çöm

Kamera: Şenol Çöm, Havva Şahin, Serdar Sabuncu

Filmin Aldığı Ödüller:

-Kızkalesi Film Festivali, Belgesel İkincilik Ödülü. 2018

-Uluslararası Hak-İş Kısa Film Yarışması, En İyi Yönetmen Ödülü. 2018

-Uluslararası 13. Crossroads Kısa Film Festivali, En İyi Film Ödülü. 2018

-Uluslararası 11. Rofife Film Festivali, Belgesel İkincilik Ödülü. 2019

İçerik Çözümlemesi

Ömürlük Göç adlı film, Mersin ve Konya arasında konargöçer olarak yaşamını sürdüren Sarıkeçili yörüklerinin göçünü konu almaktadır. Bir yaşam tarzı olarak benimsenen göçebe hayatı, nesiller arasında sürdürülen ve devam ettirilen hayatta kalma mücadelesidir.

Göçebe yaşamın beraberinde getirmiş olduğu yiyecek içecek, barınma, temizlik gibi zorluklar ilk akla gelen ve göze çarpan durumlardır. Bunların yanında yaşamış oldukları zorlukların başında, göçebe yaşayan insanlar için bir aile kurmanın ne kadar zor olduğudur. Çünkü kimse göçebe yaşayan aileye kız vermek istemez. Bu yüzden de göçebe yaşayan insanlar sevmiş oldukları kızları kaçırmaktadır. *“Atalarımız ne demiş? Büyüğü ne yaparsa küçüğü de onu yapar demiş. Bu yüzden bizde kaçarak evlendik isteseler vermezlerdi”*. Yörükler arasında kaçarak evlenmek alışıl gelmiş bir durum halini almıştır. *“Ağalar vermezse dağlar verir derler kaçıracaksın”*.

Geçen zaman içerisinde zorlukların artması ve çocuklarının okumasını isteyen aileler yavaş yavaş göçebe hayattan yerleşik hayata geçmektedir. *“Biz yaşamadık ama çocuklarımız bari gün yüzü görsün. Öyle düşünüyoruz yani. Şu adam diyor ki: gidelim. Nereye kadar gideceksin kardeşim?”*. Artık göçebe yaşamın zorluklarına katlanamayan insanlar, çocukları için bu yaşamdan vazgeçip yerleşik hayata geçmektedir.

Bu film, yönetmenin 2006 yılında çekmiş olduğu “Göç” adlı belgesel film ile harmanlanarak ortaya çıkarılmış bir belgesel filmidir. 2006 yılında yapılmış olan çekimler 12 yıl aradan sonra tekrar yapılmıştır. Aradan geçen 12 yıl içerisinde takip edilen bu ailenin yaşamında nelerin değiştiğini ortaya koymaya yönelik bir çalışma olmuştur.

Yaşar Çelik ve ailesi ile 12 yıl aradan sonra yeniden bir araya gelmiş olan yönetmen, başlangıçta konargöçerlik noktasında göç konusunu görüntülemek üzere yola çıkmışken daha sonra takip etmiş olduğu aile ve diğer Sarıkeçili yörüklerinin şehire yani yerleşik hayata göç sürecini anlatmıştır.

Göçebe yaşamın, insanların hayatını nasıl şekillendirdiği, zaman içerisinde nelerin değiştiği ve değişmesi gerektiği gerçek kişiler üzerinden çok sade bir şekilde anlatılmıştır.

Biçimsel Çözümleme

Çerçeveleme

Toplumsal olayların belgesel aracılığıyla tekrardan topluma iletilmesinde önemli bir yere sahip olan belgesel film, non fiction (gerçekçi-kurmaca dışı) olayların anında kayda alınan görüntülerinin bilgi vermek, konu ya da sorunlar üzerinde eleştiri ve yorum yapmak amacıyla belli bir bakış açısı doğrultusunda anlatıldığı hareketli resimler bütünüdür (Gündeş, 1998: 19). Çöm, çerçevesini oluştururken teknik ve estetik kaygılardan uzak olduğu görülmektedir. Fakat bu durum olumsuz bir durum olarak algılanmamalıdır. Çünkü yönetmen gerçekliği korumak adına mizansen kullanmamış ve olayları anında kayıt altına almaya çalışmıştır. Yani gerçekliğe mümkün olduğunca uyarak, mizansenden uzak bir şekilde canlandırmalara yer vermemiş, ani gelişen olaylar doğrultusunda mümkün olduğunca doğal görüntüler yakalamaya yönelik çerçeveler oluşturmuştur. Oluşturmuş olduğu bu çerçeveler ile yörüklerin günlük yaşamını aktarmaya çalışmıştır.

Kamere Açısı

Objektifin gördüğü alan ve bakış noktası olarak tanımlanan kamera açısı, gerçekleştirilecek olan çekimin kapsayacağı alanı belirlemektedir. Kamera açıları yönetmenin izleyici üzerinde istediği etkiyi oluşturabilmesinde yardımcı olmaktadır.

Ömürlük göç adlı belgesel filminde hem nesnel kamera açısı hem de öznel kamera açısı kullanımına yer vermiştir. Nesnel kamera açısı, olayları objektif bir bakış noktasından kayda almaya olanak sağlamaktadır (Kafalı, 1993: 167). İzleyici bu açıda gözlemci konumundadır. İzleyici gözlemci konumundayken olayı başkasının gözlerinden izlemektedir. Olay içerisindeki kişiler doğrudan objektife bakmazlar. Nesnel kamera açısı ile tamamen tarafsız bir bakış açısıyla gerçekleşen olaylar izleyiciye aktarılır.



Fotoğraf-20: Yön. Şenol Çöm. (2018). Ömürlük Göç belgeselinden nesnel anlatıma bir örnek.

Kamera öznel olarak kullanıldığında, izleyici herhangi bir sahneyi ya kendi gözüyle ya da çerçevede yer alan bir başka kişiyle yer değiştirip onun gözüyle görüyor durumdadır (Mascelli, 1997: 155).



Fotoğraf-21: Yön. Şenol Çöm. (2018). Ömürlük Göç belgesel filminden öznel anlatıma bir örnek.

Bu çekimlerde ekrandaki kişinin doğrudan doğruya kameraya bakmasıyla oyuncu ile izleyici göz göze gelmiş olur ve aralarında dolaysız bir bağ kurulur. Yönetmen, bu filmde özellikle röportaj çekimleri sırasında öznel kamera açısını

kullanmakta bir sakınca görmemiştir. Çünkü belgeselin kendisi gerçekliktir. Yönetmen film içerisindeki olayları ve insanları doğal ortamlarında kayıt altına almaktadır ve o an kişiler kameraya baktı diye kayıt durdurulmamış o an da ne yaşıyorsa gerçekliğin bozulmaması adına, olanı olduğu gibi kayıt altına almıştır.

Çöm, Ömürlük Göç adlı belgesel filminde kamera açılarının içerisinde yer alan göz seviyesi açısı ve üst aç tekniklerini kullanmıştır. Göz hizasından yapılan çekimler, alt ve üst açya oranla daha az ilgi çekicidir. Ancak gerçekliğe en yakın açı olmasından dolayı yönetmen tarafından tercih edilmiştir. Kullanmış olduğu bir diğer açı ise üst açıdır. Kameranin kayıt altına almakta olduğu objeye göre daha yukarıda konumlandırıldığı üst aç, kimi zaman bir sahneyi tanıtmak amaçlı kimi zaman da karakterin içinde bulunduğu güçsüz, zayıf ve masum olduğu hissini verebilmek için kullanılmaktadır (Ankaralıgil, 2016: 152). Yönetmen bu belgeselinde üst aç tekniğini hem sahneleri tanıtmak hem de insanların içinde bulunduğu o doğal masumluğu izleyiciye verebilmek için tercih etmiştir.



Fotoğraf-22: Yön. Şenol Çöm. (2018). Ömürlük Göç belgeselinden üst açya bir örnek.

Karma anlatım dilinin kullanıldığı filmde kamera genellikle sabit şekilde konumlandırılmıştır. Mekanı tanıtmak için sadece birkaç yerde kamera hareketleri görülmektedir. Filmin giriş bölümünde drone kullanımı ve sağa çevrinme (sağ pan) hareketleriyle mekânı tanıtmak amaçlı kamera hareketlerinden yararlanmıştır. Filme drone kullanımı ile başlayarak ilk saniyelerde izleyiciyi bir hareketin içine çekmiş ve

sahneye hareket kazandırmıştır. Kamera hareketlerinde yönetmenin amacı, seyirciyi konunun içinde tutmak olduğundan yönetmen amacına uygun olarak, yapmış olduğu çekimlerde sahnelere uygun olacak şekilde kamera kullanımını gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf-23: Yön. Şenol Çöm. (2018). Ömürlük Göç belgeselinden drone kullanımına bir örnek.

Çekim Ölçeği

Çekim ölçeği içerisinde çekimler farklı konumlarda ortaya çıkmaktadır. Ayrıntı çekimi, boy çekimi, baş çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, genel ve uzak çekim ölçekleri (Uslu, 2006: 38), farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır.



Fotoğraf-24: Yön. Şenol Çöm. (2018). Ömürlük Göç belgeselinden genel görüntüye bir örnek.

Genel çekim ve uzak çekimler daha çok konunun geçtiği mekânı tanıtmak amaçlı kullanılırken, kişilerle ilgili yapılan çekimler ise daha çok psikolojik durumları anlatmak için kullanılmaktadır (Onaran, 1999: 29). Ömürlük göç adlı belgesel filmde de uzak-genel çekimler mekânı tanıtmak amaçlı olarak yapılmıştır.

Konunun gerçek kişiler tarafından anlatıldığı bu filmde, röportaj esnasında genellikle omuz ve göğüs plan çekimleri yapılmıştır. Omuz ve göğüs plan kullanımı çerçevede ki kişilerin jest ve mimikleri seyirciler tarafından açıkça görülmektedir. Kişiler ekranı ortadan ikiye bölecek şekilde çerçevenin tam orta noktasına yerleştirilmiş ve izleyicinin ilgisi bu noktaya çekilmiştir.

Kişilerin içinde bulunduğu psikolojik durumlarını anlatılmasında sıklıkla kullanılan göğüs, omuz ve baş çekimleri gibi çekim ölçeklerinin yanında filme hâkim olan çekim ölçeği yakın çekim ölçeğidir. Yakın çekim ölçeği ile izleyici ile konu arasında ki mesafe en aza indirgenmiş ve seyircinin ilgisi canlı tutulmuştur.



Fotoğraf-25: Yön. Şenol Çöm. (2018). Ömürlük Göç belgeselinden omuz plan çekimine bir örnek.



Fotoğraf-26: Yön Şenol Çöm. (2018). Ömürlük göç belgeselinden yakın plan çekimine bir örnek.

Aydınlatma

Nesneleri görünür kılmak için aydınlatma amacıyla kullanılan ışık, konuya derinlik vererek nesneleri sanat eserine dönüştüren, sinemanın önemli bir ögesidir (Kars, 2003: 116). Belgesel filmlerde doğallığı bozmamak adına genellikle doğal ışık kaynaklarından yararlanılmaktadır. Tabi yönetmenin oluşturmak istediği etkiye vermek istediği mesaja göre belgesel filmlerde de farklı ışık kaynakları kullanılmaktadır.



Fotoğraf-27: Yön. Şenol Çöm. (2018). Ömürlük Göç belgeselinden yapay aydınlatmaya bir örnek.

Ömürlük Göç adlı belgesel filmde herhangi bir estetik kaygısı gütmeyen yönetmen filminde çoğunlukla doğal aydınlatma araçlarını kullanmıştır. Filmin geneli gün içinde gerçekleştirildiği için sadece akşam yemeği saatlerinde ve çadır içi çekimlerinde kişi ve nesnelerin görünür kılınması için yapay aydınlatma tekniği kullanılmıştır. Yönetmen zorunlu kalmadığı sürece yapay aydınlatmaya yer vermemiştir.

Ses

Röportaj anlatımına dayalı olan Ömürlük Göç adlı belgesel filmde, röportaj esnasında ortam sesine ve doğal ses kullanımına özen gösterilmiştir. Olayın geçtiği mekânda, mekâna ait nesnelerden gelen sesler görüntüyü desteklemekte ve görüntüye güç kazandırmaktadır (Kars, 2003: 131). Çan sesleri, ateş sesi, çocuk sesi gibi ortam sesleri çerçevedeki görüntüyü destekleyecek biçimde kullanılmıştır. Röportaja uygun görüntüler çekilmiş ve ses kayıtları toplanmıştır. Ortam sesleri ve doğal ses kullanımı geri plana atılmamış ses unsurunun bütünleştirici etkisi tüm sahnelerde kullanılmıştır. Röportaj görüntüleriyle eşzamanlı olarak kayıt edilen doğal ve ortam seslerinin dışında da, doğal ses ve ortam sesleri kayıt altına alınmış ve ilgili görüntülerle birlikte kullanılmıştır.

Kurgu

Ömürlük Göç adlı belgesel, yönetmenin 12 yıl önce 2006 yılında çekmiş olduğu Göç adlı belgesel film ile 2018 yılında gerçekleştirmiş olduğu çekimlerin harmanlanmasından oluşan bir belgesel filmidir.

Çöm, filme yörüklerin yaşam alanını tanıtan genel bir çekimle giriş yapmış, mekânı izleyiciye tanıtmalarının ardından, ikinci adım olarak yapılmış olan röportaj ile konuya geçiş sağlanmıştır. “*Aklım erdi erele göçeriz. Ufaklığımızdan beri göçeriz. Öteden gelen bir gelenek yani*”. Yönetmen girişte kullanmış olduğu bu röportaj ile konu hakkında izleyiciyi bilgilendirmektedir. Film röportaj yapılan kişilerin anlatısı üzerine şekillenmiştir. Yaşamını hayvancılık yaparak, göçebe yaşam süren sarıkeçili yörük ailelerinin hayatını konu alan filmde başlangıçta göçebe yaşamı üzerinde durulurken daha sonra bu göçebe yaşamın nasıl yerleşik hayata doğru gittiğini ve yerleşik hayata geçilmesini zorunlu kılan unsurlar üzerinde durulmuştur. Geçmiş ve günümüz yaşam koşullarının, sorunların gerçek kişiler tarafından anlatıldığı, röportaj

teknikğine dayanan anlatının tercih edildiği bu filmde filmin kurgusu, geçmiş ve günümüz kıyaslaması üzerine kurulmuştur. Yönetmen bu kıyaslamayı Flashback'lerle (geriye dönüşlerle) sağlamıştır. Bu kıyaslamalar ışığında 12 yıl sonra yaşamlarında nelerin değiştiğini izleyiciye aktarmıştır. Sahneler arası geçişler de açılma-kararma ve kesme geçiş yöntemleri kullanılmıştır. Sahne ya da sekenslar arasında kullanılan kararma-açılma tekniği izleyiciye dinlenme ve olayları anlamasına imkan sunmaktadır (Toprak, 2012: 64). Filmin başından sonuna kadar röportajlara yer verilmiş ve izleyiciler bu röportajlarla bilgilendirilmiştir. Bu bilgilendirme esnasında röportajlara uygun çekimler gerçekleştirilmiş ve bu çekimler röportajların üzerine eklenerek anlatım sürekli olarak desteklenmiştir.

Yönetmen, filmin sonuna doğru yine bir göç başlangıcına hazırlanan bir ailenin, göçmek için eşyalarını toplamalarını izleyiciye göstererek her aile için yerleşik yaşam olmayacağını ve bu yaşamın bir yerlerde devam edeceği mesajını vermektedir. Bu sahneden sonra kamera genel görüntüye geçer, göçe başlayan ailenin uzak görüntüsü verilerek ekran siyaha düşer ve ekran siyahtayken neden göçebe yaşamın benimsendiği, göçebe yaşamın zorlukları ve eski ile yeni göçebe yaşamın farklılıkları gerçek kişiler tarafından anlatılarak film sona erer.

Belgesel sinemacı, içinde bulunduğu toplumun sorunlarını araştırır, bilgi toplar ve toplumunun geri kalan kısmını bu konular hakkında bilgilendirir (Özön, 1984: 128). Çöm bu filmde, göçebe yaşayan insanların yaşamları boyunca yaşamış oldukları zorlukları, göçebe yaşamın onlardan ne götürdüğünü, yerleşik hayatın ne getireceğini gerçek kişilerin ağzından dinlemiş ve bu bilgilere dışardan bir ekleme yapmadan, onları yönlendirmeden bu bilgiler doğrultusunda izleyiciye aktarmıştır.

3.9.4.2. Muhammet Beyazdağ

1989 yılında İstanbul'sa doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamlamasının ardından Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV ve Sinema bölümünü kazanmıştır. Bu bölümden mezun olduktan sonra Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Ana Bilim Dalında yüksek lisansını tamamlamıştır.

Yönetmen belgesel film alanındaki çalışmalarına devam etmektedir. Bu bölümde incelenecek olan ikinci film Muhammet Beyazdağ tarafından 2013 yılında çekilmiş olan ve çocuk gelinleri konu alan Zarok adlı belgesel filmidir. 2013 yılında

belgesel filmler arasında ulusal ve uluslararası en çok ödöl alan belgesel film olmuştur.

3.9.4.2.1. Zarok Belgesel Film Analizi



Fotoğraf-28: Zarok (Çocuk).

Film Künyesi

Film Adı: Zarok

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 2013

Süre: 28' :50''

Tür: Belgesel

Yönetmen: Muhammet Beyazdağ

Senaryo: Muhammet Beyazdağ

Kamera: Gökhan Özkan

Filmin Aldığı Ödüller:

-13. Kısa-ca Film Festivali, Belgesel Dalı, En İyi Belgesel Film Ödülü. 2013

- 25. Aydın Doğan Vakfı, Genç İletişimciler Yarışması, Görsel Dal, Belgesel Dalı, İkincilik Ödülü. 2013.
- 6. TRT Belgesel Film Yarışması, Ulusal Amatör Kategori, İstanbul Şehir Üniversitesi Özel Ödülü. 2014
- 25. Ankara Film Festivali, Belgesel Dalı, İkincilik Ödülü. 2014
- 17. 1001 Belgesel Film Festivali, 101 Seçkisi En İyi Belgesel Film Ödülü. 2014
- 2. Altın Çınar Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Dalı, Jüri Özel Ödülü. 2014
- 2. SETEM Akademi BAK Ödülleri, Belgesel Dalı, Jüri Özel Ödülü. 2014
- 9. Datça Altın Badem Sinema ve Kültür Festivali, 4. Datça Ulusal Belgesel Film Yarışması, Mansiyon Ödülü. 2014
- 7. İnönü Üniversitesi Kısa Film Festivali, Belgesel Dalı, Jüri Özel Ödülü. 2014
- 4. Okan Üniversitesi Öğrenci Filmleri Kısa Film Yarışması, Belgesel Dalı, Jüri Özel Ödülü. 2014
- 10. Kar Film Festivali, Belgesel Dalı, Üçüncülük Ödülü. 2014.

İçerik Çözümlemesi

Çocuk yaşta evlenmeye mecbur bırakılan küçük kız çocuklarının yaşamını konu alan bir filmidir. Henüz aşkın ne olduğundan habersiz, sevginin ne demek olduğunun farkında olmayan çocuk gelinlerin hikâyesidir.

Filmde yer alan kadınların kaderleri de çekmiş oldukları acı da ortaktır. Bu durum filmin geneline yayılmıştır. Hepsi küçük yaşta evlendirilmiş ve gelin olarak gittikleri evlerde şiddete maruz kalmışlardır. Daha çocukluklarını yaşayamadan evlendirilmek, çocukluğunu bile tatmamış çocukluğun ne olduğunu bilmeyen kendilerinden çocuk yapmalarının beklenmesi bölge kadınlarının en büyük kâbusu ve korkusu olmuştur.

Küçük yaşta gelin olmak, tanımadığın başka bir ailenin yanına yerleşmek ve bu insanlarla hayatı paylaşmak konusunda, filmde yer alan kadınlar o kadar dolu ki, içlerinde yanan ateş o kadar kuvvetli ki: *“Birisi bana hamilesin dediği an çok*

zoruma gidiyordu, hemen ağlıyordum. Doğduğu an ölmesini istiyordum. Kucağıma almak istemiyordum. Hiç benim çocuğum gözüyle bakmıyordum. Öldüğü zamanda hiç üzülmедim. Hoşuma gitti bu çocuk ölürse bende bu adamdan kurtulurum düşüncesi vardı. Bugün kurtulamazsam yarın kurtulurum. Çocuğu ona doğurmak istemedim yani”. “Ayrı yataklardaydık. Bana dokunmasını istemedim. Zorla da olsa dokundu. Banyoya gittim yıkandım. Eve geldim çünkü psikolojim çok kötüydü depresan hapi kullanıyordum. Onlardan bir avuç içtiğimi hatırlıyorum. İçtikten sonra üç dört gün yoğun bakımda kaldım. Sonrasında geri döndüm. Yani şuan bile o zaman ölmeyi isterdim, geri dönmek istemezdim” içlerinde biriken ateşi bu yaşanmışlıklarla dışa vurmaktadırlar. Filmde yer alan her kadının kendi hikâyesini içinde tekrar tekrar yaşadığı görülür. O günleri unutmanın mümkün olmadığını, hatırlamak istemedikleri o günlerin sadece geçmişi değil şuan ki yaşamlarını da olumsuz etkilediğini her biri örneklerle açıklamaktadır. Bu olumsuz hikâyeler onların bedenine ve ruhlarına kazınmış, yaşamın her saniyesinde bu hikâyeyi yaşamaya mahkûm bırakılmışlardır.

Farklı insanların ortak paydasını oluşturan yaşam hikâyeleri filmde bir araya getirilerek, farklı hikâyeler tek hikaye altında toplanmaya çalışılmıştır. Çekimler Muş şehrinde gerçekleştirilmiştir. Bölgenin örf, adet ve geleneklerinin bölgede yaşayan küçük kız çocuklarının hayatlarını nasıl etkilediğini, insanın kaderinin nasıl şekillendirildiği Zarok adlı bu belgesel filmde anlatılmıştır.

Biçimsel Çözümleme

Çerçeveleme

Belgesel sinema eğlenceden uzak, gerçek yaşamı belgelemeye önem veren, bilgilendiren ve bilinçlendiren bir türdür (Cereci, 1997: 20-21). Gerçek bir yaşanmışlığın anlatıldığı, toplumun bilgilendirildiği ve bilinçlendirilmeye çalışıldığı Zarok filminde, yönetmen çerçevesini oluştururken, kamerayı sabit bir yere konumlandırmış ve çerçevesini oluşturmuştur. Sinemanın ilk yıllarında olduğu gibi çerçeve içindeki hikâyeye tek bir açıdan ve tek bir çekimden oluşmaktadır. Sabit bir çerçeveleme tekniği kullanılmıştır. Çerçeve sabit tutulmuş ve çerçeve içine yerleştirilen görüntüler kayıt altına alınmıştır.

Kamera Açısı

Bir film pek çok çekimlerden oluşmaktadır. Bu çekim içerisindeki devinimin izlenebilmesi için kameranın en uygun noktaya konumlandırılması gerekmektedir. Kamera açısı, seyircinin bakış açısını ve çerçevede görünecek olan alanın belirlenmesinde etkili olmaktadır (Mascelli, 2002: 13). Her açının oluşturduğu kendine has bir anlamı vardır.

Röportaj tekniğine dayalı bir anlatımın benimsendiği Zarok belgeselinde karakterlerin yüzlerinin görünmemesi için el çekimlerinden yararlanılmıştır. Gerçekleştirilen bütün çekimlerde kamera sabit bir noktaya yerleştirilmiş ve tek bir açıdan kayıt altına alınmıştır. Filmin geneline hakim olan kamera açısı üst açı olarak belirlenmiştir. Üst açı, kameranın insan göz seviyesinin üzerinde konumlandırılmasıyla elde edilen bir açıdır. Mekânları tanıtmaya amacıyla kullanılan bu açının, psikolojik açıdan oluşturduğu bir güçsüzlük, çaresizlik anlamları da vardır. Yönetmen, bu filmde insanların yaşamış oldukları kötü olaylar karşısında ki güçsüzlüklerini, çaresizliklerini ve olaylara karşı boyun eğmelerini üst açı tekniğini kullanarak izleyiciye sunmuştur.



Fotoğraf-29: Yön. Muhammet Beyazdağ. (2013). Zarok belgesel filminden üst açıya bir örnek.

Çekim Ölçeği

Seyircinin bakış açısını ve çerçevede görünecek olan alanın belirlenmesine kamera açısı yardımcı olurken, konunun geçtiği mekânın ve çerçeve içinde bulunan ana ögenin ne kadarının görüldüğünün belirlenmesinde çekim ölçeği yardımcı olmaktadır (Ankaralıgil, 2002: 137). Çekim ölçekleri yönetmenin tercihinine ve sahnelerin amacına uygun anlatı aracı olarak kullanılmaktadırlar (Güçhan, 1999: 21).



Fotoğraf-30: Yön. Muhammet Beyazdağ. (2013). Zarok belgeselinden genel çekime bir örnek.

Zarok filmi, bir çocuk gelinin ve yanındaki kişilerin genel çekim ölçeği tekniği kullanılarak sabit konumlandırılmış kamera çerçevesinde belirmeleriyle başlamaktadır. Genel çekim ile izleyicinin çerçevede oluşturulan görüntünün tamamını görmesi sağlanmış ve yönetmen filmin ilk karesinde konunun içeriğiyle ilgili izleyiciye fikir vermiştir.

Filmin ana konusunu insanların oluşturmasından dolayı konunun geçtiği mekânı tanıtmaya yönelik, mekânı tanıtacak herhangi bir genel ya da uzak çekime yer verilmemiştir. Önemli olan nokta mekân değil insandır. Bu nedenden dolayı amaca uygun doğrudan hedefe odaklanan çekim ölçekleri kullanılmıştır. Filme hâkim olan çekim yakın çekim ölçeğidir. Yakın çekimler dramatik etkiyi arttıran ve izleyicinin dikkatini konu üzerinde tutmak için kullanılmaktadır (Mascelli, 2002: 204). Filmde yer alan insörtlükler dışında asıl konunun geçtiği çekimlerde üst açı ve yakın çekim ölçeğinden başka bir çekim ölçeğine yer verilmemiştir. Film boyunca

yüzleri görünmeyen kadınların sözleri ve duyguları yakın çekim el detayları ile dramatize edilmiştir.



Fotoğraf-31: Yön. Muhammet Beyazdağ. (2013). Zarok belgeselinden yakın çekime örnekler.

Aydınlatma

Aydınlatma, nesneleri belirginleştirip keskinleştirerek onların özel bir şekilde görülmesine yardımcı olmaktadır (Kılıç, 2002: 136). Kullanılan her aydınlatma tekniğinin sinemanın diğer öğelerinde olduğu gibi oluşturduğu bir anlam vardır.



Fotoğraf-32: Yön. Muhammet Beyazdağ. (2013). Zarok belgeselinden yapay aydınlatmaya bir örnek.

Zarok filminin %85' ini iç mekân çekimleri oluşturmaktadır. Yapılan çekimlerde bir sahne dışında gece çekimlerine yer verilmemiştir. Filmde gündüz çekimleri hâkimdir. Yapılmış olan dış çekimlerde yapay bir aydınlatma kullanılmamıştır. Dış çekimler doğal ışık dahilinde gerçekleştirilmiştir. İç mekân çekimlerinde ise yakın çekim ölçeğinin amacını destekler nitelikte, konuya dikkat çekmek ve konuya anlam yüklemek amacıyla doğal ışığa yakın yapay aydınlatma tekniği kullanılmıştır. Bu aydınlatma tekniği ile eller görünür kılınmış ve izleyicinin dikkati toplanmıştır.

Ses

Röportaj tekniği üzerine kurulan bir film olmasından dolayı röportajları destekleyen insörtlükler kullanılmış fakat bu insörtlükler kullanılırken ortam sesleri, doğal sesler göz ardı edilmiştir. Olayı dramatize etmede, izleyicinin hislerine dokunmada müziğin yadsınamaz bir yeri vardır. Doğal seslere önem verilmeyen bu belgesel filmde müzik kullanımı ile dramatik etki oluşturularak izleyici duygusal yönden etki altına alınmak istenmiştir.

Kurgu

Her sanat dalında olduğu gibi sinema sanatında da yönetmen kendini ifade edebilmek için sinemanın araçlarından faydalanmak zorundadır. Duygu ve düşüncelerini izleyiciye aktarmak, izleyiciyi yönlendirmek ve etkilemek için kendi dilini oluşturur (Oluk, 2008: 126). Sinemanın bütün öğeleri birbirini destekleyen ve tamamlayan bir güce sahiptir. Işık, ses, kamera açıları ve çekim ölçekleri sinemanın dilini oluştururken kurgu, yönetmenin sinema dilini oluşturur. Yönetmen kurgu aracılığıyla izleyiciye vermek istediği mesajı verirken oldukça sade bir anlatı dili oluşturması gerekir. Çünkü konu herkes tarafından kolayca kavranabilir açıklıkta olmalıdır. (Özön, 1990: 125). Çünkü kurgu aşaması yönetmenin görüntüleri arka arkaya eklediği bir aşama değil, yönetmenin izleyiciyle konuştuğu bir aşamadır.

Beyazdağ, filmin giriş sahnesinde mizansene yer vermiş ve çocuk gelinin ekranda görünmesiyle filme başlamıştır. Giriş kısmında çocuk gelin görüntüsünü kullanarak izleyiciye filmin konusu hakkında fikir vermiştir. İzleyiciyi konu hakkında bilgilendirdikten sonra küçük kız çocuklarının insörtlüklerini kullanarak filme ikinci adımını atmıştır. Çocuk teması üzerinde duran yönetmen, çocuk gelin

görüntüsünün ardından küçük çocukların insörtlerini kullanmıştır. Bu kullanımla bugün olduğu gibi yarında çocuk gelinler olmaya devam edecek mesajını vermektedir.

Yönetmen röportaj tekniğini kullanarak sorunu gerçek kişilere anlattırmış ve anlatının temeline çocuk kavramını yerleştirmiştir. Filmde yer alan kişilerin yüzlerini göstermeden kadınların varlığını eller üzerinden anlatarak yeni bir biçim oluşturmuştur. Yüzleri görülme bile kadınların içindeki öfkeleri ellerine yansıtmaktadır. Yüzlerinin görünmesini istemeyen insanları elleri üzerinden anlatan yönetmen bu sayede yeni bir biçim ortaya koymuş ve hem yüzlerinin görünmesini istemeyen kişilere karşı sorumluluğunu yerine getirmiş hem de farklı bir anlatı yapısı oluşturmuştur.

Bütün farklı hikayeleri tek bir hikaye gibi birleştirmeye çalışıp izleyiciye sunmak isteyen yönetmen sahneler arası geçişleri kesme tekniğini kullanarak sağlamıştır. Hızlı kesme tekniği ile sahneleri birbirine bağlamış ve kendilerini tanıtan insanların farklı yaşam öykülerini birleştirerek tek bir hikâye haline getirmeye çalışmıştır. Kullanılan bir diğer kurgu tekniği de kararma-açılma tekniğidir. Kararma- açılma genellikle sahne ve sekansların arasında, bölüm bitişleri ve atlanan zamanları belirtmek için kullanılmaktadır (Toprak, 2012: 63-64). Fakat yönetmen kararma-açılma tekniğini sahneler arası geçişi sağlamak ya da atlanan bir zamanı belirtmek için kullanmamıştır. Beyazdağ, bütün filmi bu iki nokta (kararma-açılma) arasına yerleştirmiştir. Bütün filmi tek bir sahne olarak düşünecek olursak kararma açılma yöntemiyle anlatıma sözün bittiği yer dedirten bir anlam yüklemiştir. Açılma tekniğini kullanılarak çocuk gelinin ekranda görünmesiyle filme giriş yapmış, ardından film boyunca farklı hikâyelere yer vermiş ve final bölümünde de çocuk gelinin kameraya bakmasının ardından gelen kararmayla filmi bitirmiştir.

Belgesel film, kaynağını (konusunu, senaryosunu) başlangıcından günümüze kadar gerçek yaşamdan almıştır. İnsan yaşamındaki acı verici olaylar, zor günler belgeselin ilham kaynağını oluşturmuştur. Muhammet Beyazdağ'da, gerçek yaşamın içinde var olan, yaşanmış bir olayı konu alarak filmi çekmiştir.

3.9.4.3. Gökhan Öcal

1991 yılında Kırıkkale'nin Balışeyh ilçesinde doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamlamıştır. 2011 yılında Karabük Üniversitesi Radyo ve

Televizyon Programcılığı bölümünü kazanmış ve 2014 yılında dikey geçiş sınavı ile Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümüne geçiş yapmıştır. Burada ön lisans öğrenimini tamamladıktan sonra 2017 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında yüksek lisansa başlamıştır.

Yönetmen belgesel film alanında başarılı çalışmalar yapmış ve bu alandaki çalışmalarına devam etmektedir. Bu bölümde incelenecek olan üçüncü film Gökhan Öcal tarafından 2016 yılında çekilmiş olan ve Görme engelli Süheyla'nın yaşamını konu alan Süheyla adlı belgesel filmidir.

3.9.4.3.1. Süheyla Belgesel Film Analizi



Fotoğraf-33: Süheyla.

Film Künyesi

Film Adı: Süheyla

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 2016

Süre: 17' :29"

Tür: Belgesel

Yönetmen: Gökhan Öcal

Senaryo: Gökhan Öcal

Kamera: Gökhan Öcal, Batuhan Fındıklıoğlu

Filmin Aldığı Ödüller:

-9. İnönü Üniversitesi Kısa Film Festivali, Ulusal Belgesel Dalı, Üçüncülük Ödülü. 2016

-4. Altın Çınar Film Festivali, Ulusal Belgesel Dalı, İkincilik Ödülü. 2016

-4. Boğaziçi Film Festivali, Ulusal Belgesel Dalı, En İyi Film Ödülü. 2016

-4. SETEM Akademi, BAK Ödülleri, Belgesel Dalı, En İyi Film Ödülü. 2016

-28. Aydın Doğan Genç İletişimciler Yarışması, Görsel Dal, Belgesel Dalı, Güçlü Kız Çocukları, Güçlü Bir Dünya- Birincilik Ödülü. 2017

-9. Rotary Kısa Film Festivali, Belgesel Dalı, İkincilik Ödülü. 2017

-4. Yed-i Velayet 7 Vilayet Kısa Film Festivali, Kısa Film Dalı, Dördüncülük Ödülü. 2017

-3. Selçuklu Belediyesi 1 Hadis 1 Film Kısa Film Yarışması, Mansiyon Ödülü. 2017

-Van İpekyolu Belediyesi Kısa Film Festivali, Engelsiz Yaşam Özel Ödülü. 2018

-11. Çayda Çıra Film Ve Sanat Festivali, Belgesel Dalı, Jüri Özel Ödülü. 2018

-1. Çay Doğa Ve Gençlik Filmleri Festivali Kısa Film Yarışması, Belgesel Dalı, Birincilik Ödülü. 2018

İçerik Çözümlemesi

Süheyla adlı film, Artvin’de yaşayan görme engelli Süheyla’nın yaşamını konu almaktadır. Süheyla doğuştan görme engelli bir kadındır. Süheyla yaşamını babası ve kendisi gibi görme engelli olan abisiyle birlikte sürdürmektedir. Yaşamın onların önüne çıkardığı engellere ve zorluklara karşı birbirlerinin yanında olarak ve birbirlerini destekleyerek engellerin ve zorlukların üstesinden gelmektedirler.

“Abimle bir gün okula gittim. Aşı yapılması gerekiyordu. Orda kalem ve silginin kokusu, çocukların bir arada oynamaları çok ilgimi çekmişti. Keşke bende gidebilseydim diye düşünmüştüm”. Küçük yaştan beri içindeki okuma isteğini hiç kaybetmemiş ve okuma özlemini içinde biriktirmiş olan Süheyla babasının da desteğiyle okumaya karar vermiştir. 36 yaşında olmasına rağmen ilk ve orta öğrenimini başarıyla tamamlamıştır. Engelli olmasına karşın öğrenim süresi boyunca karşısına çıkan zorluklara rağmen bıkmadan ve isteğin kaybetmeden çalışmıştır. Bu safhada en büyük destekçisi babası olmuştur. Babası görme engelli kızına kitaplarını okuyarak onu sınavlarına hazırlamıştır. İlk sınav denemesinde başarısız olmasına rağmen pes etmemiş ve tekrar sınava hazırlanarak Atatürk Üniversitesi Halkla İlişkiler Bölümünü kazanmıştır.

Okumanın yanı sıra ev işleriyle ilgilenecek başka kimse olmadığı için ev işlerini de tek başına yapmaktadır. Birlikte yaşadığı babasına ve görme engelli kardeşinin bakımlarını da yapmaktadır. Yaşamış oldukları zorluklara karşı yüzlerindeki gülümseme hiç eksik olmamaktadır. Süheyla adlı belgesel bir başarı hikayesini anlatmaktadır.

Biçimsel Çözümleme

Çerçeveleme

Sinemacının elindeki konuyu çerçevenin iki boyutlu yüzeyine yerleştirmesi çerçeveleme olarak tanımlanmaktadır. Yönetmen mesajını verebilmek için çerçeveyi istediği şekilde düzenleyebilir. Fakat belgesel film yönetmeninin amacı gerçeği olduğu gibi kayıt altına almak olduğundan dolayı gerçekliği yakalayabilmek adına çerçeveye fazla bir müdahalede bulunmaz. Öcal’ın da, Süheyla’nın mücadelesini anlattığı bu filmde aynı amacı benimsediği görülmektedir. Belli bir alanda yapılan röportajlar dışında (örneğin Süheyla ile yapılan röportaj) kamera aktüel olarak kullanılmıştır. Bir çerçeveden diğerine geçişte gerçeği saptamaya yönelik kamera omuzda kullanılmıştır. Gerçeği yakalama telaşına karşın çerçeveleme sürecinde estetiğe yönelik altın oran kesimden yararlandığı da görülmektedir.



Fotoğraf-34: Yön. Gökhan Öcal. (2016). Süheyla belgeselinden altın orana bir örnek.

Kamera Açısı

Belgesel filmlerde gerçekliği yakalamaya yönelik en çok kullanılan yöntem omuz üstü kamera kullanımıdır. Bu kullanım ile izleyiciye gerçeği gözlüyormuş duygusu verilmektedir (Özön, 2008: 60). Yönetmen de nesnel anlatıyı benimsediği bu filmde, Süheyla'nın günlük yaşamını kayıt altına alırken gerçeklik duygusunu arttırmak ve seyircinin olayları takip edebilmesi için omuz kamerası kullanmıştır. Öcal bunu yaparken güzel bir çerçevelemekten ziyade gerçeğin peşinde olduğunu göstermektedir.



Fotoğraf-35: Yön. Gökhan Öcal. (2016). Süheyla belgeselinden omuz üstü kamera kullanımına bir örnek.

Omuz üzeri kamera kullanımını tercih ettiği filmde kamerayı göz seviyesi açısında kullanarak yakalamaya çalıştığı gerçekliği, gerçekliğe en yakın çekim açısı olan göz seviyesi açısıyla pekiştirmiştir. Öcal mekânları tanıtmak için yapmış olduğu çekimlerde ise kamerayı hareketsiz kullanmıştır. Herhangi bir hareketi yakalama telaşında olmadığı için mekân çekimlerinde çerçeveyi isteği doğrultusunda düzenleyerek kompozisyonunu oluşturmuştur.

Çekim Ölçeği

Yönetmen ele almış olduğu konunun çerçevesini oluştururken, çerçeve içerisinde yer alan olayı çekim ölçeklerinden yararlanarak seyirciyi olay hakkında bilgilendirmek ve konun içine çekmek ister. Bu çekim ölçekleri olayın amacına göre farklı şekillerde ortaya çıkar. Nesne ya da insanlar kameraya ne kadar yakınlarsa o nesne ve insanların görünürlüğü o denli ortaya çıkacaktır. Objelerin anlamlı ve açık bir güce sahip olmaları ayrıntıların ortaya çıkarılmasıyla doğru orantılıdır. Ayrıntıların ortaya çıkarılmasında boy çekim, göğüs çekim ve yakın çekim ölçekleri etkili olmaktadır (Kafalı, 2001: 8).



Fotoğraf-36: Yön. Gökhan Öcal. (2016). Süheyla belgeselinden göğüs plana bir örnek.

Görme engelli Süheyla ve ailesinin konu alındığı, Süheyla belgeselinde de yönetmen nesne ve kişileri görünür kılmak, onların içinde bulunduğu durumlara anlam yüklemek için boy, göğüs ve yakın çekim ölçeklerini sıklıkla kullanmıştır. Örneğin; görme engelli olan Süheyla'nın bilgisayar başında ders çalışması, hayvanları sağması, yemek hazırlaması gibi çekimlerde bel ve yakın çekim ölçekleri kullanılarak, Süheyla ile izleyici arasındaki mesafe en aza indirilmiştir. Manzara

çekimlerinde kullanılan uzak ve genel çekimler dışında filme hâkim olan çekim ölçekleri boy, bel, yakın ve baş çekim ölçekleridir.



Fotoğraf-37: Yön. Gökhan Öcal. (2016). Süheyla belgeselinden baş çekime bir örnek.

Aydınlatma

Sinemada aydınlatma iki nokta üzerine yerleştirilebilir. Bunlardan birincisi teknik nedenlerdir. Kameranın nesne ya da kişileri görüntüleyebilmesi için ışığa ihtiyaç vardır. Işık olmadan görüntü olmaz. Işık hem görüntüleri saptamakta hem de saptanan görüntülerin izleyici tarafından görünmesini sağlamaktadır (Şenyapılı, 1998: 91).



Fotoğraf-38: Yön. Gökhan Öcal. (2016). Süheyla belgeselinden yapay ışık kullanımına örnek.

İkincisi ise görüntünün estetik boyutudur. İzleyiciye üzerinde oluşturulmak istenen psikolojik etkinin ve duygunun aktarılması için aydınlatma tekniklerinden yararlanılmaktadır (Sözen ve ark, 2013: 34). Yönetmen, Süheyla adlı filminde doğal ışık kullanımının yanında iç mekânları aydınlatmak için yapay ışık kullanımına da yer vermiştir. Yapay ışık kullanırken estetik kaygı peşinde olmamış, ışığı nesneleri ve kişileri görünür kılmak için kullanmıştır.

Bunun tam aksine doğal ışığın kullanıldığı görüntülerde estetiğe önem vermiş, ışık-gölge kontrastı oluşturarak dramatik etkiyi sağlamıştır. Yani estetik kaygılardan dolayı ışık kullanımına dışardan bir müdahalede bulunmadan, gerçekliği doğal çevrenin içerisinde yakalamıştır.



Fotoğraf-39: Yön. Gökhan Öcal. (2016). Süheyla belgeselinden doğal ışık kullanımına örnek.

Ses

Röportaj tekniğinin kullanılmış olduğu Süheyla filminde, gerçek kişilerin konuşmaları üzerine görüntü yerleştirilmesi yapılarak olaya zenginlik kazandırılmıştır. Görüntüler ve sesler aynı anda kayıt altına alınmıştır. Görüntü ve seslerin aynı anda kayda alındığı röportajlar içeriğin amacına göre kurgulanmıştır. Konuşma üzerine görüntü yerleştirilmesi yapılırken, görüntü içinde yer alan doğal, çevresel ve ortam sesleri geri plana atılmamıştır. Bu sayede olay aktarımı yapılırken bütünlük bozulmamıştır. Yani o an izleyicinin ekranda görmüş ve duymuş olduğu hiçbir şey amaçsız değildir. Müzik de ses unsuru içerisinde yer alan hem dramatik etkiyi

oluşturmak için hem de sahneler arası geçişi sağlamak için kullanılan etkili bir araçtır. Yönetmen filmde müzik kullanımına da yer vermiş fakat müziği dramatik bir etki aracı olarak değil izleyiciyi dinlendirmek ve konu geçişini sağlamak için kullanmıştır.

Kurgu

Belgesel filmin kaynağını yaşamın kendisi oluşturur. Belgesel film yönetmeni bu kaynağı konu edinerek, filmi çeker ardından kurgu aşamasına geldiğinde vermek istediği bilgi doğrultusunda kurgusunu oluşturur.

Süheyla'nın yaşamını konu edinen yönetmen, filme Süheyla'nın yaşadığı evin genel görüntüsünü vererek başlar. Bacasından duman çıkan ev insörtüyle izleyiciyi Süheyla'nın yaşam alanına katar. Böylece nesnel anlatımın kullanılmış olduğu filmde izleyici seyirci koltuğuna oturtulur ve Süheyla'nın yaşamına tanıklık etme başlar. Yönetmen, filmin başında Süheyla'nın *“Abimle bir gün okula gittim. Aşı yapılması gerekiyordu. Orda kalem ve silginin kokusu, çocukların bir arada oynamaları çok ilgimi çekmişti. Keşke bende gidebilseydim diye düşünmüştüm”* sözleriyle izleyiciyi filmin konusu hakkında bilgilendirmiştir.

Röportaj tekniğinin kullanıldığı bu filmin kurgu aşaması, sadece röportajlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda değil, Süheyla'nın ve ailesinin gündelik yaşamlarında ki doğal halleri ve muhabbetleri de kullanılarak oluşturulmuştur. Yapılmış olan röportajlar doğrultusunda görüntü yerleştirmesi yapılarak anlatım desteklenmiştir. Film röportaj tekniğine dayalı olmasına karşın, röportaj yapılmış kişiler aynı zamanda dış anlatıcı konumundadır. Çünkü kişiler olayı anlatırken ekranda onlar değil konuyla ilgili görüntüler verilmektedir. Röportajlar arası geçişler, sahneler arası geçişler genellikle kesme tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Kesme tekniğinin yanında zaman geçişlerini belirtmek için kararma-açılma ve zincirleme kurgu tekniklerinden de yararlanmıştır. Bu kurgu tekniklerinden başka zaman geçişlerini göstermek amacıyla müzik kullanımına da yer vermiştir. Ses ile sağlamış olduğu geçişlerde ise ortam seslerini kullanarak görüntüler arasında oluşabilecek sıçramaların önüne geçmiştir.

Filmin son bölümünde yönetmen, kendisi gibi çocukları olan ailelerin bilinçlendirilmesi ve bu konu hakkında herkesin üzerine düşen sorumluluklarını

yerine getirmesi gerektiği mesajını Süheyla'nın sözlerine yer vererek filmi bitirmektedir. Yönetmen, izleyiciye görme engelli bir kadının okuma sevdasını ajitasyona başvurmadan aktarmaya çalışmıştır.

3.9.4.4. Hüdai Ateş

Hüdai Ateş, Afyonkarahisar'ın Sandıklı İlçesi'nde 1988 yılında doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Sandıklı İlçesi'nde tamamladıktan sonra 2008 yılında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümünü kazanmıştır. Bir yandan öğrenim hayatına devam ederken diğer yandan üniversite bünyesindeki Süha Arın Film Atölyesi'nde stajyer öğrenci olarak 3 yıl boyunca çalışmış ve bu film atölyesi sayesinde onlarca kısa film ve belgesel film çekimlerine katılmıştır. Ön lisansını tamamlamasının ardından 2014 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim dalında yüksek lisansa başlamış ve 2017 yılında yüksek lisansını tamamlamıştır. Şuan Ege Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Yönetmen belgesel film alanındaki çalışmalarına devam etmektedir. Bu bölümde incelenecek olan dördüncü film Hüdai Ateş tarafından 2011 yılında çekilmiş olan ve Hatay'ın Altınözü ilçesine bağlı Tokaçlı köyünü konu alan Cneydo adlı belgesel filmidir. Üniversitenin son yılında hazırladığı belgesel film, Türkiye'nin en prestijli ödüllerini getirmiş ve 65. Cannes Film Festivali'nde Türkiye'den giden filmler arasındaki yerini almıştır.

3.9.4.4.1. Cneydo Belgesel Film Analizi



Fotoğraf-40: Cneydo

Film Künyesi

Film Adı: Cneydo

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 2011

Süre: 16' :05''

Tür: Belgesel

Yönetmen: Hüdai Ateş

Senaryo: Hüdai Ateş

Kamera: Yasin Hatipoğlu

Filmin Aldığı Ödüller:

- 24. Aydın Doğan Vakfı, Genç İletişimciler Yarışması, Görsel Dal, Belgesel Dalı, Üçüncülük Ödülü. 2012
- 2. Okan Üniversitesi Öğrenci Filmleri Yarışması, Belgesel Dalı, Birincilik Ödülü. 2012
- Belgesel Film Yarışması, Ulusal Amatör Kategori, Milli Piyango Özel Ödülü. 2012
- 23. Ankara Film Festivali, Ulusal Öğrenci Belgesel Film Yarışması, En İyi Film Ödülü. 2012
- 7. Datça Altın Badem Sinema ve Kültür Festivali, 2. Datça Altın Badem Film Festivali, Belgesel Film Yarışması, Üçüncülük Ödülü. 2012
- 13. Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali, Belgesel Film Yarışması, Amatör Film Kategorisi, İkincilik Ödülü. 2012

İçerik Çözümlemesi

Cneydo belgeseli Hatay'ın Altınözü ilçesine bağlı Tokaçlı köyünün konu almaktadır. Türkiye'de nüfusu giderek azalan Hristiyan-Arap toplumunu ele almaktadır. Son 50 yılda büyük göç veren Tokaçlı köyü bugün daha çok yaşlı

insanların yaşadıkları, gençlerin ise eğitim ve iş nedeniyle göç etmek zorunda kaldıkları bir yer olmuştur. Köy hayatından şehir hayatına geçişlerin yaşandığı bu dönemde sadece kırsal kesimin nüfusu giderek azalmamakta aynı zamanda var olan kültürel değerler de giderek yok olmaktadır. Yok oluş belgeselin temel konusunu oluştururken, bu yok oluşun yanında filmde iki farklı yan konuya da değinilmiştir. İlki belgeselin merkezinde yer alan yaşlılık konusudur. Genç insanların köyü terk etmesiyle birlikte köyde genç nüfus kalmamış ve köy halkı sadece yaşlılardan oluşmaktadır. Yaşlılık da beraberinde yalnızlık, bakım gibi problemleri ortaya çıkarmaktadır. Film, yaşlıların evlat hasretini ve kaybettikleri diğer yakınlarına olan özlemi iki kişi üzerinden yapılan röportajlarla anlatmaktadır.

Belgeselde değinilen bir diğer konu ise Hatay'ın Fransız işgaline uğradığı yıllarda yaşananları yaşlıların çocukluk döneminde şahit oldukları olaylardan oluşmaktadır. O döneme dair hatırlayabildikleri kadarıyla birkaç ayrıntıya filmde ayrıca yer verilmektedir.

Biçimsel Çözümleme

Çerçeveleme

Cneydo filminde kamera genel olarak sabit şekilde kullanılmıştır. Sabit çerçevelemenin kullanıldığı çekimlerde her çekim bir tablo gibi denge üzerine kurulmuştur. Sabit çekimlerin hakim olduğu çerçevelemede konu anlatılırken estetik geri plana atılmamış, bu çekimlerde estetiğe önem verilmiştir.

Dramatik etkiyi yakalayabilmek ve izleyicinin dikkatini belli bir noktaya çekebilmek amacıyla alan derinliğini kullanmıştır. Diyafram açıklığı, nesne ya da kişiyle objektif arasındaki mesafe ve objektifin odak uzunluğu alan derinliğinin oluşturulabilmesi için gereken üç temel etkindir. Bu üç farklı özellik alan derinliğinin sağlanmasına çeşitli estetik değerler katmaktadır (Ankaralıgil, 2016: 32).



Fotoğraf-41: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden alan derinliğine bir örnek.

Filmde aynı amaç doğrultusunda kullanılan bir diğer teknikte altın oran tekniğidir. Altın oran çerçevede denge ve izleyicinin dikkatini belli bir noktaya çekmek için kullanılmaktadır. Cneydo filminde de estetiğin yanı sıra bu teknik ile çerçevede denge sağlanmış ve izleyicinin dikkati ana konu üzerine çekilmiştir.



Fotoğraf-42: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden altın orana bir örnek.



Fotoğraf-43: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden alan derinliğinin ve altın oranın birlikte kullanımına bir örnek.

Kamera Açısı

Nesnel kamera açısının kullanıldığı Cneydo belgeselinde, öznel kamera açısına da yer verilmiştir. Nesnel anlatımla seyirci konuyu dışardan izlerken, öznel anlatımla seyirci konunun içine dahil edilmiştir.



Fotoğraf-44: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden nesnel açıya bir örnek.

Çerçevelediği kişinin kameranın objektifine bakmasıyla oluşturulmuş olan öznel anlatımlarda izleyici ile konu baş başa bırakılmıştır. Bu kullanımda konu ile izleyici arasına girebilecek bir başka unsura yer verilmemiştir.



Fotoğraf-45: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden öznel açıya bir örnek.

Köy hayatının sakinliğini, durgunluğunu vurgulamak için kamera sabit, hareketsiz bir şekilde kullanılmıştır. Kameranin sabit kullanıldığı Cneydo belgeselinde filmin geneline hâkim olan açı, göz seviyesi açısı ve kameranin göz seviyesi altında kurulmasıyla oluşturulan alt açıdır. Dramatik bir etki uyandırmasa da göz seviyesi açısının doğala en yakın olan kamera açısıdır. Nesnel çekimlerde genellikle bu açıdan çekimler yapılmaktadır (Uslu, 2006: 27).



Fotoğraf-46: Cneydo Belgeselinden göz seviyesi açısına bir örnek.

Yönetmen, göz seviyesi açısının aksine alt açı tekniğini dramatik bir etki oluşturmak için kullanmıştır. Burada yaşayan insanların yaşamları boyunca çekmiş

oldukları eziyetlere, yalnızlığa, tüm zorluklara karşı destekçileri olmadan topraklarını terk etmemeleri ve ne kadar güçlü insanlar olduklarını belirtmek amacıyla onları güçlü göstermek için alt açığı kullanmıştır.



Fotoğraf-47: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo Belgeselinden alt açığa bir örnek.

Çekim Ölçekleri

Çerçeveleme, kamera açıları ve onu takip eden çekim ölçekleri yönetmenin işlemiş olduğu konuyu izleyiciye aktarabilmesini, izleyicinin konudan uzaklaşmamasını sağlamak için kullanmış olduğu teknikler arasındadır.



Fotoğraf-48: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden baş plan çekimine bir örnek.

Cneydo belgeselinde ağırlıklı olarak kullanılan çekim ölçekleri baş, göğüs ve bel plan çekim ölçekleridir. Baş plan ekrandaki kişinin duygularındaki ince ayrıntıları (özellikle de yüzdeki) izleyicilerin görebilmesini sağlamaktır.

Göğüs planı da oyuncunun yüzünü gözler önüne sererek, izleyiciyle duygusal bağ kurmasını sağlamaktadır. Bel planı da baş ve göğüs planlarında olduğu gibi kişinin yüzünü gözler önüne serilmesine imkan sunmasıyla birlikte kişinin beden dilinin izleyiciler tarafından görünmesine olanak sağlamaktadır (Mercado, 2011: 51-63).



Fotoğraf-49: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden göğüs plan çekimine bir örnek.

Yönetmen de Cneydo belgeselinde konuyu izleyiciye aktarabilmek, konudan uzaklaşmasına engel olmak ve izleyiciyle konu ya da kişi arasında duygusal bağ kurabilmek için çekim ölçekleri arasında yer alan bel, göğüs ve baş çekim ölçeklerinden yararlanmıştır.



Fotoğraf-50: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden bel plan çekimine bir örnek.



Fotoğraf-51: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden genel çekime bir örnek.

Mekânı tanıtmayı amaçlayan uzak- genel plan kullanımına yer verilmemiştir. Genel çekimler sokakların boşluğunu ve sadece yaşlıların doldurduğu sokakların yalnızlığını anlatmak için kullanılmıştır. Filme hâkim olan ölçekler baş plan, göğüs plan ve bel plan çekim ölçekleridir.

Ses

Sinema göze hem de kulağa hitap eden bir sanattır. Filmi izleyen izleyici ekranda gördüğü görüntü karesini veya duyduğu sesi anlamlandırmaya çalışır.

Gördüğü görüntü ve duyduğu ses arasında uyum olmasını ister. Görüntü sesi desteklerken sesinde görüntüyü desteklemesi gerekir. Röportaj tekniğinin kullanılmış olduğu Cneydo filminde, konu gerçek kişiler tarafından anlatılırken onların anlatımını güçlendirmek için gündelik yaşamdaki doğal halleri anlatımı sürekli olarak desteklemektedir. Röportaj tekniğiyle anlatının gerçekleştirildiği filmde, anlatıyı destekleyen insörtlükler kullanılırken bu insörtlüklerin içinde yer alan çevresel ve ortam sesleri olaya bütünlük kazandırmasının yanında yönetmen tarafından sahneler arası geçiş yöntemi olarak da kullanılmıştır. Hem dramatik etkiyi oluşturmak için hem de sahneler arası geçişi sağlamak için kullanılan müzik, yönetmen tarafından filmin son bölümünde yer alan, bir cenazenin defni yapıldığı esnada kullanılmıştır. Müzik, Cneydo belgeselinde geçişi sağlamaya yönelik değil, dramatik etki oluşturmak amacıyla kullanılmıştır.

Aydınlatma

Çekimler gündüz saatlerinde gerçekleştirildiği için herhangi bir yapay ışık kullanımına yer verilmemiştir. Ayrıca dış çekimlerin hâkim olmasından dolayı filmde çekimlerin tamamı doğal ışık kullanımı ile gerçekleştirilmiştir. Yönetmen yapay bir ışıklandırma kullanmadan doğal ışık kullanımı ile hem nesneleri görünür kılmış hem de alan derinliğini sağlamıştır. Bunların yanında kişinin yüzünde ışık-gölge kontrastını sağlayarak dramatik etkiyi de yakalamıştır.



Fotoğraf-52: Yön. Hüdai Ateş. (2011). Cneydo belgeselinden doğal ışık kullanımına bir örnek.

Kurgu

Hatay'ın Altınözü ilçesine bağı Tokaçlı köyünün konu alan film, boş bir sokak görüntüsü ile başlamakta ve kapalı pencereler, kilit vurulmuş kapılar bu görüntüyü takip etmektedir. Filmin giriş bölümünde konu hakkında izleyiciyi bilgilendirecek bir anlatıma yer verilmemiştir.

Belgesel film iki ana karakterin günlük hayatlarından görüntüleri paralel kurguda vermektedir. Belgeselin ilk üç dakikasında gidilen köyün neresi olduğu, nasıl bir toplumsal yapıya sahip olduğu bilgiler izleyiciden saklanmış ve merak duygusu ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Köy hayatının sakinliğine vurgu yapılmak üzere belgeselin kurgusu dinamik değil daha dingin bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Röportaj tekniğinin kullanıldığı bu filmin kurgu aşaması, sadece röportajlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda değil, filmin temelinde yer alan yaşlı insanların gündelik yaşamlarında ki doğal halleri ve muhabbetleri de kullanılarak oluşturulmuştur. Zamanla yaşanan nüfus kaybı köy insanının yalnızlığına sebep olmakta ve insanlarla birlikte bölgenin kültürel değerleri de yok olmaktadır. Filmde yer alan insanların yalnızlığı ve çocuklarına olan özlemleri aile fotoğraflarının görüntülenmesiyle belgelemeye dayalı olarak kurgu aşamasında anlatıyı desteklemek amacıyla kurgulanmıştır.

Röportajlar arası ve sahneler arası geçişler kesme kurgu tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Kesme tekniğinin yanında ses ögesi de geçiş yöntemi olarak kullanılmıştır. Ses ile sağlamış olduğu geçişlerde ise ortam seslerini kullanarak seyirciyi bir sonraki çekime hazırlamış ve görüntüler arasında oluşabilecek sıçramaların önüne geçmiştir.

Türkiye'nin çok kültürlü yapısını göstermeye çalışan yönetmen filmin son bölümünde Hristiyan ve Arap toplumunun birlikte yaşadığı köyde Hristiyan dinine mensup bir cenazenin defnedildiği görüntüleri kullanarak değerlerin yok oluşunu ve yalnızlık psikolojisini aktarmaya çalışmıştır. Filmin kurgusu yaşlıların evlat hasretini ve kaybettikleri diğer yakınlarına olan özlemlerini iki kişi üzerinden yapılan röportajlar üzerine kurulmuştur.

3.9.4.5. Canan Altınbulak

Canan Altınbulak 1988 yılında İzmir doğmuştur. 2007 yılında girmiş olduğu Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden 2012 yılında mezun olmuştur.

Üniversite son sınıfta yönetmenliğini yapmış olduğu Bir Avlu Bir Kent belgesel filmi ile katıldığı ulusal ve uluslararası film festivallerinde birçok ödüle layık görülmüştür. İstanbul'da devam eden meslek hayatında, reklam metin yazarlığı, Tv sunuculuğu yaptıktan sonra belgesel metin yazarlığı yapmaya başlamıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı destekli ilk uzun metraj belgesel filmi "Anadolu Senfonisi" nin yönetmenliğini yapmaktadır. Son dönemde ise yeni kurmuş olduğu prodüksiyon şirketinde daha çok reklamcılık alanında kurucu yapımcı ünvanıyla çalışmalarına devam etmektedir.

3.9.4.5.1. Bir Avlu Bir Kent Belgesel Film Analizi



Fotoğraf-53: Bir Avlu Bir Kent

Film Künyesi

Film Adı: Bir Avlu Bir Kent

Ülke: Türkiye

Yapım Yılı: 2011

Süre: 23' :26''

Tür: Belgesel

Yönetmen: Canan Altınbulak

Senaryo: Canan Altınbulak

Kamera: Serhat Koca

Filmin Aldığı Ödüller:

-Selçuk Üniversitesi 11. Kısa-ca Ulusal Öğrenci Filmleri Festivali, Belgesel Kategorisi, Süha Arın Özel Ödülü. 2011

-Erciyes 4. Öğrenci Belgesel Film Festivali, Üçüncülük Ödülü. 2011

-23. İstanbul Uluslararası Kısa Film Festivali, En İyi Belgesel Film Ödülü. 2011

-12. Uluslararası Altın Safran Belgesel Film Festivali Üçüncülük Ödülü. 2011

-5. İnönü Üniversitesi Kısa Film Festivali, Belgesel Dalı, En İyi Belgesel Film Ödülü. 2012

-Adana 18. Altın Koza Film Festivali, Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması, Belgesel Dalı, En İyi Belgesel Film Ödülü. 2011

İçerik Çözümlemesi

Bir Avlu Bir Kent filminin konusunu, İzmir'in Mezarlıkbaşı semtinde tarihi bir yapı olan Akhisar Otel ve otel sakinleri oluşturmaktadır. Kent yaşamının hareketli kalabalığına karşın tek kişilik odaların sessiz, sakin yaşantısı ve bir avluda birleşen onlarca yaşam hikâyesi anlatılmaktadır.

Uzun bir zamandır bu otelin sakinlerinden olan Deniz Ali Öztürk'ün ifade ettiği gibi “*virane ile malikânenin bir yerde*” olduğu bu mekân, yine kendi ifadeleriyle “*kader kurbanlarının, yalnızların, dışlanmışların, unutulmuşların*” toplumsal hayattan elini ayağını çekmiş olanların yaşam alanı olmuştur. Ailelerinden o veya bu şekilde ayrı düşmüşmüş bu karakterlerin sığındığı Akhisar Otel'i'nin avlusunda bulunan kedileri, içki şişeleri ve bir limon ağaçları otelin sakinlerine kader ortaklığı yapmaktadır. Şehrin ortasında gizlenmiş bu tarihi otelin her kapısı

bambaşka bir dünyaya açılmaktadır. Açılan her kapının arkasında hayata küskün olanlara da hayatı sevenlere de rastlamak mümkündür. Hayata sıkı sıkı tutunmakla bir anda kopup gitmek arasındaki gelgitli ruh hallerine tanıklık ettiğimiz insanlar, birbirine tezat bir sürü duyguyu aynı anda içlerinde barındırdığını görmekteyiz.

Biçimsel Çözümleme

Çerçeveleme

Yönetmen Bir Avlu Bir Kent filminde çerçevesini oluştururken estetiğe de önem verdiği görülmektedir. Sinemanın sunduğu olanakları kullanarak filmin anlatısını zenginleştirmiştir. Filmde çerçeve içinde çerçeve tekniğini ve alan derinliğini kullanarak anlatısına zenginlik katmıştır.

Çerçeve içinde çerçeve oluşturmak için en çok tercih edilen objeler kapılar ve pencerelerdir. Çerçeve içinde çerçeve tekniği seyircinin dikkati etraftaki gereksiz ayrıntılardan arındırarak dikkati asıl konu üzerinde toplar (Ankaralıgil, 2016: 104). Bu filmde pencereler, kapılar ve ayna objeleri kullanılarak çerçeve içinde çerçeve tekniği uygulanmıştır. Hem seyircinin dikkati asıl konu üzerine çekilmiş hem de karakterlerin, içlerindeki yalnızlığı çerçeve içinde çerçeve düzenlemesiyle izleyiciye aktarılmıştır.

Alan derinliği kullanılarak hem izleyicinin dikkati konu üzerine çekilmiş hem de mekân tek bir planda tasvir edilmiştir. Koridor boyunca uzanan pencereler kullanılarak mekânda derinlik sağlanmıştır. Alan derinliği sağlanırken altın oran da sağlanmıştır.

Çerçeve içinde çerçeve ve alan derinliği dışında çerçevesini oluştururken bilerek ve tasarlayarak dengesiz bir kompozisyon oluşturmuştur. Dengesiz kompozisyonlar izleyicide yalnızlık, çaresizlik, sıkışmışlık ve karmaşa hissi uyandırmaktadır (Mercado, 2011: 24). Yönetmen de bu filmde karakteri çerçevenin sol alt köşesine yerleştirerek bilinçli olarak görsel açıdan dengesiz bir çerçeve oluşturmuştur. Bu çerçeve tekniği ile karakterin içinde bulunduğu psikolojik durumu (sıkışmışlık) izleyiciye aktarmıştır. Çerçeve içinde çerçeve tekniğinde de altın orana dikkat edilmiştir.



Fotoğraf-54: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden çerçeve içinde çerçeveye bir örnek.



Fotoğraf-55: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden alan derinliğine bir örnek.



Fotoğraf-56: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden dengesiz kompozisyona bir örnek.

Kamera Açısı

Nesnel kamera açısının kullanıldığı bu filmde kamera, belgesellerin genelinde sıklıkla kullanılan göz seviyesi açısında kullanılmıştır. Göz seviyesi açısının yanında psikolojik etki uyandırabilmek için alt aç tekniğinden de yararlanılmıştır. Alt aç ile kayda alınmış bir görüntü genelde gücü, iktidarı, hâkimiyeti temsil ederken yönetmen bu filminde alt açığı alışılmışın aksine güçsüzlük, yalnızlık ve sıkışmışlık hissi uyandırmak için kullanmıştır.

Sabit kameranın kullanıldığı bu filmin bir iki sahnesinde hareketli kamera kullanımına da yer verilmiştir. Kameranın yatay ve dikey eksen etrafında sağa-sola, yukarı-aşağı yapmış olduğu hareketler pan-tilt olarak tanımlanmaktadır. Pan tilt hareketleri mekânı tanıtmak ve hareketi yakalayabilmek amacıyla kullanılmıştır. Filmin başından sonuna kadar hâkim olan kamera sabit kamera kullanımıdır. Kamera sabit kullanılırken her çerçevede estetik değerler göz önünde bulundurulmuştur. Yönetmen bir taraftan avlu içinde yaşamı belgelerken diğer taraftan bu belgelemeyi en güzel şekilde yapma telaşına düşmüştür.

Çekim Ölçeği

Karakterin yüzünün ve beden dilinin yakından görünmesine imkân sunan göğüs ve diz çekim ölçeklerinin kullanımı ile izleyici karakteri kendine yakın

hissetmekte ve karakterle aralarında duygusal bir bağ oluşmaktadır. Bir Avlu Bir Kent belgeselinde röportajların kayıt altına alındığı çekimlerde de göğüs ve diz plan çekim ölçeği hakimdir.



Fotoğraf-57: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden göğüs plana bir örnek.



Fotoğraf-58: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden diz plana bir örnek.

Avlu içindeki yaşam belgelenirken yaşamın genelini izleyiciye gösterebilmek için genel çekim ölçeği kullanılmıştır. Yönetmen, genel çekim

ölçeğinin sunduğu imkân sayesinde çerçeve içindeki konuyu bütünüyle izleyiciye aktarabilmiştir. Bunun yanı sıra farklı yaşam hikâyelerinin hüküm sürdüğü, farklı hayal ve hayatların bulunduğu odaların çekimlerinde yakın çekim ölçeği kullanılarak izleyicinin karakterlerin yaşam biçimine yakından tanıklık etmeleri sağlanmıştır.



Fotoğraf-59: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden genel çekime bir örnek.



Fotoğraf-60: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden yakın çekime bir örnek.

Aydınlatma

Filmin çekimleri genellikle gündüz saatlerinde gerçekleştirilmiştir. Gün ışığında çekim yapılmasından dolayı yapay bir ışıklandırma kullanılmamıştır. Doğal aydınlatma ile alan derinliği sağlanmış, nesneler görünür kılınmış ve ışık gölge kontrastı oluşturularak dramatik etki yaratılmıştır.



Fotoğraf-61: Yön. Canan Altınbulak. (2011). Bir Avlu Bir Kent belgeselinden doğal ışığa bir örnek.

Ses

Filmde ilk dikkat çeken unsur çevresel ve ortam sesleridir. Filme giriş dahi ortam sesi kullanılarak yapılmıştır. Bu sesler filmin başından sonuna kadar filmin içerisinde yerini almış ve hiç eksik olmamıştır. Gerek karakterlerin kendi aralarındaki muhabbetleri esnasında olsun gerekse röportaj çekimleri esnasında olsun çevresel ve ortam sesleri (televizyon, çeşme, süpürge, korno) sürekli kayıt altına alınmıştır. Özellikle röportaj esnasında alınan sesler yer yer asıl konunun sesinin önüne geçmekte ve bu durum da izleyiciyi rahatsız etmektedir. Ayrıca bu sesler sahneler arası geçişlerde de kullanılmış ve sahneler bu seslerle birbirine bağlanmıştır. Film de müzik kullanımına da yer verilmiştir. Müzik kullanımıyla da sahneler arası geçiş sağlanmış, filme canlılık kazandırılmış ve dramatik etki uyandırılmak amacıyla kullanılmıştır.

Kurgu

Yönetmen filme sandalye üzerinde duran bir kedi ile giriş yapmış, ardından farklı kapı numaralarını gösteren görüntüler dâhilinde bir avluda ipe serilmiş çamaşırları göstererek burada farklı yaşamlar var mesajını vermiş ve izleyiciyi giriş bölümünde konu hakkında bilgilendirmiştir.

Farklı yaşam hikâyelerinin konu alındığı filmde, yönetmen konuyu filmde yer alan gerçek kişilerle röportaj tekniği kullanarak anlatmıştır. Kurgu, yapılan röportajlar üzerine kurulmuştur. İzleyici filmde farklı insanların günlük hayatlarının rutinleri eşliğinde, her birinin hikâyesine tanıklık etmektedir. Röportajların yanında çayını demleyen, gazetesini okuyan, sigarasını içen, sohbet eden, yemeğini yapan otel sakinlerinin görüntülerine yani günlük yaşamlarına genişçe yer verilmiştir. Gündelik hayatlarına yavaş yavaş dahil olduğumuz, farklı yaşamlara tanıklık ettiğimiz insanların sayısı yavaş yavaş artmaya başladıkça tüm parçalar bir bütün haline gelmeye başlamaktadır. Yönetmen izleyiciyi otel sakinlerinin yaşamına tanıklık etmesini sağlayarak, olayların içine çekerek izleyicide, şu an bir yerlerde bu yaşam var ve bu yaşamlar olmaya devam edecek düşüncesine sürüklüyor.

Kurguda geçişleri sağlamak için kesme kurgu yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca ses konusunda da bahsettiğimiz gibi sahneler arası geçişler çevresel ses, ortam sesi ve müzik kullanımıyla da sağlanmıştır. Yönetmen farklı hikâyeleri ortak bir çatı altında bileştirerek, izleyiciyi aralamış olduğu kapılardan konunun içine çekiyor.

Son dönem belgesel sinemacılar gerçek olayları konu edinerek film çekimlerini gerçekleştirmişlerdir. Kullanmış oldukları çerçeveleme, kamera açısı, çekim ölçeği, aydınlatma, ses ve kurgu ile kendi anlatı dillerini oluşturarak vermek istedikleri mesajları bu teknik kullanım aracılığıyla izleyiciye sunmuşlardır. Son dönem yönetmenler içerisinde sadece gerçekliği yakalama telaşında olup estetik kaygılardan uzak duranlarda var, gerçeği yakalama telaşında olup aynı zamanda estetiğe önem veren yönetmenlerde vardır.

DEĞERLENDİRME VE YORUM

Çalışmaya konu olan Süha Arın ve son dönem okullu belgesel sinemacıların anlatı yapısı, çekmiş oldukları filmlerin içerik ve biçim analizi yöntemiyle incelenmiştir. Yapılan bu analizler sonucunda;

1. Süha Arın'ın belgesel filmlerinde anlatı dili nasıldır?
2. Son dönem okullu belgesel sinemacıların filmlerinde anlatı dili nasıldır?
3. Süha Arın ve son dönem okullu belgesel sinemacıların anlatı dili arasında benzerlik ve farklılık var mıdır? sorularına yanıt aranmıştır.

Süha Arın'ın yönetmenliğini yapmış olduğu "Safranbolu'da Zaman" ve "Tahtacı Fatma" adlı belgesel filmlerinde iki farklı konu ele alınmış ve iki farklı anlatım tercih edilmiştir.

Safranbolu'da Zaman filmi içerik ve biçim yönünden yapı bakımından belgesel bir türdür. Film içeriğini yani konusunu gerçek yaşamdan almaktadır. Mimari özelliğini ve dokusunu kaybetmekte olan bir şehrin zamana karşı olan mücadelesi anlatılmaktadır. Bu mücadelenin yanında Safranbolu'da icra edilen fakat unutulmaya yüz tutmuş meslek dallarına da yer verilmiştir.

Klasik sözlü anlatım (ekranda yüzü görünmeyen spikerin anlatımı ile görüntülerin sesli olarak desteklenmesi) tercih edilmiştir. Bu anlatımla görüntüler, bir dış anlatıcı tarafından sürekli desteklenmiş ve izleyicinin ekranda görünen görüntüleri anlamlandırması sağlanmıştır.

Yönetmen sinemanın sunduğu olanaklardan faydalanmış ve bu bağlamda anlatı dilini oluşturmuştur. Sinemanın öğelerini kullanmış ve bu öğeleri gerçekliği bozmadan, sadece izleyicinin konuyu kolayca anlayabilmesi için kullanmıştır.

Arın, dış anlatıcı kullandığı Safranbolu'da Zaman filminde anlatımı sürekli olarak görüntülerle desteklemiştir. Çerçevesini oluştururken gereksiz hiçbir detaya yer vermediği, sadece konuya odaklandığı görülmektedir. Nesnel kamera açısını kullanan Arın, gerçekliği aktarabilmek için kamerayı insanların gündelik yaşamlarından alışkın olduğu, gerçeğe en uygun olan göz seviyesinde kullanmıştır. Safranbolu mimarisinin önemine vurgu yapmak, ihtişamını anlatabilmek için alt aç tekniğini kullanmıştır. Üst aç tekniğini ise psikolojik bir etki yaratmanın yanı sıra mekân belgeseli olmasından dolayı mekânı tanımlamak için kullanmıştır. Safranbolu mimarisinin tüm özelliklerini en ince noktasına varıncaya kadar izleyiciye aktarma amacıyla olan Arın kamerayı sürekli olarak hareket halinde kullanmıştır. Kameranin sunduğu olanaklarla amacına ulaşmak

için pan-tilt, zoom ve kaydırma hareketlerinden sıkça yararlanmıştır. Özellikle o güne kadar kullanılmamış olan kaydırma hareketiyle filme hem estetik kazandırmış hem de farklı bir anlatı tekniği kullanarak izleyiciyi konunun içine çekerek izleyiciyi konuya yaklaştırmıştır. Ayrıca yakın ve ayrıntı çekim ölçeklerini kullanarak da izleyiciyi konunun içine çekmiş ve bu çekim ölçekleriyle mimarinin zamana karşı vermiş olduğu mücadeleyi (çürümüş tavanlar, çatlamış dolaplar, parçalanmış çatı kiremitleri) gözler önüne sererek dramatik etkiyi sağlamıştır.

Aydınlatma, ortamın doğallığını ve gerçekliğini bozmamak adına dış çekimlerde doğal ışık kullanımıyla sağlanırken, iç çekimlerde nesneleri görünür kılmak için yapay ışık kullanımı gerçekleştirilmiştir.

Filmin başlangıç noktasını çan sesi oluşturur. Yönetmen, çalan çan sesi ile Safranbolu'nun zamana karşı olan yarışını başlatır. Dış anlatıcının hâkim olduğu filmde unutulmaya yüz tutmuş meslek dallarının anlatıldığı bölümde, ortam sesleri (çekiç sesleri, saat sesleri) ekrandaki görüntüler eşliğinde izleyiciye sunularak o mekanın atmosferi izleyiciye aktarılmaktadır. Şiirsel bir dilin kullanıldığı filmde ortam sesi ve çevresel seslerin yanında müzik kullanımı ile konu dramatize edilerek izleyicinin duygusu harekete geçilmek istenmiştir.

Son olarak filmin kurgu aşamasına bakıldığında, çalan çan sesinin filmin kurgusunun temelini oluşturduğu görülmektedir. Film zaman kavramı üzerine yerleştirmiştir. Bunun sebebi de su gibi akıp giden zamanın bölge mimarisi üzerindeki etkisini gözler önüne serebilmektir. Bu etkiyi oluşturabilmek için de filmde unutulmaya yüz tutmuş meslek dallarını icra eden yaşlı insanlara yer vererek ulaşmayı amaçlamıştır. Zamana karşı yorgun düşen insanlar üzerinden Safranbolu'ya gönderme yapmaktadır. Başlangıcında ve bitişinde duyulan iki çan sesi arasına yerleştirilmiş olan filmde ilk çan sesi ile zamana karşı olan yarış başlar, zamanın Safranbolu'dan neler götürdüğü ve götüreceği sade ve etkili şekilde anlatılır ve filmin bitiş noktasında çalan sesiyle de insanlara duyarlı olmaları için çağrıda bulunmaktadır.

Arın'ın yönetmenliğini yapmış olduğu Tahtacı Fatma adlı belgesel filmde, içerik ve biçim yönünden yapı bakımından belgesel bir türdür. Aynı şekilde film konusunu gerçek yaşamdan almış ve gerçek kişilerle, gerçek mekânlarda çekilmiştir. Film, Toroslarda yaşayan orman işçilerinin yaşamını konu almaktadır.

Röportaj tekniğine dayalı (sorunun ya da konunun gerçek kişiler tarafından anlatılması) bir anlatım tercih edilmiştir. Gerçek kişilerle yapılan röportajlar görüntülerle desteklenmiştir. Tahtacı Fatma adlı belgeselde konunun içeriği doğrultusunda dış anlatıcıya yer verilmemiş, gerçek kişiler filmin anlatıcısı konumuna yerleştirilmiştir.

Arın bu filminde de sinemanın olanaklarından yararlanarak filmin amacı doğrultusunda anlatı dilini oluşturmuştur. Gerçekliğe müdahale de bulunmadan, kişileri yönlendirmeden onların anlatısı doğrultusunda oluşturmuş olduğu anlatı dili ile izleyici bilgilendirmiş ve konuyu anlamalarını sağlamıştır.

Röportaj tekniğinin kullanıldığı Tahtacı Fatma filminde de, tıpkı Safranbolu'da Zaman filminde olduğu gibi anlatım görüntülerle desteklenmiş ve çerçeve oluşturulurken konuya odaklı çerçeve düzenlemesi yapmıştır. İzleyicinin dikkatini konu üzerine çekebilmek için çerçevede düzenleme yaparken altın oran tekniğini kullanarak ilgiyi istenen noktaya çekmiştir. Safranbolu'da Zaman filminin aksine nesnel kamera açısının kullanımının yanında öznel kamera açısını da kullanmış ve kamera bu açıdayken izleyici ile karakterin göz göze gelmesinde bir sakınca görmemiştir. Çünkü o an kayıt altına alınan görüntüler o an yaşanan gerçek olaylar olmasından dolayı yönetmen bu gerçekliğin önüne geçmemiştir. Arın, farklı anlamlar oluşturan kamera açıları içerisinden göz seviyesi açısını kullanarak gerçekliğe yakın bir açı oluşturmuştur. Psikolojik bakımdan konuya güç ve ihtişam katan alt aç, güçsüzlük, ezilmişlik, masumiyet anlamı katan üst aç ile izleyiciye bu mesajlar vermeye çalışılmasının yanı sıra çekim yapılan mekanın şartlarından dolayı bu açıları zorunlu olarak kullandığı da görülmektedir. Bu durum da gösterir ki doğal çevrede gerçekleştirilen çekimler yönetmenin anlatı dilini etkileyebilir. Orman işçilerini konu alan filmde çevrede olup bitenleri yakalayabilmek ve izleyiciyi konuya yaklaştırmak için kamera hareketlerinden yararlanılmıştır. Filmde konuyu kaçırmamak için kullanılan en uygun hareket zoom hareketidir. Günlük yaşamlarının anlatıldığı filmde kişiler kameraya göre değil kamera kişilere göre konumlandırılmış ve gerçeklik yakalanmaya çalışılmıştır. Tahtacıların semah dansı ile başlayan filmde yer alan karakterler genel ve yakın çekim ölçekleri kullanılarak izleyiciye tanıtılmıştır. Mekânı tanıtmak amaçlı kullanılmış bir çekim yoktur. Filme hâkim olan çekim ölçeği yakın çekimdir. Amaç izleyicinin çerçevede olup bitenleri görmesini sağlamaktır.

Zoom hareketinin sıklıkla kullanıldığı filmde kamera boy plandayken zoom hareketiyle baş plana geçiş yapılarak izleyici ile karakter arasında duygusal bir bağ kurulmak istenmiştir. Ayrıca yakın yüz çekimleri de kullanmış ve karakterin mimiklerini izleyiciye göstererek karakterin içinde bulunduğu durumu izleyiciye aktarmaya çalışmıştır.

Dış çekimlerin hâkim olduğu filmde çekimler gündüz gerçekleştirilmiştir. Gerçekliği bozmamak adına yapay ışık kullanılmamış fakat doğal ışık kaynağı kullanılarak ışık-gölge kontrastı oluşturulmuş ve dramatik etki sağlanmıştır.

Filmde ortam ve çevresel (motor sesi, bata sesi, odun sesi) sesler kullanılmıştır. Arın'ın ortam seslerine çok önem verdiği görülmektedir. Gerçek kişiler konuyu anlatırken ortam sesleriyle konu bütünlüğü sağlanmıştır. Ayrıca müzik kullanımıyla konuyu dramatize ederek izleyicinin duygularını harekete geçirmiştir.

Arın, tahtacıların semah dansı ile filme giriş yapmış ve giriş bölümünde filmde yer alan gerçek kişileri kısaca tanıtmış ve sonrasında ormancıların temsilcisi olarak belirlediği Fatma'yı yakın çekimde göstererek filme giriş yapmıştır. Anlatıyı gerçek kişiler üzerine kurmuş ve bu anlatının temeline de hem geçmiş hem günümüz hem de gelecek nesillere aktarılacak olan tahtacılık mesleğinin temsilcisi olarak Fatma'yı yerleştirmiştir. Orman işçilerinin yaşamış olduğu zorlukları onların dilinden en sade şekilde anlatmayı başarmıştır.

“En çok istediğim şehirde yaşamak. Orda aylıklı memur olacaksın şehirde yaşayacaksın. Şehirde rahat edilir dağdaki gibi rezil olmazsın. Hem de aylık alıyorsun, memur oluyorsun, para kazanıyorsun. Biz aylıklı değiliz ki biz ormanda çalışıyoruz, onlar şehirde. Devlet bizi ne yapsın biz ölünceye kadar ormanda yaşarız.” Fatma'nın bu sözleri filmin tüm kurgusunu anlatmaya yetmiştir. Yönetmen filmde vermek istediği mesajı bu sözler ile filmin en sonunda vermiştir. Fatma'nın (yönetmenin) söylemiş olduğu bu sözler filmin son sözleri olmuş ve girişte olduğu gibi semah dansı ile filme son noktayı koymuştur.

Süha Arın gerçekliğe dışardan bir müdahalede bulunmadan, gerçek konuyu, gerçek mekanda çekmiş ve dönemin gerçekliğini sinemanın sunduğu olanaklar dahilinde kendi anlatı yapısını oluşturarak izleyiciye aktarmıştır. Fakat

anlatı yapısını oluştururken açıkça görülmektedir ki filme konu olan içerik yönetmenin anlatı dilini şekillendirmektedir. Konunun sunduğu imkanlar dahilinde, yönetmen kamera açılarını, kamera hareketlerini, çekim ölçeklerini, çekim açılarını belirlemiş ve elde ettiği bu gerçekliği gerçeğe bağlı kalarak kurgu aracılığıyla izleyicisine sunmuştur. Safranbolu’da Zaman belgeselinde konuya en uygun çekim tekniklerini kullanarak izleyiciyi bilgilendirmiş ve kültürel bir mirasın yok olmasını engellemiş, Tahtacı Fatma adlı belgesel filminde de konunun içeriğine uygun çekim teknikleri kullanarak toplumsal bir sorunu ortaya koymuş toplumun diğer kesimini bu olaydan haberdar ederek, gerçekliği tekrardan pekiştirip geleceğe belge olarak kayıt etmiştir.

Şenol Çöm’ün yönetmenliğini yapmış olduğu “Ömürlük” Göç adlı belgesel filmi içerik ve biçim yönünden yapı bakımından belgesel bir türdür. Film içeriğini gerçek yaşamdan almaktadır. Konargöçer olarak yaşamlarını sürdüren Sarıkeçili yörüklerinin göçünü konu almaktadır.

Filmde karma anlatım (iki ya da daha fazla anlatımın kullanılması) tercih edilmiştir. Bunlardan ilki olan ve ağırlıklı olarak kullanılan anlatım röportaj tekniğine dayalı anlatımdır. İkincisi ise az kullanılmış olsa da genellikle televizyon belgesellerinde kullanılan sunucu tarafından gerçekleştirilen anlatımdır. Fakat bu kullanımda sunucunun yüzü ekran görünmemekte sadece soru cevap şeklinde konu anlatımı gerçekleşmektedir. Her iki anlatım tarzında da konu görüntülerle desteklenmektedir.

Yönetmen sinemanın sunduğu olanaklardan faydalanmış ve bu bağlamda anlatı dilini oluşturmuştur. Sinemanın öğelerini kullanmış ve bu öğeleri gerçekliği bozmadan, sadece izleyicinin konuyu kolayca anlayabilmesi için kullanmıştır.

Çöm, karma anlatım tarzını kullandığı filminde anlatımı sürekli olarak görüntülerle desteklemeye çalışmıştır. Çerçevesini oluştururken teknik ve estetik kaygılardan uzak olduğu görülmektedir. Ani gelişen olaylar karşısında, gerçekliğe bağlı kalarak mümkün olduğunca doğal görüntüler yakalamaya yönelik çerçeveler oluşturmuştur. Yönetmen hem nesnel kamera açısını hem de öznel kamera açısını kullanmıştır. Nesnel açıda izleyici gözlemci konumdayken, öznel açıda izleyici konuya dahil edilmektedir. Özellikle de röportaj çekimleri sırasında öznel kamera açısı kullanmakta bir sakınca görmemiştir. Belgeselin özünü gerçekliğin

oluşturmasından dolayı o an kayıt durdurulmamış, çekim tekrarlanmamış o an ne yaşıyorsa gerçekliğin bozulmaması adına olan olduğu gibi kayıt edilmiştir. Çöm, kamera açıları içerisinde yer alan göz seviyesi ve üst aç çekim tekniklerini kullanmıştır. Göz seviyesi açısını gerçeğe en yakın aç olduğu için kullanırken, üst aç tekniğini de hem izleyicinin sahneyi görebilmesi için hem de insanların içinde bulunduğu o doğal masumluğu izleyiciye aktarabilmek için kullanmıştır. Kameranin sabit kullanıldığı filmde, sadece birkaç yerde mekânı tanıtmak için pan hareketinden yararlanılmıştır. Ayrıca filmin giriş ve son bölümlerinde drone kullanarak mekanı tanıtmanın yanı sıra izleyiciyi bir hareketin içine çekmiş ve filme canlılık katmıştır. Ömürlük Göç adlı bu filmde mekânı tanıtmak amaçlı uzak-genel çekimler, kişilerle yapılan röportaj esnasında da omuz ve göğüs plan çekimi yapılarak çerçevedeki kişinin jest ve mimiklerinin seyirci tarafından açıkça görülmesi sağlanmıştır. Omuz, göğüs ve baş plan çekimleriyle birlikte izleyici ile konu arasındaki mesafeyi en aza indirmek için yakın çekim ölçeğini kullanmıştır.

Herhangi bir estetik kaygısı yaşamayan yönetmen gündüz yapılan dış çekimlerde doğal aydınlatma kullanmış, akşam yemeği ve çadır içi çekimlerinde ise nesneleri ve kişileri görünür kılmak amacıyla yapay ışıklandırma kullanmıştır.

Röportaj çekimleri sırasında ortam sesine ve doğal seslere (ateş sesi, çan sesi, çocuk sesi) önem veren yönetmen ortam sesleriyle görüntülerin doğallığına güç kazandırmıştır.

Ömürlük Göç adlı belgesel, yönetmenin 2006 yılında çekmiş olduğu Göç adlı belgesel film ile 2018 yılında gerçekleştirmiş olduğu çekimlerin harmanlanmasıyla ortaya çıkan bir filmidir. Başlangıçta göçebe yaşam üzerinde durulurken daha sonra bu göçebe yaşamın nasıl yerleşik hayata gittiğini ve yerleşik hayata geçilmesini zorunlu kılan unsurlar üzerinde durulmuştur. Film röportaj yapılan kişilerin anlatısı üzerine şekillenmiştir. Filmin kurgusu geçmiş ve günümüz kıyaslaması üzerine kurulmuştur. Geçmiş ve günümüz kıyaslaması birbirine paralel şekilde kurgulanmıştır. Bu kıyaslamayı flashback'lerle (geriye dönüş) sağlamıştır. Filmin sonunda yeni bir göç hazırlığına başlayan ailenin göçmek için toparlanması izleyiciye gösterilerek her aile için yerleşik yaşam olmayacağını bu göçebe yaşamın bir yerlerde devam edeceği mesajını verir, kamera (drone) gökyüzüne yükselerek uzaklaşır ve ekran siyaha düşer, ekran

siyahtayken eski ile yeni göçebe yaşamın farklılıkları gerçek kişiler tarafından anlatılarak film sona erer.

Muhammet Beyazdağ'ın yönetmenliğini yaptığı Zarok (Çocuk) adlı belgesel film, içerik yönünden belgesel ve biçim yönünden ise canlandırmaya yer vermesinden dolayı kurmaca-belgesel diyebileceğimiz bir türdür. Film içeriğini gerçek yaşamdan almaktadır. Film, çocuk yaşta evlenmeye mecbur bırakılan küçük kız çocuklarının yaşamını konu almaktadır.

Röportaj tekniğine dayalı (sorunun ya da konunun gerçek kişiler tarafından anlatılması) bir anlatım tercih edilmiştir. Gerçek kişilerle yapılan röportajlar görüntülerle desteklenmeye çalışılmıştır. Röportaj yapılan kişiler çocuk yaşta evlendirilmiş, şuan ise birer yetişkin birey olan kadınlardır. Geçmişini yeniden yorumladığı için canlandırmalara yer verilmiştir.

Geçmişini yeniden yorumlayan yönetmen, konuyu aktarırken sinemanın olanaklarından yararlanarak amacı doğrultusunda anlatı dilini oluşturmuştur. Konunun içeriğine müdahalede bulunmadan, kişileri yönlendirmeden onların anlatısı doğrultusunda oluşturmuş olduğu anlatı dilini kullanarak izleyiciyi konu hakkında bilgilendirmiş ve konuyu anlamalarını sağlamıştır.

Röportaj tekniğinin kullanıldığı Zarok filminde anlatım görüntülerle desteklenmiş ve çerçeve oluşturulurken konuya odaklı çerçeve düzenlemesi yapmıştır. Gerçek kişilerin sadece ellerini görebildiğimiz filmde, yönetmen kamerayı sabit şekilde konumlandırmış ve çerçevesini bu doğrultuda oluşturmuştur. Yüzleri görünmeyen karakterlerin el çekimlerinden yararlanılmıştır. Bütün çekimlerde kamera sabit bir noktaya yerleştirilmiş ve tek açıdan çekimler yapılmıştır. Filme hâkim olan kamera açısı üst açıdır. Yönetmen üst açı ile insanların yaşamış olduğu bu acı olay karşısındaki çaresizliklerini, güçsüzlüklerini vurgulamıştır. Konusunu inşaların oluşturduğu Zarok filminde filmin çekildiği mekanı tanıtmaya yönelik uzak-genel çekim yapılmamıştır. Filme hakim olan çekim yakın çekim ölçeğidir. Film boyunca yüzleri görünmeyen kadınların sözleri yakın çekim el detaylarıyla dramatize edilmiştir.

Genelini iç mekân çekimlerinin oluşturduğu filmde, dış çekimlerde doğal ışık kaynağı kullanılırken iç çekimlerde konuya dikkat çekmek amacıyla yapay aydınlatma kullanılmıştır.

Röportaj tekniği üzerine kurulan bu filmde röportajları destekleyen insörtlükler kullanılmış fakat bu insörtlüklerin kullanımı sırasında ortam sesleri ve doğal seslerin göz ardı edildiği görülmektedir. Yönetmen doğal seslere önem vermezken, kullanılan müziklerle dramatik etki oluşturmak istemiştir.

Beyazdağ, filmin giriş kısmında mizansen kullanarak, çocuk gelin görüntüsüyle filme giriş yapmıştır. Filmin giriş kısmında filmin konusuyla ilgili izleyiciye fikir vermiştir. Yönetmen röportaj tekniğiyle sorunu gerçek kişilere anlattırarak ve anlatının temeline çocuk kavramını yerleştirmiştir. Yüzleri görünmeyen kadınların varlığını eller üzerinden anlatarak yeni bir biçim oluşturmuştur. Yüzleri görünmese de kadınların içindeki korku, telaş, utanma, öfke ellerine yansıtılmaktadır. Eller üzerinden insanların psikolojik halini betimleyen yönetmen bu kullanımla yeni bir biçim oluşturmanın yanı sıra yüzleri görünmeyen kişilere karşı da sorumluluğunu yerine getirmiştir. Filmde yer alan bütün farklı hikayeleri tek bir hikaye gibi kurgulamaya çalışan yönetmen hızlı kurgu tekniğini kullanarak sahneleri birbirine bağlamış ve tek bir hikaye haline getirmeye çalışmıştır. Filmin son sahnesinde çocuk gelinin kameraya bakmasıyla ekran siyaha düşer ve film biter.

Gökhan Öcal'ın yönetmenliğini yapmış olduğu "Süheyla" adlı belgesel film içerik ve biçim yönünden yapı bakımından belgesel bir türdür. Sadece Süheyla'nın akrabasıyla konuştuğu sahne yönetmenin istediği doğrultusunda gerçekleştirilmiş bir sahnedir. Telefon konuşmasının içeriği doğal olsa da yönetmen Süheyla'nın okul başarısını izleyiciye aktarabilmek için konuya müdahale etmiştir. Film içeriğini gerçek yaşamdan almaktadır. Film, görme engelli olan Süheyla'nın yaşamını konu alır.

Filmde röportaj tekniğine dayalı (sorunun ya da konunun gerçek kişiler tarafından anlatılması) bir anlatım tercih edilmiştir. Röportaj tekniğiyle konu anlatma yoluna gidilmiş olan filmde anlatılar görsellerle desteklenmiştir. Röportaj tekniğinin yanı sıra kişilerin gündelik hayattaki yaşamları da (kendi aralarında

yapmış olduğu konuşmalar) kayıt altına alınarak konuyu anlatma yoluna gidilmiştir.

Öcal, röportaj tekniğini kullandığı filminde anlatımı sürekli olarak desteklemiştir. Gerçeği yakalama telaşına karşın çerçevesini oluştururken estetiğe yönelik altın oran tekniğinden yararlandığı da görölmektedir. Nesnel kamera açısı kullanan yönetmen, Süheyla'nın günlük yaşamını kayıt altına alırken gerçeklik duygusunu arttırmak ve izleyicinin olayları takip edebilmesini sağlamak amacıyla omuz üzeri kamera kullanımı gerçekleştirmiştir. Gerçekliği yakalayabilmek için omuz üzeri kamera kullanımını tercih ettiğı filminde, gerçekliği gerçeğe en yakın çekim açısı olan göz seviyesi açısıyla pekiştirmiştir. Yönetmenin kişi ve nesneleri ekranda görünür kılmak, onların içinde bulunduğu durumlara anlam yüklemek amacıyla boy, göğüs ve yakın çekim ölçeklerini kullandığı görölmektedir. Filme hakim olan çekim ölçekleri de boy, bel, yakın ve baş çekim ölçekleri olmuştur.

Süheyla adlı filmde doğal ışık kullanımının yanında iç mekânları aydınlatmak için yapay ışık kullanımına yer vermiştir. Yapay ışık kullanımında estetiğe önem vermediğı görülürken, doğal ışık kullanımında estetiğe önem vermiş ve ışık-gölge kontrastı oluşturarak dramatik etki sağlamıştır. Yani gerçekliği doğal çevrenin içinde yakalamıştır.

Yönetmen filminde doğal, çevresel ve ortam seslerini kullanarak olay aktarımı sırasında görüntü ve ses arasındaki bütünlüğü sağlamıştır. Kullanılan müzik ise dramatik bir etki oluşturmak amacıyla değil, seyirciyi dinlendirmek ve konu geçişini sağlamak için tercih edilmiştir.

İzleyiciyi Süheyla'nın yaşam alanına katan yönetmen filmin başında Süheyla'nın, "Abimle bir gün okula gittim. Aşı yapılması gerekiyordu. Orda kalem ve silginin kokusu, çocukların bir arada oynamaları çok ilgimi çekmişti. Keşke bende gidebilseydim diye düşünmüştüm" sözlerine yer vererek izleyiciyi filmin konusu hakkında bilgilendirmiştir. Röportaj tekniğinin kullanıldığı bu filmin kurgu aşaması sadece röportajlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda değil, kişilerin gündelik yaşamlarındaki doğal halleri de kullanılarak oluşturulmuştur. Yönetmen, kurgu aşamasında görme engelli bir kadının okuma sevdası ajitasyona başvurmadan izleyiciye aktarmıştır.

Hüdaî Ateş'in yönetmenliğini yapmış olduğu Cneydo (Cennet) adlı belgesel film, içerik ve biçim yönünden yapı bakımından belgesel bir türdür. Film konusunu gerçek yaşamdan almış ve gerçek kişilerle, gerçek mekânlarda çekilmiştir. Film, Hatay'ın Altınözü ilçesine bağlı Tokaçlı köyünü konu almaktadır.

Röportaj tekniğine dayalı (sorunun ya da konunun gerçek kişiler tarafından anlatılması) bir anlatım tercih edilmiştir. Gerçek kişilerle yapılan röportajlar görüntülerle desteklenmiştir. Cneydo adlı belgeselde konunun içeriği doğrultusunda dış anlatıcıya yer verilmemiş, gerçek kişiler filmin anlatıcısı konumuna yerleştirilmiştir.

Ateş, bu filminde sinemanın olanaklarından yararlanarak filmin amacı doğrultusunda anlatı dilini oluşturmuştur. Gerçekliğe müdahale de bulunmadan, kişileri yönlendirmeden onların anlatısı doğrultusunda oluşturmuş olduğu anlatı dili ile izleyicinin konuyu anlaması sağlamıştır.

Röportaj tekniğinin kullanıldığı Cneydo filminde anlatım görüntülerle desteklenmiş ve çerçeve oluşturulurken konuya odaklı çerçeve düzenlemesi yapmıştır. Yönetmenin çerçeveleme de estetiğe önem verdiği açıkça görülmektedir. Kameranın olanaklarını kullanarak dramatik bir etki oluşturmak ve izleyicinin dikkatini istediği noktaya çekebilmek için alan derinliği ve altın oran tekniklerini sıkça kullanmıştır. Nesnel kamera kullanımını tercih ettiği filmde, öznel kamera kullanımına da yer vermiştir. Öznel kamera kullanımıyla izleyiciyi karakterle bütünleştirme çabasına girilmiştir. Köy halkının sakinliğini vurgulamak kamera genellikle hareketsiz sabit olarak kullanılmıştır. Kameranın sabit kullanıldığı Cneydo belgeselinde filmin geneline hâkim olan açı göz seviyesi açısı ve kameranın göz seviyesi altında kurulmasıyla oluşturulan alt açıdır. Yönetmen alt açıyı yaşlı insanların tüm zorluklara rağmen güçlü şekilde ayakta durduklarını vurgulamak için kullanmıştır. Ağırlıklı olarak kullanılan çekim ölçekleri ise bel, göğüs ve baş plan çekim ölçekleridir. Bu çekim ölçeklerini izleyicinin, ekrandaki kişilerin duygularındaki ince ayrıntılarına dikkat çekmek ve beden dillerinin izleyici tarafından görünmesini sağlamak amacıyla kullanmıştır. Filme hâkim olan ölçekler bel, göğüs ve baş çekim ölçekleridir.

Çekimler gündüz saatlerinde ve çoğunlukla dış çekimlerin hâkim olmasından dolayı yapay ışık kullanımına yer verilmemiş. Yönetmen yapay bir ışık kullanmadan hem nesneleri görünür kılmuş hem de alan derinliğini yakalamıştır. Bunların yanında ışık-gölge kontrastı sağlayarak dramatik etkiyi de yakalamıştır.

Çevresel ve ortam seslerinin kullanıldığı filmde konuya bütünlük kazandırılmıştır. Müzik kullanımıyla da hem sahneler arası geçişi sağlamış hem de dramatik etki oluşturmuştur.

Filmin giriş bölümünde seyirciyi konu hakkında bilgilendirecek bir kullanıma yer verilmemiştir. Belgesel film iki ana karakterin günlük hayatlarından görüntüleri paralel kurguda vermektedir. Belgeselin ilk üç dakikasında gidilen köyün neresi olduğu, nasıl bir toplumsal yapıya sahip olduğu bilgileri izleyiciden saklanmış ve merak duygusu ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Köy hayatının sakinliğine vurgu yapılmak üzere belgeselin de kurgusu dinamik değil daha dingin bir yapıda oluşturulmuştur. Röportaj tekniğinin kullanıldığı bu filmin kurgu aşaması, sadece röportajlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda değil, filmin temelinde yer alan yaşlı insanların gündelik yaşamlarında ki doğal halleri ve muhabbetleri de kullanılarak oluşturulmuştur. Filmin kurgusu, yaşlıların evlat hasretini ve kaybettikleri yakınlarına olan özlemlerini iki yaşlı insan üzerinden yapılan röportajlar üzerine kurulmuştur. Filmde yer alan insanların yalnızlığı ve çocuklarına olan özlemleri aile fotoğraflarının görüntülenmesiyle belgelemeye dayalı olarak kurgu aşamasında anlatıyı desteklemek amacıyla kurgulanmıştır.

Yönetmenliğini Canan Altınbulak'ın yapmış olduğu Bir Avlu Bir Kent adlı belgesel film, içerik ve biçim yönünden yapı bakımından belgesel bir türdür. Film konusunu gerçek yaşamdan almış ve gerçek kişilerle gerçek mekânlarda çekilmiştir. Film İzmir'in Akhisar oteli ve otel sakinlerinin yaşamını konu almaktadır.

Röportaj tekniğine dayalı (sorunun ya da konunun gerçek kişiler tarafından anlatılması) bir anlatım tercih edilmiştir. Gerçek kişilerle yapılan röportajlar doğrultusunda gündelik yaşamları kayda alınmıştır. Bir Avlu Bir Kent adlı belgeselde konunun içeriği doğrultusunda dış anlatıcıya yer verilmemiş, gerçek kişiler filmin anlatıcısı konumuna yerleştirilmiştir.

Altınbulak, bu filminde röportajlar doğrultusunda filmin amacına yönelik anlatı dilini oluşturmuştur. Gerçekliğe müdahale de bulunmadan, kişileri yönlendirmeden onların anlatısı doğrultusunda oluşturmuş olduğu anlatı dili ile izleyiciyi konu hakkında bilgilendirmiştir.

Yönetmen, röportaj tekniğini kullandığı Bir Avlu Bir Kent filminde, anlatımı görüntülerle desteklenmiş ve çerçeve oluşturulurken konuya odaklı çerçeve düzenlemesi yapmıştır. Yönetmenin çerçeveleme de estetiğe önem verdiği açıkça görülmektedir. Kameranin olanaklarını kullanarak dramatik bir etki oluşturmak ve izleyicinin dikkatini istediği noktaya çekebilmek için alan derinliği, altın oran ve çerçeve içinde çerçeve tekniklerini sıkça kullanmıştır. Nesnel kamera açısının kullanıldığı filmde kamera, belgesellerin genelinde sıklıkla kullanılan göz seviyesi açısında kullanılmıştır. Gücü, iktidarı, hâkimiyeti temsil eden alt aç tekniğini alışılmışın aksine güçsüzlük, yalnızlık ve sıkışmışlık hissi uyandırmak için kullanmıştır. Kameranin sabit şekilde kullanıldığı bu filmde mekânı tanıtmaya yönelik kamera hareketlerinden yararlanılmıştır. Yönetmen kamerayı sabit şekilde kullanırken çerçevede estetik değerleri göz önünde bulundurarak bir taraftan gerçek yaşamı belgelerken diğer taraftan belgelemeyi en güzel şekilde yapma telaşına düşmüştür. Röportaj çekimlerinde filme hâkim olan çekim ölçeği göğüs çekimdir. Avlu içinde yaşamı belgelerken yaşamın bütününe izleyiciye gösterebilmek için genel çekim ölçeğini kullanmıştır.

Filmin çekimlerinin genelde gündüz saatlerinde gerçekleştirilmesinden dolayı yapay ışıklandırma kullanılmamış, doğal aydınlatma ile nesneler görünür kılınmış, alan derinliği sağlanmış ve ışık-gölge kontrastı oluşturularak dramatik etki yaratılmıştır.

Filmde ilk dikkat çeken unsur çevresel ve ortam sesleridir. Röportaj kayıtlarının kullanıldığı görüntülerde bu sesler yer yer asıl konunun önüne geçmektedir. Müzik sahneler arası geçişleri sağlamak, filme canlılık katmak ve dramatik etki uyandırmak amacıyla kullanılmıştır.

Yönetmen, sandalye üzerinde duran bir kedi ile giriş yapmış ardından da farklı kapı numaralarını gösteren görüntüler dahilinde bir avlunun ortasında ipe asılmış çamaşırları izleyiciye göstererek giriş bölümünde izleyiciye konu hakkında bilgi vermektedir. İzleyicinin, burada yaşayan insanların günlük hayatlarının

rutinleri eşliğinde her birinin hikâyelerine tanıklık etmesi doğrultusunda kurgusunu oluşturmuştur. Çayını demleyen, gazetesini okuyan, sigarasını içen, sohbet eden, yemeğini yapan otel sakinlerinin görüntülerine yani günlük yaşamlarına genişçe yer vererek röportajlar doğrultusunda kurgusunu oluşturmuştur. Yönetmen farklı insanların, farklı hikâyelerini ortak bir çatı altında birleştirerek izleyiciyi konun içine çekmektedir.

Son dönem belgesel sinema yönetmenleri gerçek konuyu, gerçek mekanda çekmiş ve dönemin gerçekliğini sinemanın sunduğu imkanlar dahilinde kendi anlatı dillerini oluşturarak izleyiciye aktarmışlardır. Yönetmenler anlatı dillerini kurarken açıkça görülmektedir ki filme konu olan içerik yönetmenlerin anlatı dilini şekillendirmektedir. Konunun sunduğu imkanlar dahilinde, yönetmenler kamera açılarını, kamera hareketlerini, çekim ölçeklerini, çekim açılarını belirlemiş ve elde ettiği bu gerçekliği gerçeğe bağlı kalarak kurgu aracılığıyla izleyicilerine sunmuşlardır. Toplumsal olayları konu edinen yönetmenler gerçekliği bozmadan kayıt altına almışlar ve toplumun diğer kesimini bu konulardan haberdar etmişlerdir.

İçerik (konu) ve biçim (Çerçeveleme, kamera açısı, çekim ölçeği, ses, aydınlatma, kurgu) analizleri doğrultusunda Süha Arın'ın ve son dönem belgesel sinemacıların filmleri incelenmiştir.

İnceleme sonunda, Süha Arın ve son dönem belgesel sinemacıların seçmiş olduğu konuların hepsi içerik bakımından belgesel tür olduğu gözlenmiştir. Fakat yapı bakımından incelendiği zaman Muhammet Beyazdağ'ın yönetmenliğini yapmış olduğu Zarok (Çocuk) filminde canlandırmaya yer verilmesinden dolayı belgesel-kurmaca özelliğine sahiptir. Zarok filmi dışında diğer tüm filmler biçim yönünden de belgesel türdür.

Çerçeveleme tekniğinde, Süha Arın'ın ve son dönem sinemacıların konuya odaklı olduğu, seyircinin dikkatini dağıtacak gereksiz görüntülere yer vermedikleri görülmektedir. Çerçeveleme tekniğinde özellikle son dönem belgesel sinemacılar içerisinde yer alan Hüdayi Ateş'in "Cneydo" belgeseli ve Canan Altınbulak'ın "Bir Avlu Bir Kent" belgeselinde, her iki yönetmende gerçekliği yakalamaya çalışırken, çerçeve düzenlemesine ve estetik unsurlara önem verdiği görülmektedir. Her iki

yönetmende görüntü de estetiğe önem vermiş ve sinemanın imkânlarını kullanarak kendi anlatı dillerini oluşturmaya çalışmışlardır.

Süha Arın da son dönem belgeselcilerde vermek istedikleri mesajı net şekilde verebilmek için konuya uygun kamera açıları kullanmışlardır. Kameranin konuya yaklaşımı açısı bakımından Arın ve son dönem belgeselciler ağırlıklı olarak nesnel kamera açısını kullanmışlardır. İzleyicilerle seyircinin göz göze geldiği öznel kamera açılara da filmlerinde yer vermişlerdir. Kameranin konuya bakış yüksekliğinin açı olarak tanımlanan eğik açı dışında üst açığa, alt açığa ve göz seviyesi açısına tüm filmlerde aynı anlamı oluşturacak şekilde kullanımına rastlamak mümkündür. Eğik açıyı sadece Bir Avlu Bir Kent belgeselinin Altınbulak, karakterin içinde bulunduğu karmaşayı anlatabilmek ve seyirciyi rahatsız etmek amacıyla kullanmıştır. Yine aynı yönetmen diğer yönetmenlerden farklı olarak alt açıyı, anlamının tam tersi bir anlam oluşturacak şekilde kullanmıştır. Arın'ın filmlerinde kamerayı hareketli kullandığı ve kameranin hareketlerinden mümkün olduğunca yararlanmaya çalıştığı görülmektedir. Son dönem belgeselcilerin filmlerine bakıldığı vakit kamerayı genellikle sabit kullandıkları görülmektedir. Arın, o güne kadar görünmemiş bir kamera hareketini “kaydırma” kullanmış ve bu kullanımla anlatı yapısına çeşitlilik kazandırmıştır. Arın'ın ve son dönem belgeselciler kullanmış oldukları çekim ölçeklerini aynı amaç doğrultusunda izleyiciyle konu arasındaki mesafeyi en aza indirme, seyircinin ekrandaki olayları yakından takip etmesi ve izleyici ile karakterlerin arasında duygusal bir bağ oluşturmak için kullanmışlardır.

Arın'ın filmlerinde ortam seslerine, çevresel ve doğal seslere önem verdiği ve ses unsurunu görüntüleri destekleyerek bir bütün oluşturduğu, filminde yer verdiği müzikleri de olayı dramatize etmek amaçlı kullandığı görülür. Son dönem belgesel sinemacılarında filmlerinde ortam seslerine, çevresel ve doğal seslere önem verdiği ve bu sesleri görüntüleri destekleyerek ortamın doğal atmosferini yakalamak amacıyla kullanmışlardır. Fakat filmde kullandıkları müzikleri sadece olayı dramatize etme amaçlı değil aynı zamanda izleyiciyi dinlendirme ve sahneler arası geçişi sağlamak için kullandıkları görülmektedir.

Arın ve son dönem belgesel sinemacılar gerçekliği bozmamak adına yapay ışık kullanımına çok az yer vermişlerdir. Filmlerinde genellikle doğal ışık

kaynağından yararlanmışlar ve dramatik etki yaratmak için ışık-gölge kontrastını kullanmışlardır.

Belgesel film yönetmeni ilk olarak ne anlatacağını yani filmin içeriğini, ikinci olarak da bu içeriği nasıl anlatacağını yani biçimini belirler. Filmde ne anlatacağına karar verdikten, sinemanın olanaklarından (çerçeveleme, kamera açısı, çekim ölçekleri, ses, aydınlatma) yararlanarak nasıl anlatacağına karar verir. Konunun anlatılma şekli yönetmenin dilini ortaya çıkarır. Çekmiş olduğu görüntüler ve yapmış olduğu görüşmeler sonrası kurgusunu oluşturur. Kurgu sadece görüntülerin arka arkaya eklenmesi değildir. Kurgu yönetmenin çekim boyunca kurmak istediği anlatı dilinin son noktasıdır.

Arın, Safranbolu’da Zaman filminde mekân belgeseli yapmasından dolayı klasik sözlü anlatımı tercih etmiş ve anlatımı şiirsel bir dille gerçekleştirmiştir. Kurgusunu zaman kavramı üzerine yerleştirmiş ve zaman kavramı üzerinden yok olmakta olan kültürel bir mirasa gönderme yaparak insanları duyarlı olmaları konusunda uyarmıştır. İkinci filmi Tahtacı Fatma filminde ise toplumsal bir konuyu ele almış ve bu belgeselinde röportaj tekniğine dayalı anlatımı tercih etmiştir. Kurgusunun temeline on iki yaşındaki Fatma’yı yerleştirmiş ve anlatısını Fatma üzerinden kurmuştur. Fatma üzerinden tüm orman işçilerine göndermede bulunmuştur. Son dönem belgesel sinemacılardan olan Şenol Çöm, göçebe yaşam süren Sarıkeçili yörüklerinin 2006 yılında bundan 12 yıl önce yaptığı çekimlerle, 2018 yılında yaptığı çekimleri harmanlayıp Ömürlük Göç adlı belgesel filmi ortaya çıkarmıştır. Röportaj tekniğine dayalı anlatımın tercih edildiği filmin kurgusunun temeline eski ve yeni göç olgusunu yerleştiren yönetmen, konuyu anlatabilmek için eski ve yeni görüntüleri birbirine paralel kurgulayarak anlatı dilini kurmuştur. Röportaj tekniğine dayalı anlatımın hâkim olduğu çocuk yaşta evlendirilen kız çocuklarını konu alan Muhammet Beyazdağ da farklı hikâyelere yer verdiği Zarok filminde tüm hikâyeleri tek bir hikâye oluşturacak şekilde kurgulamaya çalışmış ve özellikle eller üzerinden yaptığı anlatı ile yeni bir biçim ortaya koymuştur. Yönetmenliğini Gökhan Öcal’ın yaptığı, görme engelli bir kadının okuma sevdasının anlatıldığı Süheyla adlı belgesel filmin kurgusu, azim ve başarı olgusu üzerine kurulmuştur. Yine aynı şekilde Hüdayi Ateş ve Canan Altınbulak da filmlerinde röportaj tekniğine dayalı anlatıma yer vermişler ve bu anlatım doğrultusunda kurgularını oluşturmuşlardır. Hüdayi Ateş, özlemi fotoğraflarla

belgelerken, Canan Altınbulak da farklı hikâyeleri tek çatı altında toplama çalışmıştır. Görüldüğü gibi Süha Arın ve son dönem belgesel sinemacılar röportaja dayalı bir anlatım tercih etmişler ve gerçek kişilerin anlatısı doğrultusunda kurgularını oluşturmuşlardır.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Sinema 1895 yılında varlığını ortaya koymuştur. Varlığını ortaya koyduğu andan itibaren ilk Türk filminin çekildiği 1914 yılına kadar olan zaman dilimi içerisinde yurdumuzda film çekimi ve gösterimleri yabancılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Sinema öncelikle sarayda gösterilmiş daha sonra ise halka açık film gösterimleri yapılmıştır.

Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşı dönemlerinde ordu bünyesinde başlayan sinema çalışmaları aralıksız olarak sürmüş ve savaş ortamı kayıt altına alınarak belgelenmiştir. Askeri ve yarı askeri kuruluşlar bünyesinde belgesel filmlerin yanında öykülü filmlerde çekilmiştir.

Tiyatrocular dönemini kapsayan 1922-1939 yılları arasında da özel film şirketleri bünyesinde Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen belgesel filmlerin yanında öykülü filmlerin çekimine de devam edilmiştir. Bu dönemde tiyatro ile sinemanın farkı kavranamamış, tiyatronun bütün özellikleri sinemaya aktarılmaya çalışılmıştır. Tiyatromsu özellikler geçiş döneminde kırılmaya başlanmıştır. Geçiş döneminin başlangıcının II. Dünya Savaşı'nın başlangıcına denk gelmesinden dolayı bu dönem savaştan izler taşımaktadır. Savaşın başlamasıyla Avrupa'dan Türkiye'ye dönen gençler sinema ile ilgilenmeye başladılar. Tiyatro oyuncularının yanında amatör oyunculara da yer vererek, dış çekim ve hareketli kamera kullanımlarıyla sinema dilini oluşturmaya başlamışlardır. 11 yıl süren bir geçiş döneminin ardından 1950'li yıllara gelindiğinde tiyatro ile sinema birbirinden ayrılmıştır. Sinemacılar dönemini kapsayan bu dönemde sinema dili oluşturulmuş ve tiyatrocuların karşısında durulmuştur. Bu dönemde belgesel alanda çalışma yapan iki önemli isim vardır. Birincisi Ömer Lütfi Akad ikincisi de Metin Erksan'dır. Sinemacıların ilk yıllarını kapsayan dönemde belgesel film çalışmaları hareketlilik kazanmış, Kore savaşının başlamasıyla belgesel film çalışmaları hızlanmıştır. Ordu bünyesinde başlayan sinema çalışmaları, özel sinema kuruluşları eliyle devam ettirilmiş, 1956 yılında ise kurumlar bünyesinde ilk sürekli belgesel film çalışmaları başlamıştır.

Gerçeklerin aktarıcısı ve taşıyıcısı olan belgesel sinema: dönemleri belgelemesi, kayıt altına alması, geçmişle gelecek arasında köprü vazifesi görüp, bunların gelecek nesillere iletilmesinde önemli bir araç olmuştur. Bu hususta önemli olan kaynağın (gerçekliğin) özü bozulmadan, tüm doğallığıyla ortaya konulmasıdır.

Çalışmanın ilk bölümünde belgesel film nedir, belgesel filmin amacı, belgesel filmin özellikleri, Türk Sinema tarihinde nasıl bir gelişim gösterdiğini belirtmek amacıyla literatür çalışması yapılmış, bu çalışmalar yeniden değerlendirilmiş ve Türkiye’de sinemaya gönül vermiş oyuncu (Hun: 2017), yönetmen (Gürsu: 2017) ve uzman kişilerle (Can: 2017) görüşmeler yapılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde de çalışmanın amacı doğrultusunda belgesel filmin anlatısını oluşturan içerik ve biçimsel özelliklerinin neler olduğu, Türkiye’de belgesel sinemada bir ekol olarak kabul edilen Süha Arın’ın ve özellikle 2000 sonrası, çeşitli festivallerde ödüle layık görülmüş ve bu alanda başarılı çalışmalar yapmış son dönem okullu belgesel sinemacıların anlatı yapısı incelenmiştir. Süha Arın ve son dönem okullu belgesel sinemacıların anlatı dilini açıklayabilmek için, Süha Arın ve son dönem okullu belgesel sinemacıların filmleri içerik (konu) ve biçim (çerçeveleme, kamera açısı, çekim ölçeği, ses, aydınlatma, kurgu) yönünden incelenmiştir.

İnceleme sonucunda ele alınan tüm filmlerin içeriğini (konunun) gerçek yaşamdan alındığı, gerçek mekânlarda ve gerçek kişilerle gerçekleştirildiği görülmektedir. Filmlerde ele alınan konuların içerik analizlerine ikinci bölümde geniş bir şekilde yer verilmiştir.

Filmlerin biçim yönünden (çerçeveleme, kamera açısı, çekim ölçeği, aydınlatma, ses, kurgu) incelenmesi sonucunda, Muhammet Beyazdağ’ın (filmin giriş kısmında kullandığı canlandırma) ve Gökhan Öcal’ın (Süheyla’nın telefon konuşması) sahneleri dışında bütün filmlerin biçim yönünden belgesel bir tür olduğu görülmektedir. Yapılan analizler sonucu filmlerin içeriğinin yönetmenin anlatısını etkilediği ortaya konulmuştur. Yönetmenlerin ele aldığı konu onların konuya bakış açısını şekillendirmekte ve konuya uygun çekim tekniklerini kullanmaktadırlar. Süha Arın ve son dönem belgeselcilerin filmleri incelenmesi sonucunda tüm yönetmenlerin gerçeği yakalama, gerçekliği pekiştirip belgeleme telaşında olduğu görülmektedir. Bu belgeleme yapılırken kimi yönetmen sadece gerçeği yakalama peşine düşüp estetiğe önem vermemiş kimi yönetmen de gerçeği yakalama peşindeyken estetik unsurları da göz ardı etmemiştir.

Yönetmenler anlatı dilini oluştururken hangi tekniklerden ne oranda yararlandıkları ve bu tekniklerin anlatı dillerini nasıl şekillendirdiği çalışmanın ikinci bölümünde detaylı olarak ortaya konulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde de çalışmanın problemi, amacı, önemi, sınırlılığı, varsayımları, yöntemi, evren ve örnekleme, araştırma soruları ortaya konmuş ve değerlendirmeler yapılmıştır. Çalışma sonucunda Zarok belgeselinin yönetmeni Muhammet Beyazdağ hariç diğer dört yönetmenin Şenol Çöm, Gökhan Öcal, Hüdayi Ateş ve Canan Altınbulak'ın Süha Arın sinemasından etkilendiği görülmektedir.

Belgesel sinemanın temelinde gerçeklik vardır. Yönetmen bu gerçekliği yeniden yorumlarken ya da var olan bir gerçekliği pekiştirip geleceğe belge olarak aktarırken elbette gerçeğin özünden kopmamalı fakat sinemanın sunduğu teknik imkânları kullanarak, bilgi ve estetiğe önem veren belgesel sinemanın hakkını vermelidir. Sanat dalı olan belgesel sinemada estetik değerler göz ardı edilmemelidir. Belgesel sinema seyircisi de filmi izlerken filmin her bakımdan donatılmasını ister. Bu sebepten dolayı belgesel film yönetmenleri sinemanın sunduğu teknik imkânları yok saymamalı, filmin doğal gerçekliğini bozmayacak şekilde, vermek istediği mesajı destekleyecek biçimde estetik unsurları kullanmalıdır. Bu estetik unsurlar aracılığıyla yönetmen, hem anlatı diline zenginlik katmakta hem de vermek istediği mesajı en kolay, en sade şekilde izleyicisine iletmiş olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema, 2. Baskı, İstanbul: Om Yayınları.
- Ankaralığıl, N. (2016). Çözümleme ve Örneklerle Sinemada Görüntü Düzenleme, Konya: Literatürk Yayınları.
- Adalı, B. (1986). Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu İngiliz Belge Okulu ve Türk Belgesel Sineması, İstanbul: Hil Yayınları.
- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Armaoğlu, F. (2004). 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (Cilt 1-2: 1914-1995), 14. Basım, İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Arın, S. (2002). Bir Belgesel Film Önerisi Nasıl Hazırlanır? T.C Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Ders Notu, İstanbul.
- Avcı, B. (1999). Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyuboğlu, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ayzeyştayn, S. (1975). Bir Sinemacının Düşünceleri, Doyuran Matbaası, Yol Yayınevi, İstanbul: Çeviren Azmi Arna.
- Barthes, R. (1988). Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, (Çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bazın, A. (2011). Sinema Nedir? Sinema Dilinin Evrimi, (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Betton, G. (1990). Sinema Tarihi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brown, B. (2005). Sinematografi Kuram Ve Uygulama, (Çeviren: Selçuk Taylaner), İstanbul: Hil Yayınları,
- Büker, S. (1991). Sinemada Anlam Yaratma, Ankara: İmge Kitabevi.
- Büker, S. (2010). Sinemada Anlam Yaratma, İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Can, A. (2004). Kısa Film, 2. Basım, Konya: Tablet Kitabevi.
- Cerici, S. (1997). Belgesel Film, İstanbul: Şule Yayınları.
- Çölgeçen, A.B. (2006). Yaşamı ve Belgeselleriyle Suha Arın, 1. Basım, Konya: Tablet Kitabevi.
- Dorsay, A. (1998). Sinema ve Çağımız, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2003) Sinema ve Çağımız, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Esen, Ş.K. (2002) Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul, Naos Yayınları.

- Esen, Ş.K. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, 2. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2003). Türk Sinemasının Doğum Günü: Bir Savaş – Bir Anıt – Bir Film, 1. Basım, İstanbul: Leyla Yayıncılık.
- Evren, B. (2013). Öfke ve Tutkunun Yönetmeni Metin Erksan, 1. Basım, Konya: Eru İletişim Fakültesi Yayınları.
- Evren, B. (2014). Türk Sinemasının 100 Yılı, İstanbul: Rumi Matbaa.
- Gencer, A.İ. ve Özel, S. (2013). Türk İnkılap Tarihi, Yılmaz Basım, İstanbul: Der Yayınevi.
- Güçhan, G. (1999). Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gündeş, S. (1998). Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansımaları, 1. Basım, İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Gündüz, T. (2014). Osmanlı Tarihi El Kitabı, 4. Basım, Ankara: Grafiker Yayınevi.
- Güngör, Ş. (1994). Sinemada Görüntü Yönetmeni, Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Güvemli, Z. (1960). Sinema Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Kafalı, N. (1993). Tv Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller, Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Kars, N. (2003). Televizyon Programı Yapalım Herkes İzlesin, İstanbul: Derin Yayınları.
- Kasım, M. (2013). Reklam Fotoğrafçılığı, 2. Basım, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Kılıç, L. (2002). Fotoğrafa Başlarken, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, S. (2014). 1914'ten 2014'e 100'üncü Yılında Birinci Dünya Savaşı'nı Anlamak, İstanbul: Harp Akademileri Basımevi.
- Kutay, U. (2009). Gerçeği Öldüren Kamera: Belgesel Sinema ve Gerçeklik, İstanbul: Es Yayınları.
- Küçükcan, U. (2005). Film Çözümlemesinde İki Yaklaşım: N. Chomsky ve C. Metz, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Duca, L. (1947). Sinema Tarihi, Kültür Serisi, (Çeviren Nuri Sarıdoğan), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mercado, G. (2011). Sinemacının Gözü, 1. Basım, (Çeviren, Selçuk Taylaner), İstanbul: Hil Yayınları.
- Mükerrem, Z. (2007). Sinema Gerçek-Gerçek Sinemada Sanatçı Kimliği Ve Küreselleşme, Belgesel Sinema, İstanbul: BSB Sinema Eseri Sahipleri

Meslek Birliği Yayını.

Mutlu, E. (1995). Televizyonda Program Yapımı, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakóltesi Yayınları.

Naci, F. (1984). 100 Soruda Atatürk'ün Temel Görüşleri, 6. Basım, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Oluk, A. (2008). Klasik Anlatı Sineması, 1. Basım, İstanbul: Hayalet Kitap.

Onaran, A.Ş. (1986). Sinemaya Giriş, Filiz Kitapevi, İstanbul: Bayrak Matbaacılık.

Onaran, A.Ş. (1995). Türk Sineması, 1. Basım, Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, A.Ş. (1999). Türk Sineması, 1. Cilt, 2. Basım, Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, A.Ş. (2013). Lütfi Ö. Akad, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Osmanoğlu, A. (1986). Babam Sultan Abdülhamit (Hatıralarım), 3. Basım, Ankara: Selçuk Yayınları.

Özön, N. (1970). İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay, Türk Sinematek Derneği Yayınları, Fono Matbaası.

Özön, Nijat. (1981). Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özön, N. (1990). 100 Soruda Sinema Sanatı, 3. Basım, İstanbul: Gerçek Yayınları.

Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, 1.Cilt, 1. Basım, Ankara: Kitle Yayınları.

Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özön, N. (2013). Türk Sineması Tarihi, 4. Basım, İstanbul: Doruk Yayınları.

Özgüç, A. (1993). 100 Filmde Türk Sineması, 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınları.

Özgü, M. (1972). Atatürk'e Sevgi, Türk Dil Kurumu Yayınları: 339, Atatürk Dizisi.

Öztuna, G. (1985). Sinema, Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu Sinema, Marmara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu, Ankara: Akademi Matbaası.

Pembecioğlu, N. (2005). Belgesel Film Üstüne Yazılar, İstanbul: Babil Yayınevi.

Rabiger, M. (1997). Directing The Documentary, Boston.

Rotha, P. (1996). Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Rotha, P. (2000). Sinemanın Öyküsü, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Sander, O. (2003). Siyasi Tarih İlkçağlardan 1918'e, 12.Basım, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Susar, A. F. (2004). Türkiye'de Belgesel Sinemacılar, İstanbul: Es Yayınevi.

Scognamillo, G. (1991). Cadde-i Kebir'de Sinema, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

- Scognamillo, G. (1996). Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sineması Tarihi, 3. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Şenyapılı, Ö. (1998). Sinema ve Tasarım, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Tanakıncı, O. (2007). Belgesel Sinemanın Belgesel Yaratıcılığı, Belgesel Sinema, İstanbul: BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Teksoy, R. (2008). Turkish Cinema, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Tolunay, T. (1946). Radar Televizyon Sesli Sinema, Kenan Matbaası, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Toprak, M. (2012). Filmin Dili Kurgu, 1. Basım, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, 5. Basım, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2004). Avrupa Tarihi Ders Notları, Konya.
- Yücel, T. (1979). Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam, İstanbul: Ada Yayınları.
- Tez**
- Ağaoğlu, Y. (1998). Türk Arkeolojik Belgesel Filmleri ve Süha Arın'ın Arkeolojik Belgesel Filmleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aytekin, H. (2013). Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erkılıç, S. D. (2002). Sinema tarih ilişkileri ve Türk sinemasında tarihe bakış. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- İnal, G.İ. (2011). Graffiti Sanatının Belgesel Sinemadaki Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, Ç.G. (2013). Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek'in Belgesel Filmleri, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Susam, A. (2013). 2000 Sonrası Türk Belgesellerinde Toplumsal Bellek Ve Gerçekliğin Temsili, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Tağ, Ş. (2003). Belgesel Sinema ve Türleri, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Toprak, A. (2013). 2000’li Yıllarda Türkiye’de Belgesel Sinema: Üretim Tarzı Ve Eğilimler, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

Uslu, M. (2006). Dizinin Çekim Teknikleri Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Yüce, T. (2001). Belgesel Sinemada Gerçeklik Anlayışı Ve Türkiye’deki Örnekleri, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Dergi

Arpad, B. (1953). İstanbul Canavarı, Vatan, (4), 45.

Arpad, B. (1959). Sinema Tiyatro, Türk sinemasının Kırk Yılı, (5), 6, Ankara.

Arıburnu, O.M. (1963). Sahi Şimdi Neredeler, Akis Dergisi, 465.

Gevgili, A. (1959). “Sinema” Vatan Gazetesi, (Köy Filmi ve Tütün Zamanı).

Kafalı, N. (2001). Çekim Ölçeklerinin Düşündürdükleri, Kurgu Dergisi, (18), 8.

Kuruoğlu, H. (2006). Belgesel Filmde Yaratıcılık: Olanak ve Sınırlar, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, İstanbul.

Önder, S. Baydemir A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895 – 1939), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 6, (2), 123, Eskişehir.

Özkırım, Ç.A. (1962). Sinema Sanatı, Türk Filmciliği, (1), 11.

Özlü, D. (1957). “Medy”, Akis Dergisi, (167), 30-31.

Sanat Yeni Türk, (1950). Fikir ve San’at Dergisi, (2), 13.

Simavi, S. (1931). Sesli Sessiz ve Renkli Sinema, Kanaat Kütüphanesi.

Sırmalı, Ş. (1957). Eleştirmenlerce Bir Rejisör, Yedi Tepe Dergisi, 134.

Sözen, M. Dayı, H. (2013). Sinemada Işık Kullanımı Ve Örnek Bir Çözümleme, Erciyes İletişim Dergisi, 3, (1), 34.

Şener, E. (1974). “Çetin Karamanbey” Sinema ve Ötesi, Hey Dergisi, (50), 1, Sinema ve Ötesi, Yeşilçam’ın Yıldız Fabrikatörleri 2.

Zoralı, A. E. (1960). Si-Sa Sinema Sanatı Dergisi, (5), 6.

Kişisel Görüşmeler

Aytekin Can, (2019) Akademisyen.

Ediz Hun, (2017) Oyuncu/Akademisyen

Temel Gürsu, (2017) Yönetmen.

İnternet

www.anadoluhareketi.com/ Osmanlının -son-nefesleri.-Trablusgarp-ve-Balkan-savaşı-ve-nihayetinde-1.-Dünya Savaşı -ve-Mondros. Erişim Tarihi:

12.10.2017 14: 45.

www.academia.edu/2946755/Eczacıbaşı_Kültür_Filmleri. Erişim Tarihi: 11.11.2017 22: 02.

www.sinematek.org/. Erişim Tarihi: 18.11.2017 14: 30.

www.tdk.gov.tr/belgesel-nedir-ne-demek-38727. Erişim Tarihi: 15.9.2018 19: 45.

akinanaliz.com/nitel-veri-analizi-nasil-yapilir/. Erişim Tarihi: 08.06.2019 15: 50.





T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Ali AVLAR
Doğum Yeri:	BOZKIR
Doğum Tarihi:	24.06.1990
Medeni Durumu:	BEKAR
Öğrenim Durumu	
Derece:	OKUL ADI
İlköğretim:	HASAN ALİ YÜCEL İLKÖĞRETİM OKULU
Ortaöğretim:	ŞEHİT ALBAY İBRAHİM KARAOĞLANOĞLU İLKÖĞRETİM OKULU
Lise:	KARATAY LİSESİ
Lisans.	SELÇUK ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BÖLÜMÜ
Yüksek Lisans.	SELÇUK ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI
Becerileri:	Kurgu, Ses, Kamera
İlgi Alanları:	Sinema, Edebiyat, Fotoğraf, Müzik
Halen Yaptığı İş:	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
İş Deneyimi:	Süha Arın Kısa-ca Film Atölyesi (2011-2017)
Aldığı Ödüller:	Belgesel Film Dalı: “Sazende” -2. Altın Çınar Film Festivali, Ulusal Belgesel Film Dalı, En İyi Konsept ve Senaryo Ödülü. 2014 -15. Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali, Amatör Dal, Üçüncülük

	Ödülü. 2014 -14. Kısa-Ca Ulusal Öğrenci Filmleri Festivali, Belgesel Dalı, Suha Arın Özel Ödülü. 2014 Televizyon Haber Dalı (Televizyon Haberi): “Geç Gelen Madalya” -TRT Geleceğin İletişimcileri Yarışması, Üçüncülük Ödülü. 2015 Kısa Film: “Asosyal” -T.C Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü “Sosyal Medya Ve Bilinç” Kısa Film Yarışması, Üçüncülük Ödülü.2014
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof. Dr. Sedat ŞİMŞEK Prof. Dr. Aytekin CAN
Tel:	+90 542 405 56 08
E-mail:	aliavlar42@gmail.com
Adres:	Hacı İbalı Mh. Madensu Sk. No:16/1 Karatay/Konya

İmza: