

**BELGESEL FİLMLERDE
GÖRSEL TASARIM SORUNLARI VE
TURAN EROL BELGESELİ**

132708

Sebahat DEMİREL

132708

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Grafik Anasanat Dalı için öngördüğü
YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

**YÜKSEK LİSANS
GÖRSEL TASARIM
ANASANAT DALI**

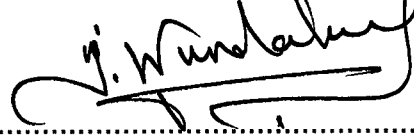
Ankara

Haziran, 2003

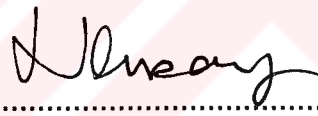
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

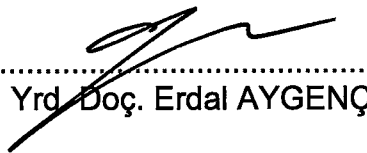
Bu çalışma, jürimiz tarafından Grafik Anasanat Dalında
YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul
edilmiştir.

Başkan: 
Prof. Hasip PEKTAŞ

Üye: 
Doç. Dr. Incilay YURDAKUL (Danışman)

Üye: 
Doç. Namık Kemal SARIKAVAK

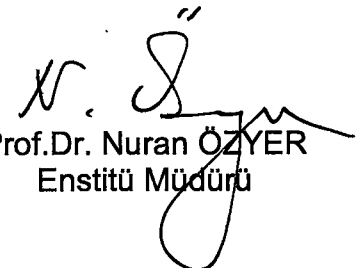
Üye: 
Yrd. Doç. Dr. Nejat ULUSAY

Üye: 
Yrd. Doç. Erdal AYGENCE

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

18.7.2023


Prof. Dr. Nuran ÖZYER
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince yardımlarından dolayı Turan Erol'a, Grafik Bölümü Başkanı Prof. İsmail Kaya'ya, danışmanım Doç. Dr. İncilay Yurdakul'a, sayın T. Murat Akkaya'ya, Süreyya Ahıskalıoğlu'na ve her türlü desteği esirgemeyen aileme teşekkür ederim.



ÖZET

Sinemanın temellerini atan Lumière Kardeşler'in 1895 yıllarında toplumsal yaşamı görüntülemeleri ile ilk belge filmler oluşmaya başlamıştır. 1905 de Georges Méliès'in sinemaya getirmiş olduğu yeni bir bakış açısı ile kurmaca film oluşmaya başlamış ve toplumsal yaşamdan bir çok kesit yeniden canlandırılmıştır.

1920 yıllarında ilk kez John Grierson tarafından kullanılan "belgesel" kavramı, Fransızca'daki "documentaire" kavramından gelmektedir. Toplumsal yaşama müdahale etmeden oluşturulan belgesel filmler, yapay mekanlarda, gerçek kişiler yerine, aktörler kullanılarak çekilen kurmaca filmlerin temelini oluşturmaktadır.

Sinema, durağan görüntülerin devinim kazandırılması ile oluştuğundan, her bir görüntüyü bir fotoğraf karesi olarak niteleyebiliriz. Fotoğraf, sınırsız olan çevrede, istediğimiz kadarını bir çerçevede sınırlandırarak elde ettiğimiz sabit görüntüdür. Nesnelerin düzenlenmesi, ışığın etkisi, kamera açısı ve perspektif, fotoğraf karesinin oluşturulmasında vazgeçilmez öğelerdir. Sinemada bütün bunlara ek olarak zaman ve ses de eklenmektedir. Arka arkaya gelen fotoğraf karelerinin oluşturduğu devinim ve ses sinemanın hem görsel hem işitsel bir sanat olduğunu göstermektedir.

Belgesel film, tamamen gerçek kişilerin, olayların, mekanların, süreçlerin öyküsünü konu edinen film türüdür. Bu türün oluşumunda da görsel tasarım çok önemlidir ve bir filmin göstergelerini oluşturan; çerçeve, kamera açısı, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, ışık kendi doğal oluşumları dışında yönetmenin de bakış açısıyla yeniden anlam kazanan önemli özelliklerdir. Aynı zamanda filmin oluşumunda son aşama olarak bilinen kurgu da oldukça önemli ve titizlik isteyen bir tasarım işidir.

Günümüzde grafik tasarım sadece basılı medyada çalışma alanı bulmamakta ve aynı zamanda fotoğraf, sinema, video ve birçok alanla iletişim içine girmektedir. Bu nedenle film şeridinde yer alan her karenin görsel tasarımı, kurgudaki görüntü düzenlemesi ve jeneriklerin hazırlanması bir grafik tasarımcının görsel duyarlılığı ile ilişkilendirildiğinde iyi sonuçlar alınmaktadır.



SUMMARY

Lumière Brothers, settled down the bases of the cinema, also formed first document films by taking images from the social life in 1895. With a new view of point that was first introduced into cinema by Georges Méliès in 1905, fiction cinema began to be formed and many real instances from the social life was reproduced.

The term “documentary”, first used in 1920s by John Grierson, comes from the French word, “documentaire”. The documentary films, does not make any arrangements in the social life that is photographed, became the basis of the fiction films that photograph acted stories in an artificial backgrounds.

Because the cinema is formed by moving pictures, we can call each image as photographic pictures. The photograph is the fixed image that is achieved by limiting the boundless surroundings in a certain frame. The arrangement of objects, light effect, the camera angle and perspective are indispensable elements in forming photographic pictures. In addition to those, there is also sound and time factors in the cinema. The motion, caused by flowing pictures one after another, and the sound show that the cinema is both visual and aural art.

The documentary film takes the real stories of real people, incidents and places as subject matter. Visual design is also so important in forming of documentary film that the frame, the camera angle, the camera movements, the scale of shots and the light, that are parameters of a film, are needed to be re-shaped by the view of the director besides their natural features. And also, the montage, the last stage of the film production, is an important design work that requires fastidiousness.

The graphic design is applied not only in printed media but also it has begun to have strict relations with photography, cinema, video and some more other fields. For that reason, if the visual design of each picture in the film tape, the arrangement of images in the montage and the preparation of generics are made by visual sensitivity of a graphic designer, then good results will be taken.



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
SUMMARY	iv
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRÜNTÜ DİZİNİ	ix
ÖNSÖZ	xiii
1. BÖLÜM	1
1.1. BELGESEL FİLM	1
1.2. DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE BELGESEL FİLMİN TARİHİ GELİŞİMİ	7
1.3. BELGESEL FİLM TÜRLERİ	17
1.3.1. Biyografik Belgesel	17
1.3.2. Gezi Belgeseli	20
1.3.3. Haber Belgeseli	22
1.3.4. Propaganda Belgeseli	23
1.3.5. Araştırma Belgeseli	24
1.3.6. Toplumsal Belgesel	27
1.3.7. Tarih Belgeseli	28
1.3.8. Derleme Belgesel	29
1.3.9. Bilimsel Belgesel	29
1.4. BELGESEL FİMLERDE YAPIM SÜREÇLERİ	30
1.4.1. Alan Araştırması	31
1.4.2. Kaynak Araştırması	31

1.4.3. Film Metninin Hazırlanması	32
1.4.3.a. Sinopsis	33
1.4.3.b. Senaryo	34
1.4.4. Çekime Çıkmadan Yapılan Hazırlıklar	37
1.4.5. Çekim	38
1.4.6. Kurgu	38
1.4.7. Jenerik	41
 2. BÖLÜM	46
2.1. BELGESEL FİLMDE GÖRSEL TASARIM SORUNLARI	46
2.1.1. Çerçeve	48
2.1.2. Kamera Açısı	52
2.1.3. Kamera Hareketleri	56
2.1.4. Perspektif	58
2.1.5. Çekim Ölçekleri	59
2.1.6. Işık ve Renk	64
2.1.7. Zaman	66
2.1.8. Tipografi	68
2.1.9. Bakış Açısı	73
 2.2. BELGESEL FİLMDE SES VE MÜZİK	74
2.2.1. Müzik	76
2.2.2. Doğal Ses	77
2.2.3. Efekt (Etki)	77

3. BÖLÜM	79
3.1. TURAN EROL'UN YAŞAMI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ	79
4. BÖLÜM	90
4.1. UYGULAMA ÇALIŞMASININ GELİŞİM AŞAMALARI	90
4.1.1. Sinopsis	90
4.1.2. Çekim Senaryosu	91
4.1.3. Senaryo	96
4.1.4. Yapım Öncesi Ve Sonrası	109
4.1.5. Kurgu	109
4.1.6. Jenerik	110
4.2. UYGULAMA ÇALIŞMASININ ANALİZİ	112
SONUÇ	117
KAYNAKÇA	118
Asıl Kaynaklar	118
Yardımcı Kaynaklar	121
EK	123
1. SÖZLÜK	123

GÖRÜNTÜ DİZİNİ

Görüntü 1: "Trenin Gara Girişi", Lumière Kardeşler, 1895	8
Görüntü 2: "Trenin Gara Girişi", Lumière Kardeşler, 1895	8
Görüntü 3: G. Meliès "Ayda Seyahat" (<i>La Voyage dans la Lune</i>), Kurmaca Film.....	9
Görüntü 4: R. Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" (<i>Nanook of the North</i>) Filmi, 1920	10
Görüntü 5: R. Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" (<i>Nanook of the North</i>) Filmi, 1920	11
Görüntü 6: "Hitit Güneşi", S. Eyüpoğlu – M. Ş. Ipşiroğlu ,1956.	14
Görüntü 7: Süha Arın "Tahtacı Fatma", 1978.	15
Görüntü 8: "Zamana Karışmak", Enis Rıza.	16
Görüntü 9: "Hititler", Tolga Örnek, 2003.	17
Görüntü 10: "Turan Erol", Nazmi Kal, TRT, 2000.	18
Görüntü 11: "Turan Erol", Nazmi Kal, TRT, 2000.	20
Görüntü 12: "Haberci" Coşkun Aral.	22
Görüntü 13: "Haberci" Coşkun Aral.	22
Görüntü 14: "Sarı Zeybek", Can Dündar.	23
Görüntü 15: "Sarı Zeybek", Can Dündar.	23
Görüntü 16: "Benim Cici Silahım (<i>Bowling for Columbine</i>)", Michael Moore, 2002.	26
Görüntü 17: "Benim Cici Silahım (<i>Bowling for Columbine</i>)", Michael Moore, 2002.	26
Görüntü 18: "Benim Cici Silahım (<i>Bowling for Columbine</i>)", Michael Moore, 2002.	28
Görüntü 19: "The Thomas Crown Affair", Norman Jewison, 1968, Başlangıç Jeneriği..	41
Görüntü 20: "Metaphrenie", Bitiş Jeneriği.....	42
Görüntü 21: "Men in Black", 1997, Tipografi Seçimi.....	42
Görüntü 22: Renk ve Görsel imge.	43

Görüntü 23: “Sarı Zeybek”, Can Dündar, Tipografi seçimi.	44
Görüntü 24: “To Die For”, Gus Van Sant, 1995, Tipografi ve Zemin İlişkisi..	44
Görüntü 25: Yazı ve Görsel İmge.	45
Görüntü 26: Yatay Kamera Boyutu, Ekran Yansıyan Görüntü Boyutu.	52
Görüntü 27: Kamera Açısı; Alt Aç.	53
Görüntü 28: Kamera Açısı; Alt Aç.	54
Görüntü 29: Kamera Açısı; Üst Aç.	54
Görüntü 30: Kamera Açısı; Üst Aç.	55
Görüntü 31: Kamera Açısı; Göz Hizası.	55
Görüntü 32: Genel Çekim.	60
Görüntü 33: Genel Çekim.	60
Görüntü 34: Orta Plan (Diz Planı).	61
Görüntü 35: Yakın Çekim Ölçeği; Göğüs Planı.	62
Görüntü 36: Yakın Çekim Ölçeği; Omuz Planı.	62
Görüntü 37: Yakın Çekim Ölçeği; Baş Planı.	63
Görüntü 38: Soldaki Görüntü Işığı Yandan, Sağdaki Görüntü Işığı Tepeden Almaktadır.	65
Görüntü 39: Soldaki Görüntü Işığı Önden, Sağdaki Görüntü Işığı Arkadan Almaktadır.	65
Görüntü 40: Altan Verilen Sert Işık Gerilimi Artırır.	66
Görüntü 41: Tipografinin Okunma İşlevi.	69
Görüntü 42: Zemin Yazı İlişkisi.	69
Görüntü 43: Program Türüne Göre Tipografi Seçimi.	70
Görüntü 44: “Sarı Zeybek”, Filmin konusuna göre dekoratif yazı kullanımı ..	71
Görüntü 45: Tipografi Düzenlemesi.	71
Görüntü 46: Zemin-Tipografi İlişkisi.	72
Görüntü 47: TV’de Altın Dörtgen.	72
Görüntü 48: Turan Erol’un Ailesi; (soldan sağa) Halil, İsmail Erol, Turan, Zühra Erol, Zarife ve Şadan, 1930.	79
Görüntü 49: Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turan Erol, 1971.	81
Görüntü 50: Atölye Ziyaretlerinden Sonra Hocalarla Öğrenciler Birlikte, 1948-49.	82

Görüntü 51: Turan ve Türkan Erol ilk çocukları Elif ile Diyarbakır'da, Nisan 1956	84
Görüntü 52: Horozlu Kadın, 1962.....	86
Görüntü 53: Firuzan Yolga, 1964, kağıt üzerine füzen ve pastel.....	88
Görüntü 54: Kırmızılı Gecekondular, 1965, 30x30cm tuval üzerine yağlı boya.	88
Görüntü 55: Yol Kenarı Köyü, 1970, 100x110cm tuval üzerine yağlı boya...	88
Görüntü 56: Gelincikler, 1971, 70x40cm tuval üzerine yağlı boya.....	88
Görüntü 57: Kömür Dağıtım Yeri, 1985, 80x100cm, tuval üzerine yağlı boya.	89
Görüntü 58: Sarı Semalı Köprü, 1996, 115x130cm, tuval üzerine yağlı boya	89
Görüntü 59: Tekne Kaburgası, 1996, 24x34cm, kağıt üzerine kalem-guaj...	89
Görüntü 60: Ağrı Dağı, 1998, 120x100cm, tuval üzerine yağlı boya.	89
Görüntü 61: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	91
Görüntü 62: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	91
Görüntü 63: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	91
Görüntü 64: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	91
Görüntü 65: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	92
Görüntü 66: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	92
Görüntü 67: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	92
Görüntü 68: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	92
Görüntü 69: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	92
Görüntü 70: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	92
Görüntü 71: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	93
Görüntü 72: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	93
Görüntü 73: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	93
Görüntü 74: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	93
Görüntü 75: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	93
Görüntü 76: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	93
Görüntü 77: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	94
Görüntü 78: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	94

Görüntü 79: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	94
Görüntü 80: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	94
Görüntü 81: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	95
Görüntü 82: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	95
Görüntü 83: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	95
Görüntü 84: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	95
Görüntü 85: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	95
Görüntü 86: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	95
Görüntü 87: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	95
Görüntü 88: "Turan Erol Belgeseli", Tipografi düzenlemesi.....	110
Görüntü 89: "Turan Erol Belgeseli", Tipografi düzenlemesi.....	110
Görüntü 90: "Turan Erol Belgeseli", Tipografi – Zemin ilişkisi.	111
Görüntü 91: "Turan Erol Belgeseli", Başlangıç Jeneriği.	112
Görüntü 92: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003.	114
Görüntü 93: "Turan Erol Belgeseli", Kamera Açısı.	114
Görüntü 94a: "Turan Erol Belgeseli", Yakın Plan.	116
Görüntü 94b: "Turan Erol Belgeseli", Yakın Plan.	116

ÖNSÖZ

Bu uygulama çalışmasının amacı; Türk sanatının mihenk taşlarından ressam Turan Erol'un, aydın, yazar, düşünür, eleştirmen, eğitimci, sanat tarihçisi olarak yaşamını ve sanatını belgelemek, filmin görüntüsel ve anlamsal düzenlemesi açısından grafik tasarımcı anlayışını belirgin kılmak ve belgesel filmlerde görsel tasarım elamanlarını bu uygulama çalışmasında denemektir.

Dijital Handycam ile çekilmiş olan Turan Erol Belgeseli; toplam 27 dk., renkli, sesli, VCD'ye ve VHS kasede kayıtlı olarak hazırlanmıştır. Bu çalışmanın kurgusu, bilgisayar (mac) ortamında Final Cut Pro programında yapılmıştır.

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde ilk olmasının yanı sıra, konu itibarıyla ve yaklaşım biçimiyle, belgesel filmin grafiksel değerler içerisinde tartışılmasını, yeni denemeleri cesaretlendirmeyi amaçlamıştır.

Bu çalışma, grafik tasarım alanı ile sinema dilini buluşturma kaygısını gütmüş bir deneme niteliğindedir.

1. BÖLÜM

1.1. BELGESEL FİLM

“Belgesel” kavramı Fransızca’daki “documentaire” kavramından gelmiş ilk kez 1920’lerde İngiliz Belgeselci John Grierson tarafından kullanılmıştır. Grierson, belgeseli “gerçek olayların yaratıcı biçimde yorumlanması” olarak tanımlamıştır. (Grierson 1968)

Grierson’un yukarıdaki tanımlamasına çok yakın bir tanımlama da Ulutak tarafından yapılmıştır.

“Belgesel film, insanların birbirleriyle ve çevresiyle olan ilişkilerinden doğan, günlük yaşam içindeki çeşitli toplumsal sorunları, olayları, olguları kaydeden, araştıran, çözümleyen, yorumlayan bir film türüdür.” (Ulutak 1995)

Belgesel film için bu kadar net tanımlamaların olmasına karşın, günümüzde artık kavramlar birbirlerinin yerine de kullanılmaktadır. Bunun sonucu olarak, zaman zaman belgesel film, kurmaca film gibi değerlendirilmektedir. Bu nedenle, öncelikle belgesel film ile kurmaca film arasındaki fark belirlenmeli ya da belgesel filmin ne olmadığına bakılmalıdır.

Grierson, belgesel film ve kurmaca film arasındaki farkı açıkça ortaya koyan, belgesel filmin ilkelerini temel olarak üç maddede belirtmiştir;

“1. Sinema genel ifadesiyle gerçek yaşamda gözleyip aldığı malzemeyi yeni ve yaşamsal bir sanat biçiminde yeniden üretir. Kurmaca filmlerin bir çoğu, sinemanın gerçek yaşamla

kurduğu bu bağı göz ardı eder. Bu filmler, yapay mekanlarda, yapay olarak yaratılan öyküleri çekerler. Buna karşılık belgesel film, doğal mekanlarda, gerçek yaşamdan alınan öyküleri belgeler.

2. Modern dünyanın sinemasal yorumunda, gerçek kişiler ve gerçek mekanlar daha yol göstericidir. Gerçek kişilerin ve mekanların kullanımı, sinemanın malzeme zenginliğini daha da artırmaktadır. Bu özellikler kurmaca filminin uydurma ya da mekanik olarak yeniden yaratılmış dünyasından daha karmaşık ve şaşırtıcı olan gerçek dünyanın yorumlanmasında belgesel filme güç kazandırır.

3. Gerçek yaşamdan olduğu gibi alınan malzeme ve öyküler kurmaca olarak yaratılanlardan daha saftır (felsefi anlamda daha gerçektir). Sinemadaki doğal hareketler özel bir değer taşımaktadır. Sinema, geleneksel olarak biçimlenmiş ya da zamanın aşındırmasına uğramış olayların yeniden değerlendirilmesinde duyarlılıklar yaratır. Uzam ve zaman kurgulanarak, sinema dikdörtgeninin içine giren olayların istenilen özelliklerine vurgu yapılır. Sinemanın bu özelliklerini kendinde barındıran belgesel film ayrıca, stüdyonun ve aktörün rol yapmasıyla elde edilemeyecek gerçek bir bilgi ve etkiye de sahiptir.” (Ulutak 1995: 48-49)

Kurmaca filmlerin en büyük özelliklerinden biri de kâr amaçlı olarak ticari kuruluşlara yapılmasıdır. Fakat belgesel filmlerin yapımları çok maliyetli olmalarına karşın izlenme oranları çok azdır ve kâr amacı güdülmeden yapılırlar.

Kurmaca filmin her zaman bir öyküsü bulunmaktadır. Bu filmlerde bir neden-sonuç (etki) yolu izlenmektedir. Bunların aksine belgesel film, yeni senaryolar yaratmak yerine gerçekleri dramatize ederek göstermektedir.

“Bilimin gereği olan ‘belgeleme’, sanatın gereği olan ‘estetik’ ve filmin gereği olan ‘kurgu’, belgesel filmin bir araya getirilip bütünleştirdiği unsurlardır. Belgeleme, hayatın gerçek yanını; estetik, hayatın güzel yanını; kurgu da hayatın düzenini ifade etmektedir.” (Cereci 1997: 9)

Belgesel film ile kurmaca film arasındaki farkların bu şekilde belirlenmesine karşın, belgesel filmin ne olmadığı sorusunun da açıkça belirtilmesi gerekmektedir.

Belgesel film, toplumsal konuları, yaşamın içinden olayları belli bakış açısından sunan tartışma programlarından ya da söyleşilerden farklıdır. Bir teknik olarak belgesel, sadece stüdyoda konuşan insanları değil, sözgelimi farklı mekânları da kullanır.

Belgesel film -aradaki sınır bazen çok net olmasa da- haber de değildir. Belgesel, ağırlıklı olarak gerçek mekânlara ve buradaki öyküye dahil olan insanlar üzerine kurulmaktadır. Amacı, izleyiciyi bu mekândaki insanların öyküsüne katmaktır. Oysa haber, daha çok izleyiciye öyküyü açıklayan bir muhabirin varlığıyla ilişkilidir. Belgeseli haber filmlerinden ayıran ‘yaratıcı yorumlama’ dır. (<http://www.kameraarkasi.net>)

TV haberciliğinde bütün bilgi yorumla sunulmaktadır. Haberci her şeyi bilen ve gerçeği aktaran durumundadır ve gerçekler, çoğu zaman iddia edilenlerdir. Gerçek ses az kullanılmaktadır ve kişilerle çok mesafeli

olunmaktadır. Yapılan araştırma ve filmi gerçekleştirme çok çabuk olmakta, yoğunlukla günlük çalışmalar yapılmaktadır.

Belgesel film röportajla da karıştırılmakta ve aynı amaca hizmet ettiği belirtilmektedir. TV röportajlarında yorum yapılmamakta ve anlatıcı kullanılmaktadır. Yaşanmış olaylar öznel olarak verilmekte ve gerçeğin ancak bir parçası konu edilmektedir. Röportajı yapan hem anlatıcı, hem medyanın kendisi konumundadır. Mesafeyi kaldırma çabası haber filmine göre daha fazladır. Röportajı gerçekleştirme zamanı kısa olmakta ama dramatik yapı öğeleri (kurgu, müzik) üzerinde daha özenli çalışılmaktadır.

Bütün bu benzer olduğu düşünülen çalışmaların açıklamalarında belgesel filmin farklı olduğu belirtilmiştir. İlke olarak belgesel filmde yorum yapılmaktadır ve ön planda olan kişinin yaşam gerçekleri- gerçeğin bir parçası seyirciye sunulmaktadır. Ön planda olan kişinin davranışlarının gözlemi söz konusudur ve bu kişinin içinde bulunduğu ortamın hemen hemen tümüyle gerçek sesleri kullanılmaktadır. Kişi ile mesafe yoktur (resmi bir ilişki söz konusu değildir), ön planda olan kişi ile filmci arasında güvene dayalı bir ilişki kurulmaktadır, her şeyin doğallığı ve gerçekliği söz konusu olunca, mesafe, belgesel film için olumsuz bir etki olmaktadır. Belgesel filmlerde araştırma, bir çok film türüne göre daha kapsamlı, çekim ve kurgu daha uzun, dramatik yapı tasarısı (kurgu, müzik) daha özenlidir.

Belgesel film, gerçeği estetik yaratının hammaddesi olarak kullanan bir anlayışla çalışmaktadır.

“...Belgesel, gerçeklerden uzaklaşan eğlence türlerinin tam karşıtıdır ve hayatın yoğunluğu ve karmaşası içinde oluşan ve bunu yansıtan bir yapısı vardır. Kimilerine göre belgesel,

ne bir durumla ne de belirli bir hareketle ilgilidir. Belgesel bütün özellikleriyle hayatın kendisidir.” (Cereci 1997: 22)

Belgesel film gerçek olanı konu edindiği için sinema alanında özel bir yere sahiptir. Belgesel filmde, her şey gerçek yaşamda olduğu gibi, kendi doğal ortamında ve varlıklarıyla izleyici karşısına gelmek üzere belgelenmektedir.

“Gerçek insanlar belgesel filmin temel nesneleridirler. Belgesel filmlerde profesyonel olan ya da olmayan aktörler yer almaz. Çünkü belgesel filmin temel hedefi kendine ait, gerçek koşullarında yaşayan normal insanların hayatını göstermektir. Bu koşulların ekonomik, kültürel, sosyal ve kişisel olarak o insan için anlamı vardır”. (Ulutak 1995: 48)

Bütün bu açıklamalara, tanımlamalara rağmen Andrew Sarris, bütün kurmaca filmlerin belgesel film olduğunu; bütün bu filmlerin bir kişinin, bir yerin, bir şeyin ya da belirli bir zamanın belgelenmesi niteliği taşıdığını belirtmiştir. (Ulutak 1995)

Britannica’da ise belgesel film şöyle tanımlanmaktadır; ister eğitim amaçlı ister eğlence amaçlı olsun eğer gerçek bir malzeme kullanılıyorsa o film belgeseldir.

Kurmaca sinema yapımları insanı, toplumu, çevreyi ve doğayı dramatik yapıyla anlatır. Belgesel film ise bunları gerçeklerle, belgelerle anlatmaktadır.

“Belgesel filmler hareketli resimlerden oluşan gerçek malzemelerle şekillendirilen ve yorumlanan, başlangıçta gezi

ve propaganda amaçlı ortaya çıkmış ama günümüzde eğitim, tanıtım, bilgilendirme ve tarihin karanlık sayfalarına ışık tutma amaçlarına yönelmiş yapıtlardır. “

(<http://www.kameraarkasi.org/belgesel.htm>)

Belgesel film, kurmaca filmlerden amaç ve içerik olarak farklı olan, konusu gerçek yaşam olan film türüdür.

Alberto Cavalcanti belgesel film yapımında dikkat edilecek hususları maddeler halinde şu şekilde belirlemiştir.

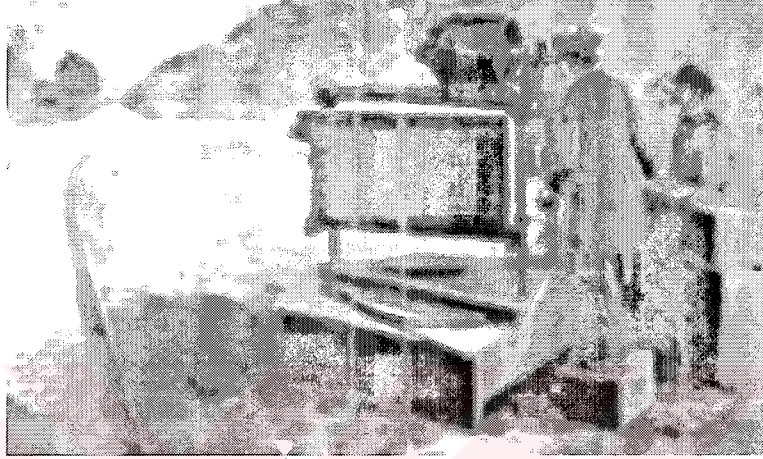
- “1. Genelleştirilmiş konuları işlemeyin: Posta servisi konusunda bir yazı ya da makale yazabilirsiniz, fakat bir tek mektubun öyküsünü film yapmalısınız.
2. Üç temel öge'yi kapsayan prensipten ayrılmayın: Sosyal, şiirsel, teknik.
3. Film çekerken, senaryonuzu bir kenara atmayın ya da şansa güvenmeyin. Senaryonuz hazırsa film bitmiş demektir.
4. Hikayenizi anlatmak için anlatıcıya güvenmeyin; öyküyü görüntüler ve görüntülere ait sesler anlatmalı. Anlatıcının sözleri seyirciyi rahatsız eder. Hele sebepsiz yere söylenmiş sözler daha da rahatsız eder.
5. Film çekerken her planın, bir seansının bir bölümünün bir bütünün parçası olduğunu aklınızdan çıkarmayın. En güzel plan, yerli yerine yerleştirilmediği takdirde en saçma şeyden daha kötü olur.
6. Gerekli olmadıkça kamera açıları icat etmeyin. İlgisiz kamera açıları rahatsız edici olup, duyguyu yok eder.
7. Kurguda sesi kesme yöntemini kötüye kullanmayın. Hızlandırılmış bir kurgu ritmi, çok ağır çalınan bir parça kadar azametli ve sıkıcı olabilir.

8. Müziği fazla kullanmayın, aksi takdirde seyirci kendini müziğe verecektir.
9. Filmi eşlemeli (senkron) sesle fazla doldurmayın, yerine göre kullanılan sestten daha iyisi bulunamaz. Tamamlayıcı ses, en iyi ses kuşağını yaratır.
10. Çok fazla görsel etki (efekt) kullanmayın ya da bunları çok karmaşık bir hale getirmeyin. Zincirlemeler (erime ya da geçme) ve ifadeler (açılma ve kararmalar) filmdeki noktalamanın bir bölümünü oluştururlar.
11. Çok fazla yakın plan çekmeyin. Yakın planları zirve için saklayın. İyi dengelenmiş bir filmde, yakın planlar doğal olarak zaten yer alır.
12. İnsani unsurları ve insani ilişkileri işlemek konusunda tereddüt etmeyin. İnsanlar, diğer hayvan ve bir tarladaki makineler kadar güzel olabilir.
13. Hikayeniz müphem olmamalı, gerçek konu açık ve basit bir şekilde anlatılmalı. Unutmayın ki, açıklık-açıklık ve basitlik dramatik yapıyı olumsuz yönde etkilemektedir.
14. Deney yapma fırsatını kaçırmayın. Belgesel film saygınlığı deney ile sağlanır. Deney olmazsa belgesel değerini kaybeder, varlığını yitirir.” (Balkaya 1993: 14-15)

1. 2. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE BELGESEL FİLMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Louis Lumière’ in 1895 yılında sinematografiyi keşfedip çeşitli görüntüleri filme alması ve kendi adına çalışan teknisyenleri de belge niteliği taşıyan filmler yapmak amacıyla bir çok yere göndermesi ilk belge(sel) filmlerin oluşmasına neden olmuştur (Görüntü 1-2).

İlk belge niteliği taşıyan bu görüntüler günümüze kadar çeşitli aşamalardan geçerek gelişmiş ve günümüzde etkili bir iletişim, tanıtım, eğitim ve propaganda aracı haline gelmiştir.



Görüntü 1: "Trenin Gara Girişi", Lumière Kardeşler, 1895



Görüntü 2: "Trenin Gara Girişi", Lumière Kardeşler, 1895

Aynı zamanda 1895 yılında L. Lumière tarafından görüntülenen doğal yaşam, ilk sinemasal ürünlerdir. Böylece belgesel filmin ve sinemanın doğuşu aynı ana denk düşmektedir.

İlk film örnekleri olan belgesel filmler, geniş çekim alanları ve gösterim olanakları bulmalarına rağmen sinemanın bir başka türü olan konulu filmlere yenik düşmüştür.

“Lumière ile birlikte ortaya çıkan sinema, 1905’lerden sonra Lumière’in Gerçekçi ya da Belgesel Sineması ve Georges Méliès’ in Fantastik ya da Öykülü Sineması olarak iki ayrı kategoride yoğunlaştı” (S. Öngören 1991: 17)

Méliès’in filmleri, gerçek olaylar ve doğal ortamda kaydedilen Lumière’ in ilk filmlerinin tam tersi olmuşlardır. Méliès, halkı eğlendiren öykülü filmlerde düş ve hayal ürünü olan yapay dekorlar ve konularını canlandıracak gerçek kişilerden farklı oyuncular kullanmıştır. (Görüntü 3)



Görüntü 3: G. Méliès “Ayda Seyahat” (*La Voyage dans la Lune*), Kurmaca Film.

Lumière’ in belge filmleri her ne kadar belgesel sinemanın başlangıcı olarak kabul edilse de “belgesel film” (*documentaire*) kavramı ilk kez 1920’lerde Fransızlar tarafından kullanılmıştır. Fransızlar ilk kez kullanılan bu kavramla yalnız gezi filmlerini tanımlamışlardır. Bundan ötürü belge

niteliğindeki ilk filmleri saymazsak, belgesel filmin başlangıç tarihini 1920'ler olarak saptayabiliriz (Görüntü 4).

“Eğer tarih belirlemek yararlı olacaksa, belgesel filmin gerçek başlangıcının Flaherty'nin “Nanook” filmi olduğu söylenebilir. 1920 yapımı “Nanook”u 1923 yılında Diziga Vertov'un Rusya'daki deneyimleri izlemiştir. Fransa'da Cavalcanti'nin “*Rien que les heures*” (1927) filmi ve İngiltere'de John Grierson'un “*Drifters*”ı (Balıkçılar, 1929) ilk belgeseller olarak sıralanabilir.” (Rotha 1995)



Görüntü 4: R. Flaherty'nin “Kuzeyli Nanook” (*Nanook of the North*) Filmi, 1920

Çeken kişinin duygusunu, bakış açısını yansıtmayan Lumière dönemi belge filmleri, gelişerek günümüz belgesel düzeyine ulaşılmasına yardımcı olmuştur. Çağdaş anlamda ilk belgesel film örneğinin Robert Flaherty'in “Nanook of the North-Kuzeyli Nanook” filmi olduğunu birçok sinema kuramcısı belirtmektedir. Bu film, aynı zamanda bir gezi filmidir (Görüntü 5).



Görüntü 5: R. Flaherty'nin "Kuzeyli Nanook" (*Nanook of the North*) Filmi, 1920

İlk dönemler sinematografin başarılarını göstermek için çekilen filmler zamanla toplumsal ve kültürel yaşamı gösteren gezi filmleri ve sonra savaş dönemini anlatan propaganda ve haber filmleri olarak çoğalmıştır.

Belgesel Sinemanın ilk kuramcısı ve uygulayıcısı olan Dziga Vertov "*kino-glaz / sinema-göz*" kuramıyla haber filmi ile belgesel tür arasında köprü kurabilen en önemli sinemacıdır. Paul Rotha, Vertov'un "sinema-göz" diye adlandırdığı film yapım kuramını şöyle açıklamaktadır;

Sinema-göz: "Gözle görülen dış dünyanın deneysel ve bilimsel bir araştırması; çağdaş yaşam gerçekleri hakkında bilgi edinmemiz ve haz dünyamız için film kamerası ile toplamaya ve kataloglamaya ağırlık vermektir" der.

(Roy 1971: 8)

Bütününü nesnel olarak elde edilen haber görüntüleri Vertov tarafından mizansen olarak düşünülmüş ve kurgucunun elleri ile zekasının bir

ürünü haline getirmeyi amaçlamıştır. Cereci, “Sinema-göz’ü haber filminden ayıran öge, kurgu sırasındaki üretici yaklaşımdır” der. (Cereci 1997: 35)

II. Dünya Savaşı’ndan sonra belgesel film alanında çağdaş eğilimler gözlenmiştir. İlk kez 60’lı yılın başlarında Fransa’da Jean Rouch ve Chris Marker’ın filmleri için kullanılan “*Cinéma-Vérité* / Sinema-Gerçek” terimi belgesel filme farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Cinéma-Vérité; “Elde taşınabilen, hafif, 16 mm’lik kamera ve eşzamanlı ses kayıt cihazlarıyla filme çekme yöntemidir.” (Parsa 1988: 45)

Bu yaklaşımın temel ögesi olan “gerçek insanların kontrol edilmeksizin görüntülenmesi” (Cereci 1997) doğruluğun kurgulanmasında sanatsal kaygılar gütmeden doğal malzemenin öyküsü doğrultusunda biçimlendirilmesidir. *Cinéma-Vérité*’de kamera “aktif bir gözlemci” (Rabiger, 1987) görevindedir.

Belgesel sinema ve televizyon yapımcılığı alanında II. Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanmaya başlanan teknolojik gelişmeler “belgeselcilerin yaşama daha özgür bir biçimde yaklaşımlarına olanak tanımıştır.” (Ulutak 2002: 35)

Belgesel filmin gelişiminde söz konusu kuramcı ve yapımcıların malzemeleri II. Dünya Savaşı ile birlikte tek yöne yönelmiştir. O yıllarda belgesel film, savaşın etkisiyle propaganda aracı olmuş ve aynı zamanda üç amaca yönelmiştir.

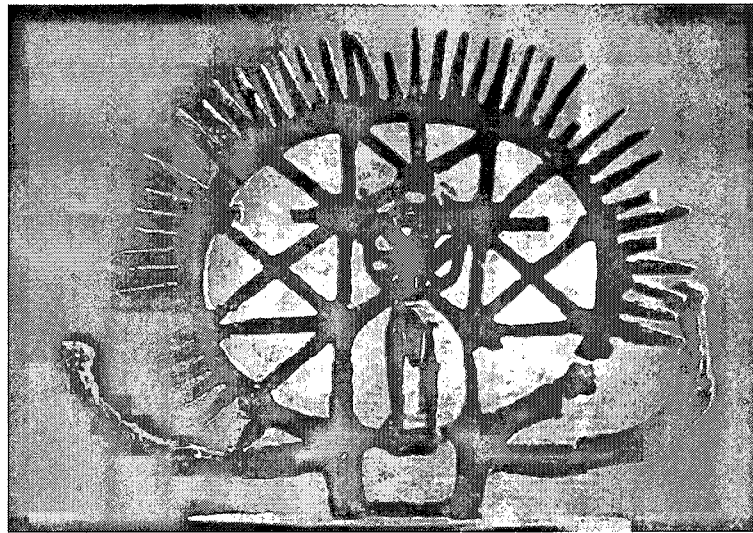
Roy Levin, belgesel filmin gelişmesini, birçok etmenle birlikte, içinde bulunulan savaş döneminin etkilerine de bağlamış ve nedenlerle birlikte, belgesel filmin gelişmesini şöyle açıklamıştır.

- “1. Askeri güç için eğitici ve moral verici film üretmek,
 - 2. Halkın moralini güçlendirmek ve savaşın gelişimi hakkında bilgi vermek,
 - 3. Diğer ülkelerin durumları hakkında bilgi vermek....
- ...Belgeseller, dünya sinema tarihinde üretilen filmlerde realizmin gelişmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardır. Belgesel yapımı, II. Dünya Savaşı'nın başlangıcıyla büyük ilgi ve destek görmüştür. Savaş zamanı tüm ülkelerin hükümetleri ulusal film endüstrilerini propaganda belgeselleri üretmek için kullanmışlardır”. (Levin 1971)

Dünyada böyle bir gelişim izleyen belgesel film ülkemize çok geç girmiş ve ilk ürünlerini 1914 yılında oluşturmuştur.

Ülkemizde, sinema alanındaki ilk örnekler de belgesel filmleri oluşturmaktadır. Fuat Uzkınay'ın 1914'de çektiği iddia edilen, ama kendisi kayıp olan “Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı” hem bir belge film niteliği taşımakta hem de Türk Sinema Tarihi'nin ilk belgesel filmi olarak kabul edilmektedir. Bu çalışma sonradan konulu filmlere geçişi de sağlamıştır.

“1908 yılında Türkiye'deki ilk sinema gösterisini düzenleyen Sigmund Weinberg, Enver Paşa'nın atlarını, yeni doğan çocuğunu gösteren kısa filmler çekmiştir. Fuat Uzkınay zamanın önemli olaylarını belgelemiş ve bunları 1915 yılında kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi adına yapmıştır.”
(Cereci 1997: 39)



Görüntü 6: S. Eyüpoğlu – M. Ş. İpşiroğlu “Hitit Güneşi”, 1956.

Türkiye’de sinema alanındaki gelişmeler dünyanın diğer ülkelerine göre daha geç olduğundan, Türk Sineması, yapılmakta olanları izlemiş, yapılmış olanların bir tekrarı olmuştur. Dünyada eğlenceye yönelik kurmaca filmlerin hakim olduğu dönemde Türkiye, belgesel film yapma olanağı bulamadan, bu kervana katılmıştır.

“Türkiye’de dünyanın pek çok ülkesinde olduğu gibi gerçeğin kaydedilmesiyle oluşan belge filmlerinden kurmaca niteliği olan filmlere geçiş ve belgesel sinemanın ayrı bir tür olarak biçimlenmesi süreci gereğince yaşanmamıştır”
(Bayrakçıken 1997: 142)

Uzun süre “Ordu Film Alma Dairesi” tarafından gerçekleştirilen belgesel film, devlet eliyle üretilirken, özel kuruluşların çalışmaları ve kişisel çabalarla önemli gelişmeler göstermiştir.

“1922 yılında ilk özel Türk sinema ortaklığı olarak kurulan Kemal Film, 1934 yılında Nazım Hikmet’in filmleri, 1934-1937 yıllarında Haka Film tarafından yapılan filmler, 1951 yılında

Kore Savaşı sonrası yapılan filmler belgesel filmin gelişmesine katkıda bulunmuşlardır.” (Cereci 1997: 40)



Görüntü 7: Süha Arın "Tahtacı Fatma", 1978.

Eğitim amacıyla kurulmuş olan M.E.B. Film Radyo ve Televizyon Eğitim Merkezi'nde (FRTEM), temel amacı eğitim olmakla birlikte sanatsal kaygıları ağır basan birçok belgesel film çekilmiştir.

Belgesel film yapan kurum ve kuruluşlar Sender'e göre şöyledir; "Bilindiği gibi Türkiye'de çekilen ilk film, Ayastefanos'taki Rus Anıtı'nın yıkılışına ilişkin bir belgeseldir. Bundan sonra, 1950'li yıllara kadar kayda değer bir belgesel çalışma görmüyoruz. 1950'li yıllardan itibaren bazı kişisel çabaların yanı sıra, başta İstanbul Üniversitesi Film Merkezi tarafından (Görüntü 6), 1960'lı yıllardan sonra da Eczacıbaşı fabrikaları, Yapı ve Kredi Bankası ve Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu'nca desteklenen belgesel filmlerin yapıldığına tanık oluyoruz (Görüntü 7). Belgesel filmin üretildiği bir başka kuruluş da TRT'dir. Kurulduğu yıl olan 1968 yılından bu yana en düzenli belgesel film üretimini, son yıllarda büyük ölçüde

azalmış olmasına rağmen TRT yapmaktadır (Görüntü 8).”
(Sender 1996: 129)



Görüntü 8: Enis Rıza “Zamana Karışmak”

Başlangıçta Türkiye’nin tarihi ve kültürel değerlerini tanıtmaya amacıyla yapılan belgesel filmler zamanla ülkemizde gelişen sinema dilinin etkisiyle daha çok gelişmiş, gerçek yaşamın dramatik yapısıyla değil, çarpıcı kamera açılarıyla elde edilen estetik görüntülerle oluşturulan belgesel filmler çekilmiştir.

Ne yazık ki parasal yönden destek almadan çekilemeyen belgesel filmlerde azalmalar olmuştur. Son yıllarda TRT dışında özel kanalların da belgesel filme önem vermeleri sonucu bu filmlerin sayısı artmıştır. Hâlâ yayın kuşağında geç saatlere konulan belgesel filmler izlenme açısından istenilen düzeye gelememiştir. Bunun nedeni olarak, kurmaca filmlerin daha geniş bir kitleye seslenmesi gösterilebilir.

1. 3. BELGESEL FİLM TÜRLERİ

Belgesel film türleri çeşitlendirilebilir olmakla birlikte, burada en çok bilinen ya da en yaygın olan türden söz edilecektir. Simten Öngören, belgesel filmleri biçim ve içerik açısından sınıflandırıp yorumlayarak şu türleri belirlemiştir; biyografik, toplumsal, tarihi, propaganda, haber, gezi, derleme, bilimsel, araştırma belgeselleri. Biçim açısından sınıflandırdığı belgesel film türleri ise “dramatik belgesel” (Görüntü 9) ve “yarı dramatik belgesel”dir. (S. Öngerer 1991)



Görüntü 9: "Hititler", Tolga Örnek, 2003.

Cerici' de belgesel filmleri yapım biçimine ve içeriğine göre sınıflandırmıştır. Yapmış olduğu sınıflandırma da S. Öngören' in saptamalarından farklı değildir. Bu nedenle belli başlı belgesel türlerine kısaca değinilmiştir.

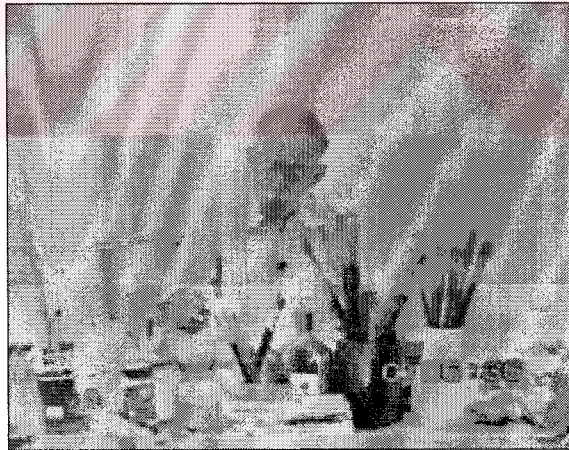
1. 3. 1. Biyografik Belgeseller

Biyografi belgeselleri yazar,yönetmen, ressam, insanî varoluşun belli kesitlerini ya da bölümlerini belgelemeyi amaçlamaktadır. Ele alınan konu/içerik sıklıkla, görüntüye alınan kişilerin bundan habersiz olduklarını uyandıran bir biçimle sunulmaktadır. Bu tarzda yapılan belgeseller, gerçek

belgesel / *vérité documentaire* olarak da anılırlar. Bu belgesel türü kolayca başka türlerle de birleştirilebilirler.

“*Vérité documentaire* tarz filmleri, nesne ile izleyici arasındaki estetik mesafeyi, izleyiciyi olayın içine daha iyi katabilmek amacıyla yok etmeyi amaçlar. Yani bir dolaysızlık duygusu yaratmayı ister.” (Abisel 2001)

Biyografi belgesellerinde genellikle bir tek mekân üzerinde yoğunlaşmaktadır. Söz konusu mekanlar genellikle kişinin yaşadığı ve davranışlarının kolayca saptanıp kayıt edilebileceği mekanlardır. Bu tür belgesellere konu olan kişiler genellikle halkın merak ettiği kişiler olmaktadır ve izlenme oranları yüksektir.



Görüntü 10: “Turan Erol”, Nazmi Kal, TRT, 2000.

Biyografi belgesellerine örnek olarak seçilen TRT 2 de “Okudukça” programında konu edinilen yazar Ahmet Cemal belgeseli izlenmiş ve belli noktalar üzerinde durulmuştur.

Söz konusu belgesel, doğrudan kişinin kendi anlatımına dayanan ve anlatıcı sesle de desteklenen bir film niteliği taşımaktadır. Müzik yazarın

kitaplarının tanıtıldığı sahnede kullanılmış ve anlatıcı sesle görüntü desteklenmiştir. Doğal ses kullanılmadan, müzik, anlatıcı ses ve yazarın sesi olmak üzere üç sestten oluşmuştur. Filmin tamamına hakim olan anlatıcı ses fazla kullanıldığından, görüntü dilinin etkisi yetersiz kalmıştır. Görüntü dilinin yoksun olduğu filmlerin genel özelliği olarak öznel zamanın yoksunluğundan bahsedilebilir. Filmin nesnel zamanının kısa olmasına karşın, öznel zamanın etkisi, izleyiciyi bilgilendirme açısından değerlendirildiğinde yeteri kadar doyurucudur. Fakat görüntü dili sese yenik düşmüştür.

Yazarın bulunduğu mekan genel plan ile gösterilmemiş ve izleyicide yaşanılan mekan merak edilen bir yer olarak gizli kalmıştır. Göğüs planı ile görüntülenen yazar, çerçevenin sağındadır ve sol tarafa bakarak konuşmaktadır. Kamera film boyunca göz seviyesinde tutulmuş ve kamera hareketleri amaca uygun nitelikte kullanılmıştır. Belgesel filmlerde sıkça kullanılan göz seviyesi, filmin psikolojik etkisini durağan kılmaktadır. Nitekim aynı etki bu filmde de söz konusudur.

Bu tür içine giren bir çok film vardır ve hemen hemen bütün kanallar, kurumlar bu alana yönelik filmler çekmişlerdir.

1. "Ressam Eşref Üren", yönetmen; Güner Sarioğlu.
2. "Dolmabahçe ve Atatürk", yönetmen; Suha Arın.
3. "Aşık Ali İzzet", yönetmen; Suha Arın.
4. "Turan Erol", yönetmen; Nazmi Kal (Görüntü 10-11).



Görüntü 10: "Turan Erol", Nazmi Kal, TRT, 1999.

1. 3. 2. Gezi Belgeseli

Güncel olayların geçtiği ya da genellikle dünya üzerinde fazla bilinmeyen bölgelerin tanıtımını yapan filmler gezi belgeseli olarak tanımlanmaktadır. Bu tür, belgesel filmlerin önemli bir türünü oluşturmaktadır. Aynı zamanda ilk belgesel filmler gezi belgeselidir. Gezi belgeselleri bahsi geçen bölgenin tam anlamıyla belgelenmesi ilkesine dayanmaktadır. Bu nedenle konunun derinlemesine araştırılması ve göstermek yerine, ne olduğunu anlatmak ilkesinin uygulanması gerekmektedir.

Belgelerde yer alan unsurların anlatılması yerine ekibin bu bölgede yaşaması, gezmesi ve görmesi, değişik zamanlarda o bölgede bulunması ve belgelemesi gerekmektedir. Bu sayede zaman kavramını anlatmak ve değişik zamanlarda o bölgenin özelliklerinin değişiminin gösterilmesi sağlanabilecektir. Örnek olarak Bodrum ilçesinin belgeselinde, sadece kış mevsiminin işlenmesi o bölgeyi yanlış ya da eksik tanıtmak demektir.

Gezi belgeselleri, tanıtım, bilgi vermek ve olayları yansıtmak amacıyla yapılmaktadır. Tanıtılacak bölgenin en belirgin özellikleri vurgulanırken, görüntü dilini desteklemek amacıyla oyuncu ögesi kullanılabilir. Bölgenin görüntülenmesinde doğal ses ve doğru renk unsurları, bölgeye uygun müzik seçmek ve o bölgeyle ilgili doğru bilgi vermek önemlidir.

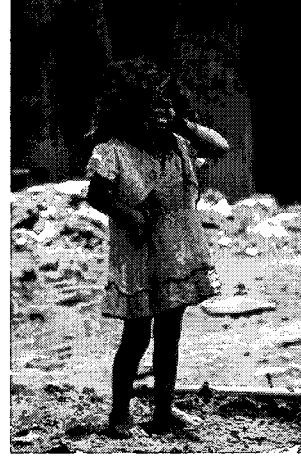
Bu türe örnek olarak, 1920'de Flaherty'nin 'Nanook' filmi gösterilebilir (Görüntü 4-5). Bu filmin çekimi için, Flaherty Eskimolarla birlikte uzun bir zaman yaşamış ve onların bütün yaşam koşullarını kaydetmiştir. Bu film ilk gezi belgeseli olmanın yanında ilk belgesel film olma özelliğini de taşımaktadır.

Türkiye'de yapılan gezi belgeselleri, yurdumuzu tanıtmak amacıyla yapılmışlardır ve ayrıca yurt dışında da belli bir çok bölgede araştırma yapılarak yapılan filmlerde bulunmaktadır. Buna örnek olarak Coşkun Aral'ın yönetiminde çekilen "Haberci" dizileri gösterilebilir (Görüntü 12-13). Gezi belgesellerine birkaç örnek vermek gerekirse aşağıda belirtilen filmler söylenebilir.

1. "Gökova Yolculuğu", Kur Film.
2. "Akdeniz'de Seyahat", Kur Film.
3. "Yedigöllerde Sonbahar", Baysal Film.
4. "Haberci", Coşkun Aral.



Görüntü 12: "Haberci" Coşkun Aral



Görüntü 13: "Haberci" Coşkun Aral

1. 3. 3. Haber Belgeseli

Haber niteliğindeki bir olayın, sade ve olayın gelişim safhalarının değiştirilmeden doğrudan verildiği belgesellerdir. Günlük olaylardan kaynaklanan belgelerin derlenerek derinlemesine bahsi geçen konunun araştırılması ve ilgili belgelerin kaynak olarak kanıtlanmasından yola çıkılarak hazırlanmaktadır. Sonuç seyirciye bırakılmakta ve yorum yapılmamaktadır.

S. Öngören ve Adalı'ya göre;

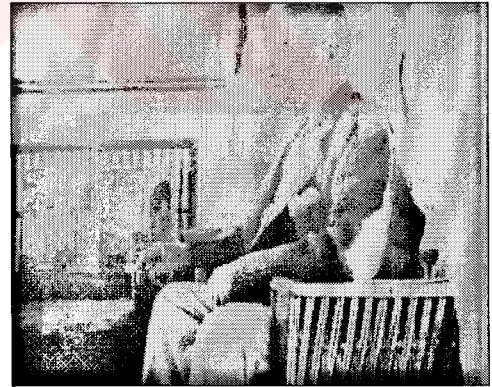
"haber belgeseli; haber düzenlenirken, gerçekleri gizlemeden, nesnel bir bakış açısıyla gözler önüne seren belgesel türüdür. Haber belgeseli güncel olayları en kısa zamanda ve kısa yoldan anlatan bir türdür." (Adalı 1986, S. Öngören 1991)

Haber belgeselinin etkisi, kullanılan gerçek belgelerle doğru orantılıdır. Nesnel bir bakış açısı hakim olan haber belgesellerinde bir çok görüşe yer verilmekte ve ayrıntılı bir biçimde irdelenen konunun, olayın, sonucu izleyiciye bırakılmaktadır.

Haber belgesellerinde genelde teknik kalite aranmamaktadır. Bahsi geçen yerin ya da kişinin tanınır olması, bilgi vermesi ve belge içermesi, haber belgeselinde kullanılması (konu) için yeterli olmaktadır. Söz konusu olay, zor şartlarda filme alınmış ise ve haberin amacını da bilgi toplamak oluşturuyor ise görüntü kalitesi çok fazla dikkat edilmeyen bir özelliktir.

Haber belgesellerine örnek olarak aşağıdaki filmler gösterilebilir.

1. “Amerika Gazetecileri”, Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü Sinema Şubesi.
2. “İncir İzmir Fuarı”, Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü Sinema Şubesi.
3. “Sarı Zeybek” Can Dündar (Görüntü 14-15)



Görüntü 14: “Sarı Zeybek”, Can Dündar. Görüntü 15: “Sarı Zeybek”, Can Dündar.

1. 3. 4. Propaganda Belgeseli

Birey ya da toplulukların belli bir görüş ya da amaç doğrultusunda etkilenebilecekleri biçimde bilgilendirilmesi olarak niteleyebileceğimiz propaganda, zamanla belgesel sinemanın temel amaçlarından biri olmuştur. Genel olarak tanıtma, bilgilendirme, eğitim ve amaçlanan doğrultuda etkileme

niteliklerini içeren propaganda belgeselleri geçmişte de görüldüğü gibi günümüzde de belgesellerin önemli bir türüdür.

“II. Dünya Savaşı ile birlikte o zamana kadar görülme­yen bir biçimde yaygınlaşan propaganda belgeselleri; genellikle silahlı kuvvetleri eğitip moral vermeyi, halkın moralini pekiştirmeyi, savaşın ilerlemesi konusunda halkı bilgilendirmeyi, hedeflere ulaşmak için bir kesimi cesaretlendirmeyi ve diğerlerinin de çabalarını haber vermeyi amaçlayan belgesel film türüdür.” (S. Öngören 1991)

1. 3. 5. Araştırma Belgeseli

Araştırmanın konusunu, araştırmacının ilgilendiği konuyu film aracılığıyla açık seçik bir yaklaşımla sergilemeye çalıştığı, yalın ve dolaysız belgesel film türüdür.

“Bu belgesel film türünün en önde gelen özellikleri kurgunun kullanılması, renkli çekimin önem kazanması, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinimlerin kullanılması ve alıcıyla elde edilecek görüntünün anlaşılır olmasıdır.” (S. Öngören 1991)

Araştırma belgeselleri, belli bir örgütün, bir grubun, bir kesimin bir gerçeği ayrı bir yapıda sunması kuşkusundan da yola çıkarak, bu kuşkuları kanıtlamaya çalışabilir. Araştırma belgesellerinde aşağıdaki iki noktanın dikkate alınması gerekmektedir;

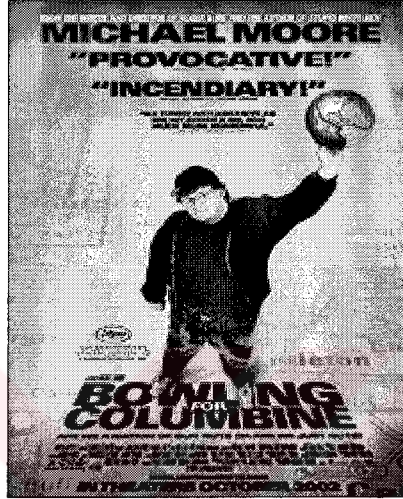
“1. Araştırma belgesellerinde görüntünün anlaşılır olması için alıcının araştırmayı en iyi biçimde yansıtacak bir noktaya ya da mekana yerleştirilmesi gerekmektedir.

2. Araştırma belgesellerinin kimilerinde konuyu ayrıntılarıyla saptamak, kaydetmek amacıyla mikroskop, teleskop, röntgen ve diğer teknik araç ve gereçler alıcıyla birlikte kullanılır. Bilgisayar animasyonları ile desteklenebilir.” (S. Öngören 1991)

Bu tür belgesellerde, önce konu tanıtılıp kavramlar tanımlanır. Daha sonra sırasıyla tüm yeni bilgiler işlenerek ortaya konulur. Bu türe örnek olarak 2003 yılı baharında sinemalarda gösterime giren Michael Moore'nin yönettiği “*Benim Cici Silahım* (Bowling for Columbine, ABD, 2002)” adlı belgesel film gösterilebilir (Görüntü 16). Söz konusu filmin amacı, silahın A.B.D.'de yaşayan insanların yaşamına yıkıcı bir biçimde girdiğini göstermektir. Film, İngilizce asıl adından da anlaşılacağı gibi (Bowling for Columbine), Columbine Lisesinde yaşanan trajik bir olayı çıkış noktası olarak almıştır. Columbine Lisesinde öğrenci olan iki çocuğun, şaşılacak derecede kolay elde ettikleri otomatik silahlarla yaptıkları okul baskınında bir çok kişiyi öldürmelerinin öyküsünü temel alan film, A.B.D.' de yaşayan insanların ne ölçüde saldırgan tavırlı olduklarını ve silahların insanların gündelik yaşamlarında, sıradan eşyalarımız gibi yerlerini çoktan aldığını anlatmaktadır.

Söz konusu filmde bütün olaylar açık seçik biçimde gösterilmeye çalışılmış, kamera hareketleri sınırlandırılmamış ve kamera özgürce kullanılmıştır.

Film, araştırma filmi özelliği taşımaktadır. Araştırmayı destekleyecek biçimde, filmin hem görsel hem de genel anlatım diline aykırı olmayan birçok arşiv görüntüsü kullanılmıştır.



Görüntü 16: "Benim Cici Silahım (Bowling for Columbine)", Michael Moore, 2002.

Anlatıcı ses ve araştırmacı kişi olarak yönetmen filmde aktif rol üstlenmiştir (Görüntü 17). Yönetmen rol yapan aktör konumunda değildir ve hatta A.B.D.'de yaşayan ve orada yaşanan olaylardan etkilenen bir kişi olarak ve de araştırmacı bir tavırla, kişi ve olayların açığa kavuşması için önemli bir konumdadır. Doğal ses kullanılmıştır. Yapay ses efektlerine yer verilmemiş; yer yer müzik ve ses birlikte kullanılmıştır.



Görüntü 17: "Benim Cici Silahım (Bowling for Columbine)", Michael Moore, 2002.

Film, doğal mekanlarda çekilmiştir ve dış mekanlar da doğal ışık kullanılmıştır. Çekimler, sinemanın genel geçer kuralları içinde oldukça etkili bir görsel dil yaratmıştır. Hem ses, hem müzik hem de görüntü dili özgün bir yapı oluşturmuştur.

“*Benim Cici Silahım* (Bowling for Columbine, ABD, 2002)” filminin dramatik yapısı yönetmenin bakış açısı doğrultusunda gelişmiş ve söz konusu olayların nedenleri üzerine derin bir araştırma yapılarak görsel dilin etkisi kuvvetlendirilmiştir.

Araştırma Belgesellerine örnek;

1. “Eski Ankara Evleri”, S. Taylaner.
2. “Türk Halıları”, E. Közberi.
3. “Anadolu’da Konutun Öyküsü”, Suha Arın.
4. “Bir Fincan Kahve”, T.C. Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı
Film Radyo Televizyon İle Eğitim Merkezi
5. “Benim Cici Silahım”, (Bowling for Columbine), M. Moore.

1. 3. 6. Toplumsal Belgeseller

Toplumsal belgeseller, toplumsal yaşamı ve toplumun geleceğiyle ilgili sorunları tam bir sorumluluk bilinci içinde ortaya koyan belgesel film türüdür.

“Toplumsal davranışların, eylemlerin ardındaki gerçekleri araştırarak, bu araştırmanın sonuçlarını belgelerle anlatma şeklidir. Yüzeysel ya da bölgesel tepkiler konu olarak işlenirken, herkesin başınıza gelebilir şeklinde düşsel bir etki

yaratmakta ve karşılaştırma yapılmaktadır.” (S. Öngören 1991)

M. Moore'nin yönettiği “Benim Cici Silahım (Bowling for Columbine)” adlı belgesel film aynı zamanda toplumsal belgesel özelliğini de taşıdığından bu türe örnek olarak gösterilebilir (Görüntü 18).



Görüntü 18: “Benim Cici Silahım (Bowling for Columbine)”, Michael Moore, 2002.

1. 3. 7. Tarih Belgeseli

Tarih belgeselinde, tarih içerisindeki gerçeklerin doğruluğu ve anlamı önem kazanmaktadır. Tarihi belgesel filmlerinin amacı, tarihi gerçekleri doğruya uygun bir biçimde yansıtarak, değişik toplumların dününü aydınlatarak bugün ve gelecek için alınması gereken kimi önlemlerle ilgili bir takım sonuçlar çıkarmaktır. (<http://www.kameraarkasi.net>)

Tarih Belgesellerine örnek;

1. “Hitit Uygarlığı”, TRT Kurumu.
2. “İstanbul’un Fethi”, TRT Kurumu.
4. “Ön Asya Türk Beylikleri”, TRT Kurumu, 1991.

1. 3. 8. Derleme Belgesel

Önceden yaşanmış olaylarla ilgili elde bulunan belge ve filmlerin kurgu yardımıyla yeniden düzenlenerek, belgeselcinin de bakış açısını yansıtarak ortaya çıkarılan belgesel film türüdür.

“Önceden çekilmiş belge filmlerinin ve kurgunun önem kazandığı derleme belgeseller, belgeselcinin bakış açısına göre oluşturulmakta ve daha eski olayları, konu ve sorunları izleyicilere iletmek amacıyla yapılmaktadırlar.”
(<http://www.kameraarkasi.net>)

1. 3. 9. Bilimsel Belgesel

Genellikle bilimsel araştırma ve bulguların sonuçlarını önceden tasarlanmış bir biçimde örneklendirerek anlaşılması kolay durumda ortaya koyan belgesel türüdür.

Kurgu ve kurgu yardımıyla açıklamanın önem kazandığı, istenildiğinde canlandırmanın da (animasyon) kullanıldığı bilimsel belgesellerin bir çoğu da eğitici nitelik taşımaktadır. Açıklık ve bilgilendirme özelliği taşıyan bu belgesellerde belgeselcinin öğrenme ortamı yaratmak gibi bir sorumluluğu bulunduğundan, hem bilgilendirici anlatım hem görüntü anlaşılır olmalıdır.

“Okul içi ve okul dışı eğitime yardımcı ders gereci işlevi de gördürülen ve bundan ötürü öğretici film adı altında da bilinen bu tür filmlerde:

1. Eğitimin ilkelerine uyularak yaş ve bilgi düzeyi önceden belirlenen ve bilinen izleyiciye uygun bir biçimde hazırlanır,
2. Araştırma filmlerinin bir çok özelliklerini kendinde taşır,
3. Açıklamalar görüntüler kadar önemlidir.” (S. Öngören 1991)

1. 4. BELGESEL FİMLERDE YAPIM SÜREÇLERİ

Filmi çekmeye başlamadan önce bütün aşamalar yerine getirilir ve yeterince ön araştırma yapılırsa filmin oluşması daha çabuk ve iyi olacaktır. Bu aşamaların tümüne hazırlık devresi de denilmektedir. Hazırlık devresi genellikle çekim süresinden daha uzun olmakta, her çeşit araştırma ve planlama bu devrede yapılmaktadır. Bu sürenin iyi bir şekilde planlanması filmin de en iyi şekilde sonuçlanmasını sağlar. Her aşamanın kendi sorunları ve özellikleri vardır. Bütün bu aşamalar belgesel filmlerde vazgeçilmez ön hazırlık aşamalarıdır ve filmin başarısının büyük bir kısmı da burada yatmaktadır.

“Bir belgesel yapım, projelendirme aşamasından filmin nihai kurgusuna kadar araştırma ve dokümantasyonla yürüyecek, kendi iç kitapçığını oluşturacak ve bu kitapçık da o belgeselin belleği olacaktır. Bu bellek, yeni belgeseller yapılabilmesinin birikimini oluşturacaktır.” (Sakızlı, http://www.bsb-adf.org/yapim_surecleri.htm)

Bütün aşamaların, neden vazgeçilmez oldukları, filme katkıları ve izlenmesi gereken yolların bütünlüğü, uygulama aşamalarına göre açıklanacaktır.

1. 4. 1. Alan Araştırması

Belgesel filmlerin konularının belirlenmesi için alan araştırması önemli aşamalardan biridir. Alan araştırması sonucu, toplumsal açıdan önemli fakat değinilmemiş konular tespit edilir ve yapılması düşünülen filmin konusu belirlenmiş olur. Belirlenen konu üzerine, yapılmış olan çalışmaların incelenmesi, gerekli bilgilere ulaşma yöntemleri ve iş bölümü, amaç, hedef kitlenin tanımlanması, bakış açısının belirlenmesi, filmin süresi, hepsi bu aşama içinde belirlenir.

Bütün gerekli olan verilerin belirlenmesi sonucu, filmin sonuçlanması çok daha çabuk olacak ve başarılı bir filmin ortaya çıkmasına katkıda bulunacaktır.

1. 4. 2. Kaynak Araştırması

Belgesel filmlerde kaynak araştırması yapılırken elde edilen verilerin inandırıcı, gerçek, ulaşılabilir özellikler taşıması gerekir. Bu özellikler sonucu, konuların, yaşamın içinden, doğal çevreden seçilmiş olması, yeterli malzeme toplanmasını, konunun iyice anlaşılmasını ve rahat çalışılmasını kolaylaştırır. Araştırma; gerçeğe, bilgiye ve belgeye dayanması açısından özellikle belgesel filmler için vazgeçilmez bir aşamadır.

“Araştırma aşaması, senaryoyu oluşturacak malzemenin bir araya toplandığı ve konunun gerçek anlamını kazanmaya başladığı aşamadır.” (Cerci 1997: 52) Senaryonun oluşması için gerekli olan bilgilerin toplanması, derinlemesine araştırma sonucu gerçekleşir. Bu nedenle bilgiler gerçek ve filmin amacını gerçekleştirecek gereklilikte olmalıdır.

Toplanan her bilgi, belge, görsel malzeme filmin özelliğine ve amacına uygun olmadığı takdirde gerçekleşecek olan film, istenilen etkiyi vermekten yoksun kalacaktır. Konuyla ilgili malzemenin zenginliği, konunun daha ayrıntılı çalışılmasına ve bilgilendirici, inandırıcı bir senaryo hazırlanmasına katkıda bulunacaktır.

1. 4. 3. Film Metninin Hazırlanması

Kurmaca olmayan filmlerin ilgi alanı çok geniştir ve her alan için farklı metinler oluşturulmalıdır. Örneğin gezi belgesellerin ve “gerçek sinema (*cinéma-vérité*)” tarzı belgesellerin metinleri tam olarak yazılmazlar. Sadece bilgi veren, çekilmesi umulan görüntülerin notları yazılmaktadır. Sonuçta, yazılı bir metin olmadan başlanılan bir film istenildiği gibi sonuç vermez.

Çekimler tamamlanmadan senaryoyu/metni yazamazsınız. Bu yönüyle belgesel fazlasıyla habere benzer. Öykü, çekimlerin yapıldığı mekandan çıkarılmak zorundadır. Görüntü kayıtları izlendikten, son kurgu yapılmadan önce aralarından uygun ve gerekli olan görüntüler belirlendikten sonra filmin son anlatım biçimi saptanmak zorundadır. Ancak bundan sonra bir metin/senaryo yazılabilir.

Bu metinler, film sonlanana kadar, sinopsis, senaryo ve çekim senaryosundan oluşur ve ardından film çekimine başlanır. Belgesel filmlerde bütün bu aşamalar bire bir uygulanmasa da sinopsisin ve senaryonun olması gerekmektedir. Senaryonun oluşması için araştırmaların önemi kadar sinopsisin belirlenmiş olması ve onun üzerinden gelişmelerin belirlenmesi de önemlidir.

1. 4. 3. a. Sinopsis

Film metninin kısa olarak yazılmış biçimine sinopsis denilmektedir. Bu bölüm birkaç sayfadan fazla olmamakta ve detaylara girilmeden yazılmaktadır. Senaryoda olup biten olayları ana hatlarıyla belirten ve bu haliyle yapımcıya sunulan sinopsiste, geniş zaman anlatımı kullanılmaktadır. Sinopsisi okuyan kişi film hakkında genel bilgiler edinmekte, filmin konusu ve yaklaşımı hakkında yaklaşık bir fikir edinmektedir. Sinopsis, "filmde neyin anlatılacağını" dile getiren metindir.

Pek çok belgeselde gerçek anlamda bir metin bile hazırlanmamaktadır. Bunun yerine yazar ve yönetmen, kısa notlardan ve çekim listelerinden yararlanmakta ve filmin son şeklini belirlemeye çalışmaktadırlar.

"Bir kurgusal film nasıl bir ana öyküyle yola çıkıyorsa, senaryolu kurgusal olmayan bir film de bir ana düşünceyle (filmin ne hakkında olduğunu yansıtacak bir ana ifade, bir varsayım ile) başlar. Bu, bir ya da iki tümceyle tanımlanmalı ve filmin tamamını kucaklayan bir düşünce görevini üstlenmelidir. Bu sizin soruna yaklaşımınızı açıklayacaktır. Ana düşünce olabildiğince öz ve kesin biçimde ifade edilir ve filmin izlenmesinden sonra izleyicinin aklında kalması gerekeni belirtir....

...Ana düşünce, mümkün olduğu ölçüde filmin odak noktası ile işbirliği içinde olmalı ve şu soruya cevap vermelidir: Film konusuna ilişkin neler diyor? Ana düşünce, senaryonun yazılmasını yönlendiren bir odak noktası olması nedeniyle uygun tümcelerle ifade edilmesi önemlidir. İfadeniz gelişigüzel olmamalıdır. Filmin vurgulayacağı noktayı ve

bakış açısını içermelidir.” (Miller, http://www.bsb-adf.org/new_page_1.htm)

Film metni hazırlanmadan çekime giden ekip, film hakkında hiçbir ipucuna ve bilgiye sahip değildir. Bu nedenle kameraya takılan bütün görüntülerin kayıt edilmesi hem amaçsız görüntü toplamaya hem de kurgu aşamasında gereğinden fazla vakit kaybetmeye neden olur. Bütün bunlar ancak iyi biçimde hazırlanmış senaryo sayesinde çözülebilir.

“Senarist için sinopsis hazırlamanın avantajı, filmde ele alacağı olayları, karşısında yazılı olarak görmesi ve bir kontrol olanağına kavuşmasıdır. Bir cümleyle anlattığı yapı işliyor mu, öykünün eksikleri var mı gibi sorular sinopsis aracılığıyla ortaya çıkarılır.”

(Baran, <http://www.gezginci.net/sinematek/sinebilgi03.htm>)

1. 4. 3. b. Senaryo

Bütün film yapımlarında olduğu gibi, belgesel film çalışmasında da bir senaryo vardır. Senaryo, filmin ana hareket noktalarını belirleyen yazılı metindir. Film çekilirken yapılması gerekenler senaryoda açıkça tanımlanmaktadır. Yazılan metin edebi bir dile sahip olmayan, sinemasal terimleri de içeren, herkesin anlayacağı sadeliktir.

Erman Şener'e göre senaryo;

“Belli bir teknik ve yeteneğe dayanan, yedinci sanat kurallarını ve günün teknik kurallarını dikkate alan, ilk satırından son satırına dek filme/televizyona uygun olarak hazırlanan metindir.” (Akyürek 1995: 56)

Philip Elliot'a göre senaryo; "Görüntü ve sese dönüşecek bir düşüncenin, bir olayın yazıya dökülmesidir." (Akyürek 1995: 56) Senaryo, filmin görüntüsel anlatımını dile getirmektedir. Film metni yazmanın bir yolu, bir dizi izlenimsel görüntü sıralamaktır. Görüntülerden oluşan filmin önce senaryolaştırılması gerekmektedir.

"Görüntüsel anlatım, senaryonun temelidir. Bir senaryo görüntüsel anlatımı hiçbir zaman göz ardı edemez ve senaryonun kolayca filme dönüşmesini sağlayabilen en önemli özellik de görüntüsel anlatımdır." (M.T. Öngören 1985: 44)

Senaryo yazımı anlaşıldığı kadar kolay değildir. Filmdeki tüm olayların, bağların ve bütünlüğün yazılı olarak belirtilmesi gerekmektedir. Senaryoda süslü sözler, geniş tasvirler, yapay konuşmalar bulunmamalıdır. Filmin sunuş alanı nasıl olursa olsun, senaryo konuşma dili ile yazılmalıdır. Dolaylı ve kişisel anlatım biçiminden kaçınılmalıdır. Senaryoda kullanılan dil, yalın, akıcı ve anlaşılır olmalı, filmin seslendiği kitleye bilgi verici ve doğal olmalıdır.

Filmin öyküsünü yazarken en çok dikkat etmemiz gereken görsellik, konuşmalardan çok daha önemlidir. Göze hitap etmeyen uzun tasvirlerden kaçınmak gerekmektedir. "Senaryoda en önemli unsur, görselliktir. Her anlatılanın 'gösterme'yi hedeflemesi gereği ön planda tutulmalıdır." (Cereci 1997: 50)

"... çok göster, az şey söyle.' Bu senaryo yazarlığının ana ilkesidir. Nedeni çok açık. Çünkü gerek sinema gerek televizyon başlıca görsel iletişim araçlarındandır. Senaryoların ortak özelliklerinden biri, sözlü anlatıma çok

fazla yer vermemesidir. Olanaklar ölçüsünde, olabildiğince görüntülere yüklenilmeli, sözlü açıklamalardan olabildiğince kaçınılmalıdır.” (Akyürek, 1995: 60)

Belgesel filmlerde her zaman senaryoya bağlı kalmak da başka bir sorunu gündeme getirmektedir. Gerçek yaşamı konu alan belgesel film o an doğal hayatın akışı içinde çekildiği için farklı görüntülerinde kaydedilmesini gerektirir. Bunun sonucu olarak çok daha farklı etkiler de elde edilebilir. Bütün bunlar kaynak araştırmaları sonucunda oluşacak bilgilerin etkileridir ve filmin daha da zenginleşmesini sağlayacaktır.

“Senaryo, belgesel filmde de bir temel noktadır. Ancak belgesel film senaryosu, bir sinema filminde olduğu kadar belirleyici ve şekillendirici bir özellik taşımayabilir. Çünkü belgesel film konusu, genişleyebilen, yön değiştirebilen, esnek bir yapıyla ortaya çıkabilir. Bu durum, belgesel film konusunun büyük ölçüde gerçek konulardan oluşmasından kaynaklanır. Gerçekler sürekli değişebilir. Bir sinema filmi, daha çok imge dünyasından üretilmiş öykülerle ya da gerçeklerden yola çıkılarak oluşturulmuş imgesel öykülerle ortaya çıkarılır. Fakat belgesel filmde konular, bütünüyle gerçektir. Katıksız gerçeklerden oluşan belgesel film fantezi ve ütopya hemen hemen yer vermez ve ancak bu şekilde belgesel bir değere ulaşabilir.” (Cereci 1997: 111)

Senaryo metninin kağıda yazılması da oldukça farklı ve önemlidir. Senaryo metni için kağıt iki ayrı sütuna ayrılmakta ve bütün çekim ayrıntılarının belirtilmesi gereken bilgiler yazılmaktadır.

“Senaryo, biçimsel olarak, kağıdın bir yanına görüntüyü (oyuncu ve kamera devinimleri, çekim ölçekleri, özel etkiler) ve sahneleme yöntemlerini; kağıdın diğer tarafına da ses (konuşma örgüsü ‘diyalog’, ses efektleri, doğal sesler, müzik) gibi öğelerin ayrıntılarını kapsayan metindir.”
(Akyürek, 1995: 56)

1. 4. 4. Çekime Çıkmadan Yapılan Hazırlıklar

Bütün aşamalar eksiksiz yerine getirilmiş ise çekim hazırlıkları çok çabuk olmaktadır. Çekimde bulunması gereken kişilere (ekip) görev dağılımı yapılmalı, çekimin kaç gün süreceği, filmin nerede ve hangi saatlerde çekileceği belirlenmeli ve gerekli malzemelerin listesi çıkarılmalıdır. Bütün planlama bittikten sonra verimli bir çalışma performansı sağlanacaktır. Bütün filmler bir ekip sonucu çekilmesine rağmen bu sayıyı çok sınırlı tutmak en verimli işi ortaya koymaktadır. Kalabalık bir ekip, işi kolaylaştırmaktan çok olayların düğüm olmasına neden olmaktadır.

Asıl çekimden önce, deneme çekimler yapma fırsatı varsa mutlaka yapılmalıdır. Bunun sonucu ışığın etkisi, kamera hareketi, ölçek, çerçeve, hepsi belirlenmiş olur ve mekan tanımlaması yapılacağından, deneme çekim her zaman için asıl çekime kolaylık oluşturacaktır. Belgesel filmlerde var olan senaryoya birebir bağlı kalmak söz konusu olmadığı için çekim esnasında bir çok şey değişebilmektedir. Bu değişimler sonucu amaçtan tamamen uzaklaşmak söz konusu değildir. Aksi taktirde film yapım aşamaları yeterli titizlikle yapılmamıştır.

1. 4. 5. Çekim

Çekim esnasında bir çok şey planlandığı gibi yapılamayabilir. Bunlar; ışık, kamera hareketleri, mekanın özelliği... bütün bunlar deneme çekimlerin eksikliğini gösterir. Çekim esnasında film için fazla görüntü toplamak en akıllıca ve doğal olanıdır.

Film için belli bir çekim sıralaması söz konusu ise buna uyulmalıdır. Çekimler yapıldığında filmi çekilen kişi ya da kişilere zorlama hareketler yaptırılmamalı, sözler söylenmemelidir. Her şey doğal mekanda ve davranış içinde kayda alınmalıdır.

Film içinde kullanılacak doğal ses efektleri varsa bunlar film setinde toplanmalıdır. Konuşmalar ses bandına kayıt edilmeli, ses bandı yoksa doğrudan film bandına da kayıt yapılabilir.

1. 4. 6 Kurgu

Bir film bittiğinde, yüzlerce bağımsız görüntüden oluşan bir yığılma vardır. Bu yığılmayı anlamlı hale getirmek için, filmin estetik, yaratıcı bir anlam taşıması için senaryodaki sıralamaya uygun bir düzenleme yapılır. Bu düzenleme kurgudur.

Çeşitli çekimlerin, çeşitli kurallara ve yollara uygun olarak arka arkaya belli bir anlayışa uygun olarak sıralanmasına kurgu denir. Kurgu işleminde aşağıdaki üç temel noktadan yararlanılması gerekir.

1. Bir çekimden diğerine ne zaman ve nasıl geçilecektir?
2. Çekimlerin sırası ve süresi ne olmalıdır?
3. Olumlu görüntüsel süreklilik nasıl elde edilir?

B. Naci İslimyeli, kurgunun amacını; “çekimleri salt ussal bir sıralamaya sokmak değil, çekimlerin taşıdığı anlamları daha üst düzeyde anlatımlar adına içsel ilişkiler içinde yorumlamaktır” diye açıklamaktadır. (İslimyeli 1978: 70)

Sinema tarihinde geçmişten bugüne kadar birçok sinemacı kurguya farklı işlevler ve anlamlar yüklemişlerdir. Renoir, Murnau, Flaherty kurguyu; çekimlerdeki fazlalıkları temizleyip, bir takım geleneksel devamlılık kurallarını göz önüne alarak senaryoya uygun bir biçimde ardı ardına eklemek olarak açıklarlarken, Vertov, Pudavkin, Eisenstein ise kurguyu; film düşüncesinin ilk ortaya çıkmasından, perde de son durumunu alıncaya kadar süren temel yaratıcı süreç olarak kabul etmişlerdir.

““Plastik” sözcüğü sinemada, makyajdan performansa kadar geniş bir alanı içermektedir. Bu alana kadrajı ve ışığı da ekleyebiliriz. Kurgu sinemada plastiktir.” (Özön 2002)

Günümüzde bilgisayar teknolojilerinin de devreye girmesiyle, olağanüstü bir güç kaynağına dönüşen kurgu, en basit anlamıyla bir seçme ve düzenleme sorunudur.

Kurgu yapılırken birçok geçiş yöntemi kullanılmaktadır. Bunlar aşağıda sıralandığı gibi isimlendirilmekte ve amaca uygun olanlar tercih edilmektedir.

“A – Kesme

- 1 - Hareketle ilgili kesme
- 2 - Geciken kesme
- 3 - Tepki ile ilgili kesme
4. Ne zaman kesme ile geçiş kullanılmalıdır
 - a - Konuşmada kesme
 - b - İlgil yönünden doğru kesme
 - c - İlgil yönüne doğru yapılan kesme ile en yakın çekime geçiş
 - d - Televizyonda tepki ile ilgili kesmenin kullanılışı
 - e - Sesle ilgili kesme
 - f - Müzikle ilgili kesme
5. Kesmede etkili olabilmek için neler yapılmalıdır
 - a - Bağlantılı kamera açıları
 - b - Açı- karşı açı
 - c- Arka görüntüsü (fon)
7. Bağlantılı görüntünün düzenlenmesi
 - a - Bağlantılı hareket
 - b - Kesme - kamera hareketi

B - Dışa Kesişler

1. Belirtici dışa kesiş
2. Birbiriyle ilişkili dışa kesişler
3. Birbiriyle ilişkisi olmayan dışa kesiş
4. Yönle ilgili dışa kesiş
5. Yorum yapmaya yarayan dışa kesiş
6. Gerilimi gevşetmek amacıyla yapılan dışa kesiş
7. Zamanla ilgili dışa kesiş
8. Tepki ile ilgili dışa kesiş
9. Yasakla ilgili dışa kesiş

C – Zincirleme

1 - Bindirmeli zincirleme

2 - Uyuşumlu zincirleme

D - Kararma ve Açılma

E – Bindirme

F – Silinme

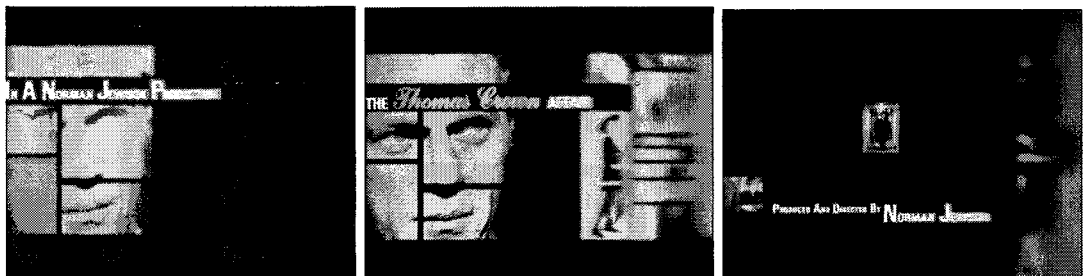
G - Seçiklik Ayarını Bozarak Yapılan Geçiş

H - Geriye Dönüş (Flash-Back)" (M. T. Öngören 1985)

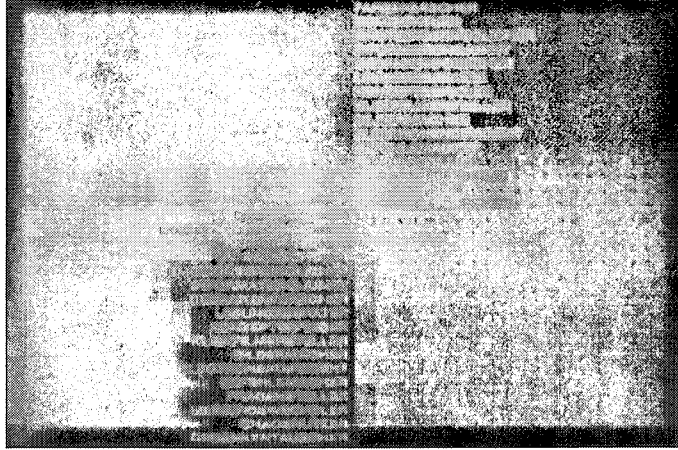
1. 4. 7. Jenerik

Kitle iletişim araçlarının önemi, gelişen teknoloji ile paralel olarak her geçen gün artmaktadır. Televizyon; hedef kitlesi en geniş, en fazla rağbet gören, teknolojik açıdan çok fazla olanak sunan kitle iletişim araçlarından biridir. İzlenme oranı çok yüksek olan ve yayın akışları birbirlerinden farklı olan birçok TV kanalı vardır. Bütün bu kanallar birbirleri arasında program rekabetine girdiklerinden izlenme oranlarını artırmak için programlarını tanıtmak amacıyla jenerikler hazırlamaktadırlar.

Jenerikleri; programlarına, programın başlangıçlarına ve bitişlerine göre isimlendirebilmekteyiz. Bunlar; haber, reklam, sinema, eğlence programı ve yayın akışı jenerikleridir. Bütün bu jenerikler de başlangıç ve bitiş jeneriklerine sahiptir (Görüntü 19-20).

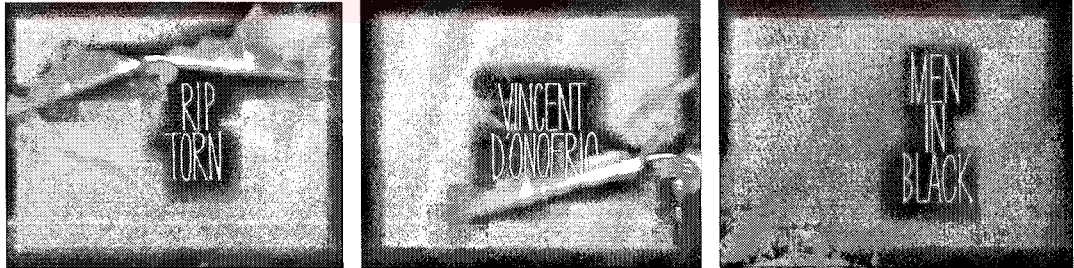


Görüntü 19: "The Thomas Crown Affair", Norman Jewison, 1968, Başlangıç Jeneriği.



Görüntü 20: "Metaphrenie", Bitiş Jeneriği.

Jenerikler hazırlanmaya başlanmadan önce programın türüne, hedef kitlesine dikkat edilmelidir. Bunlar bilindikten sonra hazırlanmaya başlanılan jeneriklerde ise dikkat edilmesi gereken bir çok öğe vardır. Bu öğeler; süre, renk, tipografi, görsel imgeler (animasyon, spot görüntüler), kullanılacak teknik malzemelerdir (Görüntü 21-22).



Görüntü 21: "Men in Black", 1997, Tipografi Seçimi.

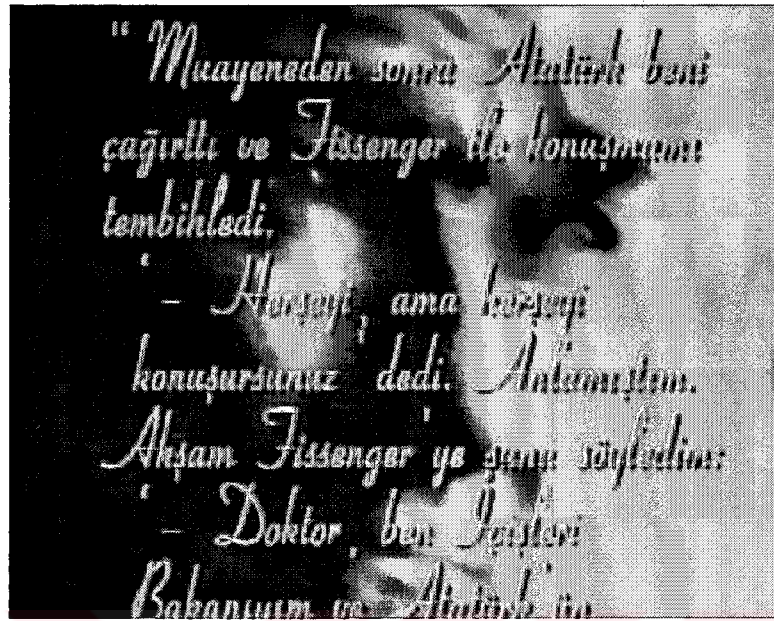


Görüntü 22: Renk ve Görsel imge.

Film türleri içinde belgeseller için hazırlanan jeneriklerin süreleri hedef kitleye göre değişmektedir. Belgesel filmlerde de birçok film türlerinde olduğu gibi başlangıç ve bitiş jenerikleri bulunmaktadır. Başlangıç jenerikleri; filmin içeriğine göre; animasyon, spot görüntü ve akan görüntülerden oluşabilmektedir. Başlangıç jeneriklerinde görüntülerle birlikte tipografi ögesi olarak filmin adı, yönetmenin adı ve gerekli görülen kişilerin adları bulunmaktadır.

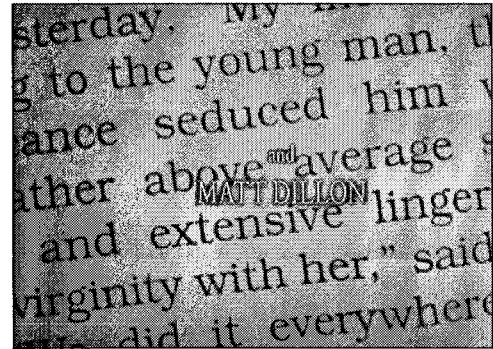
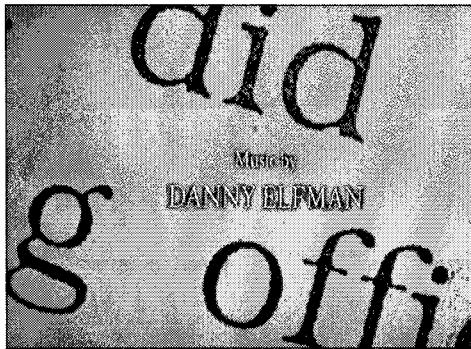
Bitiş jeneriklerinde ise filmi hazırlayan ekibin isimleri yazılmaktadır. Bunlar akar görüntüyle birlikte olabileceği gibi hareketsiz zemin üzerinde yazıların geçtiği jenerikler olabilmektedir.

Sinemada tipografinin kullanılacağı ortam, ışıklı bir ortam (ekran, perde) olduğundan, tipografi seçimine dikkat edilmelidir. Okunurluğu yüksek, görsel etkisi filmin türüne uygun, belli ölçüsü olan ekran üzerinde ne küçük ne de büyük olan bir tipografi seçimi yapılmalıdır. Jeneriklerde kullanılan tipografi, programın türüne uygun olacağı gibi filmin türüne göre de tipografi seçimi yapılmaktadır (Görüntü 23).



Görüntü 23: "Sarı Zeybek", Can Dündar, Tipografi seçimi.

Tipografinin ekran üzerindeki yeri ve okunurluğu izleyici açısından önemlidir. Tipografinin görüntü üstüne gelen kısımlarının okunma sorunu yaratması, istenilen bilgiyi doğru vermemesi açısından tipografinin doğru yerde olması dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Tipografi ve zemin ilişkisine örnek olarak verilen jeneriklerde tiporafi hem renk hem de zemin ilişkisi açısından yetersiz gösterilebilir (Görüntü 24-25).



Görüntü 24: "To Die For", Gus Van Sant, 1995, Tipografi Ve Zemin İlişkisi



Görüntü 25: Yazı ve Görsel İmge

2. BÖLÜM

2. 1. BELGESEL FİLMDE GÖRSEL TASARIM SORUNLARI

Sinema, her şeyden önce bir iletişim aracıdır. İletişimi doğru ve iyi kurmak sinemanın tüm türlerinde olduğu gibi belgesel film için de önemlidir. Sadece bilgi verdiği düşünülen belgesel filmlerde, anlatılan konunun önemi ve ilginçliği, tek başına, seyirciyi etkilememektedir. Konunun çok önemsendiği, anlatım biçiminin çok irdelenmediği belgesel filmlerde izleyici ile iletişim, güçlü bir şekilde kurulmamaktadır. Doğru iletişim için, bir çok alanda olduğu gibi görüntü sanatı olan belgesel filmler için de, görsel tasarım yadsınamayacak biçimde önemini göstermektedir.

Belgesel filmin salt işlevinin “nasılsa öylece gösterme” (Ulutak 1988) yani kayıt etmek olduğu anlaşılmamalıdır. Belgesel filmin önemli görevlerinden biri olan kayıt tek başına bir şey ifade etmemekte, diğer önemli işlevlerinden biri olan ‘yorumlama’ ile ancak önem kazanmaktadır.

“Belgesel sinema bilgilendirme işleviyle sınırlı değildir ve ele aldığı konuya yaklaşım ve sunuş biçimiyle sanat alanına da el atar. Sanat eserinin estetik düzeyi ise kullanılan malzemeden çok onun nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Belgesel filmler anlattıkları şeyle beraber görüntünün estetik düzeyleri, şiirsellikleri ile de akılda kalmakta ve etki güçlerini arttırmaktadırlar.” (Güngör 2002: 55)

Güncel yaşamın bir sahnesi, yönetmenin yorumuna, estetik anlayışına ve yapısına göre çeşitli görüntü düzenlemesi ile oluşturulabilir. Sinema, anlamlı görüntülerin art arda gelmesiyle oluşmakta, belgesel filmin yapımında da aynı görüntü düzenleme mantığı kullanılmaktadır.

Yönetmen, konuyu açık seçik gösterme kaygısıyla kendi yorumunu da ortaya koyacak biçimde çekim ölçeklerini, kamera açılarını ve hareketlerini kullanırken, hem görüntü düzenlemesini hem de dramatik etkiyi düşünmektedir.

Belgesel filmlerde, kurmaca filmlerde olduğu gibi film hileleri, kamera devinimleri, görüntüyü olduğundan farklı gösteren kamera mercekleri ve filtreler kullanılmamaktadır.

Belgesel filmlerde görsel tasarım; yorumlama, belgeselcinin bakış açısı ve kameranın konumlandırıldığı yerdir. Yani görsel tasarım, görüntüyü çerçeveleme biçimidir. Bütün bunlar sinemanın “görsel dil”ini oluşturmaktadır. “Filmde görsel tasarım dili, bütün göstergelerin birbirleri ile olan ilişkileri doğrultusunda şekillenir.” (Çinici 1996)

Bu görsel dilin göstergelerini şu şekilde belirtebiliriz.

1. Çerçeve
2. Kamera Açısı
3. Kamera Hareketleri
4. Perspektif
5. Çekim Ölçekleri
6. Işık ve Renk
7. Zaman
8. Tipografi
9. Bakış Açısı

2. 1. 1. Çerçeve

Abisel'e (2001) göre; çerçevenin varlığı ve kullanımı, filmsele anlatımın ve kompozisyonun gerçekleştirilmesinde, filmsele etkinin oluşturulmasında ilk ögedir. Çerçeve bir olayı anlatma biçimimiz, genelden özele bir geçiş, göstermek istediğimiz kadarına koyduğumuz sınırdır. Çerçeve oranları görsel kompozisyon açısından önemlidir. Ekrandaki göstermek istediğimiz her görüntü, dış çevreden seçilmiş bir parçadır.

“Estetik bir araç olarak çerçeve, yarattığı sınırlar aracılığıyla neyin çerçeve içine alınacağına ya da nelerin dışarıda bırakılacağına karar verme zorunluluğu getirmektedir.”
(Abisel 2001: 7)

Plastik bir öge olan çerçeve ile anlatılmak istenen, sadece görsel kompozisyon dengesini sunmak değil aynı zamanda duygusal algılamayı da sağlamaktır. Kompozisyonun izleyiciye sağladığı iki türlü yardım vardır;

- “1. Seyircinin duygularını etkilemek
2. Seyircinin dikkatini ilgi merkezine yöneltmek” (Eyikan 1973)

Böylece hedef kitleye verilmek istenen mesaj, dramatize bir yaklaşımla çerçevelenerek sunulur. Birinci etkili olanak öykünün akışıysa, ikincisi çerçeve düzenlemesidir.

Vladimir Nilsen (1985), çerçeve sınırının, çekimi yapılan nesneyi kuşatan uzamsal sınırları belirlediğini söyler. Çerçeve sınırı, seçilen görüntüyü genel olanından kesin çizgilerle ayırdığından, bir ön seçim yapılabilmesini olanaklı kılar. Çerçeve sınırlarıyla kuşatılmış bir nesneyi

algılayışımız, aynı nesneyi doğal koşullar altında doğrudan olarak algılamamızdan farklıdır. Bir nesneyi çerçeve sınırları içine aldığımızda, belirli uzamsal konumda o nesnenin sunumunu ekrana taşımız oluruz.

Hareketli görüntü, sinema sanatının temel malzemesidir. Bu malzemenin en iyi şekilde çerçevelenmesi tek başına görüntü sorununu ortadan kaldırmamaktadır. Çerçeveleme ancak diğer göstergelerle bir bütünlük oluşturduğunda önem kazanmaktadır. Kamera açısı, çekim ölçekleri çerçevenin oluşmasına destek olmaktadır.

Kompozisyonda çizgilerin, şekillerin (bunlar düşseldir ya da nesnelerin konumları sonucu oluşur), renk tonlarının psikolojiye etkisi söz konusudur. Yüksek binaların hakim olduğu çekimlerde, dikey çizgiler belirgindir ve yücelik, güç anlamı taşımaktadır.

Kompozisyonda denge, birlik, oran, ön plan, geri plan, açıklık, duruluk seyirciyi ilgi merkezine odaklamak için kullanılan özelliklerdir. Ayrıca oyuncuların sergiledikleri davranışlar da izleyiciyi etkilemektedir. Oyuncuların yakın çekimde baktıkları yön, izleyiciyi, çerçeve dışında ilgi merkezi olan bir noktaya yöneltir. Bu çekim biçimi kapalı-açık çerçevenin oluşmasına neden olmaktadır. Resim sanatında da önemli olan kapalı-açık çerçeve sinemada da aynı etkiyi yaratmakta ve izleyiciyi istediği şekilde yönlendirmektedir.

Kapalı çerçevede bütün hareket görülen çerçeve içinde gerçekleşmektedir. Mekan hakkında genel bilgi verilmek istendiğinde de kullanılmaktadır.

“Kapalı formlar, genel bir kural olmamakla birlikte, daha çok belirli bir düzen, tamlik ve kapalılık duygusu yaratmak, görsel kompozisyonu ve dengeyi vurgulamak, karakterlerin

çevreleriyle ve birbirleriyle olan ilişkilerini ayrıntılı biçimde göstermek amacıyla kullanılmaktadır. Filmselel uzam, çerçevenin dikdörtgeniyle sınırlansa da, çerçeve içi hareketler, bakış yönleri, aydınlatma, diagonal sıralamalar, ön ve arka ilişkileri, mercek kullanımları, ışık ve dekor gibi öğelerin düzenlenmesiyle derinlik kazanır. Ağırbaşlı, bazen monoton, sıkıcı bir atmosfer yaratmak açısından etkili olan bu tarzın hakim olduğu filmlerde kamera hareketleri genellikle sınırlıdır ve çevrinmeler kaydırmalara göre daha fazla kullanılır.” (Abisel 2001: 23)

Tam tersi olan ve çokça kullanılmaya başlanılan açık çerçeve, izleyiciye olayların çerçeve dışında devam ettiği izlenimini verir.

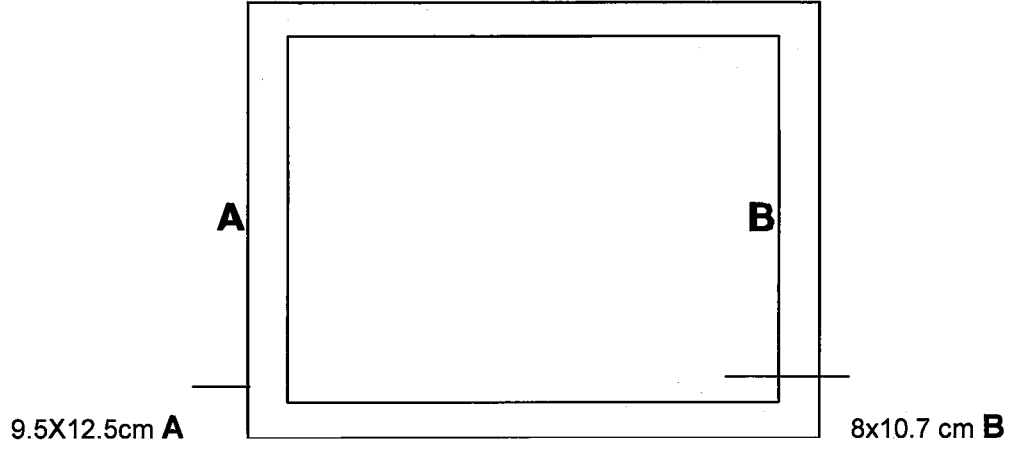
“Açık çerçeveler, özellikle yatay hareketlerin yoğunluk kazanmasıyla özgürlük, genişlik, ferahlık duygusu yaratır. Ancak bunun yanı sıra, aslında çerçevenin varlığının sonucu olan ‘çerçevenin dışı’nın, anlamın ve atmosferin yaratılma amacıyla kullanıldığı haller daha ilgi çekicidir. Çerçeve dışı eskiden beri, özellikle dramatik amaçlar için, gerilim, heyecan, merak ve şaşkınlık gibi duygular uyandırmaya yönelik olarak kullanılmıştır. Çerçeveden dışarı yönelen bir bakış, çerçeveye giren bir el vb. çerçevenin o tarafında var olan ama görünmeyen eylem ya da nesneye ilişkin bilgi vererek çerçeveyi genişlettiği gibi, görünmezlik, merak ve endişeyi de beraberinde getirmektedir.” (Abisel 2001: 23)

Aynı zamanda çerçeve içi düzenlemenin etkisi de önemlidir. Bu düzenlemelerde dikkat edilen altın kesit bütün kompozisyonlarda kullanılmamakla birlikte en iyi etkiyi vermek açısından, eski çağlardan beri sanatçıların kullandıkları bir orandır. “Çerçevenin içten, altın kesit oranına

uygun olarak bölünmesiyle ortaya çıkan dört noktanın, dikkatin en çok yoğunlaştığı yerler olduğu öne sürülmektedir.” (Abisel 2001: 7) Altın oran $BC:AB=AB:AC$ 'dir. 1'e 1,618 oranıdır. Yani bir şeklin enini ve boyunu saptamada göze en hoş görünen orandır.

“Öte yandan sanat tarihinde özel bir yeri bulunan önemli resim kompozisyonları, belgesel sinemanın plan bölümleri sistemi ve bu parçaların özgün kurgu sistemleriyle gerçekleşen tahlil yöntemlerini karşımıza getirmiştir. Kompozisyonun senaryo tekniğiyle planlara ayrılarak, bu parça birimleri arasındaki bağlantıların belirlenmesi, sıradan bir bakışla resmin iç yapısına ait özelliklerin kavranmasına imkan bulunmayan sınırların aşılmasını ve eserin daha iyi değerlendirilmesini sağlar. Aynı yöntemle bağlı olarak, bir resmin oluşum süreci bile, doğrudan sanatçı elinin sinemaya katılımı ve özel çekim tekniklerinin uygulanması ile bilinçli bir algılamanın hedefi haline getirebilmektedir” (Tansuğ 2002: 30)

Bir bütünden parça aldığımızda, oluşturduğumuz çerçevenin içine girmesini istediğimiz görüntünün tam olarak televizyonda görünmesi için televizyonun ölü alanını düşünmeli ve çekimi yaparken çerçeve içine girecek olan görüntüyü daha geniş almalıyız. Bu aynı zamanda kameranın yatay boyutuyla da ilgilidir. Yatay kamera boyutu 9.5x12.5 cm. iken, yatay kameradan ekrana yansıyan görüntü boyutu 8x10,7 cm. dir (Görüntü 26).



Görüntü 26: Yatay Kamera Boyutu, Ekran Yansıyan Görüntü Boyutu.

2. 1. 2. Kamera Açısı

Kamera açısı, sinemacının baktığı açı olmakla birlikte izleyicinin de baktığı açıyı göstermektedir.

“Bir film pek çok çekimden oluşmaktadır. Her bir çekimin izlenebilmesi için kameranın en iyi konumda yerleştirilmesi gerekmektedir. Kameranın konumlandırılması -kamera açısı- hem seyircinin bakış açısını hem de her çekimde görülen -gösterilen- alanı belirtmektedir.” (Mascelli 2002)

Görsel tasarımda doğrudan etkili olan kamera açısı; içeriğin görüntüsünü, etkisini değiştirir ve öznenin görsel betimlemesini yapar. Kamera açıları kimi zaman izleyiciyi konuya yaklaştırırken kimi zaman da uzaklaştırır.

T. M. Öngören (1985), ‘kamera açısı’ni kameranın konuya baktığı yön diye tanımlamıştır. Kameranın seyirciye salt neyi görmesi gerektiğini

değil, aynı zamanda seyircinin nasıl görmesi gerektiğini de sağladığını belirtmektedir.

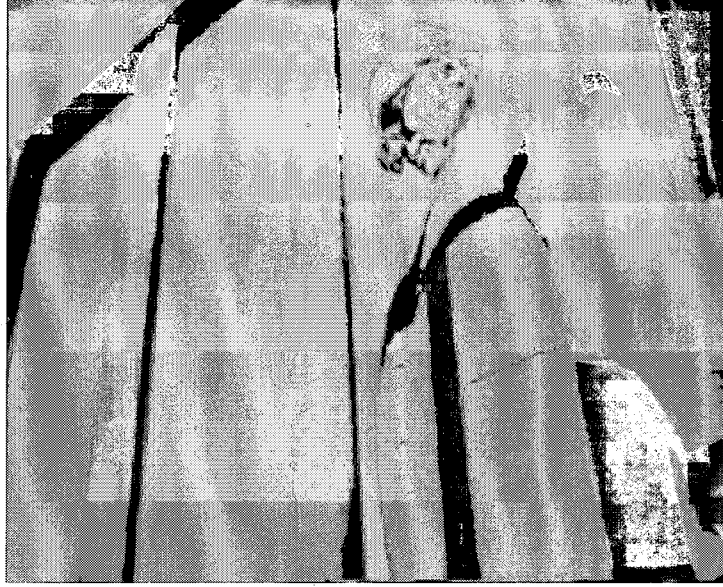
Burada söz konusu olan kameranın nesne için konumlandırılan açısıdır. Konunun görselleştirilmesi sürecinde bir çok kamera açısı kullanılmaktadır ve bu açılar izleyicinin konuya yaklaşmasını, uzaklaşmasını, yüksekte, alçaktan bakmasını sağlayacağı gibi yönetmenin izleyici üzerinde bırakmak istediği psikolojik etkiyi de desteklemektedir.

Söz konusu olan kamera açıları; göz seviyesi, üst açı, alt açı konumlarıdır. Bu kamera açıları izleyiciyi psikolojik yönden etkilediği gibi, görüntü düzenleme olanakları da yaratmaktadır. Kurgu aşamasında filmin dramatik yapısı gereği farklı kamera açılarından çekilmiş görüntüler, görüntü dizini oluşturmada işe yaramaktadırlar.

Alt açı, konuyu (nesneyi, kişiyi...) yüceltmekte, önemli hale getirmektedir (Görüntü 27-28).

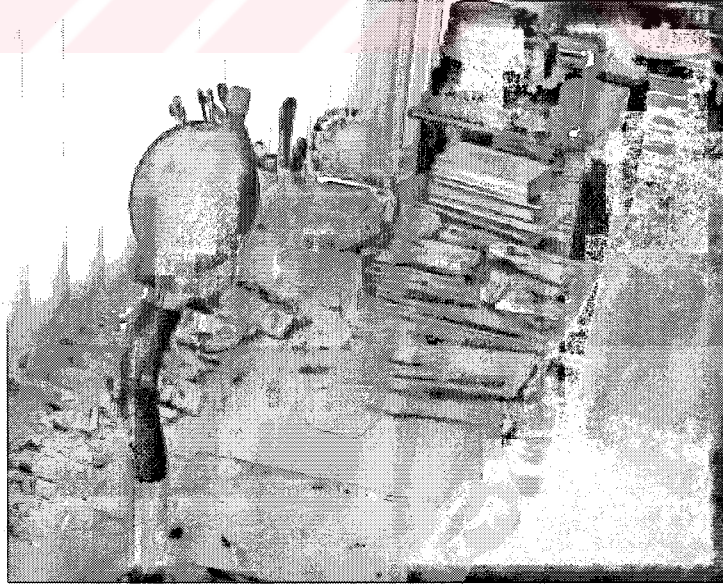


Görüntü 27: Kamera Açısı; Alt Açı



Görüntü 28: Kamera Açısı; Alt Açı

Üst açı ise tam tersi bir etki yapmakta ve konuyu (nesneyi, kişiyi...) basık , küçük ve önemsiz göstermektedir (Görüntü 29-30).



Görüntü 29: Kamera Açısı; Üst Aç



Görüntü 30: Kamera Açısı; Üst Açı

Göz hizası çekimler, konuya nesnel bakış getirmekle birlikte izleyiciyi herhangi bir psikolojik etki içine itmemektedir (Görüntü 31).



Görüntü 31: Kamera Açısı; Göz Hizası.

“Göz hizasında yapılan çekimler nesneyi, günlük alışkanlıklara uygun ve rahat tanımlanır biçimde görüntüler. Bu çekimler bir norm haline geldiğinden dramatik etkileri sınırlıdır ve açıklayıcı, tanıtıcı sahnelerde kullanılırlar.”
(Abisel 2001: 19)

2. 1. 3. Kamera Hareketleri

Sinemanın ilk örneklerinde çekimler hareketsiz kamera ile yapılmıştır. O dönemde kullanılan kameralar çok büyük ve ağır olduklarından kameranın hareketi olanaksızdır ve bütün çekimler kameranın önünde gerçekleştirilmiştir.

Gelişen teknolojinin ve sinemanın gereksinimlerinden dolayı kamera için tekerlekli ve çok işlevli araçlar yapılmış ve sağa-sola hareketler gerçekleştirilerek olanaksız görünen, çerçeve içine girmeyen bir çok film kareleri çekilmiştir.

Kamera hareketlerini şu şekilde sıralayabiliriz.

“1. Çevrinme

- a. Yatay çevrinme
- b. Aşağı ya da yukarı çevrinme

2. Kaydırma

- a. İleri-geri kaydırma
- b. Sağa ve sola kaydırma

3. Dikey Yükseliş ve Düşey Alçalış

4. Vinçle Yapılan Kamera Hareketleri

5. Zoom (değişir odaklı mercek) ile Sağlanan Hareketler” (M.T. Öngören 1985)

Çevrinme hareketlerinde kameranın takılı olduğu sehpa hareket ettirilmez ve sadece kameranın kendisi hareket ettirilir. Çevrinme hareketleri ile kameranın tam karşısındaki görüntünün sağındaki ve solundaki nesneleri de görüntüye almak mümkündür. Aynı şekilde aşağı ve yukarı çevrinme de bize aynı olanağı tanımaktadır.

Kaydırma hareketi, kameranın sehпасıyla birlikte hareket ettirilmesi ile oluşur. Konuya yaklaşmak için ileri kaydırma, konudan uzaklaşmak için geri kaydırma hareketleri yapmak bize yakın, uzak çekim ölçeklerini kullanma olanağı vermektedir. Sağa sola çevrinme hareketine benzeyen aynı yönlerde kaydırma hareketi bize daha geniş bir çevreyi görme olanağı tanır.

Dikey ve düşey hareketler, kamera sehпасının hidrolik sistemiyle kamerayı yukarı yükseltmesi ve aşağı indirmesi sonucu oluşan hareketlerdir.

Kamera aynı zamanda özel vinç üzerine de yerleştirilmektedir. Bu şekilde çok tepeden çekimler yapılabilmekte ve amaca uygun birçok kamera hareketi bu şekilde de gerçekleştirilmektedir.

Değişir odaklı merceklerle (zoom) sağlanan hareketler, kamera hareket ettirilmeksizin konuya yaklaşmak ve konudan uzaklaşma ile gerçekleştirilir. Bu mercekler ile çok daha yakın planlar alınabilmekte ve dar mekanlarda hareket sınırlılığı ortadan kalkmaktadır.

Bir filmi kendi içinde hareket olmadan izlemek can sıkıcı olacağından kamera hareketleri ile filmi izlenir hale getirebiliriz. Bütün bu hareketleri yaparken kamerayı titretmemeye özen göstermeli ve hangi hareketi ne amaçla yapacağımızı bilmeliyiz.

“Kamera hareketlerinden hangisi, hangi sahnede ve ne amaçla kullanılmalı?”, sorularını filme başlamadan önce yanıtlamalıyız. Bütün planlar senaryo yazılırken belirlenmektedir. Kamera hareketlerini, çekim esnasında da belirlemek mümkündür. Fakat senaryonun genel yapısını bozmayacak hareketler tercih edilmelidir. Uygun kamera hareketlerini tercih etmek, yönetmenin deneyimine ve kameramanın becerisine kalmıştır.

Belgesel filmlerde, çekime başlanınca ortaya çıkan sürpriz görüntüler, senaryo dışı hareket etmeyi gerektirecektir. Fakat bütün kamera hareketleri kurguda yardımcı olacak biçimde tasarlanmalıdır. Kamera hareketlerinin oluşturulmasına, ışığın, çekim planlarının ve filmin mesajının etkisi çok büyüktür.

2. 1. 4. Perspektif

Nesnelerin bize olan uzaklıkları sonucu gözümüzün algıladığı derinliktir. Sinemada buna alan derinliği de denilmektedir.

“İki boyutlu olan sinemada, alan derinliği ile üç boyut etkisi sağlanmaktadır. Fakat sinema görsel tasarımın da perspektifin bilinçli kullanımı çok önemlidir.” (Çinici 1996) Her sahnede alan derinliği yaratmaya çalışmak konuyla örtüşmeyebilir. Ancak alan derinliğini iyi bilmek ve gerektiği yerlerde kullanmak olumlu sonuçlar doğurmaktadır.

İnsan gözü ile kamera, perspektif algı açısından büyük farklılıklar göstermektedir. Buna neden olan da kameralarda kullanılan objektiflerdir. Geniş açılı bir objektif ile dar açılı bir objektifin perspektif derinliği birbirinden farklıdır.

Çekimde yer alan her nesnenin yerini belirleyebilmek için perspektifin görsel yasalarını kavramamız gerekmektedir. Perspektif elde etmek için konuya göre kamera açısı, onun kısalımı ve çeşitli cisimlerle yüzeylerin ilişkili parçaları arasındaki ilintiyi doğru kurmalıyız.

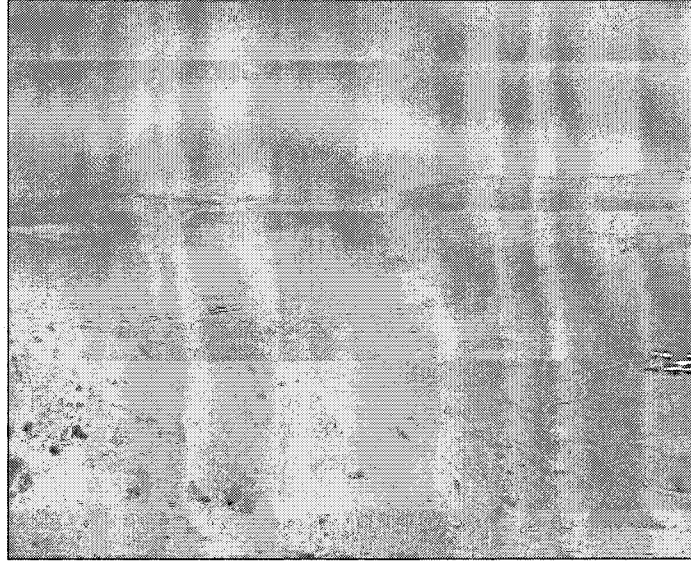
2. 1. 5. Çekim Ölçekleri

Sinemadaki dramatik etkiyi sunmak için bakış açısı kadar çekim ölçekleri de önemlidir. “Çekim ölçekleri ve bakış açıları, konuyla seyirci arasındaki mesafeyi belirleyen temel özelliklerdir”. (Abisel 2002: 14)

“Çekim ölçekleri kamera planları olarak da adlandırılmaktadır. Çekim ölçekleri, bazen uzaklık, bazen de insan bedeni veri alınarak sıralanmaktadır.” (Abisel 2002: 14) Bu planlar; genel çekim, orta çekim, yakın çekim diye sınıflandırılır. Fakat dramatik etkinin gücüne göre değişen, tercih edilen planlar çoğaltılabilir. Bunlar ise; boy, diz, bel, göğüs, baş, yüz ve ayrıntı olan göz, dudak planlarıdır. Her birinin etkisi anlatılmak istenen şeyle örtüştüğünde doğru plan olmaktadır.

Genel çekimin kullanım amaçları;

- “1. Seyirciye mekan hakkında en kısa zamanda ve yalnız bir çekimle bilgi vermek (Görüntü 32).
2. Görüntüdeki sahnede bulunan kişiler ve nesneler arasındaki ilişkiler ve uzaklıklar hakkında bilgi vermek.
3. Dekorun etkisini seyirciye ulaştırmak (atmosfer).
4. Dramatik etki yaratmak.” (M. T. Öngören 1985)



Görüntü 32: Genel Çekim

Genel çekimler planlar arası geçişlerde inşacı görevi görmekte ve geçişlerde bir sonraki ölçek için bilgi verme görevini de üstlenmektedirler (Görüntü 33).



Görüntü 33: Genel Çekim

Orta plan, boy ve diz planını da kapsamakla birlikte bu planın salt insanlarla ilgili bir çekim ölçeği olduğu düşünülmemelidir. Görüntüde insan

varsa çekim onlara göre ayarlanır, aksi taktirde anlatılmak istenene göre plan oluşturulur (Görüntü 34).

“İdeal olarak kabul edilebilecek orta çekim ölçeğinde, çerçeve içinde birçok kişi gözükebilir ve ayrıca bu kişilerin mimikleri, jestleri algılanabilir. Dramatik sahnelerde en fazla kullanılan ikili orta çekim ise Hollywood’da doğmuş ve Amerikan plan olarak bilinen bir çekim tekniğidir.”
(Çinici 1996)



Görüntü 34: Orta Plan (Diz Planı).

Orta plan, televizyon filmleri için en uygun çekim ölçeğidir. Küçük ekrana sahip olan televizyonlar, bu çekim ölçeği ile görüntülerin daha anlaşılır biçimde gösterilmesini sağlamaktadır. Boy çekimleri genellikle filmlerin büyük bir kısmını oluşturmaktadır.

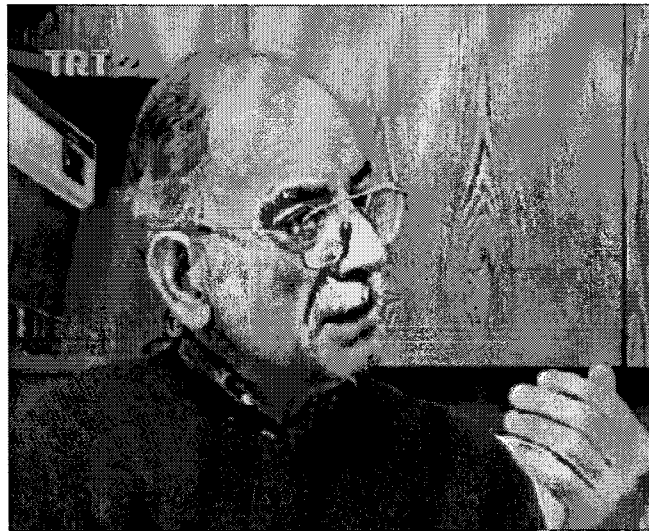
Yakın çekim ölçekleri, bel (bel hizası), omuz, baş ve ayrıntı planlarını da kapsamaktadır (Görüntü 35-36). Çekim ölçekleri sahnenin duygusal

atmosferini etkilemek için kullanıldığı kadar seyircinin filme katılma biçimini de etkilemektedir.



Görüntü 35: Yakın Çekim Ölçeği; Göğüs Planı

“Çekimlerde konuya yakınlaştıkça seyirci kendisini olayın içinde hissetmektedir. Ayrıntı çekimlerin iki önemli özelliği vardır. Biri izleyicinin dikkatini bir yerde odaklamak, diğeri ise anlatımda tasarrufu sağlamaktır.” (Çinici 1996)



Görüntü 36: Yakın Çekim Ölçeği; Omuz Planı.

Yakın çekimler, izleyiciyi filmin içine alır ve dış ortamdan uzaklaştırırlar. Bu tür çekimlerde, birçok detayı ve önemli bilgiyi gören seyirci, kendisini oyun içindeki birçok oyuncudan üstün görür ve filme ilgisi artar (Görüntü 37).



Görüntü 37: Yakın Çekim Ölçeği; Baş Planı.

“Yakın çekimler konuyu çevresinden yalıtarak çerçevenin ve dikkatin odak noktasına yerleştirir, bulunduğu ortamdan en azından o çekim süresince koparır. Ayrıntı çekimler, gerçekliğin iyice ötesine geçerek ufak nesneleri perdede çok büyütülmüş olarak gösterir ve önemlerini artırır, onlara simgesel anlamlar yükler ya da kimsenin göremeyeceği bir ayrıntının, duygusal bir tepkinin vurgulanmasını sağlar” (Abisel 2001: 14)

Bütün çekim ölçekleri farklı amaçlarla kullanılmakta ve aynı zamanda yönetmenin kendi bakış açısını da göstermektedir. Böylece her yönetmen her konuda kendi görsel anlatım dilini ve yorumunu oluşturmaktadır.

2. 1. 6. Işıık ve Renk

Sinemada, televizyonda, fotoğrafta kullandığımız ışık; resim, fotoğraf ve benzeri plastik sanatlarda belki de sanat eserine anlam kazandıran en önemli etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Plastik sanatlarda ve görsel sanatlarda vazgeçilmez bir unsur olan ışık, birçok amaçla kullanıldığı gibi hem duygusal atmosfer yaratmak hem de üç boyutlu etkisi (derinlik) yaratmak için kullanılmaktadır.

Sinemada ve fotoğrafta görüntü, ışıkla yani aydınlatma ile oluşmaktadır. Görüntü sanatı olan sinema ışıksız düşünülemez ve teknik olarak da ışığa dayalıdır. Görüntünün izlenmesi de ışıkla olmaktadır. Sinemada ışık, dramatik unsur olarak kullanılmakta ve duygusal atmosfer oluşturmaktadır. "Sinemada görüntü siyah-beyaz ya da renkli olabilir, ışığın yarattığı duygusal atmosfer mutlaka öykünün duygusal atmosferiyle örtüşmelidir." (Algan 1996: 14)

Işığın yönü ve yoğunluğu yani şiddeti değıştikçe görüntünün izleyici üstündeki etkisi de değışmektedir. Aynı şiddette bir ışığın nesne üzerine düşme yönlerine göre nesnenin görsel etkisi değışmektedir. Yani, tepeden, alttan, yandan, önden, geriden gelen ışık aynı nesne için farklı etkiler oluşturmaktadır (Görüntü 38-39).



Görüntü 38: Soldaki Görüntü Işığı Yandan, Sağdaki Görüntü Işığı Tepeden Almaktadır.

Işık görüntüye derinlik vermek amacıyla da kullanılmaktadır. Derinlik sonucu nesne üstünde ve çevresinde oluşan gölgeler dramatik etkiyi arttırmaktadır.



Görüntü 39: Soldaki Görüntü Işığı Önden, Sağdaki Görüntü Işığı Arkadan Almaktadır.

“Sinemada ışık çeşitli amaçlara hizmet etmektedir. Özellikle gerilim filmlerinde ışığın katkısı yüksektir. Gölge oyunları ile gerilim dozunu artırmak olanaklıdır (Görüntü 40).” (Şenyapılı 1998: 96)



Görüntü 40: Altan Verilen Sert Işık Gerilimi Artırır.

Nilsen'in, sinemadaki ışığın, nesne üzerindeki etkisini, plastik sanatlarda da önemli olan ışık kadar etkili bir öge olduğunu şu açıklamasında görmekteyiz:

“Üç boyutlu bir kütleye sahip nesnenin ifadesini, çekimin iki boyutlu düzlemine aktarmak için kameraman sadece o nesneyi, çekimde doğru olarak yerleştirmeye değil aynı zamanda doğru olarak ışıklandırmaya da mecburdur.

Görüntünün tonu, ışık-gölge dağılımı sorunuyla çok yakından ilintilidir. Ton ve onun çekimdeki dağılımı, fotoğraflanan nesnenin kendine has özelliklerinin gösterilmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır.” (Nilsen 1985)

2. 1. 7. Zaman

Zaman kavramı resimde, heykelde, tiyatrodan, dansa, müzikte, fotoğrafta ve filmde etkili bir öğedir ve anlatılmak istenen zamana bağlı olarak izleyici üzerinde etkisini göstermektedir.

“Felsefeciler zamanı; oluş, değişme, süreklilik, fizikçiler; hal değişimi, hareket diye nitelendirirken, sanatçılar ise zamanı, kendilerini en iyi ifade etme aracı olarak görmektedirler.”
(Kılıç 2003)

Yaşadıklarımızdan yola çıkarak, iki türlü zamandan bahsedebiliriz. Biri saat zamanı diğeri ise hissedilen zamandır. Saat zamanı kesin olarak ölçülebilirken, hissedilen zaman herkese göre değişmektedir. Yaşımızı belirtirken ölçü olarak kullandığımız yıl yaşımızı gösterirken, yaşam süreci içinde edindiğimiz tecrübeler, anılar, olaylardan etkilenme durumumuz hissedilen zamanı göstermektedir.

Kılıç (2003) , ölçülebilen zamanı “Nesnel Zaman”, hissedilen zamanı “Psikolojik Zaman” ya da “Öznel Zaman” olarak tanımlamıştır. Psikolojik zaman ve nesnel zaman, tiyatro, dans ve bale sanatlarında olduğu gibi sinemada da bulunmaktadır.

Nesnel zaman, bir süreklilik, değişim ve hareketlilik gerektirmektedir. Başlayan, bir süreci kapsayan ve biten bir durumda nesnel zamandan söz edilebildiği gibi bir uzaydan da bahsedilebilir. “Doğadaki her nesne hem bir uzay içindedir, hem de zaman içindedir. Bu nedenle zaman ve uzay birbirinden ayrılamaz.” (Kılıç 2003:75)

Nesnel zaman filmde, tiyatro oyununda, bale gösterisinde doğrudan hissedilmektedir. Filmin başlaması ve bitişi arasındaki süre o eserin nesnel zamanını vermektedir. Belirli bir süreyi kapsayan film aynı zamanda izleyiciyi psikolojik olarak da çok farklı bir zaman boyutuna götürmektedir. Bu etkiyle psikolojik zaman, nesnel zamandan farklıdır ve izleyiciyi olay örgüsü ile etkilemektedir.

“Öznel zaman, görsel olarak ya da psikolojik olarak hissedilen zamandır. Saatin gösterdiği zamana aldırmaksızın kültürümüze, yaşadıklarımıza dayanarak birey olarak hissettiğimiz süredir....

...öznel zamanın ölçülmesi mümkün değildir. Bu nedenle öznel zaman nicelikten çok niteliklidir. Bir sanat eserini düşünelim; bu eser nesnel zaman içinde gerçekleşiyor bile olsa asıl önemli olan eserde ortaya konulan olayın (öykünün, konunun) bizi hangi düzeyde etkilediğidir.” (Kılıç 2003:77)

İzleyici eserden etkilenme süreci içinde iken, nesnel zamanı fark etmekte ya da etmemektedir. Olumlu bir etkilenme süreci içinde olan izleyici eserin 3 saat, 15 dakika oluşuyla ilgilenmez. Fakat izleyici olumsuz bir etkilenme süreci içerisinde ise 5 dakikayı bile uzun bulmaktadır. Öznel zamanın kısa ya da uzun hissedilmesi, doğrudan sanatçının görsel dili etkili biçimde kullanıp kullanmamasıyla ilgilidir.

2. 1. 8. Tipografi

Sinemada kullanılan tipografi, basılı yayında kullanıldığı gibi temel özelliklerini korumak zorundadır. Tipografinin, basılı ya da görsel (TV) yayınlarda birinci işlevi okunurluk olmalıdır. Fakat basılı yayınlarda kullanılan tipografi olanakları görsel yayınlarda çok daha sınırlı olmaktadır. Sinemanın gösterim alanı olan ekran, tipografide, karakter seçimine, büyüklüğüne, rengine birçok sınırlılık getirmektedir.

Sinemada tipografi, ekranda birkaç saniye kalmaktadır ve gereken ilgiyi oluşturmak zorundadır. Bu nedenle amaç dışı süslü font seçimlerine, ekranda yansımaları sonucu dikkati dağıtan renk seçimine, ekranın standart

ölçüleri nedeniyle font büyüklüğüne ve yazı - resim ilişkisine dikkat edilmelidir (Görüntü 41-42). Aynı zamanda yazı karakterinin kendi içindeki bütünlüğüne dikkat etmek gerekir ve harf, sözcük ve satır aralıkları okunurluk düzeyini yükseltecek biçimde oluşturulmalıdır.



Görüntü 41: Tipografinin Okunma İşlevi.



Görüntü 42: Zemin Yazı ilişkisi.

Tipografi seçiminde; hedef kitle, filmin türü ve aynı zamanda filmin konusu dikkat edilmesi gereken unsurlardır. Çocuklara yönelik bir programda

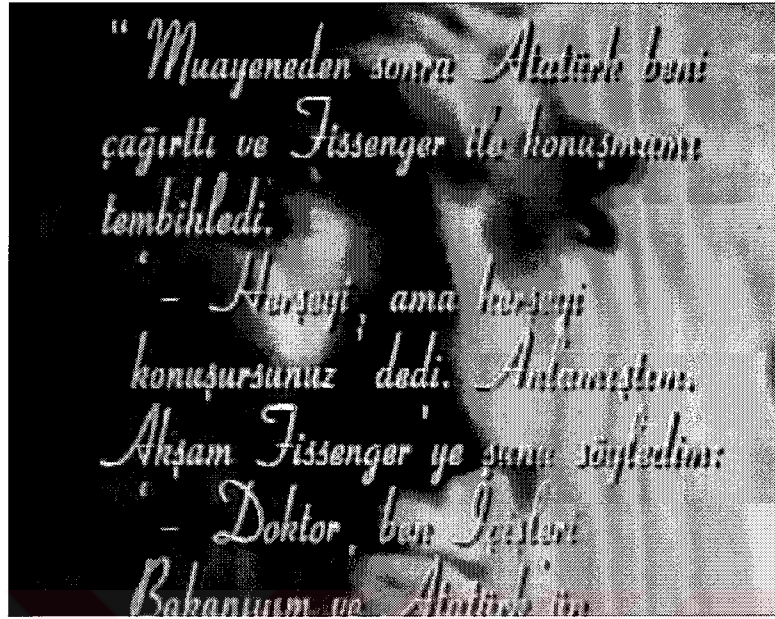
kullanılacak tipografi ile yetişkinlerin izleyeceği bir programda kullanılacak tipografi düzenlemesi, font seçimi aynı olmamaktadır. Hatta sinema filmlerinin konusuna göre de birçok tipografi düzenlemesi yapılmaktadır (Görüntü 43).



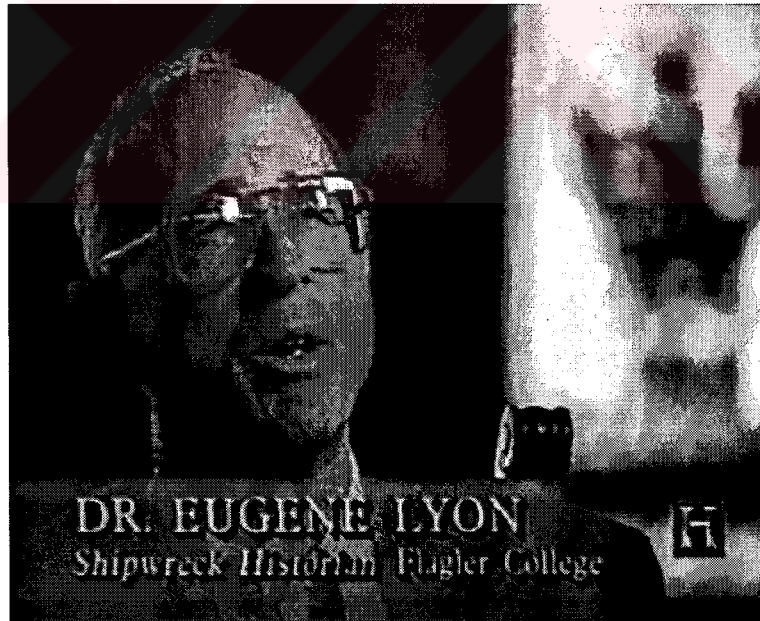
Görüntü 43: Program Türüne Göre Tipografi Seçimi

“... Bir sanat programı için kullanılan yazı ile bir yerli dizi için kullanılan yazı birbirinden farklıdır. Yazı bir programın özü olduğu gibi aynı zamanda içeriğini de yansıtır. İzleyici bir programı görmeden yalnızca o programın karakter yazısını görerek, o program hakkında bir bilgi sahibi olmalıdır...”
(Okulu 1999: 31)

Bir haber programı için kullanılan tipografi, sade, tırnaksız ve okunurluğu yüksek olmalıdır. Haber programlarında kullanılan tipografinin anlatmak istediği anlam vurgulanmalı, biçimsel olarak çok fazla süslü yazı karakteri seçimi yapılmamalıdır. Fakat belgesel filmlerde tipografinin okunurluğu önemli olduğu gibi filmin konusuna göre de dekoratif yazı karakterleri kullanılabilir (Görüntü 44).



Görüntü 44: "Sarı Zeybek", Filmin konusuna göre dekoratif yazı kullanımı.

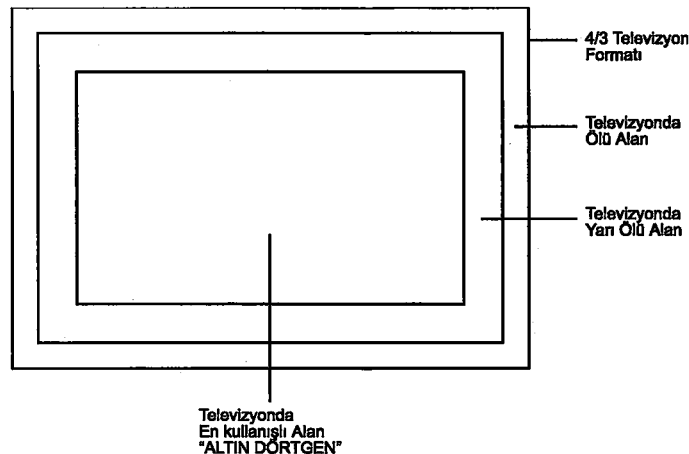


Görüntü 45: Tipografi Düzenlemesi.



Görüntü 46: Zemin-Tipografi ilişkisi.

Tipografinin ekran üzerindeki yeri, birlikte kullanılacağı arka fona göre değişmektedir. En doğru yerleşim şekli tasarlanmalı ve görüntü yazı ilişkisi sağlanmalıdır. Yazı, ekranın ne çok altına, ne çok üstüne, ne çok sağına, ne çok soluna yakın olmalıdır. Yazı mümkün olduğu kadar televizyondaki altın dörtgen içinde yer almalıdır (Görüntü 45-46). Televizyon her görüntüyü yayın sırasında kenarlarından biraz kesmektedir. Kesilen kısım televizyondaki ölü alandır (Görüntü 47). Örneğin, 24X32 boyutundaki bir televizyon formatında en kullanışlı alan 16X21.4 cm'lik alamdır. Buna TV'de ALTIN DÖRTGEN ismi verilmektedir.



Görüntü 47: TV'de Altın Dörtgen.

Televizyonda altın dörtgen içinde yer alan her çalışma, hiç fire vermeden ekranda yansımaktadır.

2. 1. 9. Bakış Açısı

Bakış açısı kabaca, konuya bir(isinin) perspektif(in)den bakmak demektir. Bu perspektif olaya katılan, konuya dahil olan birisinin perspektifi olabilir: besteci, orkestra şefi... ya da muhabirin bakış açısı. Kullanılacak olan malzemenin seçimi, öykünün görece önemli bölümlerinin saptanması, neyin önce neyin sonra geleceğinin belirlenmesi gibi sorular, yazarın öyküye getirdiği bakış açısı tarafından belirlenir. Aynı konuya sahip bir çok belgesel film farklı yönetmenlerce çekildiğinde, kendi anlayışlarını da bu filmlere yansıtacaklarından, ortaya çıkan film de birbirinden farklı olacaktır.

“Kameranın, dramatik içeriğin gerektirdiği şekilde oyuncularını ve çevreyi görmesini sağlayacak biçimde yerleştirilmesine bakış açısı yada kurgusal açı denir” (Çinici 1996)

Belgesel filmler, dramatik yapısı zaten var olan, uygun çekim planları ile ortaya çıkartılan bir yapıya sahiptir. Belgesel filmin konusu olan gerçek yaşam, kişi ve o kişinin içinde bulunduğu mekan, izleyiciye filmin dramatik yapısını gösterecek biçimde görüntülenmektedir. Filmde oluşturulan bakış açısı yönetmenin yorumudur.

Bakış açısını oluştururken, bahsi geçen bütün göstergeler kullanılır ve öznel bir yaklaşım ile film izleyiciye sunulur.

Her yönetmen aynı konuyu aynı dille anlatmamaktadır. Bütün film, yönetmenlerin kişisel yorumlarına bağlı olarak oluşur ve birbirlerinden farklı

olurlar. Böylece izleyiciyi etkileme dereceleri de farklıdır. Söz konusu konuya yönetmenlerin yaklaşım biçimleri, süresi, çerçevelemeleri, konuyu genel ya da özel olarak ele almaları filmleri birbirlerinden farklı kılacaktır.

2. 2. BELGESEL FİLMDE SES VE MÜZİK

Bütün bu göstergelerin etkisini kuvvetlendiren, sinemada olmazsa olmaz olan bir konu daha vardır. Sinemanın gerçek yaşama benzemesi için gerekli olan bu olmazsa olmaz öge sestir.

Gerçek yaşamda vazgeçilmez bir özellik olan, her an bulunan ses, tarafımızdan duyulmakta ve kulak bu sesleri anlamlandırmaktadır. Sadece ilgiye göre seslerden ayıklama yapılmakta ve istenilen duyulmaktadır. “İnsan kulağı anlaşılması olanaksız sesleri bilinçaltına itmekte ve ancak anlaşılabilen sesleri duymaktadır.” (Öngören 1985: 281)

Bu ayıklama işlemi sinemada da yapılmaktadır. Filmde ön plana çıkması istenen ses, genel sestten mikrofonla ayıklanıp, yükseltip izleyiciye aktarılmaktadır. Ayıklanmış sestten bütün izleyiciler eşit derece etkilenmekte ve bu sesler ayrıntı çekim gibi dikkat çekmekte ve duygusal etki yaratmaktadır.

Başlangıçta, sinemanın gerçek yaşamın aslına en yakın olması için eksik olan iki temel özellik bulunmaktaydı. Bunlar renk ve sestir. Teknolojik gelişmeler sonucu sinemada vazgeçilmez olan ses büyük ilerlemeler kat etmiştir.

“Sessiz dönemde, pandomime benzeyen sahneler ara yazılarla destekleniyor, görüntülere derinlik ve duygusal bir

atmosfer kazandırmak, daha da ötesi salondaki seyircinin görüntüsünü bastırmak amacıyla müzikten yararlanılıyordu” (Abisel 2001: 52)

Görüntüler, iletiyi tek başlarına verebildikleri gibi müzik ya da ses etkileriyle birleştirilerek de verilebilir. Görüntüyle sesin, müziğin, ve görsel ve ses etkilerin kullanılması filmin anlatım dilini artırmaktadır. Bir film şeridinde, insan sesi, doğal sesler, ses etkileri, müzik ve sessizlik hep bir arada düzenlenmiş olarak yer almaktadır. Hepsinin etkisinin farklı olmasına karşın, kullanım amacı görüntüyü güçlü kılmak içindir. Fakat görüntü seçimi gibi sesin yerli yerince kullanılması çok önemlidir. Her sesin ayrı bir amacı vardır. Sessizlik bile filmde bir anlam yaratmaktadır.

Abisel; sesin, filmde simgesel ya da gerçekçi biçimde kullanıldığını belirterek bu konuyu şöyle açıklamıştır.

“Simgesel kullanım, çeşitli seslerin kendi başına ya da görüntüyle kurulan ilişki aracılığıyla yeni bir anlam yaratmak amacıyla kullanılmasıdır. Buradaki ilke, görüntüyle eşlemeli olmayan, hatta onunla zıtlaşan daha da önemlisi bazen onunla hiçbir ilişkisi olmayan seslerin, anlam yaratmak, yorum yapmak üzere kullanılmasıdır. ...İkinci yaklaşım gerçekçi ve yorumlayıcı ses kullanımıdır. Çoğu kez görüntüyle eşlemeli olan, bir başka deyişle kaynağı çerçevenin içinde olan sesleri tanımlar” (Abisel 2001: 55)

2. 2. 1. Müzik

Müzik, ses etkileri gibi, film çekildikten sonra düzenlenip, uygun biçimde filme aktarılmaktadır. Filmlerde vazgeçilmez bir öge olarak kullanılan müziğin uygun biçimde kullanılması, kötü bir senaryoya olumlu bir etki yaptığı gibi, iyi bir senaryoda yerinde kullanılmaması durumunda olumsuz etki yapabilmektedir.

Müzik birçok filmde şu amaçlarla kullanılmaktadır;

- “1. Başlangıç müziği
2. Dip müziği
3. Doldurucu müzik
4. Geçiş için müzik
5. Karşılıklı konuşmanın yerini alan müzik
6. Ses efekti yerine kullanılan müzik
7. Kurgu ile eşleştirilen müzik

Müzik bu anlayışla kullanıldığı zaman ek bilgi verebilir, bir sahnenin duygusal yapısını güçlendirir, bir başka sahnenin dramatik etkisini yükseltir, çeşitli düşünceleri tek tek vurgulayabilir, coşkuyu artırabilir, birbirinden ayrı olayları ve sahneleri birleştirerek sürekliliği sağlar, insanların kişiliklerini, yer ve zamanı belirtir, kişilerin ruhsal yapısını ortaya koyar, ilginç olmayan görüntüleri birbirine bağlar ve önemli noktalara dikkat çeker.” (Öngören 1985: 301)

Müzik çok dengeli ve gerektiği yerlerde kullanılmalıdır. Görüntüden daha baskın olmamalı ancak görüntüyü, içerik açısından desteklemektir. Bir filmde müziğe birçok anlam yüklenmektedir.

Thomas da müziğin filmdeki önemini ve yerini şöyle açıklamıştır; “Müzik, aksiyon ya da diyalogdaki boşlukları doldurmak, bir süreklilik duygusu inşa etmek, dramanın altını çizmek, aksiyon ve duyguları tam olarak saptamak ve bir atmosfer yaratmak. Hepsinin ötesinde müzik, duyguları gölgelendirmeye, ruhsal yapıyı açmaya ya da karartmaya, duyarlılıkları yükseltmeye, karakterleri tanımlamaya, önermeye, dolaylı anlatmaya ve kişiliği saflaştırmaya, hareketin artmasına yardım etmeye, gerilim yaratmaya, görüntüyü ısıtmaya ya da soğutmaya ve hepsinden önemli olan söylenmemiş düşünceleri ve görülmeyen durumları sergilemeye yarar.” (Thomas 1973, aktaran: Ergül 1995: 88)

2. 2. 2. Doğal Ses

Belgesel filmlerde müzikle birlikte doğal ses de vazgeçilmezdir. Film çekildiği an kaydedilirler ya da filmin dramatik yapısına göre, senaryo gereği ses daha önce de toplanabilir. Bu sesler gerçektir ve sonradan mekanik tarzda oluşturulmazlar.

Bir belgesel filmde, doğal ses de görüntü kadar önemlidir. Film hangi ortamda çekiliyorsa çekilsin, ses bire bir kayıt edilmelidir.

2. 2. 3. Efekt (Etki)

Seslerin kullanım yöntemleri birbirlerinden farklıdır. Burada en önemli nokta sesin ne amaçla kullanılacağıdır. Ses etkileri film çekildikten sonra, mekanik ve elektronik aygıtlarla elde edilip daha sonra filme eklenmektedir.

Ses etkileri film ve TV senaryolarında ister bir hikayeyi, ister belgesel bir konuyu işlesin, konuya derinlik, canlılık ve gerçeklik etkisi vermektedir. Bu etkiyi sağlayan ses etkilerinin kullanım yerleri ve işlevleri Öngören'e göre şöyledir:

- “1. Konuşmayı ya da görüntüyü destekler.
2. Bir sahne ya da yer tanımlaması yapabilir.
3. Bir hava ya da atmosfer yaratabilir.
4. Zaman belirtebilir.
5. Kişinin olayın geçtiği yere girdiğini ya da geldiğini, çıktığını ya da gittiğini belirtebilir. (Animasyon filmlerinde çokça kullanılmaktadır.)
6. Hikayenin devamını sağlamaktadır.” (Öngören 1985: 296)

3. BÖLÜM

3. 1. TURAN EROL'UN YAŞAMI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ

29 Ekim 1927 de Milas'ta doğan Turan Erol, orta halli bir ailenin dördüncü çocuğudur. Kardeşleri; Zarife, Halil, Şadan ve Orhan'dır. Şadan'dan başka, diğerleri hayatta değildir. Aslen Simavlı olan babası İsmail Erol, Milas'a yerleşmiş ve deri-kösele alım satımı ile kunduracılık yaparak geçimlerini sağlamıştır. Ailenin geçimini bu işle sağlayan İsmail Erol'un çocuklarının da kendisiyle birlikte çalışmasını istemesi Turan Erol için çocukluğunda hatırladığı sıkıntılı günlerdendir. Çünkü, Turan Erol babasıyla çalışmaktan çok, kitap okumayı, resim yapmayı ve yeni şeyler keşfetmeyi ister.



Görüntü 48: Turan Erol'un Ailesi; (soldan sağa) Halil, İsmail Erol, Turan, Zühra Erol, Zarife ve Şadan, 1930.

Çocukluğunu çok mutlu geçirmediğini, içe dönük bir kişiliğe sahip oluşunu dahi ailesinin yetiştirmesine bağladığını söyleyen Turan Erol resimlerinde de aynı sessizliği, duyarlılığı yaşamaktadır. Kendisince hayatının acı ve kötü günlerinden biri de ilkokul üçüncü sınıfa geçtiği yaz, ağabeyi Halil Erol'un ölümü olmuştur. Aileyi de büyük üzüntülere sokan ağabeyinin ölümü, birçok söylentilere neden olmuş ve yakınlarını da bütün

yaşamları boyunca etkilemiştir. Her şeye rağmen devam eden hayat Turan Erol'un sanatla tanışmasını sağlamış ve zamanla da sanatı bir yaşam biçimine dönüştürmüştür. Cumhuriyet devriminin ilerici eğitim dönemine rastlayan okul dönemi, Turan Erol'un edebiyatla tanışmasına ve ardından karakalem resim çalışmasına neden olmuştur. Milas'ın tek gazete dağıtıcısı kitapçı Şefik'e çiraklık etmiş, iki üç günde bir gelen gazeteleri onunla birlikte dağıtmış ve karşılığında da okumak üzere eve istediği kadar kitap götürmüş olan Turan Erol, edebiyat sevgisini bu yıllarda ağır bir biçimde yaşamıştır.

“Gerçektende onun sık sık yazar-ünlü bir romancı olmayı düşlediği, ‘Felaket İstasyonu’ adlı bir roman karaladığı, şiirle yakınlaştığı, Atatürk üzerine uzunca bir manzume yazdığı hatta Milli Eğitim Bakanlığı’nın Türkiye çapında düzenlediği bir kompozisyon yarışmasında birinci seçildiği yıllar bu yıllardır. Yazıyla olan bu eski dostluğu onun ileride Türk resmi üzerine oldukça önemli incelemeler, makaleler, günlük yazılar ve kitaplar oluşturmasında belirleyici olacaktır.”
(Özgür 1999: 10)

Bir kutu boya alması ve ortaokulda güzel resim yaptığı kabul edilen bir arkadaşıyla tanışması resim sevgisini tutkuya çevirmiştir. Ezbere resim çizme yetisi de Erol'a bir özgüven duygusu vermiştir.

Turan Erol ortaokul ikinci sınıftayken okullarına yeni gelen resim öğretmeni Zeki Boran'ın yaptırmış olduğu röprodüksiyonlardan çok etkilenmiştir. Erol, Bedri Rahmi, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Hamit Görelî, Turgut Zaim gibi ressamların dergilerde yayınlanmış bazı resimlerini görerek resimden ilk etkilenmeyi yaşamıştır.

Turan Erol'un ilk sergisi, II. Dünya Savaşı sırasında, aşağı yukarı bir hafta süren bir gemi yolculuğu sonunda, İstanbul Eminönü Halkevi'nde Zeki Boran'ın teşvikiyle arkadaşları ve Nihat Karaca ile birlikte olmuştur.

Turan Erol'un çocukluğu, ilk gençlik yılları, çeşitli ilgilerle, tutkularla yüklü ama bir o kadar da acılar, yalnızlıklar ve küçük mutluluklarla dolu geçmiştir. Aynı zamanda II. Dünya Savaşı'na denk düşen ortaokul çağı onun okuma tutkusuna, dizginlenemez bir resim sevdasına, ressam olmak, sanatçı olmak sevdasına kendini kaptırdığı günlerdir.

Erol'un sanatçı olma tavrı, Akademi'nin liseye karşılık olan "orta" bölümüne 1945 yılında kesin kayıt yaptırmadan önce ailesiyle olan çatışmalarında kendini göstermiştir. İsmail Erol'un büyük ısrarlarına rağmen kararından vazgeçmemiş ve İstanbul'a Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yanına gitmiştir.



Görüntü 49: Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turan Erol, 1971.

“Bedri Rahmi ona yetenek sınavları için geç kaldığını, bir sonraki yıl denemesi gerektiğini, ancak kendi atölyesinde misafir öğrenci olarak çalışmalara başlayabileceğini belirtmiştir.” Nitekim misafirliği maddi nedenlerden dolayı kısa sürmüş ve bir sonraki yıl gelmek üzere Milas’a geri dönmüştür. Ertesi yıla para biriktirmek için Milas’a yakın bir köyde Öğretmen vekilliği yapmıştır. Kısa süren bu işten sonra o günlerde devletçe başlatılan “Sıtma İle Mücadele” kampanyasında sürveyan olarak görev almıştır. Epeyce para biriktirerek, hazırlıklı olarak, içinde kalan resim sevdasını yaşamak için zamanında İstanbul’a gitmiştir. Böylece Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesine başlamıştır.

Akademideki misafirlik döneminde tanışmış olduğu arkadaşları, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Mehmet Pesen, İvi Stangali ve Mustafa Esirkuş’ a, akademi boyunca Orhan Peker ve Fikret Otyam da dahil olmuştur.



Görüntü 50: Atölye Ziyaretlerinden Sonra Hocalarla Öğrenciler Birlikte, 1948-49.

İvi’nin Portresi (1947) adlı çalışması 1948 yılında, arkadaşlarıyla açtıkları sergide, müze için satın alınmış ve Turan Erol kendi kuşağı içinde müzeye kabul edilen ilk sanatçı olmuştur. 23 yaşında böyle onurlandırıcı bir olay onun sanat yaşamını oldukça etkilemiştir.

“Refik Epikman, Erol’un çalışmalarında iyi bir form anlayışının oluşunu söylemiş, Eşref Üren de aynı övgüyle Erol’un çalışmalarının ritmik bir kompozisyon yapıya sahip olduğunu belirtmiştir.” (Özgür 1999)

Turan Erol birçok çalışmasını, 1958’de Akademi’de çıkan bir yangında kaybetmiştir. Bu yangınla Akademi bir enkaz yığını haline gelmiş, birçok değerli kitap, resim yok olmuştur.

Akademi’nin son yıllarında Turan Erol parasızlık, malzemesizlik içine girmiş ve büyük sıkıntılar çekmiştir. Okul bitince İstanbul’dan ayrılmış ve askerliğinden sonra 1952’de öğretmenlik yapmak üzere Diyarbakır’a yerleşmiştir. Zor bir yaşam olmasına karşın güzel anılarla dolu Diyarbakır’da yeni bir resim döneminin başlangıcına girmiştir. Diyarbakır yaşantısının izlerini hala resimlerinde bize hissettiren sanatçı, doğanın görülen ama hissedilmeyen yanını göstermektedir.

Diyarbakır’da iken çok fazla sehpa karşısına geçmeyen Erol, kültürel etkinliklerle yaratıcılığını hep taze tutmuştur. 1955’e kadar Devlet sergilerine katılmamış olan sanatçı, Büyük Millet Meclisi’nin duvarlarını süslemek için Türk ressamı arasında açılan Vilayet Resimleri Yarışmasına katılmıştır. Diyarbakır’dan bu yarışmaya katılan ve ağırdan giden resim hayatına yeni bir bakış açısı kazandıran sanatçı, İstanbul dışında da belli bir dönemi yansıtan resimlerini oluşturmaya başlamıştır.

Turan Erol 1954 yılında Türkan Sönmez ile evlenmiş ve üç kız babası olmuştur. Elif, Zühra ve Rengin kardeşler aileleriyle 1960 yılı ortalarına kadar Diyarbakır’da kalmış ve Turan Erol’un Ankara’ya tayini ile oradan ayrılmışlardır.



Görüntü 51: Turan ve Türkan Erol ilk çocukları Elif ile Diyarbakır'da, Nisan 1956.

Diyarbakır dönemi; ilerideki kişiliğine yansıyan bir süreci oluşturmuştur. Diyarbakır'da insanlarla, doğayla aracasız ilişkilere girmiş, kendini eritip, özümlediği ve sanatının kendini doğuracağı bir süreç yaşamıştır.

27 Mayıs 1960 Devrimi'ni izleyen aylarda Turan Erol, bir gazete haberinde Ankara'da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne Şube Müdürü olarak atandığını öğrenmiş ve ailesiyle birlikte yeni bir süreci yaşamak üzere oraya yerleşmiştir. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde altı yıl geçirmiş ve bu süreç içerisinde sanat alanında birçok çalışmaya katılmış, yeni tasarılar öne sürmüştür ve Ulus gazetesinde yazdığı dönemde bu tasarılarıyla ilgili yazılar yayımlamıştır. Bu sıkı süreç içinde resim çalışmalarına da hız kazandıran sanatçı, Ankara'da yeni bir sanatsal kimlik kazanarak "Gecekondular" gibi yeni bir tema resmine girmiştir.

“27 Mayıs Devrimi’nden ve yeni anayasanın kabulünden sonra toplumun bütün sorunları konuşulur, tartışılır olmaya başlamış ve buna paralel toplumun sorunlarına el atan sanatçıların da düşünüldüğü bir süreç yaşanmaya başlanmıştır. Bu yeni dönemde de Devlet Sergileri Türkiye’nin en önemli plastik sanatlar etkinliği olma özelliğini korumuştur.” (Özgür 1999)

Turan Erol, 1961 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde “Tırpan” adlı resimle ikincilik ödülü almış ve ardından Paris’e gitmiştir. Paris yolculuğu, Turan Erol’un Batı resminin dev örnekleriyle canlı bir iletişime girmesine yol açmıştır. “Louvre’da Goya’nın “Marquise de Solana” adlı büyük boyutlu yapıtını kopya etmiş ve bu çalışmasını “beş kere mastır” yapmak olarak nitelendirmiştir.” (Özgür 1999)

Paris’teki deneyimleri sonraki resimlerine yansımış ve disiplinli çalışma alışkanlığını orada edinmiştir. 1961-62 yılları arasında Paris’te bir akımın, sanatçının izinden gitmemiş, sanatçı burada resmin tarihsel süreçlerini dikkatle izlemiş ve kendine özgü olanı yakalamıştır.

Sanatçının resimlerinde dışavurumcu bir tavır görülmektedir ve tam soyut, hiçbir nesnel elemanla bağ kurmayan çalışmalardan uzak durduğu izlenmektedir. Doğa kaynaklı soyutlama ile görüngü dünyasına bağlı olarak sanatsal çalışmalarını geliştirmiştir.

“1960’lı yılların Türk resmindeki yenilikçi kompozisyonlarında önemli bir yer tutan “Horozlu Kadın” ile Turan Erol, gördüğünü olduğu gibi resmetmemekte, ona farklı bir bakış getirmekte, gerçek dünyadan resimlerine açılan farklı yolu bu şekilde göstermektedir. Erol’un manzara resmine getirdiği

yenilik; insansız elemanlarla, dolaylı yoldan yine insanı yakalamak olmuştur.” (Özgür 1999)



Görüntü 52: Horozlu Kadın, 1962.

1963 yılı Turan Erol için önemli adımların atıldığı bir yıl olmuştur. İlk sergisini açmış ve ardından, hep bilgisini paylaşmak isteği ile öğretmenlik hayali kuran Turan Erol’a Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nde hocalık teklifi gelmiştir.

1964 yılında Fransız hükümetinin bursuyla ikinci kez Paris’e gitmiş ve sanatçı, sanatsal araştırmalarını yeniden devam ettirmiştir.

Ankara’ya döndüğünde Ulus gazetesindeki yazılarına devam etmiş, bakanlıktaki görevinden ayrılmadan birçok tasarıya imza atmıştır. İl Galerileri onun girişimidir ve Bölge Kültür Merkezleri adı altında çeşitli tasarılar üzerinde çalışmış bunu M.E.B. Programlarına aldırıştır.

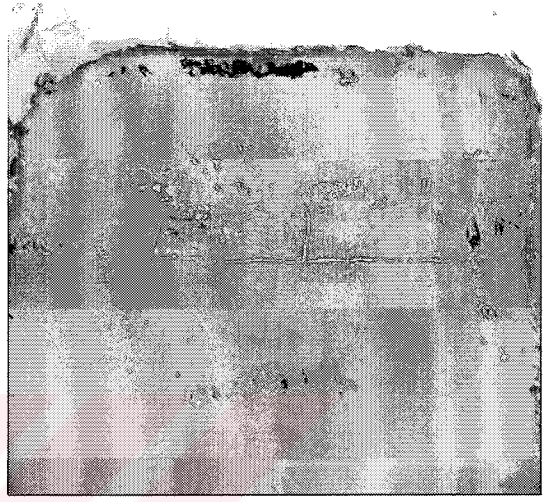
Çalışmalarında, bozkırı, gecekonduarı, Milas'ı, kömürleri, dağları, köprüleri, yolları, karları vb. birçok temayı konu eden sanatçı, siyah ve beyazın karşı konulmaz güzelliklerini de resimlerinde kullanmıştır. Halen Ankara'da yaşayan sanatçı, çalışmalarını Oran'daki atölyesinde devam ettirmektedir.



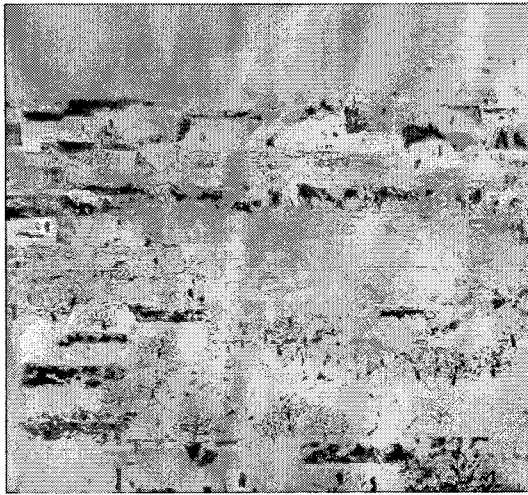
Turan Erol'un çalışmalarından örnekler;



Görüntü 53: Firuzan Yolga, 1964, kağıt üzerine füzen ve pastel.



Görüntü 54: Kırmızılı Gecekondular, 1965, 30x30cm tuval üzerine yağlı boya.



Görüntü 55: Yol Kenarı Köyü, 1970, 100x110cm tuval üzerine yağlı boya.



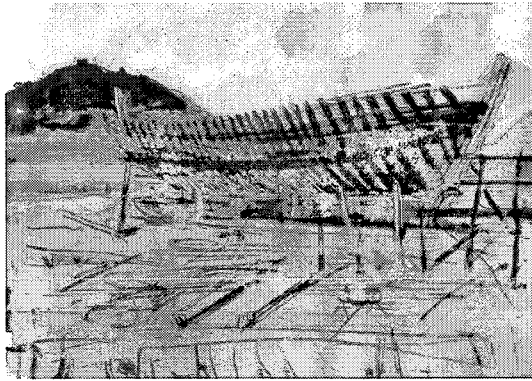
Görüntü 56: Gelincikler, 1971, 70x40cm tuval üzerine yağlı boya.



Görüntü 57: Kömür Dağıtım Yeri, 1985,
80x100cm, tuval üzerine yağlı boya.



Görüntü 58: Sarı Semali Köprü, 1996,
115x130cm, tuval üzerine yağlı boya.



Görüntü 59: Tekne Kaburgası, 1996, 24x34cm,
kağıt üzerine kalem-guaj.



Görüntü 60: Ağrı Dağı, 1998, 120x100cm,
tuval üzerine yağlı boya.

4. BÖLÜM

4. 1. YAPILAN ÇALIŞMANIN GELİŞİM AŞAMALARI

4. 1. 1. Sinopsis

Gündüz, iç mekanda Turan Erol'un bir günlük atölye yaşamı ele alınacaktır. Atölyede geçen dolu bir günün ses kuşağında, yer yer konuşmalara, yorumlara ve özellikle müziğe yer verilerek, filmde ses ve görsel anlatım dili bütünleştirilecektir. Bu filmsel düzenleme üzerine geliştirilmesi düşünülen çalışmada; Turan Erol'un atölyedeki ortamında bir günlük yaşantısını anlatacak olan film, atölyeden ayrılmasına kadar sürecek ve Turan Erol'un "yarına ışık" olduğu iletişiyle bitecektir. Filmin anlatımını güçlendirmek için, Turan Erol'un atölyesinde yapılan çekimlere ek olarak, görüntülerle bağlantılı röportajlar, fotoğraflar, arşiv görüntüleri uygun yerlere konularak anlatım güçlendirilecektir. Röportajlar için tespit edilen kişiler kendi ortamlarında, filmin doğal akışı içinde çeşitli bölümlerde, Turan Erol ile ilgili konuşurlarken görüntülenecektir.

Filmin hedef kitlesi sanatçılar, yazarlar, çizerler, sanat eğitimi alan öğrenciler olarak belirlenmiştir. Yaşayan ve yaşamak için sanatıyla mücadele eden ve gelecekte de sanatı ile yaşayacak Turan Erol'un Türk resim tarihine kazandırdıklarını vermek filmin amaçlarından birisidir. Diğer amaç, sanatçının herkesten uzak olduğu düşünülen ortamında, aslında içimizden biri olduğunu izleyiciye aktarmaktır.

4. 1. 2. Çekim Senaryosu

<u>İç Mekan</u>	<u>Gündüz</u>	<u>Sahne</u>
Atölye	Sabah	Boş atölye, genel planda soldan sağa çevrinme ile görüntülenir. Yukarı ve aşağı çevrinmeler atölyeyi gösterirken genel plan kullanılacaktır. Kamera koridorda genel planla, açılan kapıyı, içeri giren Turan Erol'u alır ve Erol, atölyede dolaşması boyunca orta ve yakın planlar ile görüntülenir.



Görüntü: 61

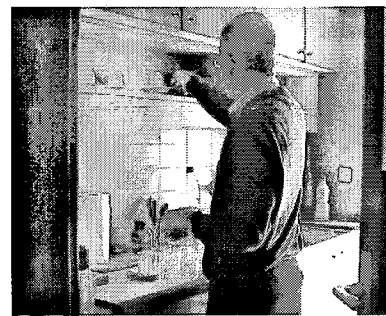


Görüntü: 62

Mutfak	Gün	Turan Erol mutfakta kahve hazırlarken orta plan ile çekilir. Yakın planlar alınır; eller, yüz, omuz planı ve diz planı ile çekim tamamlanır.
---------------	------------	--



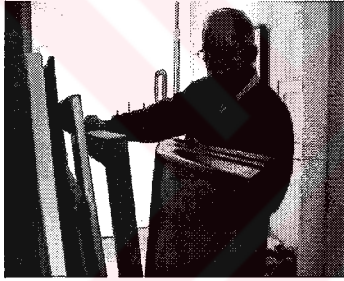
Görüntü: 63



Görüntü: 64

Atölye Gün

Erol atölyesine geçerken genel plan ile çekim yapılır. Kamera genel plan ile Erol'u takip eder, koridordan yarım kalan resmini alırken görüntülenir. Arkadan genel plan ile çekilen Erol, tuvali yerleştirirken; omuz ve yakın planla görüntülenir. Çekim boyunca birçok ayrıntı görüntüler alınır. Kamera sanatçıyı resim yapma olayı boyunca kesme yapmadan istenilen planlara da yer verilerek görüntülenir. Boya hazırlama esnasında ayrıntı planlar alınacaktır.



Görüntü: 65



Görüntü: 66



Görüntü: 67

Atölye Gün

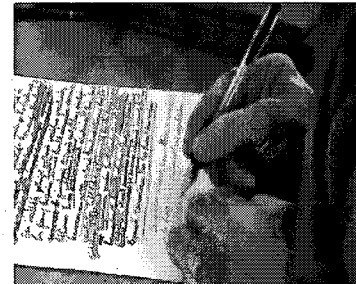
Çalışma masasında dolaşan kamera ile Turan Erol'un yazı yazan eli, kağıtlar, notlar yakın planlar ile görüntülenir. Birçok çekim ölçeği kullanılarak çekim tamamlanır.



Görüntü: 68



Görüntü: 69



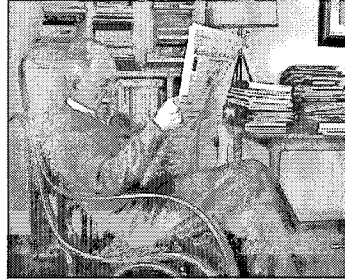
Görüntü: 70

Atölye Gün

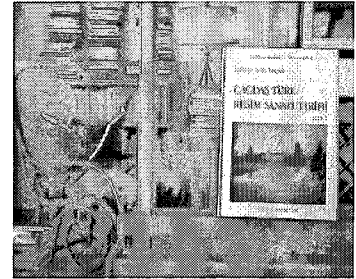
Turan Erol dinlenmek için kullandığı sallanan sandalyesine geçerken orta plan ile görüntülenir. Bu arada yazmış olduğu kitaplar, gazete okuma sahneleri yakın ve orta planlar ile görüntülenir.



Görüntü: 71



Görüntü: 72



Görüntü: 73

Atölye Gün

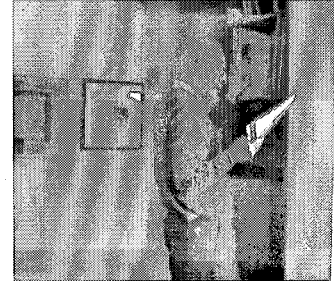
Bir günlük atölye yaşamı içinde kendi doğal işlerini yapan Erol yakın planlar ile görüntülenir. Bunlar; kedisi ile oynarken, resim yaparken, yazı yazarken alınan görüntülerdir.



Görüntü: 74



Görüntü: 75



Görüntü: 76

Atölye Gün

Turan Erol'un yazmış olduğu kitaplar orta plan ile Erol'un da içinde bulunduğu bir planla tek tek görüntülenirler. Arşivinde bulunan kendi yazmış olduğu, kendi hakkında yazılmış olan yazılar yakın plan ile görüntülenir. Yapmış olduğu resimler, arşivde bulunan fotoğraflar *capture* edilir.



Görüntü: 77



Görüntü: 78



Görüntü: 79

Atölye**Gece**

Turan Erol her günkü gibi atölyesinden ayrılırken genel plan ile çekilir ve tekrar kamera koridorun sonuna konumlandırılarak Erol'un atölyeden ayrılışı alınır.



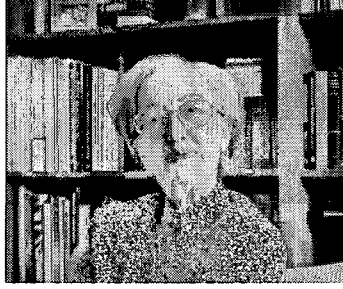
Görüntü: 80

Atölye**Gün**

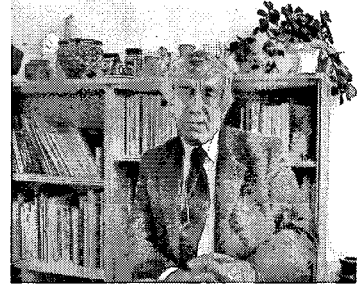
Turan Erol ile ilgili anılarını, düşüncelerini, duygularını anlatan kişiler kendi doğal ortamlarında direkt kameraya karşı ve çapraz konumlama ile konuşurlarken, yakın plan ile çekilecektir.



Görüntü: 81



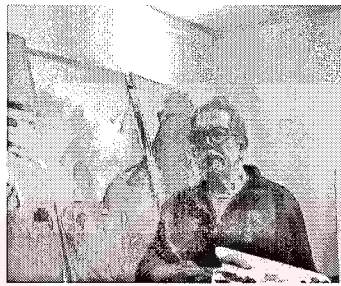
Görüntü: 82



Görüntü: 83



Görüntü: 84



Görüntü: 85



Görüntü: 86



Görüntü: 87

4.1.3. Senaryo

Çekim 1

İç/Gündüz Genel/Orta Plan

Atölye günün erken saatlerinde sessizdir ve Turan Erol'un kedisi Bebek atölyede beklemektedir. Soldan-sağa çevrinme ile atölye gösterilir. Bu görüntülerin arasına Turan Erol'un geçmiş yaşantısı fotoğraflarla anlatılır.

Anne ve Babası

Kardeşleri

Gençlik Fotoğrafı

Bedri Rahmi Eyyupoğlu

Diyarbakır'dan Fotoğraf

Ankara'dan İsmet İnönü ve

Eşref Üren ile Fotoğraflar

Çekim 2

İç/Gündüz Genel Plan

Turan Erol elinde kitaplarla atölyeye girer ve çalışma masasına elindekileri bırakır.

Ses

Sunucu (Dış Ses)

Sessizlikte bekler atölye, tanıdık ve hünerli ellerin dokunuşuyla canlanmayı...

1927 yılında, Milas'ta, orta halli bir ailenin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelir Turan Erol. annesi Zühre Hanım, babası İsmail Bey'dir. Kardeşleri Şadan, Halil, Zarife ve Orhan'dan, bugün hayatta kalan yalnız Şadan'dır. İlk yazırlık hevesiyle biçimlenen çocukluk düşleri, daha ileride resim tutkusuyla harmanlanacak ve bu düş onu 1945 yılında, Akademide, Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun atölyesine kadar götürecektir. Turan Erol sanatçılığının ve köklü dostluklarının tohumlarını attığı Akademi yıllarından sonra, Diyarbakır'a gider.

Turan Erol (Dış Ses)

Hayatımda Diyarbakır'ın gerçekten çok büyük bir yeri var. Öğretmenliğe Diyarbakır'da başladım. Eşimle Diyarbakır'da tanıştım, üç kızım Diyarbakır'da doğdu.

Sunucu (Dış Ses)

Diyarbakır'ın ardından, 1960 yılıyla beraber, Ankara bir daha hiç çıkmamak üzere girer Turan Erol'un yaşamına. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde şube müdürü olarak geldiği Ankara, onun sanatsal yaşamına büyük bir ivme kazandırmış, Diyarbakır'da yakalayamadığı resimle ilgilenme olanağını ona fazlasıyla vermiştir. Turan Erol hala Ankara Oran'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Çekim 3

İç/Gündüz

Genel Plan

Turan Erol, atölyenin perdelerini açar ve dünden yarım kalmış tuvaline bakar.

Dışarıdan kuş sesleri.

Çekim 4

İç/Gündüz

Orta Plan

Atölyedeki kuş sesine, Turan Erol birde klasik müzik sesi eklemek ister ve müzik setine bir CD yerleştirir.

Kuş sesleri ve (Beethoven) müzik.

Çekim 5

İç/Gündüz

Orta Plan

Turan Erol, kitaplığının yanındaki sallanan sandalyesine oturur ve müzik eşliğinde düşünür.

(Beethoven) müzik.

Çekim 6

İç/Gündüz

Orta Plan

Doç Dr. Ferhat Özgür kendi çalışma mekanında hocası Turan Erol'u, bir ressam olarak anlatır ve Turan Erol'un resimlerini özelliklerine ve dönemlerine göre açıklar.

Turan Erol'a şöyle bir baktığımızda, bütün dönemlerini göz önüne aldığımızda, belli bir üslubu olmayan, daha doğrusu, üslup adına kendini belli kalıplara sokmayan çok değişken bir kişilik. Mesela, 1960'lardan 90'lara kadar yaptıklarına bakıyoruz; Diyarbakır döneminde yaptığı çalışmalara bakıyoruz, kömür dağıtım yerlerine baktığımızda, bodrum temalı resimlerine baktığımızda, yeni dönemde tekneler, dağlar, çiçek dizileri karşımıza çıkıyor. Bunların her birinde belli bir temaya, belli bir içeriğe, belli bir konuya özgü olarak geliştirilmiş çok özgün ifade biçimleri, çok özgün biçimlendirme

modelleri vardır. Yani o, üslubu adına, kazandığı belli bir üslup kalıbı adına bütün bu değişmiş temaları O kalıbın içine sokmak adına kendini hapsetmiyor. Kendini belli bir üslubun içerisine hapsetmiyor. Tam tersi, konu çeşitliliği, içerik çeşitliliği, içerikteki değişkenlik Onun ifade biçimini, Onun ifade biçimlendirmesini de hep değiştirmiş. Bu şunu gösteriyor; değişmekten korkmamış bir sanatçı, risk almaktan korkmamış bir sanatçı. Bir bakıyorsunuz, bir dönemler, işte bodrum temalarında, beyazlar, maviler. Çok sevilen resimler bunlar. Turan Erol hemen risk alıyor siyah resimler yapmaya başlıyor. Kara kara resimler bunlar. Kara natürmortlar yapıyor, ortasında bir tane gül ağacı mesela. Yaptığı her resim bir şekilde bize ulaşıyor. Bir şekilde bizim içimizdeki bir heyecanı keşfediyor. Bizim içimizdeki bir heyecanla buluşuyor. Sanatını da sonuna kadar ciddiye alan, iyi şeyler ortaya koymak için sonuna kadar savaştan bir mücadeleci aslında Turan Erol.



Çekim 7

İç/Gündüz

Orta Plan

Prof. Mürşide İcmeli kendi evinde, hem meslektaşı, hem de arkadaşı olan Turan Erol'un kişiliğinden yola çıkarak, resimlerine yansıyan duyguyu ve başarısını anlatır.

Turan Erol Beyi tanımam 1965 yıllarına tesadüf eder. O zaman Gazi Eğitime hoca olarak gelmiştim ve Turan beyde yine Gazi Eğitim Resim-İş Bölümü'nde hoca olarak çalışıyordu. Turan bey eğitimci olarak benim çok dikkatimi çekmiştir. Çünkü, öğrencileriyle aşırı ilgilenen, onların yetişmesine

büyük katkıları olan, titizlikle çalışmalarını takip eden, hem sanatçı hem de hoca olarak çok değerli bir insan olarak gördüm ve anladım. Bir süre birlikte çalıştık, o arada da tabi Turan beyin sanatıyla da ilişkim çok oldu. Her zaman bende Turan beyin resimleri değişik bir atmosfer yarattı. Çünkü onun resimlerinde natura bağlı, doğaya bağlı çalışmalarında daima çok değişik bir anlatım biçimi olduğunu fark ettim. Bu belki de kendi yaşadığı coğrafyadan kaynaklanan bir şey olmuştur. Belki yapısından kaynaklanan bir şeydir, bunu tam olarak tahlil etmeme imkan yok ama, edindiğim kişisel intiba Turan beyin resimlerinde doğayı yapmasına rağmen çok çağdaş bir anlatım getirmiş olmasıdır. Bu çok sıcak, çok ışıklı Güney Anadolu'nun o zengin atmosferi içindeki değişik görünümlerin bir neticesi olarak hissettiğim çalışmalarındır. Turan bey çok iyi bir peyzaj sanatçısıdır bence. Yaptığı resimlerde, doğayı ele alış biçimi fevkalade farklı yönleriyle bize getirmesi bakımından enteresan olarak kabul ediyorum. Çünkü, - doğayı yapmak bir yerde mümkündür- ama bunu farklı bir anlatım, farklı bir ruh anlatımı biçiminde ortaya koymak sanıyorum ki Turan beyin en başarılı çalışmalarındır. Onun için Turan beyin resimlerini gördüğüm zaman daima bir huzur duyarım ve kendiside yapı olarak bence herkese bu huzuru veren bir kişidir.

Çekim 8

İç/Gündüz

Orta Plan

Turan Erol sallanan sandalyesinde gazete okumaktadır.

Müzik ve doğal ses

Çekim 9

İç/Gündüz

Genel/Orta Plan

Kızları; Elif D. Zühra Y. ve Rengin P. kendi resim galerileri Helikon'da babaları Turan Erol'u anlatırlar. Aralara, Turan Erol'un torunları ve eşiyle birlikte fotoğrafları gelir.

Elif Demirbaş Çok çalışkan, disiplinli, son derece titiz, ama bunun yanında son derece duyarlı bir insan, duyarlı bir baba.

Zühra Yıldız Evet Elif çok güzel özetledi. Çok disiplinli, bu bizim çocukluğumuz boyunca da yaşadığımız, hissettiğimiz bir özelliği oldu. Ama bunun yanı sıra da son derece duyarlı tabii ki, ilgili, sevgisini çok rahatlıkla gösterebilir, yani sevgisini saklamaz ve her konuda da ilgili biri diyebiliriz.

Rengin Polat İlgili ve tabii, yani bir de hoşgörüsü çok bir baba. Disiplinin yanı sıra konuşabildiğimiz, çok şeyimizi paylaşabildiğimiz ve diğer insanlar tarafından belki uzak, sanki mesafeli gibi durmasına rağmen, çok şey paylaşabildiğimiz ve gerçekten sevgisini de çok güzel belli eden, gösteren -gerek bize karşı, gerek torunlarına karşı- torunlarına baktığında gözleri dolan sevgiden, öyle bir baba yani. İyi bir baba, zaman zaman her babada olduğu gibi kızgınlıkları olsa bile çok çabuk affeden ve destekleyen biri.

Çekim 10

İç/Gündüz

Orta Plan

Turan Erol sallanan sandalyesinde gazete okumaktadır.

Doğal ses ve

Ferhat Özgür (Dış Ses)

Neredeyse satırlarını ilmi ilmi okuduğu gazeteleri var. Koyu bir Cumhuriyet okuyucusu en başta. Birkaç gazeteyi birden okur her zaman. "bu gazeteler benim çok zamanımı alıyor, bazen kitap bile okuyamıyorum" diyordu.

Çekim 11

İç/Gündüz

Genel/Orta/Yakın Pln

Turan Erol mutfakta kendisine kahve hazırlar.

Doğal ses ve Müzik.

Çekim 12

İç/Gündüz

Genel/Orta/Yakın Pln

Turan Erol koridordan, yarım kalmış bir tuvalini alır ve şöalesine yerleştirir. Resim yapma hazırlıklarına başlar. Birçok farklı açıdan görüntülenirken bu görüntüler arasına hocası Bedri Rahmi ve gençlik anılarından fotoğraflar girer. Turan Erol uzun bir süre resim yapmaya devam eder ve kendisi hakkında birçok kişi düşüncelerini anlatır.

Doğal ses ve aralarda Müzik.

Turan Erol Yüksek Öğretimdeki hayatım 63'de Gazide başladı, 63 Mart'ında, aynı günlerde de Basın Yayında. Ben daha önce Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde genel müdür yardımcısı idim ve genel müdür vekilliği yaptım o sıralar. 63'de beni çağırdılar. İlk sergimi 1963 yılının 3 ocağında yani başında, yılbaşının ertesi ben ilk sergimi açtım. 62'nin sonu yani.

Sunucu (Dış Ses) Turan Erol'a göre, sanatsal üretim geçmişe

dayanır ve sanat eseri kendinden önceki eserlerin rüzgarıyla oluşur. Turan Erol'un özgün yaratıcılığı da Bedri Rahmi gibi ustaların rüzgarıyla yelken açmıştır sanat denizinde.

Turan Erol (Dış Ses) Bedri Rahmi, hem hocam, hem dostum, hem arkadaşım. Mesela Bedri Rahmi şiirleri ve yazılarıyla girdi ilkin hayatıma ressam olmaktan önce, taa Milas ortaokulundan beri.

Turan Erol Beşinci sınıftaydık ve sınavlar başladı. O yıl Atatürk öldü. Yani beşinci sınıfın daha ilk aylarında. Atatürk ölünce biz bütün sınıf herhalde hepimiz ağlamak lazım diye hüngür hüngür ağlıyorduk. Sonra Atatürk için, işte yazılar yazılıyor, gazetelerde haberler, yas tutuyoruz filan ya bütün ülke, şiirler yayınlanıyor. Bizimde bir duvar gazetemiz var, ben 33 mısralık bir Atatürk üzerine ağıt yazdım. Fakat şiir yazmayı hiçbir zaman düşünmedim. Roman yazmalıydım. Öykü ve roman. Ben ünlü bir romancı olmak istiyordum., ressam olmaktan çok. Hikayeler yazmışımdır daha genç, çocuk yaşta diyebiliriz. Ortaokul ikinci sınıftayken "Felaket İstasyonu" adında bir güya roman yazdım. Bir defteri doldurdum yani. Bende ona roman adını verdim. Felaket İstasyonu, işte yoksul bir anne-kız var. Kızı hastalanır, böyle bir hikaye. Daha sonra resim girdim hayatıma, resme daha çok ilgi duymaya başladım.

Çekim 13

İç/Gündüz

Orta Plan

Meslektaşı ve arkadaşı Prof. Zafer Gençaydın Turan Erol'un sanat kültürüne kazandırdıklarını anlatır.

Turan beyi, önce sanatçı olarak, eğitimci olarak ve ayrıca da yazar olarak Türk sanatına büyük hizmet etmiş, önemli hizmetleri olan değerli bir hocamızdır ve sanat açısından özellikle Türkiye'ye öncelikle lekeci zevkin kazandırılması bakımından önemli katkıları olmuş ve birçok da öğrenci yetiştirmiştir ve eğitimci tarafıyla da sanat eğitime katkısı ve o sırada yetiştirdiği öğrencilerin gene okullarda verdikleri hizmet olarak da düşündüğümüzde, Türkiye'de sanatın sevdirilmesine büyük katkıları olan önemli bir hocadır aynı zamanda. Heykel tıraşlar derneğinde beraber çalıştık ve yıllar sonra 88 yılları ortasında belki sonlarına doğru Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi ve bir meslektaş olarak beraber çalıştık ve bizim bölüm başkanlığımızı yaptı bir yıl.

Çekim 14

İç/Gündüz

Genel/Orta/Yakın Pln

Turan Erol farklı açılarla boya hazırlarken ve resim yaparken görüntülenir.

Doğal ses ve aralarda müzik.
Sunucu (Dış Ses) Turan Erol'un çalışmalarında özen ve sabır vardır her şeyden önce. Her resim aylar, hatta yıllar süren sabırlı ve kılı kırk yaran inatçı çalışmaların ürünüdür.

Turan Erol (Dış Ses) Bir resim bazen iki yıl sürüyor benim elimde, iki yıl süründüğü oluyor. Ama hemen bir defada yapılmış gibi taptaze olmasını da istediğim için birkaç defa bozduğum,

yeniden yaptığım resimlerim oluyor.

Sunucu (Dış Ses) Bunca çaba, bunca özen, bunca emek boşa değildir elbet. Usun bilgisi, yüreğin sezgisi, gözün nuru, elin emeği Turan Erol tablosuna dönüşmüştür yıllar boyunca. Turan Erol'un sanat serüveni, Türk Sanat Tarihine özgün bir renk, ayrı bir tat katmış, onun olmazsa olmaz öğelerinden biri olmuştur.

Çekim 15

İç/Gündüz

Orta Plan

Öğrencisi Yrd. Doç. Söbütay Özer, kendi atölyesinde hocası Turan Erol'u anlatır.

Gerçek bir sanatçıdır, gerçek bir eğitimcidir. O düzeyden veya kendi bildiği doğrulardan taviz vermez. O açıdan taktir edilecek biridir. Her zaman taktir edilecek bir insandır. Turan Erol'un bir yönü vardır ki, kendisi söylememiştir bunu. Bir başka yerde de ben görmedim, okumadım. Ancak şunu biliyorum ki, kendisi bir heyecan deposudur. O, heyecanlarını resimlerine çok iyi yansıtır. Fakat bunları yansıtırken de son derece ölçülü ve kararlı, yavaş yavaş heyecanlarını yansıtan bir ressam olarak tanıdım Turan Hoca'yı. Resimlerine baktığınız zaman, doğa resmi olmasına rağmen, ondaki heyecanı görürsünüz. Hatta bazen kalbiniz çarpar baktığınız zaman, kalp atışlarınız hızlanır. O heyecanları, kendiside heyecanlarını resme yansıtırken yavaş yavaş, çalışmasını seyreden bir kişi onun ne kadar yumuşak çalıştığını, yavaş çalıştığını düşünür. Fakat o heyecanlar, yavaş yavaş yansıtır resme. Sonuçta çok heyecanlı bir resim çıkar ortaya.

Çekim 16

İç/Gündüz

Orta Plan

Ressam Kayhan Keskinok resim yaparken dostu Turan Erol'u anlatır.

Mesela bir dağ başının ıssız bir yerinde böyle, o, bütün yaşamını anlatır. Buna hayret ederim. İssızlık, sessizlik, boş araziler, yani yeryüzü onu daha fazla ilgilendirirdi nedense. Tabi ben onun resmindeki aradığı esprileri bir çok şeyleri bu kendine özgü peyzaj seçiminde gördüm. Kişiliklerimiz birbirinden çok farklı. O sessizlikleri, sessizlik içindeki kendi dünyasını yaratmayı, ben ise kalabalık içerisinde sessiz kalmaya, yahut kendi dünyama dönmeyi daha fazla yeğlerim. Yani ama zaten böyle kişilikler çok farklı olunca dostluklar daha temelli oluyor. Bizim dostluğumuz böyle birbirimizi pohpohlama birbirimizi met etmeye değil, daha akılcı bir biçimde her şeyi değerlendirmeye dayanır. Onun için çok sağlamdır.

Çekim 17

İç/Gündüz

Genel/Yakın/Orta Plan

Turan Erol resmi yarın, belki başka bir gün devam etmek üzere bırakır ve boyalarının kurumaması için kapatıp toplar.

Doğal ses ve müzik.

Çekim 18

İç/Gündüz

Orta Plan

Kızı Elif D. babasının resimlerini büyük bir heyecanla anlatır.

Bazen o kadar heyecanlanıyorum ki çok güzel resimler yapıyor. Dayanamıyorum, ben bu güzel resimleri yapan elleri öpeceğim deyip, alıp ellerini öpüyorum.

Çekim 19

İç/Gündüz

Yakın Plan

Turan Erol'un sanat yaşamı boyunca almış olduğu ödülllerinden birkaç tanesi zincirleme gösterilir.

Müzik

Sunucu (Dış Ses) Bu güzel resimleri yapan eller sadece öpülmekle kalmamış bir çok da ödül almıştır. Bunca çabalayan, bunca güzellik ortaya çıkaran, bunca anlamlar yaratan ellerin ödölsüz kalması şaşırtıcı olurdu zaten.

Çekim 20

İç/Gündüz

Genel Plan

Turan Erol önceden yazmış olduğu bir yazısını düzeltir üzere çalışma masasına geçer.

Doğal ses ve müzik.

Sunucu (Dış Ses) Turan Erol'un öpülesi elleri, sadece resim yaparak sanatsal üretimde bulunmamıştır. O eller aynı zamanda, kağıtlar üzerinde bir çok sözcüğe can vermiş; sözcükleri, aynı renkleri tuvale işlediği gibi, kağıtlar üzerine de işlemiştir. Çocukluğundan beri içinde taşıdığı, düşünö kurduğu yazarlık tutkusu, Sanat Tarihinde çok büyük ve önemli bir yer tutan yazılarında ete kemiğe bürünmüştür.

Çekim 21

İç/Gündüz

Genel/Orta/Yakın Pln

Turan Erol çalışma masasında düzeltmelerini yaparken aralara, sanat kitapları, yazdığı gazete yazıları, kendisi hakkında yazılan yazılar gösterilir.

Doğal ses ve müzik.

Çekim 22

İç/Gündüz

Orta Plan

Öğrencisi Doç. Dr. Ferhat Özgür Turan Erol'un yazdığı kitaplar ve yazılar hakkında bilgi verir.

Ellilerin ortalarından itibaren Ulus gazetesinde yazmaya başladığından itibaren köşe yazılarından bu döneme kadar sürdürdüğü yazılar var. Bu yazılar sanatçılar üzerine , Türk resmindeki çeşitli hareketler üzerine, grup oluşumu üzerine ve gündemdeki sık tartışmalar üzerine çok ciddi yazılar, araştırmaya belgeye dayanan yazılar. Çağdaş Türk resim tarihi dizilerinin 1.cildi, İtalyanlarla birlikte hazırladıkları 1. cildinde zaten Türk resminin el değmemiş bir dönemini bütün çıplaklığı ile ortaya koyan ciddi bir kitabı var. Onun dışında Bedri Rahmi Eyuboğlu incelemesini düşünebiliriz.Nazmi Ziya incelemesini, monografisini düşünebiliriz. Bütün bu yazılar Türk resminin tarihine yönelik çok aydınlatıcı belgeliğe dayanan ve olabildiğince ön yargılardan arındırılmış nesnel bir tutum gözlenmekte ve Türk resim tarihini öğrenmek isteyen bizler için vazgeçilmez kaynaklar arasında.

Çekim 23

İç/Gündüz

Orta Plan

Prof. Zafer Gençaydın, Turan Erol'un geçmiş yazılarını anlatır.

Yazdıkları yazıların, makalelere ve özellikle kitaplara katkısı olmuştur.Türk sanat kültürüne ve daha önceleri, yıllar önce, ki bizim kuşağın yakından bildiği ve genç kuşağın belki pek tanımadığı, bilmediği bir yönüyle de burada belirtmek lazım Turan Bey'in

özelliklerini. Mesela Ulus gazetesinde bir sanat köşesi vardı. Orada sürekli sanat yazıları yazardı 60'lı yıllarda. Daha sonra Türk solu dergisinde zaman zaman yazılar yazdı ve hatta tartışmalara katılmıştır. Sanat tartışmalarına. Bu bakımdan da Turan Bey gerçekten, bu günde hala daha değerini sürekli olarak koruduğu bir gerçek olan Türk sanat hayatı da ortadadır.

Çekim 24

İç/Gündüz

Genel Plan

Turan Erol yazı yazmayı tamamlarken telefon çalar ve atölyeden ayrılır.

Doğal ses, müzik ve telefon sesi

Çekim 25

İç/Gündüz

Genel Plan

Yarım kalan resimle, kedisi Bebekle atölye yine yalnız kalmıştır. Soldan-sağa çevrinme ile atölye gösterilir ve yarım kalan resimde sabitlenir.

Sunucu (Dış Ses) Sessizlikte beklemişti ya hani atölye, o tanıdık ve hünerli ellerin dokunuşuyla canlanmayı; işte yine özlemeye başlayacak ustasını birazdan. Yarın özlemle açtığında Turan Erol kapısını, kim bilir ne çiçekler, ne dağ başları, ne beyazlar, ne maviler olacak kavuşmaları.

4. 1. 4. Yapım Öncesi ve Sonrası

Filme başlamadan önce bir çalışma planı oluşturulmuştur. Bu planlama; çalışmanın kaynak araştırmasını, alan araştırmasını ve filmin çekim, montaj aşamasını kapsamıştır. Yapılmış olan film, Türk resim tarihimizde önemli bir yere sahip olan Turan Erol'un bir günlük atölye yaşamı olduğu için, kendisiyle atölyesinde görüşülmüş, orada deneme çekimler yapılmıştır. Çekimlerde, Turan Erol'un bir zamanlar yaşamına dahil olmuş ya da hala yaşamında olan kişilerle görüşülmüştür. Tamamlanan çekimler bilgisayar ortamına aktarılmış ve senaryoya uygun kurgu çalışması yapılmıştır.

4. 1. 5. Kurgu

Dijital Handycam ile farklı mekanlarda ve zamanlarda çekilen film, parçalardan (sahne, plan, çekim) oluşmaktadır. Filmi oluşturması düşünülen sahneler farklı uzunlukta ve farklı bir sıralama ile çekildiği için bütün bu ham görüntüler, senaryoya uygun bir biçimde kurgu aşamasında sıralanmıştır. Etkili görsel anlatım diline sahip olmak ve istenilen iletiyi vermek için gerçekleştirilen kurgu, filmin son aşamasıdır.

Kurgunun amacı, filmin görsel anlatım dilini, anlamlı görüntü düzenlemesini, uygun bir anlatım dili ile ses, müzik ve efektlerin eklenmesini sağlamaktır. Salt görüntü düzenlemesi olmayan kurgu, filmin ana fikrini oluşturan en önemli aşamalardan biridir.

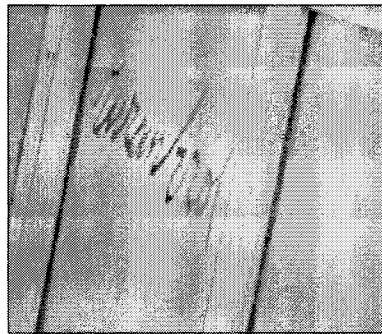
Kurgu aşamasında düzenlenen sahneler sonucu oluşan film, önce kaba kurgu ile temizlenmiş, çekimler arası geçişler belirlenmiş ve yaklaşık film süresi ayarlanmıştır. Kurgu geçişlerinden, kesme, zincirleme, açılma,

silinme kullanılmıştır. Bütün bu geçişler sahneler arasına yerleştirilmiştir. Hareketin kesilmesine, kamera hareketinin etkisine, ses eşliği ve müziğin etkisine bağlı olarak geçişler, birbirinden bağımsız olmayarak, görsel anlatım dili bütünlüğünü sağlayacak çeşitlilik de kullanılmıştır. Bütün bunlar ince kurgu aşamasında yapılmıştır.

İnce kurgu bittikten sonra filmin üzerine müzik eklenmiştir. İstenilen etkiyi yaratması açısından müzik belli yerlerde alçaltılmış belli yerlerde yükseltilmiştir. Filmi tamamlayan unsurlardan doğal ses ve anlatıcı ses için de ayrıca bir ses kurgusu yapılmış ve elde edilen ses düzenlemesi filmin bütünü üzerine eklenmiştir.

4. 1. 6. Jenerik

Belgesel film jenerikleri incelenerek uygulama çalışması için giriş ve bitiş jenerikleri hazırlanmıştır. Jenerik çalışmasında, font seçimine, tipografi düzenlemesine, yazı akışına karar verilmiştir. Filmi izlemeden önce kısmen izleyiciye film hakkında bilgi veren jenerik, ekranın tipografi üzerindeki etkisi de düşünülerek, tırnaksız, küçük harf dizimi kullanılarak düzenlenmiştir. Tipografinin rengi ve fon rengi, hem filmi temsil eden hem de gözü yormayan renkte tercih edilmiştir (Görüntü 88-89).

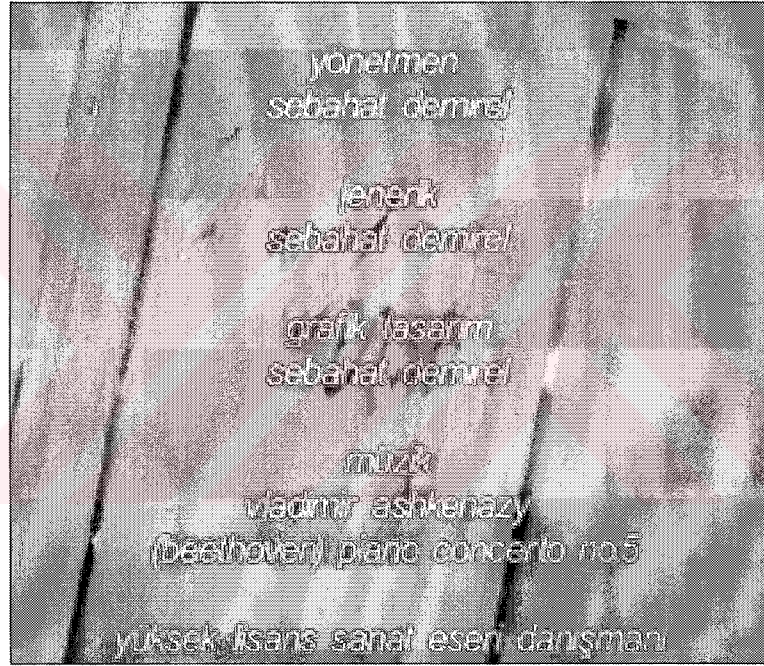


Görüntü 88: "Turan Erol Belgeseli"



Görüntü 89: "Turan Erol Belgeseli",
Tipografi düzenlemesi

Film için tasarlanan jeneriklerden başlangıç jeneriğinde, Turan Erol'un ters çevrilmiş ve üzerinde imzasının bulunduğu eski bir çalışmasının şaseli kısmı kullanılmıştır. Bu durağan görüntü üzerine, imzanın sağ alt kısmına, film için gerekli bilgilerini veren tipografi düzenlemesi getirilmiştir. Durağan görüntü üzerindeki tipografinin rengine ve büyüklüğüne dikkat edilmiş; ekran düzenlemesi açısından yazı en uygun yere konulmaya çalışılmıştır (Görüntü 90).



Görüntü 90: "Turan Erol Belgeseli", Tipografi – Zemin ilişkisi

Filmin bitiş jeneriği filmde emeği geçen kişilerin ve kurumların adlarının yazılmasından oluşmuştur. Tamamen tipografi düzenlemesi olan bu kısım yazıların ekranın altından başlayıp üstüne kadar devam eden bir geçiş ile oluşturulmuştur. Zeminde, başlangıç jeneriğinde de kullanılan durağan görüntü kullanılmış ve yazılar tırnaksız ve beyaz renk olarak tercih edilmiştir (Görüntü 91).



Görüntü 91: "Turan Erol Belgeseli", Başlangıç Jeneriği

4. 2. ÇALIŞMANIN ANALİZİ

Turan Erol'un bütün hayatını en ince detayına kadar filme almak, hedef kitleye istenilen etkiyi veremeyeceğinden, sanatçının hayatından bir kesit alınmıştır.

"Hiçbir konu bütün yönleriyle mükemmel olarak çalışılmaz. Bu yüzden belgesel film konusunun da belirli bir bölümünü çerçeveye içine almak ve o noktalarda derinleşerek çalışmak başarıyı artıracaktır....

...Belgesel filmin ilgi çekici, etkileyici bir çizgiyi yakalayabilmesi için, seçilen ya da önerilen konunun çok bilinen, klasik özelliklerini değil, daha az bilinen, ilginç yanlarını yansıtmak gerekir. Büyük kitlelerin

ilgiyle izledikleri belgeseller çoğunlukla, onların bilmedikleri, görmedikleri konuların belgeselleridir.” (Cereci 1997: 54)

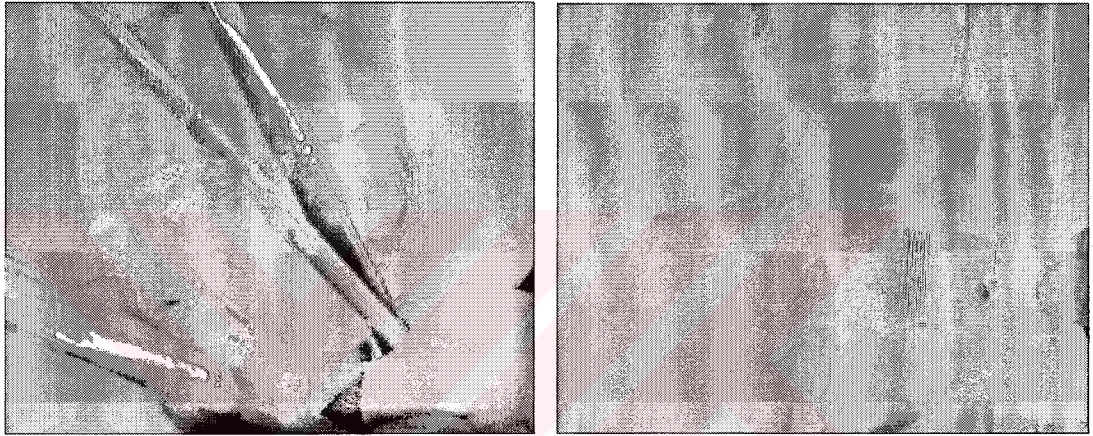
Bütün sanat dalları gibi sinema da evrensel bir dil kullanmaktadır. Ortak anlaşıma dili olan görüntü; farklı kültürleri, tarihleri, sosyal yaşamları ve düşleri aynı noktada birleştirmektedir. Bu anlayış belgesel filmlerde çok daha fazla hissedilmektedir.

Konuşma dili farklı olan ülkelerin hazırladıkları belgesel filmlerde kullanılan görüntü, müzik, efekt gibi unsurlar farklı coğrafyalarda yaşayan kitleler üzerinde de aynı etkiyi uyandırabilmektedir. Örneğin; Fransa’da 1998 yılında hazırlanmış olan “IRAK” isimli belgesel film, o coğrafyanın tarihini anlatmaktadır. Belgesel film Fransızca olmasına karşın, görüntü dilinin kuvvetli olması nedeniyle anlaşılabilirliği oldukça yüksektir. Bütün çekimler, planlar, kareler belgesel film disiplinleri içerisinde oluşturulmuştur.

Bu tarihi belgesel filmde, müziğin ve görüntülerin eşliğinde yoğun kullanılan söz, sıkıcılıktan çıkmıştır. Kulağı ve beyni dinlendirmek için kullanılan sessizlik, filme büyük bir anlam katmıştır. Amaç aslında izleyiciyi dinlendirmek değil, biraz düşündürmek ve görüntüyle baş başa bırakmaktır. Aynı şey görüntü için de söz konusudur ve görüntüler dingin bir hayatın anlamını güçlü kılacak tarzdadır. Film, izleyicinin gözüne ve kulağına hitap eden bütün unsurları dengeli biçimde kullanarak tasarlanmıştır.

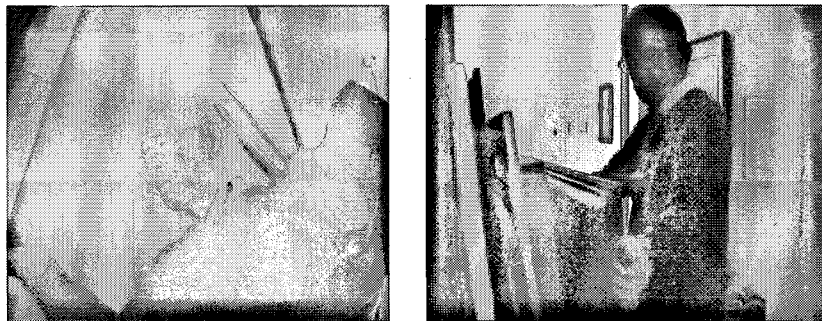
Turan Erol belgeselinde de, izleyiciyi bilgilendirme işlevi yalnızca sözün etkisine bırakılmamış, sinema kavramının içeriğine uygun düşecek biçimde görsel etkiyi yaratmak temel kaygı olmuştur. Bunun için, sözün ötesinde görüntü akışlarına özel önem verilmiştir.

Güncel yaşamın herhangi anı, bir sahnesi, yönetmenin yorumuna, estetik anlayışına ve yapısına göre çok çeşitli görüntü düzenlemesi ile oluşturulabilir. Uygulama çalışmasında olabildiğince özgün olunmaya çalışılmış ve bütün planlar daha önce tahmin edilmiş olunmasına karşın tesadüfi görüntülerinde çokça bulunduğu ve bu görüntülerin uygun kurgu biçimleriyle birleştirilmesine çalışılmıştır (Görüntü 92).



Görüntü 92: "Turan Erol Belgeseli", Sebahat Demirel, 2003

Konuyu açık seçik gösterme kaygısıyla yönetmen kendi yorumunu da ortaya koyacak biçimde çekim ölçeklerini, kamera açılarını, hareketlerini kullanırken, hem görüntü düzenlemesini hem de dramatik etkiyi düşünmüştür. Bu nedenle uygulama çalışmasında bütün ölçekler, geçiş görüntüleri filmin bütününe uygun biçimde düşünülmüş, kamera açısı ve hareketleri amaca yönelik tercih edilmiştir (Görüntü 93).



Görüntü 93: "Turan Erol Belgeseli", Kamera Açısı

Belgesel filmlerde, kurmaca filmlerde olduğu gibi film hileleri, kamera devinimleri, görüntüyü olduğundan farklı gösteren kamera mercekleri ve filtreler kullanılmamaktadır. Uygulama çalışmasında da böyle özelliklere yer verilmemiş ve bütün gerçeklik kendi doğallığı içinde çekilmiştir.

Filmde gereğinden fazla konuşmaya, anlatıcı sese yer verilmemiş ve görüntü-müzik birlikteliğine önem verilmiştir. Amaç, filmi izleyen kişilerin konuşma dillerine yabancı olan bir söz karmaşasına çevirmek değil, sözlere fazlaca ihtiyaç duymadan görüntü ve müzik dilini kullanmaktır.

“Filmsel anlatım, aynı zamanda üç anlatım tipini içermektedir; yansıtan (gerçeği görüntüleyen), dilsel (sözcüklerden oluşan), ve müziksel anlatımlar....
...İyi bir belgesel filmin sırrı, iyi anlatılmış, küçük bir hikayedir. Bu metin, film kadar önemlidir. Görüntü daha iyi konuşuyorsa, sözcüklere gerek yoktur, izleyici, çok fazla sözü algılayamayabilir. Görüntüler üzerine sözcüklerle çok fazla bilgi yüklenmesi, beklenen ilgiyi azaltır.” (Cereci1997: 60-78)

Sessizlik, filmde doğal akış içinde oluşan bir öge durumundadır. Film boyunca yer yer, doğal sesler, müzik, anlatıcı ses ve sessizlik kullanılmıştır. Anlatım dilleri (görüntü, ses, müzik) dengeli biçimde kullanılmaya çalışılmış ve birinin eksikliği fazla hissedilmeden üç ana anlatım dilinin birlikteliğine önem verilmiştir. Temel anlatıcı görüntü de olsa, yapılan çalışma kapsamında “*daha anlatılacak çok şey var*” etkisinden kurtarmak için bütün anlatım dilleri amaca uygun dengelenmeye çalışılmıştır. Ses, filmdeki ana öge olmadığı için, anlamsal bütünlüğü görüntünün tek başına verdiği yerlerde kullanılmamıştır.

Belgesel filmin çekiminde söz konusu planların tümü kullanılmıştır. Genel planın sıkça kullanıldığı belgesel filmlerde, diğer planların da önemi oldukça fazladır. Uygulama çalışmasında da dramatik etkiyi güçlü kılmak için orta ve yakın planlar çokça kullanılmıştır. “Ayrıntılar belgeselde, konunun önem verilen, dikkat çekilmek istenen ve vurgulanması gereken yanını belirler.” (Cereci 1997: 80) Buna uygun olarak, sanatçının, el, yüz planlarına oldukça yer verilmiştir (Görüntü 94a - 94b).



Görüntü 94a : “Turan Erol Belgeseli”, Yakın Plan



Görüntü 94b : “Turan Erol Belgeseli”, Yakın Plan

SONUÇ

Bu çalışmada sinemanın dramatik yapısının oluşturulmasının yanı sıra, grafik dilin sahneler arası geçişteki ve ekran tasarımındaki yerine önem verilmiştir. Düzlem olarak düşünülen ekranın, grafik tasarımın amacına uygun bir şekilde düzenlenmesi, kullanılması, hedef kitle ve estetik açıdan önemli koşullar arasındadır. Günümüz sanat dallarının iç içe girmesi ve sınırların ortadan kalkmasının bir sonucu olarak, grafik tasarım her alanda kullanılmaktadır.

Grafik sanatların, basım teknikleriyle olduğu kadar fotoğraf ve film teknikleriyle bağlantısı, kitle iletişimindeki önemli rolünü artırmaktadır. Fotoğraf ve film sanatları bir yandan bağımsız etkinliklerini sürdürürken, öbür yandan grafik sanatların işlevine uygun bir dayanışma içine de girmektedirler. Özellikle sinema ve televizyon reklamları, canlandırma filmler, jenerikler bu işbirliğinin en tipik örnekleri arasındadır.

Günümüz sanat dallarının birbirinden uzak olduğunu söyleyemeyeceğimiz gibi, birbirlerinin içine girmelerini de yadsıyamayız. Sinema, gerçekte hareket eden resim olarak düşünüldüğünde, bu anlamda grafikten yararlanmadığını söylemek olanaksızdır.

Uygulama çalışmasında, filmin başından sonuna kadar hissedilen tasarım kaygıları film boyunca ortak sorun haline getirilmiş ve sunumun en iyi, en anlaşılır olması için, görsel tasarıma önem verilmiştir. Görsel tasarım için güdülen kaygıların çözülmesinde, filmin anlaşılır olması, hedef kitleye verilecek mesajın doğru olarak ulaştırılması ve sınırları olan bir düzlemde, estetik anlatım dilinin oluşturulması sağlanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

Asıl Kaynaklar

ABİSEL, Nilgün. *Sinematografinin Temel Öğeleri*, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2001.

ADALI, Bilgin. *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları, 1986.

AKYÜREK, Feridun. "Kavram Olarak Senaryo." *Kurgu Dergisi*, 13, 1995: 55-83.

ALGAN, Ertuğrul. "Tarihsel Gelişim Sürecinde Görüntü Yönetmenliği ve Görüntü Yönetmeninin Görevleri." *Kurgu Dergisi*, 14, 1996: 109-115.

BALKAYA, Füsün. *Türkiye'de Belgesel Film Çalışmaları*, Ankara: Basım ve Grafik Matbaacılık Ltd. Şti. , 1993

BARAN, Tamer. <http://www.gezginci.net/sinematek/sinebilgi03.htm>

BAYRAKÇEKEN, Gökçe. "Belgesel Sinema ve Türk Belgesel Filmciliğinin Gelişimi ve Yapısı Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme." (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1997.

BELKAYA, Ş. A. Gülümser, *Film Çözümlemeye Temel Yaklaşımlar*, İstanbul: Der Yayınları, 2001.

CERECİ, Sedat. *Belgesel Film*, İstanbul, Şule Yayınları, 1997.

- ÇINICI, Ayşegül. "Sinemada Sanat Yönetmenliği ve Bunun Görsel Tasarıma Etkisi." (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1996.
- EYİKAN, Ayhan. *Film Yapımı, Yönetimi, Tekniği*, Ankara, 1973.
- GÜNGÖR, Şefik. "Belgesel Sinemada Görüntü." *Belgesel Sinema Dergisi*, 1 Güz, 2002: 55-56
- GRIERSON, John. "Belge Film Üstüne, Belge Filmin Baş İlkeleri." (Çev. Akşit Göktürk), *Türk Dili Dergisi*, 196, Ocak, 1968.
- İSLİMYELİ, B. Naci. *Görsel Sanatlarda Anlatım Ögesi Olarak Kurgu*, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Temel Sanat Eğitimi Grubu, 1978.
- KILIÇ, Levend. *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkılap Yayınları, 4.Baskı, 2003
- LEVİN, G.Roy. *Documentary Explorations*, (Editor: Jill Neldes), 1996, New York:1971.
- MASCELLI, V.Joseph, *Sinemanın Beş Temel Ögesi*, (Çev. Hakan Gür, Yay. Haz. Nadi Kafalı), İstanbul: Imge Kitapevi, 2002.
- MILLER, William. "Belgesel Metni - Senaryo Yazımı.", http://www.bsb-adf.org/new_page_1.htm
- NILSEN, Vladimir, *The Cinema as a Graphic Art*, New York: Garland Publish, 1985.
- OKULU, Zekeriye. *Sorunlarla Televizyon ve Haber Grafiği*, İstanbul: Erdini Basım ve Yayınevi, 1999.

ÖNGÖREN, Simten. *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*, İstanbul: Der Yayınları, 1991.

ÖNGEREN, M. Tali. *Senaryo ve Yapım 1. Kitap*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985.

ÖZGÜR, Ferhat. *Turan Erol*, Ankara: YKY, 1999.

ÖZÖN, Nijat. *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000

RABIGER, Michael. *Directing The Documentary*, Boston 1987.

PARSA, Seyide. "Belgesel Sinemada Çağdaş Eğilim:Cinema Verité." *Düşünceler Dergisi*, 2, Şubat, 1988: 41-45.

ROTHA, Paul. *Belgesel Sinema*, (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: Sistem Yayıncılık, 1995.

ROY, Arms. "Aesthetics of Video Sound." *On Video*, London, Routledge, 1988: 160-185. (Çev. Recep Reha Ergül), "Video Sesinin Estetiği." *Kurgu Dergisi*, 13, 1995: 85-92.

SAKIZLI, Nalân. "Belgesel Yapım Süreçleri Üzerine Bir Kaç Not.", http://www.bsb-adf.org/yapim_surecleri.htm

SANDER, Semra. "Türk Sinemasında Belgesel." S. Murat DİNÇER, *Türk Sinemasında Kısa Film*, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 1996: 129-135.

ŞENYAPILI, Önder. *Sinema ve Tasarım*, Ankara, ODTU Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1998.

TANSUĞ, Sezer. "Dramatize Edilmiş Ya Da Gerçekliği Vurgulanmış Sanat Belgeselleri." *Belgesel Sinema Dergisi*, 1, Güz 2002: 30.

ULUTAK, Nazmi. "Cinema-Verite Belgesel Akımı Nedir? Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı İle Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri." *Belgesel Sinema Dergisi*, 1, 2002: 35-37.

ULUTAK, Nazmi. "Documentary Film: A Definition Problem." *Kurgu Dergisi*, 13, 1995: 47-53.

<http://www.kameraarkasi.org/belgesel.htm>

<http://www.kameraarkasi.net>

Yardımcı Kaynaklar

ARIJON, Daniel. *Film Dilinin Grameri*, (1976) (Çev. Y. DEMİR ve DİĞERLERİ), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, I. II. III., 1993.

AYDEMİR, Uğur. "Görüntünün Saltanatı." (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1998.

AYDIN, Necmi. "Belgesel Filmde Görüntü." (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1997.

BÜKER, Seçil. "Belgesel Üzerine." *Kurgu Dergisi*, 7, 1990: 121-126.

BÜKER, Seçil. *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ÇAPAN, Nigar. "Güngör Güner Blegesei.", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1998.

CHION, Michel. *Bir Senaryo Yazmak*, (1987) (Çev. Nedret Tanyolaç), İstanbul: Afa Yayıncılık, 1992.

DEMİRCAN, A. Kadir, H. KURT. *A'dan Z'ye Kamera Televizyon Film Yapım Yönetim*, Ankara, 2001.

DMYTRYK, Edward, *Sinemada Yönetmenlik*, (Çev. Ülkü Uzun), İstanbul: Afa Yayınları, 1984.

EISENSTEIN. M. Sergey. *Film Duyumu*, (Çev. Nijat Özön), 1. Basım İstanbul: Payel Yayıncılık, 1984

KAFALI, Nadi. "Kamera ve İletişim Sanatı Olarak Görüntü." *Kurgu Dergisi*, 8, 1990: 281-312.

ULUTAK, Nazmi. "Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik." (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1988.

RIZA, Enis. "Bir Gülün Nasıl Korktuğunu Göstermelisiniz.", (Orijinal Metin: R.Flaherty), http://www.bsb-adf.org/kuramsal_tartisma_1.htm

ŞENYAPILI, Önder. *Benim Sanatçılarıım 2*, Ankara: Sanat Yapım, 1998.

ŞENYAPILI, Önder. *Benim Sanatçılarıım 1*, Ankara: Sanat Yapım, 1989.

ŞENYÜCEL, Kerime. "Belgesel ile İlgili Görüşler." S. Murat DİNÇER, *Türk Sinemasında Kısa Film*, Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 1996: 141-144.

TANSUĞ, Sezer. *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Remzi Yayınevi, 1988.

TUNCER, Ömer. "Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında Belgesel."
(Editör: S. Murat DİNÇER), *Türk Sinemasında Kısa Film*, Ankara:
Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 1996: 165-199.

VERTOV, Dziga. "Sinema-göz'cülerin Devrimi." *Türk Dili Dergisi*, 196, 1968.

<http://www.belgeselfilm.com>

<http://www.kisafilm.com>

<http://www.bsb-adf.org>

EK

1. SÖZLÜK

Açılma-Kararma : Bir çekim yavaş yavaş karanlıktan aydınlığa çıkıp görüntülerin belirmesi ya da bunun tersine, yavaş yavaş görüntülerin kararıp kaybolması. Bu iki durumun birbirini izlemesi.

Alkınma, Ses Alkınması : Bir sesin gürülüğünün zaman zaman azalması ya da yitmesi durumu.

Altın Oran : Büyük parçanın küçük parçaya oranının, büyük parçanın bütüne oranına eşit olmasıyla ortaya çıkan oran. AB'nin BC' ye oranı, AB'nin AC' ye oranına eşittir. ($AB:BC=AB:AC$). Bu oranın sayısal değeri yalâşık 0.618'dir ki buna altın sayı denir. Bu oranın ve kenarları bu oranı veren altın dikdörtgenin, öbür sanat dallarında olduğu gibi sinema ile televizyondaki çerçeveleme ve görüntü düzenlemesinde de önemli bir rolü vardır.

Altın Görüş : Alıcının yatay ekseninde, merceği yukarıya dönük olarak yerleştirilmesi durumu. Böylece aşağıdan yukarıya doru eğik bir görüş ortaya çıkar. Üstten görüş'ün karşıtı.

Anlatı : Yazınsal metinde anlatı, sözcenin somutlaşmış biçimidir. Bu bakımdan anlatı, sinema, televizyon ya da video yapıtının belli bir kavram, düşünce ya da duyguyu görüntüler ve sesler yardımıyla ortaya koymaya baş vurduğu yoldur; görüntü ve sesleri kullanırken bunları sağladığı çeşitli olanaklardan yararlanma biçimi.

Ara Çekim : Belirli bir olguyu yansıtan çekimler arasına bununla doğrudan doğruya ilişkisi olmayan, dolayısıyla izleyicinin dikkatini bu olgudan başka bir noktaya kaydıran çekim.

Aşağıya Çevrinme (Tilt Down) : Düşey çevrinmenin aşağıya doğru olanı.

Ayrıntı (Çekimi) : Herhangi bir konunun çok yakından alınmış, çok büyük görüntüsünü veren çekim. (göz, dudak, burun, kulak, el, ayak ya da nesnelerin çok yakın alınmış görüntüleri).

Belgesel : Belge niteliği taşıyan film ya da televizyon izlencesi.

Belgesel Film : Gerçek yaşayıştan alınan herhangi bir olguyu, kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş bezemlerle, seçilmiş yerlerde işleyen, çok kez belirli bir ereği yansıtan film çeşidi.

Belgesel Tür : Yapıntıya yer vermeyen ya da pek az yer veren; gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan; dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyarak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan sinema, televizyon türü.

Bezeme : Bir film görünçlüğünde ya da televizyon izlencesinde belirli bir çevreyi yansıtmak ereğiyle doğal ya da yapma nesnelerin tümü.

Boy Çekimi : Bir insanı boylu boyunca çerçeveleyen büyüklükte çekim.

Canlandırma : Tek tek resimleri ya da devinimsiz nesneleri, gösterim sırasında devinim duygusu verebilecek biçimde düzenleme ve filme aktarma işi.

Çağdaş Sinema : 1. Sinema tarihi bir bütün olarak ele alındığında, “klasik sinema” özelliklerinin büyük ve temelli değişikliklere uğradığı II. Dünya Savaşı’ndan sonraki dönemi kapsayan sinema. 2. (Genel olarak) Günümüze en yakın dönemde ortaya çıkan ve sinemanın en son gelişmelerinin özelliklerini yansıtan sinema.

Çekim : Alıcının sürekli olarak bir kez çalıştırılmasıyla, başka deyişle, alıcı motorunun çalışmaya başlaması ile durması arasındaki süre içinde elde edilen film parçası.

Çekim Ölçeği : Konuların görüntü çerçevesine oranla kapladıkları yerin değişmesinden oluşan çeşitli boydaki çekimler dizisi. Konunun çerçevede en büyükten en küçüğe doğru kapladığı yer bakımından çekim ölçekleri şu çekimlerden oluşur: Ayrıntı çekimi, baş çekimi, diz çekimi, boy çekimi, bel çekimi, toplu çekim, uzak çekim...

Çerçeve : Bir film üzerinde her bir resmin yüzeyini sınırlayan, dikdörtgen oluşturan doğrular. Bu çerçeve, alıcının penceresince oluşturulur.

Çevrinme : Alıcının yatay ya da düşey eksenini çevresinde sağa sola ya da yukarıya aşağıya devinimi.

Deneysel Film : Sinemada, alışılmışın dışında yenilikler deneyen film çeşidi. Sinemacının yeni görüşleri, kavramları, anlatımları, biçimleri yarattığı, yeni uygulamaları yaşıma geçirdiği ya da bu alandaki eski denemeleri genişlettiği, yenilediği film.

Derleme Film : Daha önce çevrilmiş genellikle belgesel türdeki filmlerin kurgu yardımıyla belirli bir anlayışa göre düzenlemesinden oluşan film çeşidi.

Dizi : Konusu kendi içinde bir izlen3e oluşturacak biçimde parçalara ayrılmış, her biri öbürünün devamı olarak belirli aralıklarla yayımlanan televizyon oyunu.

Doğa Filmi : Dünyanın değişik coğrafya bölgelerindeki doğa yaşamını, özellikle yabanıl yaşamı konu alan film türü.

Doğal Işık : Yapma ışığın dışında, doğal kaynaklardan sağlanan ışık; güneş ışığı, gün ışığı, ay ışığı.

Doğal Ses : Daha önceden herhangi bir gereç üzerine saptanmamış, doğada ortaya çıktığı anda görüntüyle birlikte alınan ses.

Düşey Çevrinme (Tilt) : Alıcının, düşey eksenini çevresinde aşağı ya da yukarı çevrinmesi.

Filmsel Gerçek : Doğadan derlenen gereç yardımıyla, sinemanın olanaklarından yararlanılarak yeniden yaratılan, kurulan gerçek.

Filsel Uzam : Bir filmde kurgu yoluyla yaratılan, çekimler arasındaki ilişkiden doğan, yalnız görüntülerle gerçeklik kazanan, doğada ancak kimi öğeleri yer alan, filme özgü uzam. Filmsel uzam, birbirini izleyen çekimlerdeki ayrı ayrı uzamların tek bir bütün oluşturmasıyla ortaya çıkar.

Filisel Zaman : Bir filmde kurgu yoluyla yaratılan, çekimler arasındaki ilişkiden doğan, yalnız görüntülerde var olan, filme özgü zaman.

Göğüs Çekimi : Bir insanı göğsünden başının üstüne dek çerçeveleyen çekim çeşidi.

Haber Filmi : Haber özelliği gösteren günlük önemli olayları ortaya çıktıkları anda saptayan, belirli aralıklarla piyasaya sürülen, sinemalarda ve televizyonlarda gösterilen belgesel film çeşidi.

İnce Kurgu : Kurguda, kaba kurgudan sonraki işlem. Bu aşamada film aşağı yukarı son biçimini alır.

Kaba Kurgu : Filmin son durumunda yer almak üzere seçilmiş çekimlerin, çevirim oyunluğundaki sıraya göre birbirine eklenmesine dayanan ilk kurgu işlemi.

Kurgu : Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim yapmak, bunları çevirim oyunluğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıya göre düzenlemek işi. Böylelikle kurgu yardımıyla filme özgü uzam ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin tartımını ve dizimini gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları erekleyen çalışma.

Omuz Çekimi : Bir insanı omuzlarından yukarısına dek çerçeveleyen çekim çeşidi.

Öyküleme : Öykülü filmlerde, filmin kişilerinden birinin ya da filmde hiç görünmeyen bir üçüncü kişinin, filmin öyküsünü anlatması durumu.

**T.C. YÜREK
DOKÜMANASYON**

Öykülü Film : Gerçek yaşayıştan alınma ya da oyunluk yazarının düş gücüyle uydurduğu bir konuyu öykü biçiminde sunan film.

Sağa Çevrinme (Sağa Pan) : Alıcının sağa doğru yatay çevrinme yapması.

Ses Kurgusu : Ses kuşaklarının birleştirilmesindeki kurgu.

Sinema Dili : Doğrudan doğruya sinemanın yapısından doğan ya da öbür sanatlardan esinlenerek sinemaya özgü bir kılığa sokulan anlatım özelliklerinin, bu özelliklerin dayandığı temellerin tümü. Sinemayı bir anlatı aracı olarak öbür sanatların anlatım yollarından ayıran; sinema olarak taşıdığı özellik ve olanakların, kendine özgü sözcük (görüntü) dağarcığının, bunların kullanılış tarzından doğan biçimin oluşturduğu dil.

Sinematograf : Lumière Kardeşler'in kendi buluşları olan sinema aygıtına verdikleri ad. Bu aygıt hem alıcı, hem gösterici, hem de basım aygıtı olarak kullanılabiliyordu.

Sola Çevrinme (Sola Pan) : Alıcının sola doğru yatay çevrinme yapması.

Tarihsel Film : Tarihsel bir olayı konu alan, bu olayın geçtiği çağı, çevreyi, kişileri yansıtan film türü. Tarih gerçeğini doğruya en yakın biçimde yansıtmayı, bu gerçeği nesnel tutumla vermeyi erekleyen film.

Televizyon Estetiği : Televizyonu güzel sanatların bir dalı olarak ele alıp, televizyondaki yaratma çabasının dayandığı temelleri, kuralları en geniş biçimde inceleyen, bu incelemelerden bir genellemeye varmaya çalışan estetik dalı.

Toplu Çekim : Bir yerin uzaktan çevrilmiş görüntüsünü veren çekim.

Toplumsal Film : Konu olarak toplumsal bir sorunu ele alıp işleyen, aydınlatan, çözüme ulaştırmaya çalışan film çeşidi.

Üstten Görüş : (Üst Açı) Alıcının, yatay eksen üzerinde, merceği aşağıya dönük olarak yerleştirilmesi, böylece yukarıdan aşağıya doğru yönelmiş bir görüşün ortaya çıkması durumu.

Yapım Öncesi : Sinema, televizyon, video ve benzer alanlarda asıl yapım sürecinden önce yer alan ve yapıma hazırlık çalışmalarının tümünün gerçekleştirildiği dönem. Söz konusu alanlarda izlenince saptanmadan önce yer alan bu dönemde oyunluğun yazılması, işlenmesi, yapımın planlanması, bütçenin hazırlanması, oyuncuların seçimi, yapım ve çevirim takımının oluşturulması, gerekli donatıların sağlanması, yer seçimi, bezem ve giysi taslaklarının hazırlanması, çalışma çizelgesinin, çalışma dökümünün çıkarılması gibi çalışmalar yer alır.

Yapım Sonrası : Sinema, televizyon, video ve benzer alanlarda asıl yapım süreci ile bu süreçte üretilen yapının kullanıma sunulması arasında yer alan dönem. Sinemada çevrim, televizyon ve videoda izlenince saptanmayı izleyen bu dönemde kurgu, seslendirme, bileştirme, etkiler, yazılama, basım, çoğaltım gibi çalışmalar yer alır.

Yarı Belgesel : 1. Gerçekte öykülü bir film olarak çevrilip gerçek olay ve çevreyi yansıtan ya da gerçekte belgesel film olarak çevrilip öykülü film özellikleri taşıyan film. 2. Belgesel film ile öykülü filmlerin özelliklerini birleştiren, bu iki tür film arasında köprü işi gören film; öyküleştirmiş belgesel.

Yarı Diz Çekimi : Diz ile bel çekimi arasında yer alan çekim.

Yarı Genel Çekim : Toplu çekim ile genel çekim arasında yer alan çekim.

Yatay Çevrinme (Pan) : Alıcının, yatay eksenini çevresinde sağa ya da sola çevrinmesi.

Yatay Çizgiler : Görüntü çerçevesinin yan kenarlarına düşey olan, çerçevelemede nesnelerin, varlıkların yerleştirilmesinde göz önüne alınan varsayımsal doğrular.

Yazı : Görüntüde yer alan, fakat görünçülüğün bir parçası olmayan her çeşit yazıyı anlatan terim.

Yedinci Sanat : İtalyan kökenli Fransız eleştirmeni Caudo'nun güzel sanatların geleneksel altı dalına kattığı sinema sanatını anlatmak için kullandığı deyim; sinema sanatı.

Yukarıya Çevrinme (Tilt Up) : Düşey çevrinmenin yukarıya doğru olanı.

Yüz Çekimi : Ayrıntı çekiminin, bir kişinin önden ya da yandan yalnızca yüzünü veren çeşidi.

Zincirleme : İlk çekimin son görüntüleri yavaş yavaş güçsüzleştiren, ikinci çekimin ilk görüntülerinin gittikçe güçlenerek belirmesine, belli bir noktada iki çekimin görüntülerinin üst üste binmesine, bunun ardından ilk çekimin son görüntülerinin gittikçe güçlenen ilk görüntülerine bırakmasına dayanan bir noktalama, bindirme çeşidi.