



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**BELGESEL SİNEMANIN BELGESEL FOTOĞRAFA
YAPISAL ETKİSİ**

Barış KONOR

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Bülent SALDERAY

**SANATTA YETERLİK TEZİ
MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI**

KASIM 2022



**BELGESEL SİNEMANIN BELGESEL FOTOĞRAFA
YAPISAL ETKİSİ**

Barış KONOR

**SANATTA YETERLİK TEZİ
MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Barış KONOR

25/11/2022



*Melek olarak doğan ve
melek olarak göçen kardeşim
Uygar KONOR'a...*

BELGESEL SİNEMANIN BELGESEL FOTOĞRAFA YAPISAL ETKİSİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Barış KONOR

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Kasım 2022

ÖZET

Bu araştırma; belgesel sinemanın belgesel fotoğrafa yapısal etkisinin ne olduğunun belirlenmesi amacı ile yapılmıştır. Bu bağlamda; belgesel kavramının anlamı, fotoğraf ve sinema arasında bir ilişkinin olup olmadığı, belgesel kelimesinin kökeni ve anlamı, belgesel ve gerçeklik arasında herhangi bir bağın olup olmadığı, Türkiye’de belgesel üretiminin genel durumu, belgesel fotoğrafın amacı, fotoğrafın sinemaya etkisinin olup olmadığı, belgesel fotoğrafın topluma etkisinin olup olmadığı, belgesel sinemanın amacı, sinemanın fotoğrafa etkisinin olup olmadığı ve belgesel sinemanın topluma etkisinin olup olmadığına ilişkin konular ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan, yüz yüze görüşme tekniği (video mülakat tekniği) kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini ise, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde, mülakatların yapıldığı 2019 yılı içerisinde aktif olarak üretim yapan 7 belgesel sinema ve 7 belgesel fotoğraf üreticisi olmak üzere toplam 14 belgeselci oluşturmaktadır. Yüz yüze görüşmede kullanılan görüşme formu uzman görüşlerine göre hazırlanmış ve görüşülen kişilere uygulanmıştır. Görüşmelerde elde edilen araştırma verileri (video kayıtları), deşifre edilmiş, sınıflandırılarak tablolandırılmış ve betimsel olarak analiz edilmişlerdir. Araştırmanın bulgularından hareketle; belgesel sinemanın belgesel fotoğrafa direkt bir etkisinden çok, iki tür arasında birbirinden farklı etkilenmeler olduğu, bu etkilerin en önemlisinin ise teknik etki olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunun dışında hikaye anlatımı, kurgu ve yaratılan gerçeklik konularında da karşılıklı etkilenmelerin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bilim Kodu : 40405
Anahtar Kelimeler : Belge, Belgesel, Fotoğraf, Sinema, Toplumsal belgeci fotoğraf, Gerçeklik, Estetik.
Sayfa Adedi : 139
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Bülent SALDERAY

L'EFFET STRUCTUREL DU CINÉMA DOCUMENTAIRE SUR LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

(Maîtrise de la thèse d'art)

Bariş KONOR

L'UNIVERSITÉ ANKARA HACI BAYRAM VELİ
L'INSTITUT DES ÉTUDES SUPÉRIEURES

Novembre 2022

ABSTRACT

Le but de cette étude était de déterminer l'effet structurel du cinéma documentaire sur la photographie documentaire. Dans ce contexte; Le sens du concept de documentaire, s'il y a une relation entre photographie et cinéma, l'origine du mot documentaire, s'il y a un lien entre documentaire et réalité, la situation générale de la production documentaire en Turquie, le but de la photographie documentaire, si la photographie a un effet sur le cinéma, si la photographie documentaire a un impact sur la société Le but du cinéma documentaire, si le cinéma a un effet sur la photographie, et si le cinéma documentaire a un impact sur la société ou non, a été évalué. Dans cette recherche, la technique d'entretien en face à face (technique d'entretien vidéo), qui fait partie des méthodes de recherche qualitative, a été utilisée. L'univers de la recherche, d'autre part, se compose d'un total de 14 documentaristes, 7 réalisateurs de documentaires et 7 producteurs de photographie documentaire, qui produisaient activement à l'intérieur des frontières de la République de Turquie en 2019, lorsque les entretiens ont été menés. Le formulaire d'entretien utilisé lors des entretiens en face à face a été préparé selon des avis d'experts et appliqué aux personnes interrogées. Les données de recherche (enregistrements vidéo) obtenues à partir des entretiens ont été déchiffrées, classées, tabulées et analysées de manière descriptive. Basé sur les résultats de la recherche; Il a été conclu qu'il existe des effets différents entre les deux genres plutôt qu'un effet direct du cinéma documentaire sur la photographie documentaire, et le plus important de ces effets est l'effet technique. En dehors de cela, il a été conclu qu'il existe des influences mutuelles sur la narration, la fiction et la réalité créée.

Code Scientifique	: 40405
Mots Clés	: Document, Documentaire, Photographie, Cinéma, Photographie documentaire sociale, Réalité, Esthétique.
Numero de page	: 139
Superviseur	: Prof. Dr. Bülent SALDERAY

TEŞEKKÜR

6 yıl boyunca emek verdiğim bu çalışma, süreç içerisinde benim yaşadıklarımın fazlasıyla etkilendi. Tez çalışmama başladıktan sonra, o farkına varmasa da bana yaşam, adalet ve içsel yolculuk gibi pek çok şeyi öğreten kardeşim Uygur KONOR’u ebediyete uğurladım; tüm dünyayı derinden sarsan ve bize ilk kez “pandemi” kelimesini öğreten Covid 19 salgını yaşandı; salgının etkisi sonucunda hayatımda ilk kez ameliyat ve hastane günleriyle tanışmış oldum; çalışmaya başladığım süreçte ortaokulda olan kızım ise çalışma sonunda üniversiteli oldu.

Tüm bu yaşananlar uzun ve zorlu süreçte, bu teze emek veren ve yol gösterenler içerisinde, tanımaktan onur duyduğum, beni, belgesel fotoğraf katılımcılarıyla irtibat içine sokan belgesel fotoğrafçı Yunus TOPAL’a, bu tezin konusunu ilk kez aklıma düşüren belgesel sinemacı akademisyen Doç. H. Kurtuluş ÖZGEN’e, belgesellerini hayranlıkla takip ettiğim belgeselci akademisyen Prof. Kağan OLGUNTÜRK’e, benim belgeselci olmamı sağlayan, meslek ustam, babam Sonat KONOR’a; yazdıklarımı kontrol ederek daha akıcı bir metin için yardımcı olan sevgili annem Müge KONOR’a, bu çalışma için Çanakkale’den gelerek beni onurlandıran Prof. Dr. Mustafa SEVER’e, akademik yaklaşımlarına her zaman değer verdiğim Prof. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT’a, yapılan röportajların deşifresi sırasında yardımcı olan öğrencilerime, tezin her satırını kontrol ederek, hem akademik hem de fikirsel katkı sağlayan, gece-gündüz demeden bana yardım eden ve tüm kaygılarımı anlayışla karşılayarak bana moral veren tez danışmanım Prof. Dr. Bülent SALDERAY’a ve ben ne zaman havlu atacak olsam beni cesaretlendiren, umut veren, desteklerini hep arkamda hissettiğim ailem; eşim Aslı KONOR ve kızım Dide KONOR’a en içten dileklerle teşekkür ederim.

Onlar olmasaydı, okuduğunuz bu çalışma olmazdı...

Barış KONOR

Ankara – 2022

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLoların LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xi
1. GİRİŞ	1
2. KAYNAK TARAMASI	17
2.1. Belgesel Sinema	17
2.1.1. Sinemanın İcadı	17
2.1.2. Belge ve Belgesel Kavramı	24
2.1.3. Belgesel Sinemanın Tarihçesi.....	29
2.1.3.1. Sovyet belgesel sinema ekolü – Dziga Vertov	31
2.1.3.1.1. Kinoglaz Manifesto	32
2.1.3.2. İngiliz belgesel sinema ekolü.....	33
2.1.3.3. Türkiye’de belgesel sinema	36
2.2. Belgesel Sinema Biçemleri	43
2.2.1. Şiirsel Biçem.....	44
2.2.2. Açıklayıcı Biçem	45
2.2.3. Gözlemci Biçem	47
2.2.4. Katılımcı Biçem.....	51
2.2.5. Dönüşlü Biçem	54
2.2.6. Edimsel Biçem.....	56

	Sayfa
2.3. Belgesel Fotoğraf	58
2.3.1. Belgesel Fotoğrafın Tarihçesi	58
2.3.2. Belgesel Fotoğraf	62
2.3.2.1. Toplumsal belgeci fotoğraf	67
2.3.2.2. Türkiye’de belgesel fotoğraf	70
2.3.2.2.1. Osmanlı İmparatorluğu dönemi	70
2.3.2.2.2. Türkiye Cumhuriyeti dönemi	71
2.4. Belgesel Sinema ile Belgesel Fotoğrafın Yapısal İlişkisi	75
3. YÖNTEM	79
3.1. Araştırmanın Modeli	79
3.2. Görüşme Formunun Şekillendirilmesi	80
3.3. Evren ve Örneklem	81
3.4. Araştırma Verilerinin Toplanması	81
3.4.1. Görüşme Formunun Geliştirilmesi	81
3.4.2. Görüşme Formunun Uygulanması	81
3.4.3. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	82
3.5. Uygulama	82
4. BULGULAR VE YORUM	83
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	119
5.1. Sonuç	119
5.2. Öneriler	125
5.2.1. Uygulamaya Yönelik Öneriler	125
5.2.2. İleri Araştırmaya Yönelik Öneriler	126
KAYNAKÇA	127
ÖZGEÇMİŞ	131

TABLoların LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 4.1. Belgesel Kavramının Anlamına İlişkin Katılımcı Görüşleri.....	83
Tablo 4.2. Fotoğraf ve Sinema Arasında İlişkiyi Gösteren Katılımcı Görüşleri.....	88
Tablo 4.3. Belgesel Kelimesinin Kökeni Hakkında Katılımcı Görüşleri.....	92
Tablo 4.4. Belgesel ve Gerçeklik Arasındaki Bağ Hakkında Katılımcı Görüşleri....	94
Tablo 4.5. Türkiye’de Belgesel Üretimin Genel Durumu Hakkında Katılımcı Görüşleri.....	97
Tablo 4.6. Belgesel Fotoğrafın Amacına Yönelik Katılımcı Görüşleri.....	100
Tablo 4.7. Fotoğrafın Sinemaya Etkisine Yönelik Belgesel Fotoğrafçı Katılımcıların Görüşleri.....	103
Tablo 4.8. Belgesel Fotoğrafın Topluma Etkisi Hakkında Katılımcı Görüşleri.....	105
Tablo 4.9. Belgesel Sinemanın Amacı Sorusuna Katılımcıların Verdiği Cevap Dağılımları	108
Tablo 4.10. Sinemanın Fotoğrafa Etkisi Üzerine Katılımcı Görüşleri.....	111
Tablo 4.11. Belgesel Sinemanın Topluma Etkisine Yönelik Katılımcı Görüşleri ..	115

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Thomitrop ve çalışma şekli.....	18
Şekil 2.2. Zoetrop ve çalışma biçimi	20
Şekil 2.3. Kinematograf veya Kinetoskop fotoğrafı	22
Şekil 2.4. Trenin Ciotat Garına Girişi.....	23
Şekil 2.5. Ayastefanos Abidesinin Yıkılmış Hali	38
Şekil 2.6. Yanaki Manaki ve Milton Manaki.....	39
Şekil 2.7. Fuat Uzkınay.....	40
Şekil 2.8. Babaanne Despina (1915) Manaki Kardeşler	42
Şekil 2.9. Joris Ivens (1929) Yağmur - Rain	45
Şekil 2.10. The Plow That Broke The Plains (1936) Yön: Pare Lorentz.....	47
Şekil 2.11. Kameralı Adam Filmi (Yönetmen: Dziga Vertov (1929))	53
Şekil 2.12. Elizaveta Svilova (Kameralı Adam Yönetmen: Dziga Vertov (1929))..	55
Şekil 2.13. Toplayıcılar (2000) (Les glaneur et la glaneuse.) Yönetmen: Agnès Varda	57
Şekil 2.14. Beşir’le Vals’i (Vals Im Bashir) Yönetmen: Ari Folman (2008)	58
Şekil 2.15. Nicephore Niépce (1827) Dünyada Bilinen İlk Fotoğraf	59
Şekil 2.16. Paris Komünü (1871).....	60
Şekil 2.17. Roger Fenton (1855) Vadideki Ölümün Gölgesi.....	65
Şekil 2.18. Jacop Riis.....	69
Şekil 2.19. Lewis Hine.....	69
Şekil 2.20. Fikret Otyam.....	75

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m	Adı geçen makale
akt.	Aktaran
Ed.	Editör
y.n.	Yazarın notu

1. GİRİŞ

Belge ve belgeleme ediminin tarihsel süreç içerisinde önemli bir eylem olduğu söylenebilir. Özellikle tarih biliminin ontolojik yapısı belgeleme ediminden beslenebilmektedir. Belgeleme gelecek nesillere bilgi aktarımı sağladığı kadar, geçmişin de güncel bağlanmasını sağlayan bir bağ olmuştur. Güler Ertan, belgesel fotoğrafçılığı, kısaca "dünü bugüne, bugünü ise geleceğe taşıyan bir belge" olarak tanımlamaktadır.”¹ Bu tanımdan yola çıkarak görüntünün bir yüzey üzerine sabitlenmesi suretiyle oluşan fotoğraf, belge ve belgeleme kavramlarında da değişimler başlatmıştır denilebilir. Bu bağlamda fotoğrafın, gerçeğin bir sureti olması, o güne kadar olan, çoğunluğu yazıya ve belli bir oranda resmetmeye dayalı belgeleme sürecine yeni bir yön verdiği düşünülebilir. Fotoğrafın kendisi gerçekliğin de kendisi olarak algılanmış ve pek çok zaman yazılı belgelemenin önüne geçtiği öngörülebilir.

Fotoğrafın, ontolojik özelliğinden dolayı akışı durdurarak anı kayıt altına alması, hayatın akış içerisindeki devinimini de durdurup kayıt altına alarak arşivlemesi anlamına geldiği düşünülebilir. Durmayan ve devinim içerisindeki zamanın içerisinde bir anı yakalamak, hayatın doğal akışı içerisinde bir kırılma yaratabilir ve doğal akışa bir yabancılaşma sürecini doğurabilir. Çünkü fotoğrafın, zaman gibi elle tutulamayan bir kavramın içerisinde enstantane almak ve elle tutulur hale getirmek gibi bir gücü olduğu kabul edilebilir. “Fotoğrafın anı somutlaştıran durağan yapısı, insanlığı yaşananlara karşı tanıklık etmeye davet ederek, hayata karşı durup düşünmeye sevk etme gibi bir özelliğe sahiptir.”² Hayat akıp giderken ve durdurulamazken fotoğrafın, o süreci durdurma ve toplumsal bilinçte bir kırılma yarattığı düşünülebilir. Bu kırılma fotoğrafın daha ötesini keşfetme ihtiyacı doğurmuş ve fotoğraf kimyasının da gelişimi sonucunda yan yana gelen fotografik görüntülerden hareketin kaydı elde edilmiştir sonucuna varmak mümkündür. Bu sürecin en belirgin çalışması Eadweard Muybridge’in, yan yana konuşturduğu fotoğraf makinelerinin birbirini takip eder şekilde çekim yapılması sonucunda dörtmala koşan bir atın görüntülenmesidir denebilir. Bu yeni keşif, Muybridge tarafından zoopraxiscope’un ve sonrasında kinetoscope’un icat edilmesi yolunu açmıştır. Ayrıca Muybridge’in bu

¹ Ertan, G. (2000). Belgesel Fotoğraf, *Fotoğraf*, Sayı: 30, 52

² Derman, İ. Sayısal Teknolojiler ve Basın Fotoğrafının Doğruluk Değeri, *Yeni Türkiye Dergisi*, Eylül Ekim No.11. 112

çalışmaları belge filmlerin ilk örneklerinden de sayılabilir. “Barnouw’a göre sinema aygıtının icadından önce elde edilen “belgeleme” amaçlı bütün bu başarılar ve deneylerde belgesel filmin doğum öncesi heyecanı bulunmaktadır.”³ Zira belgeselin, belge imajlar mantığı üzerinde yeşermiş, köken olarak belge film ya da belge fotoğrafla temelinin atıldığı düşünülebilir.

Problem Durumu / Konunun Tanımı

Fotoğraf ve sinemanın, süreç içerisinde kendini farklı anlatım şekilleri sayesinde toplumla etkileşim içine girdiği görülebilir. Ancak bu sürecin ilk adımı “belgelemek” üzerinden olduğu için belgesel fotoğrafçılık ve belgesel sinema kavramları üzerinde durmak ve bu kavramları açıklamak doğru bir yöntem olarak düşünülebilir.

Belgesel Fotoğraf, fotoğrafçılığın önemli bir dalı olarak görülebilir. Bu önem öncelikli olarak fotoğrafın doğası gereği belgeleme yeteneğinden gelmektedir ve her fotoğrafın belgeci bir ontolojik yapısı olduğu söylenebilir. Merter Oral’a göre belgesel fotoğraf; en genel anlamda nesnel gerçekliğin manipüle edilmeden saptanmasını içeren bir fotoğraf pratiğidir.⁴ Ancak belgesel fotoğrafın kendisine sadece belgeleme ya da saptama alanı dışında da bir amaç edindiği söylenebilir.

“Çağının sorunlarına tanıklık etmenin yanında bu sorunları yansıtmak, belgelemek, toplumları bu sorunlardan haberdar ederek çözüm yollarını aramak, savaş, açlık ve yoksulluk karşıtı olmak, insanların ezilmişliğinin ve yaşam koşullarının dikkate alınmasına çalışmak için toplumsal bir bilinç oluşturmak, belgesel fotoğrafçıların ödevlerindendir.”⁵ Bu açıklamadan yola çıkarak zorluklar ve sorunları toplumun bilgisine sunmak, toplumda farkındalık yaratmak ve hatta toplum için toplumu harekete geçirmek belgesel fotoğrafın en önemli görevi olduğu söylenebilir. Zira çekilen fotoğraf salt gerçekliği ifade etmese de yaşanan gerçeklerden yola çıkarak bu gerçekliğin iz düşümünü kayıt altına aldığı düşünülebilir. Yine Yaygın’a göre; “Konusunu yaşanan gerçeklikten alan belgesel fotoğraf, insanların kültürlerini, yaşam biçimlerini, toplumsal değerlerini, siyasal ve toplumsal hareketlerini kayıt altına

³ Barnouw, E., (1983). *Documentary: A History Of The Non-Fiction Film*. England: Oxford University Press, s.3-5. (Akt. Çakaroz, 2008:55)

⁴ Oral M. (2005), Fotoğraf ve Toplumsal Değişme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı 21, 94

⁵ Yaygın, M. (2011). *Fotoğraf İdeolojisi Algıda Gerçeğin Bozulumu*, Kalkedon Yayınları, 2. Baskı, İstanbul. 102

almaktadır”.⁶ Kayıt, hem arşiv hem de kanıt demektir ki bunun da toplumsal hafıza ve geçmişle gelecek arasında bağ kurabilmek adına oldukça hayati olduğunu düşündürebilir.

Fotoğrafın icadını takip eden dönemlerde, fotoğrafçıların, bir “sanat dalı”nı icra etmekten çok belgelemek üzere fotoğraf çekmeye başladıkları söylenebilir. Hatta fotoğrafın sanat haline dönüşmesi, zaman alan ve oldukça mücadeleci bir süreçten sonra olduğunu söylemek mümkündür. Fotoğrafın ilk döneminde fotoğrafçılar yaşanan önemli olayları, gündelik hayatı ve gündelik yaşamı paylaşan kişilerin fotoğraflarını çekmişler, ayrıca çeşitli mesleklerin üyeleri ve yaptıkları işlerin de belgelemenin ana konuları olduğu düşünülebilir.

“İlk belgesel fotoğraf örnekleri 1842 yılında David Octavius Hill ve Robert Adamson’ın çektiği 470 adet İskoç din adamı ve balıkçıların görüntüleridir. Bu fotoğrafçıların amaçları, balıkçıların daha iyi tekne donanımı edinmeleri ve açık denizlerdeki güvenliklerinin sağlanması için gerekli koşulların oluşturulmasıydı. 1855–1856 yıllarında Roger Fenton Kırım Savaşı’nı, 1861–1865 yılları arasında ise Matthew Brady ve arkadaşları Amerikan İç Savaşı’nı belgeleyerek savaşın çirkin yüzünü ortaya koymuşlardır. 1870’li yıllarda John Thomson, “Londra’da Yaşam” adlı çalışmasıyla Londra’nın yoksul insanlarını ve çeşitli mesleklere ait belgeleme çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1870’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde Adam Clark Vroman ve Edward S. Curtis’in Kızılderililerin fotoğraflarını çekmeleri, kaybolmakta olan bir kültürün belgelendiği ve dünya kamuoyuna sunulduğu çok önemli belgesel çalışmalardır.”⁷

Fotoğraf makinesinin küçülmesi ve pozlama süresinin kısılmasıyla, fotoğrafın gündelik hayatın içine daha çok girdiği gözlemlenebilir. Özellikle belge üretimine katkısı bakımından fotoğrafa olan ilgi zamanla artmış, belgesel fotoğraf insanlar için önemli bir mecra haline dönüşmüştür denilebilir. Bu sebeple de belgesel fotoğrafa yönelik pek çok farklı yaklaşım geliştirildiği görülebilir. Bu yaklaşımların çoğunun belgesel fotoğrafın sınırlarını, amaçlarını, niteliksel yapısını belirlemek için olduğu düşünülebilir. Bu yaklaşımların sonucunda belgesel fotoğrafın, özellikleri bakımından diğer fotoğraf yapılarından farklı bir sınıflama içerisine sokulabildiği görülebilir. Oral’a göre belgesel fotoğrafın iki temel özelliği bulunmaktadır.

⁶ Yaykın, a.g.e. 2011, 100

⁷ Özdemir A.B., *Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi*, <http://ifod.org.tr/2011/04/toplumsal-bilincin-olusmasinda-belgesel-fotograf-onemi>, adresinden 15 Nisan 2017’de alınmıştır.

“1- Konularını yaşamsal gerçeklikten alması,

2- Temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan bir yorum kaygısı taşıması ve bir mesaj içermesidir.”⁸

Bu tanıma göre belgesel fotoğrafın var olma gücünü hayatın içerisinden ve gerçek olaylardan aldığı düşünülebilir. Belgesel içerisinde hayali veya senaristin ya da yönetmenin kendi yarattığı bir dünyanın bulunmadığı söylenebilir. Konularını tamamen gündelik hayatlardan aldığını görmek mümkündür.

İkinci madde incelendiğinde ise, ikinci maddenin özel bir önemi olduğu söylenebilir. Belgeselin temel amacının hayatın estetik yönlerini göstermek olmasa da, estetiğin kullanılır olması onu belgesel olmaktan çıkarmadığı düşüncesine varılabilir. Estetiğin de belgeleme işleviyle beraber sunulması fotoğrafın gücünü arttırmanın yanı sıra çeken kişiyi de “sanatçı” konumuna soktuğu düşünülebilir.

“Aynı zamanda herhangi bir kreatif amaçla çekilmiş fotoğraf eseri ise sunduğu estetik olma sorunsalı haricinde, dönemin fotoğraf akımı ve tekniği hakkında bilgi vermektedir. Bu bağlamda fotoğraf tarihe tanıklık etme misyonunu her şekilde yerine getirmektedir. Örneğin Julia Margeret Cameron’un 1860’larda çektiği “artistik fotoğraf” örneği portreler, Victoria çağı İngiltere’ sine özgü romantizm boyutlarını açıkça gösteren birer belgedir.”⁹

Bir fotoğrafın belge olabilmesinin onun estetik öğelerden uzak olmasını engellemediği, hatta tam tersine onun değerini arttırdığı anlaşılabılır.

Değişen toplumsal, teknolojik ve ekonomik süreçte belgesel fotoğraf da kendi alt dallarını oluşturmaya başlamıştır. Bunlardan en önemlisi toplumsal belgeci fotoğraftır. Belgesel fotoğrafın toplumsal belgencilğe kaymasının belli unsurları olmuştur. Bu unsurları Yaykın, “Fotoğraf İdeolojisi” adlı kitabında şu şekilde ifade etmektedir: 1900’lü yıllara doğru belgesel fotoğraf toplumsal belgeci yaklaşım olarak tanımlanan yöne doğru hızla kaymaya başladı. İlk kez devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya’da kullanılmaya başlayan ve yoğunluklu olarak edebiyat alanını kapsayan ‘Toplumsal gerçekçilik’ yaklaşımın fotoğraftaki yansıması ‘Toplumsal Belgeci’ yaklaşım olarak tanımlanmıştır.”¹⁰ Ancak önemli bir ayrımı belirlemekte fayda vardır. Burada bahsedilen “Toplumsal gerçekçilik” dönemin iktidarı Josef Stalin’in ve Komünist Parti’nin siyasal ideolojisinden farklıdır. Bu noktada fotoğrafçı bu

⁸ Oral M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. İstanbul: Espas Yayınları. 6

⁹ Atay, S. (2000). Fotoğraf Yazıları, *Dokuz Eylül Yayınları*, İzmir. 35

¹⁰ Yaykın M., (2009). *Fotoğraf İdeolojisi*, Kalkedon: İstanbul, 101

ideolojiden çok farklı olarak, konusu olan ezilen toplumsal katmanların gerçeğini dışa vurmaya çalışmıştır. Dolayısıyla çekilen fotoğraflar, toplumsal sorunların dışa vurumu ve çözümü için yine toplumları harekete geçirmek için çekilmiştir. Todd bu noktada konuya şu şekilde açıklık getirmektedir:

“Toplumsal Gerçekçilik terimi işçi sınıfı ve yoksulların günlük yaşam koşullarına dikkat çekmeye çalışan sanatçıların çalışmalarını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu nedenle Toplumsal Gerçekçilik akımı (Social Realism), Sovyetler Birliği’nde Josef Stalin tarafından 1934 yılında resmi olarak onaylanan sanat anlayışı olan Toplumsal Gerçekçilik (Socialist Realism) ile karıştırılmamalıdır.”¹¹

Toplumsal belgeci fotoğraf, belgesel fotoğrafın bir alt konusu olsa da temelde kendini belli eden farkları vardır.

“Toplumsal belgesel fotoğrafın temel amacı toplumsal değişimdir ve doğal olarak toplumsal olanaklara ulaşma imkânları düşük olan, daha az ayrıcalıklı katmanlardır. Belgesel fotoğrafın temel amacı konu edindiği olaylara tanıklık etmek iken, toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı salt tanıklık etmekle yetinmez, toplumsal değişmeyi hedef alır... Bir fotoğrafın bu kategoride nitelendirilebilmesi için öncelikle belgesel fotoğrafın taşıdığı niteliklere sahip olması gerekir.”¹²

Bir başka yaklaşım; “daha az imtiyazlı kişi, sınıf ve toplumların, barınma, çalışma, öğrenim vb. yaşamın her boyutuna ilişkin sorunlarını, duyarlı bir yaklaşımla, diğer insanları, kurumları bilgilendirme ve bu sorunların aşılması konusunda harekete geçirme amacını taşır”¹³ şeklindedir.

Fotoğrafın icadı sonrası gelişen teknoloji ve özellikle kimya bilimi sayesinde pozlama süreleri düşerek daha kısa süre içerisinde fotoğraf çekilebilir hale gelmiştir. Bu durum hızı ve fotoğraf sayısını arttırabilme imkanı sağlamıştır. Özellikle Muybridge’in bir atın koşarken yaptığı hareketleri belgelemek amacıyla oluşturduğu düzenek sayesinde ilk hareketli görüntü (motion picture) elde edildiği söylenebilir. Böylelikle on altı farklı fotoğraf makinesinin eş zamanlı çalışması sonucu ortaya çıkan görüntülerin bir araya gelerek hareketin belgelenmesi sürecinin başladığını söylemek mümkündür. Ancak sinemanın başlamasının, fotoğrafa bağlı olmadığı tespiti yapılabilir. Fotoğrafın

¹¹ Todd, J.G. Social Realism, akt: Lee Harvey, <http://www.qualityresearchinternational.com/socialresearch/socialrealism.htm> adresinden 05 Nisan.2019’da alınmıştır.

¹² Oral M. (2006). Fotoğraf ve Toplumsal Değişme. *Toplum Bilim Dergisi Fotoğraf Özel Sayısı* ,sayı 19, İstanbul, 18.

¹³ Oral, a.g.e. 2011, 28

ve sinemanın ilkel halleri – fotoğraf için camera obscura, sinema için fenakistiskop ve thaumatrope- kendi kulvarlarında gelişimini sürdürmekteydi.

Çetinkaya, “Tarihsel bilgilerden yola çıkarak, sinema oluşumunu fotoğrafın icadı ile başlatmamız yanlış olur ve daha önce de söylediğimiz gibi, sinema fotoğrafın devamı da değildir. Aktarılan bilgiler görüntünün gelişim sürecini içermektedir. Sinemanın endüstrileşmesi, pazar haline gelmesi fotoğrafın bir devamı olmadığına dair farklı bir kanıt sunmaktadır.”¹⁴ söylemiyle bu düşüncüyü desteklemektedir.

Ancak nasıl düşünülürse düşünülün, fotoğrafın icadının hareketli görüntüden sinemaya dönüşüme bir fikir verebileceği, teknik bir altyapı oluşturabileceği düşüncesi göz ardı edilmemelidir.

Sinema gösterimi olarak kabul edilen ilk gösterimi Lumière kardeşler yapmıştır. “Sinematografin icadından sonra kamuya açık ilk gösteri 22 Mart 1895’te, Astronom Mascart’ın başkanlık ettiği Ulusal Sanayi Özendirme Derneği üyeleri önünde yapıldı.”¹⁵ “Sinemanın halka açık gösteriler şeklindeki başlangıcı ise 22 Aralık 1895 günü Paris’te düzenlenen gösteriyle olmuştur.”¹⁶ Lumière kardeşlerin çekmiş olduğu “*Sortie des Usines Lumière à Lyon*” (Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler) ilk sinema filmi olarak kabul edilmekte beraber ilk belgesel film kategorisine de giren film olduğu söylenebilir. Zira fabrikadan çıkan işçilere hiçbir müdahalede bulunulmadan doğal halleri çekilmiştir. Sonraki süreçte Lumière kardeşler buna benzer filmler çekmişler ve gösterimde bulunmuşlardır.

“Bunlar belgesel türde röportaj filmleri (Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciotat İstasyonu’na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi), belgeseller, günlük hayattan sahneler saptayan filmler (Bebeğin Öğle Yemeği, Piquet Partisi...) ve aktüalite filmleriydi (Arabaya Binen İtalya Kralı ve Kraliçesi, Çar II. Nikola’nın Taç Giyme Töreni...)”¹⁷

Ancak burada bahsedilen filmler belgesel kategorisinde aktarılsa da çekildiği dönemlerde daha henüz böyle bir kategori bulunmamaktaydı. Zira; “Oxford İngilizce sözlüğünün 1933 baskısına bakıldığında, isim olarak belge (document) sözcüğünün İngilizceye 15. yüzyılın ortalarında girdiğini ve dilin, Latin ve Eski Fransız

¹⁴ Çetinkaya, E. (2007). *Belgesel Fotoğraftan (Durağan Görüntüden) Belgesel Sinemaya Geçişte Gerçekliğin Boyutu*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 66

¹⁵ Betton, G. (1993). *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986’ya Kadar*, (Çev. Şirin Tekeli). İletişim Yayınları, İstanbul, 15.

¹⁶ Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi (1896–1997)*, Kabalcı Yayınevi, 15

¹⁷ Betton, a.g.e, s. 9.

köklerinden gelen iki temel anlamı olduğu görülmektedir.”¹⁸ Birbiriyle ilintili bu iki anlamdan birisi eğitmek ve uyarmak iken diğeri ise delil ve kanıt idi. 18. yüzyıla gelindiğinde, el yazması kitaplar ile birlikte tapu, konşimento, sigorta poliçeleri gibi ticari ve resmi evrakların yaygınlaşmasıyla birlikte, belge sözcüğü kanıt anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Belgesel (documentary) sözcüğü ise 19. yüzyılda İngilizceye girmiştir. Rosen’in aktardığına göre, Oxford sözlüğü, başlangıçta belgesel sözcüğünün dokümantasyon anlamına gelen bir sıfat olarak kullanıldığını yazmaktadır. 1933 baskısında kesinlikle filmden bahsedilmemektedir. 1989 baskısı sözlükte filmin de yer aldığı görülmektedir.

Belgesel, “gerçek olay ya da durumlara dayanan ve öncelikli olarak kayıt ve eğitim amaçlı, gerçekçi, uygulamalı film çalışması ya da yazınsal çalışma” olarak tanımlanmaktadır.”¹⁹

Belgesel ya da belgencilik, sinemanın diğer branşlarından oldukça farklı ve kendine özgü özelliklerinin olduğu bir daldır. Özellikle sinema denilince ilk akla gelen kurmaca filmlerden oldukça farklıdır. Kurmacanın aksine belgesel filmler konularını ve pek çok zaman oyuncularını gerçeklerden ve gerçeklerin ışığındaki belgelerden almaktadır.

“Belgencilik yöntemi, kendine özgü bir film turu, öykülü filmin eğlence motiflerinden hem amaç, hem de biçim bakımından apayrı olan toplumsal duygu ve felsefi düşüncenin bir yorumu olarak, genellikle toplumbilimsel, siyasal ve eğitimle ilgili koşullar sonucu varlık kazanmıştır.”²⁰

Sinemanın ilk yıllarında yapılan film yapıtlarının dağıldığı çeşitli sınıflamalar bulunmamaktaydı. Bazı filmler bilim kurgu nitelikli, bazıları kurmaca nitelikli, bazıları ise belgesel nitelikli filmlerdi. Ancak süreç içerisinde sinema kendi terminolojisini yaratmaya başlamıştır.

Öyle ki; "Belgesel film" teriminin modern anlamda kullanımına ise ilk kez İskoç asıllı belgesel yönetmeni, yapımcı ve film eleştirmeni John Grierson'ın, Robert Flaherty'nin Şubat 1926'da New York'ta çektiği *Moana (1926)* adlı belgesel filmi eleştiren bir yazısında rastlarız.”²¹

¹⁸ Rosen, F, *Document and Documentary: on the Persistence of Historical Concepts*, M. Renov (ed.) Theorizing Documentary Routledge, New York, 1993, s. 5869 aktaran: Çaplı, 1997:58)

¹⁹ Çaplı, a.g.m, s. 58-59.

²⁰ Rotha, P. (1968). “Belge Filmciliğın Bazı İlkeleri, Documentary Film (çev. Arsal Soley). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 341.

²¹ Katz, E. (1994). The film encyclopedia. New York: Harper Perennial. (Akt: Cereci, 1997:31.).

Belgesel film ilerleyen süreç içerisinde kendi kurallarını belirlemeye başlamıştır. Bu değişim, Lumière kardeşlerin çektiği belgeci anlayıştan sıyrılmış ve bugünkü anlamına kavuşmaya başlamıştır. Bu değişim sırasında belgeselin kendi amaçlarını belirlediği de söylenebilir. Günümüzde belgeselin yönünü çizen belli başlı amaçlar vardır. Paul Rotha'nın aktarımıyla belgeselin amaçları şu şekilde sıralanabilir:

- Toplumsal sorunların ortaya çıkarılması
- Toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi
- Yaşanan olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi
- Olguların yansıtılması
- Toplumsal çözümler sunması

Belgesel sinema ve belgesel fotoğraf günümüzün önemli görsel dalları içerisinde yer almaktadır. Çeşitli film ve fotoğraf yarışmaları, sergileri, festivalleri bu önemin en büyük göstergeleridir denilebilir. Sanatsal bağlamda önemli olmasına karşın akademik platformda her iki dalın bir arada araştırılmasına çok da rastlanmamaktadır. Yapılan araştırmaların pek çoğu gerek belgesel fotoğrafı gerekse de belgesel sinemayı farklı disiplinler üzerinden araştırmış ancak yapısal anlamda bir arada araştırmamıştır.

Belgesel fotoğrafçılığın bir alt dalı toplumsal belgesel (belgeci) fotoğraf olarak nitelendirilmektedir. Ancak bu dalın resmi bir dal olarak nitelendirilmesi noktasında literatürde kesin bir söylem bulunmadığı yapılmış olan araştırmalardan anlaşılabilmektedir.

Yukarıdaki belirtilen ihtiyaç ve gereksinimlerden hareketle “belgesel sinemanın belgesel fotoğrafa yapısal (biçim, içerik ve teknik) etkisi nedir?” sorusu bu çalışmanın birincil problem cümlesi olarak ele alınmış ve sorun farklı yönleriyle araştırılmıştır.

Alt Problemler

1. Belgesel kavramının anlamı nedir?
2. Fotoğraf ve sinema arasında bir ilişki var mıdır?
3. Belgesel kelimesinin kökeni nedir?
4. Belgesel ve gerçeklik arasında herhangi bir bağ var mıdır? Varsa nedir/nelerdir?

5. Türkiye’de belgesel üretiminin genel durumu nedir?
6. Belgesel Fotoğrafın amacı nedir?
7. Fotoğrafın sinemaya etkisi var mıdır? Varsa nedir/nelerdir?
8. Belgesel fotoğrafın topluma etkisi var mıdır?
9. Belgesel sinemanın amacı nedir?
10. Sinemanın fotoğrafa etkisi var mıdır?
11. Belgesel sinemanın topluma etkisi var mıdır?

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın genel amacı, belgesel sinemanın belgesel fotoğrafa yapısal etkisinin ne olduğunun belirlenmesidir. Bu bağlamda, belgesel sinema ve belgesel fotoğraf arasındaki ilişki ve birbirlerine olan etkileri araştırılmıştır. Bu araştırmanın yanı sıra belgesel üretim yapan uygulayıcıların da belgesele olan yaklaşımlarını araştırmak ve çıkan sonuçları değerlendirmek çalışmanın uygulamaya yönelik bir diğer amacıdır.

Araştırmanın Önemi

Belgesel, fotoğraf ve sinemanın en eski türlerinden olsa da ülkemizde özellikle ikisinin bir arada araştırıldığı herhangi bir çalışmanın olmadığı söylenebilir. Bu sebeple söz konusu çalışma, belgesel konusunu gerek fotoğraf ve gerekse sinema alanları dâhilinde bir arada incelemesi açısından önemlidir. Çalışmanın bir diğer önemi, çalışmanın sadece bir alan yazın taraması şeklinde olmaması, bu konularda aktif olarak çalışmalar yapan 7 belgesel fotoğrafçı ve 7 belgesel sinemacı olmak üzere toplam 14 belgesel üreticisiyle sesli ve görüntülü görüşmelerin yapılıyor olmasıdır. Alanda aktif şekilde uygulama yapanların da görüş ve önerilerinin çalışmanın içerisinde bulunması ayrıca önem arz etmektedir.

Alan yazın kaynaklara bakıldığında, Mayıs 2021 itibariyle Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi’nde Belgesel Fotoğraf başlıklı 19 ve Belgesel Sinema başlıklı 49 tez, her iki konuyu da ele alan sadece 1 tez çalışması göze çarpmıştır. Bu durum, belgesel fotoğraf ve belgesel sinemanın beraber ele alınarak yapılan araştırmaların ne derece az olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın içeriği, Türkiye’deki alan yazına yeni bir katkı ve yorum sağlaması, belgesel üzerine yapılacak yeni çalışmalara da örnek teşkil etmesi bakımından oldukça önemlidir.

Varsayımlar / Sayıtlar

Araştırma kapsamına dahil edilen ve Fotoğraf Sanatı Kurumu ve Belgesel Sinemacılar Birliği tarafından belirlenen ve onaylanan katılımcıların temsili olarak doğru ve yetkin kişiler olduğu varsayılmaktadır. Ayrıca görüşmeler sırasında vermiş oldukları cevapların gerçek, samimi ve içten cevaplar olduğu varsayılmaktadır. Bununla birlikte alan yazınında ulaşılan kaynakların doğru kaynaklar olduğu varsayılmıştır. Ayrıca araştırma kapsamında ele alınan örneklemin, evreni temsil ettiği varsayılmıştır.

Sınırlılıklar

Gerek fotoğraf, gerekse de sinema konuları oldukça büyük ölçekli araştırılacak konulardır. Bu yüzden konu, fotoğraf ve sinema evreni içerisinde “belgesel” dalı ile sınırlandırılmıştır. Fotoğraf ve sinemanın diğer konuları araştırmanın sınırlılıklarının dışında bırakılmıştır. Ayrıca tez dahilinde yapılan görüşmeler, belgesel fotoğraf dalından yedi ve belgesel sinema dalından yedi olmak üzere 14 katılımcı ile sınırlandırılmıştır.

Görüşme yapılan katılımcılar, yurt içinde ikamet eden katılımcılarla sınırlandırılmıştır. Buradaki sınırlamanın en büyük nedeni finansal imkansızlıklardır. Dolayısıyla finansal yetersizlikler tezin bir diğer sınırlılığıdır.

Bir başka sınırlılık ise söyleşi yapılacak kişilerin yaş ve sağlık durumlarıdır. Yaş ve sağlık bakımından elverişli durumda olmayan kişiler söyleşilerin dışında tutulmuş ve söyleşi yapılacak listeler bu durum göze alınarak hazırlanmıştır.

Tez sürecinin başında yapılması planlanan görüşme, 10 belgesel sinemacı ve 10 belgesel fotoğrafçı katılımcı şeklinde olduysa da 2019 Aralık ayında başlayan ve tüm dünya gibi ülkemizi de etkisi altına alan Covid 19 Pandemisi sonucu, pandemiyle gelen temas ve seyahat yasakları sebepleriyle sayı 7 belgesel sinemacı ile 7 belgesel fotoğrafçı olmak üzere 14 katılımcıyla sınırlandırılmak zorunda kalınmıştır.

Sanatta yeterlik programının 6 yıllı sınırlı olması ve daha fazla veri elde etmek için zamanın kısıtlı olması ise araştırmayı etkileyen farklı bir sınırlılık olmuştur.

İlgili Araştırmalar

Bilgin Adalı (1986), ‘Belgesel Sinema’ isimli kitapta belgesel sinema olgusu, hem dünya çapında, hem de Türkiye’deki gelişimleri ele almıştır. Belgesel sinemanın

doğuşundan başlayan inceleme, çeşitli ülkelerdeki gelişmeleri kısaca ele aldıktan sonra İngiliz Belgesel Okulu'nun ve bu okulun kurucusu, John Grierson'un üzerine yoğunlaşmıştır. Türk Belgesel Sineması üzerine olan bölümde ise başından bugüne ülkemizdeki gelişmelerin tarihini ve 1985 yılına kadar yapılan çalışmaları derlemiştir.

Prof. Dr. Simten Gündeş Öngören (1991), 'Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması' isimli kitapta belgesel filmin doğuşu, belgesel filmin amacı, tanımı ve özellikleri ele alındıktan sonra belgesel film türleri betimlenmiştir. İkinci bölümde ise, Türkiye'de belgesel sinemanın gelişimi; başlangıcından Cumhuriyet'e kadar Türkiye'de belgesel filmler, Cumhuriyet'ten II. Dünya Savaşı'na kadar Türkiye'de belgesel filmler ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de belgesel filmler alt başlıklarıyla incelemiştir.

Tuncay Yüce'nin (2001) "Belgesel Sinemada Gerçekçilik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri" başlıklı tezinin birinci bölümü, sanat olarak sinemanın ve belgesel sinemanın tarihçesine ayrılmıştır. İkinci bölümde önce bir belgesel filminin biçimsel yapısı incelenmekte ve tezin temel sorunsallarından biri olan kurmaca (fiction) filmlerle aralarındaki biçimsel farklılıkları ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde de, ikinci bölümde genel anlamda ele alınan belgesel sinemada gerçekçilik olgusu, Türkiye'de belgesel sinemanın durumu incelenerek konu açıklanmıştır. Sonuç bölümünde ise tez boyunca ele alınan konular eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmiştir.

Özcan Yurdalan'ın (2005) eseri olan "Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj" kitabı ne yazık ki son dönemlerde yazılan nadir belgesel fotoğrafçılık kitabıdır. Kitabın özellikle Birinci ve İkinci Bölümlerinde aktarılan "Fotoğraf", "Doğrudan Fotoğraf" ve "Belgesel Fotoğraf" bölümleri teze ışık tutmuş bölümlerdir. Özellikle uygulama yöntemleri ve yaratılan anlam bakımından belgesel fotoğrafçılık, eser içerisinde derinlemesine incelenmiş ve eser, tez dahilinde belgesel fotoğrafla ilgili yazılan bilgilerin temelini oluşturmuştur.

Ebubekir Çetinkaya (2007), yüksek lisans tezi olan "Belgesel Fotoğraftan (durağan görüntüden) Belgesel Sinemaya Geçişte Gerçekliğin Boyutu" isimli tezinde, gerçek, gerçeklik ve gerçeklik kavramları ışığında sanatçının gerçekliğe bağlı kalışı, etik duruşu, sorumlulukları, güç ve iktidarını kullanmasındaki amacı ve bu bağlamda sosyal sorumluluk yönünü, ağırlıkta olan belgesel fotoğraf ve belgesel sinemaya olan yaklaşımını ele almıştır.

Mustafa Bilge Satkın (2011), “Türkiye’de Belgesel Fotoğrafın Propaganda Amaçlı Kullanımı” Sanatta Yeterlik tezinde; propaganda araçları içinde, belgesel fotoğraf ve propaganda ilişkisine ağırlık verilerek, belgesel fotoğrafın etkin propaganda yapmada, kitleleri etkileme ve gerekli mesajı vermede, hem tarihi bir belge; hem de sistemli bir propaganda aracı olduğu aktarılmıştır. Çalışmanın 1. Bölümünde, kuramcılarının farklı propaganda tanımlamalarına ve görüşlerine yer verip, propaganda türlerine ve propagandanın tarihsel sürecine değinmiştir. 2. Bölümde, fotoğraf aracılığıyla yapılan propagandadan, özellikle, bütün yönleri ve türleriyle belgesel fotoğraftan söz etmektedir. 3. Bölümü ise, Türk Basını ağırlıklı olmak üzere, tarihin değişik dönemlerinde propaganda amacıyla çekilmiş veya kullanılmış fotoğraf örneklerine ve bu fotoğrafların yorumlanmasına ayırmıştır.

Şahinde Akkaya’nın (2011) Yüksek Lisans Tezi olan “Fotoğrafta Toplumsal Belgeselden Kişisel Belgele Geçiş Süreci ve Kişisel Belgeler” konulu tezi, fotoğrafın icadından, günümüze kadar, odak noktasına insanı yerleştiren bir yaklaşımla gerçekleştirilen belgesel fotoğrafın geçirdiği dönüşüm; sanat tarihi, felsefe, psikoloji, fotoğraf tarihi ve sosyal bilimsel verilerden yararlanılarak, bu sürecin yorumlanması ve belirli tespitlerde bulunulmasını amaçlamıştır. Çalışmanın ilk bölümünde, fotoğrafın icadına zemin hazırlayan Sanayi Devriminin önemi ve bu hareketin beraberinde getirdiği modernleşme sürecinin, ekonomik ve politik etkilerinin toplumsal yapıda yarattığı değişimle birlikte toplumsal belgesel fotoğrafın ortaya çıkışı, amacı ve sağladığı insani yararları değinilmiştir. Kişisel belgesel fotoğrafın konu edildiği ikinci bölümde, moderniteden, postmoderniteye geçişin nedenleri ortaya konularak, 20. yüzyılın postmodernist tavrının sanatsal faaliyetlere yansımaları ve öznellik kuramları açısından, sanatçının yaratım sürecinde öz kimliğinin önemini vurgulamış; bu yaklaşımla işler üreten fotoğrafçılar ve çalışmalarına değinmiştir. Üçüncü bölümde ise, toplumsal ve kişisel belgesel fotoğrafların kendilerine özel yaklaşımları dikkate alınarak; seçilen fotoğraflar üzerinden karşılaştırmalı bir okuma gerçekleştirmiş ve fotoğrafçının öznel yaklaşımını kendi varoluşu üzerinden kurması ile kendisini bir gözlemci olarak konumlandırması arasındaki farkların fotografik yansımalarını yorumlamıştır.

Önder M. Özdem (2012), ‘Dijital İletişim Çağında Belgesel Sinema: Gerçekliğin Yeniden İnşası’ isimli doktora tezinde; dijital iletişim çağında, özellikle sinema

teknolojisindeki gelişmenin bir sonucu olarak, film yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinde, çeşitli dönüşümler analiz etmiştir. Bu dönüşümlere paralel olarak, farklı yapım tarzlarının bir arada kullanıldığı filmlerin sayısındaki artış dikkat çekmektedir. Melez olarak da tanımlanabilen ve bazen kurmaca veya belgesel kategorilerine tam olarak sokulamayan bu tarz filmler, belgesel sinemanın gerçeklik ve nesnellik iddialarını tartışmalı hale getirmektedir.

Nadir Buçan (2014), “Belgesel ve Toplumsal Belgeci Fotoğrafı Walter Benjamin’le Okumak” adlı yüksek lisans tezinde, Walter Benjamin gibi fotoğraf üzerine önemli fikirleri olan bir düşünür penceresinden belgesel ve alt başlığı olan toplumsal belgeci fotoğrafı irdelemeye çalışmıştır. Çalışma genel anlamda üç bölümden oluşmuştur. Tezin birinci bölümünde Buçan, fotoğrafın teknik yönüne de değinmekle birlikte, fotoğrafın icadının toplumsal ve psikolojik boyutlarını irdelemektedir. Bu bölümde, üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir yüzey üzerine yansıtılmasının tarihteki örnekleri olan mağara resimleri, minyatür, gravür gibi sanatlara değinmiş, ardından fotoğrafın icadıyla ortaya çıkan "teknik görüntü" kavramını ele almıştır. İkinci bölümde belgesel fotoğrafın tanımını yapmış, genel ilke ve özelliklerini, haber fotoğrafından farkını irdelemiştir. Bu bölümde Walter Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi"nde göndermelerde bulunduğu David Octavius Hill, Eugène Atget, August Sander gibi fotoğrafçılara ve ilk savaş fotoğrafçıları olmaları nedeniyle Roger Fenton ve Matthew Brady'ye ve 1947’de kurulan Magnum Fotoğraf Dergisi'ne değinmiştir. Bir yandan da belgesel fotoğrafın bir alt türü olan toplumsal belgeci fotoğrafla ilgili bilgileri derlemiştir. Toplumsal belgeci fotoğrafın bazı yönlerden belgesel fotoğraftan ayrılması nedeniyle onu belgesel fotoğraftan farklı kılan özelliklere dikkat çekmiştir. Üçüncü ve son bölümde, ikinci bölümde ele aldığı konuların yanı sıra Benjamin’in geliştirdiği düşünceler ve kavramlar bağlamında incelemiş; Görsel Bilinçdışı, Aura'nın Erimesi, Küçülen Fotoğraf Makineleri ve Fotoğrafların Şok Etkisi, Resimli Dergiler, Politikanın Estetize Edilmesine Karşı Sanatın Politikleşmesi, Üretici Olarak Yazar ve Hikâye Anlatıcısı gibi alt başlıklarda çalışmanın başında sorulan sorulara yanıtlar aramıştır.

Gülay Doğan (2015) “Yeni Medya Kimliğiyle Toplumsal Belgesel Fotoğraf” adlı yüksek lisans tezinde, yeni medya kimliğiyle toplumsal belgesel fotoğrafı, kolektif ve katılımcı bir süreci aktivizm olarak kurgulayan ve belgesel fotoğrafı genel gerçek

idealinden kurtararak, hikaye anlatıcısının bakış açısına eş değer, medyalar arası bir platformda, anlatı kurma biçimi olarak ele almıştır. Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, toplumsal belgesel fotoğrafı tarihsel perspektif ile ele almakta, belgesel olgusunun tarihsel ve toplumsal koşullar doğrultusunda değişen nesnellik ve gerçeklik algısı üzerinde durmaktadır. Ardından “Fotoğraflarla “Maden Ocağı” Dosyası” kısmında, tarihsel süreçte ele alınan toplumsal belgesel fotoğrafın yayınlandığı ortam ve anlama etkisi üzerinde durmuş, kömür madenciliği üzerinden, tarihten günümüze çeşitli belgesel fotoğraf projeleri ve kullanım işlevlerini değerlendirmiştir. Doğan, “Medya, Toplum ve Fotoğraf: “Yeni”lik Nerede?” başlığı altındaki bölümü iki kısımdan oluşturmuştur. İlk kısım yeni medyayı geleneksel medyadan ayıran temel yapısal özellikler ve bu kapsamda dijital fotoğrafla dönüşen aygıt, fotoğrafçı ve izleyiciyi ele almış, ikinci kısımda ise yeni medyanın kültürel yaratılarını, eleştirel bir bakışla değerlendirmek adına 20. yüzyılın önemli kuramcılarının düşüncelerini ortaya koymuştur. Bu kapsamda Michel Foucault’nun iktidar analizlerinden yararlanılarak internet, Theodor Adorno’nun kültür endüstrisi kavramından yola çıkarak bireyin yeni medyadaki kimliği, Jean Baudrillard’ın simülasyon kavramından yola çıkarak yeni medyada gerçeklik sorgusu, Arjun Appadurai’nin küreselleşmenin kültürel yönlerinin analizi bu kısmın içeriğini oluşturmuştur. Son bölümde ise yeni medyada belgesel fotoğrafın toplumsal sorunlara ilişkin sunabileceği katkı kapsamında “dijital hikaye anlatıcılığı”nı bir yöntem olarak ele almıştır. Yazının ortaya çıkışından önce kullanılan sözel hikâye anlatıcılığı geleneğinin dijital ortamda yeniden kurulma biçimleri ve özellikleri araştırılarak, yeni medya kimliğiyle toplumsal belgesel fotoğrafın geldiği noktaya dair bir sonuç ortaya koymuştur.

Bill Nichols’ın “Belgesel Sinemaya Giriş” kitabı ise tezin özellikle belgesel sinema alanında başat kaynaklardan birisi olmuştur. Nichols’ın belgeselin tanımı, yaklaşımlar ve modaliteler noktasında tez, eserden oldukça fazla faydalanmıştır. Ayrıca tez içerisinde kullanılan bazı katılımcıların görüşlerini Nichols’ın bu eserinden şekillendirdiğini belirtmek mümkündür.

Tez yazım sürecinin son evrelerinde çıkan ve yine Nadir Buçan’a (2020) ait “Post Belgesel Fotoğraf: Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları” eseri de literatürde nadir bulunan kaynaklardan birisi olarak tezde yerini bulmuştur. Tez, ilgili eserin özellikle “Belgesel Fotoğraf” bölümünde “Doğrudan (Straight) Fotoğraf Yaklaşımı”, “Belgesel Fotoğrafta Zaman, Mekan ve Olay Algısı”, “Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı” ile “Toplumsal Belgeci (Sosyal Belgesel) Fotoğraf” bölümlerinden yararlanmıştır.





2. KAYNAK TARAMASI

Çalışmanın kaynak taraması iki farklı belgesel dal üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki, belgesel kelimesinin ilk kez kullanıldığı belgesel sinema, diğeri ise belgesel fotoğraf dallarıdır.

2.1. Belgesel Sinema

Belgesel sinemayı anlayabilmek için öncelikle sinemanın hangi aşamalardan geçerek günümüze geldiğini irdelemek gerekir. Zira sinemanın da belgesel gibi insan ve toplumla alakalı olduğu ve bu unsurlardan etkilendiği söylenebilir.

“Sinema tarihi aslında öncelikli olarak belgesel sinemanın tarihi demektir. Sinemanın kurgulanmış hayat temsilleriyle bir dil kurması ise daha sonra gelir. Sinemanın ilk yılları olguların olduğu gibi taşındığı, gerçek hayat temsilleriyle geçti. Dünya savaşı yıllarında hayatı temsil gücünü fark edenler, iktidarlar ve güdümündeki yönetmenlerle, onu bir propaganda aracına dönüştürdüler. Sinemanın imgesel ve belgesel sinema olarak ayrılışı ise geçen yüzyılın yirmili yıllarında başladı. Bir kolu Hollywood, bir kolu Avrupa olan bu mucizevi alan, günümüzde kültür endüstrisinin en etkili araçlarından biri olarak görüntüler imparatorluğunun tahtına oturdu.”²²

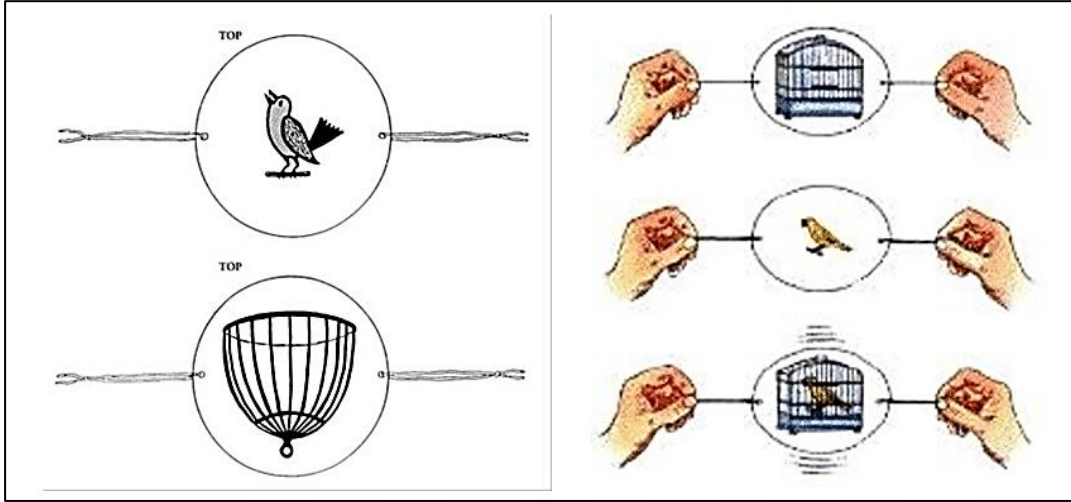
Belgeseli sinemadan, sinemayı insan ve toplumdan ayırabilmek çok da olası değildir. Fotoğraf ve sonrasında sinemayı yaratan insandır, ancak bir yandan da fotoğraf ve sinemanın etkisi yine insan üzerinde olmuştur. Bu sebeple, fotoğraf ve sinemanın, insan ve toplum hayatında önemli bir rolü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İnsan ve insanı çevreleyen tüm unsurların hikayelerini, sebep sonuç ilişkilerini aktaran belgesel sinemayı daha iyi anlayabilmek için, sinemanın hangi koşullarda ve neden icat edildiğini irdelemekte yarar vardır.

2.1.1. Sinemanın İcadı

Her ne kadar ilk sinema filmi gösterimi Lumiere kardeşler tarafından 1895 yılının Aralık ayında Paris Grand Café’de gerçekleştirilse de, hareketli görüntü deneyimi çok daha eskilere dayanmaktadır. Bir figürün farklı hallerinin farklı yüzeylere/sayfalara çizildikten sonra, bu yüzeylerin belli bir hızla insanlara gösterilmesinden bir hareket hissi (illüzyonu) oluştuğu çok eski devirlerden beri bilinen bir olguydu. Hatta belli karnavallarda bunların bir eğlence aracı olarak kullanıldığı bilinmektedir.

²² Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 126

Sinemaya giden yolda, özellikle göz ve beyin koordinasyonu ile görmenin nasıl oluştuğu konusundaki çalışmalar XVIII. Yüzyılın sonlarında daha da hızlanmıştır. Bu bağlamda İngiliz fizikçi John Ayrton Paris'in buluşu "Mucize Dönüş", thomitrop²³, göz yanılmasının nasıl oluştuğunu anlamak için kullanılmıştır. Bir plakanın iki farklı yüzüne çizilmiş şekillerden oluşan thomitrop, iki taraftan tutturulmuş bir ip sayesinde hızlıca döndürüldüğünde bir hareket algısı oluşmaktadır.



Şekil 2.1. Thomitrop ve çalışma şekli²⁴

Levend Kılıç, Thomitrop durağan resimlerin canlanması değil, insanın görme sistemiyle ilgili "görmenin sürekliliği" ya da "görmenin devamı" adı verilen bir kurala dayandığını söyler.

"Bir nesne görüldüğünde, bu nesnenin gözün ağ tabakası (retina) üzerindeki görüntüsü, nesne görme alanından çıktıktan sonra ağ tabaka üzerinde yaklaşık 1/20 saniye kalır. Başka bir deyişle, nesne görme alanından çıktıktan sonra onun görüntüsü ağ tabakada kalır ve görme devam eder. Bu kurala göre görmenin devam etmesi nedeniyle thomitrop disketinin iki yüzünde yer alan resimler, disket çevrildiğinde çok kısa aralıklarla birbiri ardı sıra ve tek tek görünür. ... Birinci resmin ağ tabakadaki izlenimi sürerken ardından ikinci resim görünür. ... Böylece, diskin üzerindeki iki resimle ilgili olarak hareket algısı oluşur."²⁵

Bu bilgilerden yararlanan Paris, yapmış olduğu çalışmanın sonuçlarını şöyle özetler:

"... Thaumatrope işte bu optik ilkeye dayanır; imgenin retina üzerinde oluşturduğu izlenim, ki bu, diskin bir yüzünde belirir, diskin öbür yüzünde

²³ Yunanca thauma:mucize ve tropos:dönüş, dönme kelime köklerinden üretilmiş bir isimdir.

²⁴ <https://events.getlocalhop.com/take-and-make-diy-thaumatrope/event/zcxYdXBknE>

²⁵ Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. 2.Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 184

resmedilen imge göze görünür hale geldiğinde henüz silinmemiştir; sonuç olarak, diskin her iki tarafını da aynı anda görürsünüz”²⁶

Bu bilgilerden yararlanılarak pek çok çalışma birbirini izlemiştir. İngiliz bilim adamları Peter Mark Roget ve Faraday Tekerleği’nin mucidi Micheal Faraday görmenin sürekliliği üzerine yaptıkları çalışmalarla ön plana çıkmışlardır. Onların bu çalışmaları, Joseph Antoine Ferdinand Plateau’nun fenakistiskop (phenakistiscope) ismini verdiği aygıtın mucidi olmasına yardımcı olmuştur. “Plateau, Roger ve Faraday’ın çalışmaları şeklinde, görmenin sürekliliğini kanıtlayan çalışmalar yapmış ve aygıt aracılığıyla bunu ispatlamaya yönelmiştir. Fenakistiskop, bu amaca yönelik geliştirilmiş bir optik oyuncak (felsefi oyuncak) kategorisinde değerlendirilebilen bir aygıttır.”²⁷

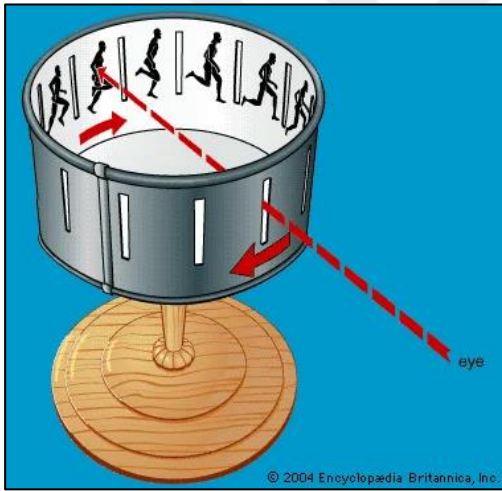
Durağan karelerin hareketleniyor gibi gözükmesi ve bununla ilgili çalışmalar zamanla daha büyük ilgi görmeye başlamıştır. Genellikle fizikçi ve matematikçilerin gösterdiği ilgiden, görme ve görmedeki yanılmanın tamamen bilimsel şekillerde açıklanmaya çalışılması anlaşılabilir. Bu çalışmaların en bilinenlerinden biri de Zoetroptur.. İngiliz matematikçi William G. Horner tarafından icat edilen zoetropta, eşit aralıklarla dik bir formda delinmiş olan deliklerden oluşan bir tamburun iç yüzeyinde yine bu deliklerin her birinin karşısına gelecek şekilde konumlandırılmış resimler bulunmaktadır. Tambur belli bir hızda çevrildiğinde, ince deliklerin karşısındaki resimler hareketlenmiş gibi gözükmektedir. İnce her delik, fotoğraf makinesindeki obtilatör gibi bir etki sağlamaktadır. Obtilatör açıldığı zaman fotoğraf nasıl pozlanıyorsa, deliklerden de görüntü düşmekte, sonrasında ise görüntü kapanmaktadır. Bu belirme ve kaybolma, belli bir hızda hareket illüzyonu yaratmaktadır. Bu prensip, ileride sinema filmi çekim ve gösterimlerinin temel prensibi haline gelecektir.

Hareketli görüntü üzerine başlayan yakın çağ çalışmalarının ilk zamanlarında henüz fotoğraf icat edilmemişti. Fakat Horner ve hatta önceli olan Roget ve Faraday’ın çalışmaları sırasında, Fransa’da, Joseph Nicephore Niepce görüntüyü ilk kez sabitleyebilen kişi olmuştur. Yapılan bu çalışmalar ve fotoğrafın icadı, sinemaya giden yolun kapısını ardına kadar açmaya başlamıştır.

²⁶ Crary, J. (2004). Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite. (çev. Elif Daldeniz), İstanbul: Metis Yayınları (Akt:Kılıç, 2012:184)

²⁷ Kılıç, a.g.e. 2012, 186

Niepce'in bir yüzey üzerinde tutabildiği görüntü, büyük bir buluş olarak düşünülse de ilk dönemler için sadece hareketsiz nesnelerin fotoğraflanması yapılabiliyordu. İlk fotoğrafın pozlama süresi (enstantane) oldukça uzundur. "Görüntü 20.3X16.cm boyutundaki bu levha üzerine yatay olarak yerleştirilmiştir. Karanlık kutu içinde pozlama süresi sekiz saattir. Pozlama sürecinde, güneş binanın etrafında hareket ettiği için gölgeler birbirine karışmış ve sonuç olarak nesneler net olarak belli değildir."²⁸ Ancak sonrasında Nicephore Niepce ve Louis Jacques Mandé Daguerre birlikteliği, fotoğrafta özellikle enstantane süresinin kısalması yolunda önemli bir kazanım sağlayacak ve fotoğraf pozlama süresi gitgide daha kısalmaktadır. Bu, fotoğraf çekim hızının artması, yani bir kare fotoğrafın çok daha hızlı pozlanabilmesi anlamına gelmektedir. Böylece hareketli olan objeler, ilk başta yavaş hareket edenler, daha keskin bir netlikte çekilebilmeye başlamıştır.



Şekil 2.2. Zoetrop ve çalışma biçimi²⁹

Fotoğraf pozlamasının hızlanması zaman içerisinde, fotoğrafların hareketlendirilmesi çalışmalarını ön plana çıkarmıştır. Kitlelerin fotoğrafa olan hayranlığına rağmen hayatın bir devrim içerisinde ve hareketli (kinetik) oluşu, hareketli fotoğrafların nasıl elde edilebileceği sorusunu yavaş yavaş ön plana çıkarmıştır. Zira fotoğrafın, zamanı bölerek tek bir anın görüntüsünü net bir şekilde elde edebilmesi, gözün hareketten dolayı algılamakta zorlanacağı unsurların sırlarını açıklamak için uygun bir aygıt (medium) olabileceğini düşündürmeye başlamıştır. Ortaya atılan bir iddia ile başlayan çalışmanın sonucunda hareketli görüntü elde edilmiştir.

²⁸ Kılıç, a.g.e. 2012, 72

²⁹ <https://kids.britannica.com/students/assembly/view/90172>

“1872’de California eski valisi zengin *Leland Stanford* ile *Dr. John D. Isaas* tırıs giden bir atın her zaman bir ayağının yere değdiği konusunda iddialaştılar. 25.000 Dolar karşılığı olan bu iddialaşma, karısının aşığını öldürmek suçundan katil zanlısı olarak yargılanan *Eadweard Muybridge* tarafından yapılan bilimsel deneylerle sonuçlanmıştır... O, sadece tırıs giden bir atın fotoğraflarını çekerek Stanford’un iddiasını kanıtlamakla kalmamış, aynı zamanda durağan görüntülerden yola çıkarak, yansıtma aygıtıyla yüzey üzerinde hareketli görüntü oluşturma çabalarına da destek vermiştir.”³⁰

Muybridge, geliştirdiği yöntemlerle, fotoğraf pozlama hızını 1/1000’e kadar indirmiştir. Böylelikle tırıs giden atı net bir şekilde çekmiş ancak bir yandan da saniyede 24 kare çeken sinema teknolojisine giden yolu da açmıştır. Bunun etkisi çok geçmeden farklı çalışmalarda ortaya çıkmıştır. George Eastman’ın celluloid strip (Selüloid şerit) buluşu hareketlerin daha net şekilde kaydedilmesi konusunda önemli bir gelişme olmuş, Edison ve asistanı W. K. Laurie Dickson’ın bu şeridin çok hızlı pozlamaya izin verdiğini görmeleri, çalışmalarına yeni bir yön vermiştir. “Edison ve Dickson, Eastman’ın taban malzemesi olarak bulduğu filmi kullanarak, hareketli görüntü kaydetmeyi sağlayan *kinetograf* (kinetograph) adlı aygıtı (1890) ardından da çekilen filmin gösterimini sağlayan *kinetoskop* (kinetoscope) adını verdikleri aygıtı geliştirmişlerdir.”³¹

Kinetograf’ı, günümüzün kamerasının ilk örneği olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Zira Kinetograf, görüntüleri kare kare hızlı bir şekilde kaydeden bir tür fotoğraf makinesi mantığında çalışmaktadır. Kinetoskop ise çekilmiş olan görüntüleri göstermek içindir. Ancak film ufak bir izleme deliğinden izlenebildiği için kişiye özel bir gösterim sağlamaktadır.

³⁰ Kılıç, a.g.e. 2012, 193

³¹ Kılıç, a.g.e. 2012, 199



Şekil 2.3. Kinematograf veya Kinetoskop fotoğrafı³²

Edison'un buluşu olan Kinetoskop, Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin ilgisini çekmiştir. Lumière'ler bu cihazdan yola çıkarak farklı bir gösterim makinesi icat ederler. Bu yeni icadın adına, Yunanca, kinema: hareket ve graphein: yazmak/kaydetmek kelimelerin birleşiminden oluşan sinematograf derler. "Lumière'lerin buluşu kinetoskop gibi elektrikle çalışmıyor, elle çalıştırılıyor ve aydınlatma kaynağı olarak kalsiyum ışığı kullanılıyordu. Sinematograf hem film çekimi, hem gösterimi, hem de negatif filmin pozitif basımını yapabilen bir aygıttı."³³ Tüm bu sürecin sonunda ilk sinema gösterimi Auguste ve Louis Lumière kardeşler tarafından Fransa'da gerçekleştirildi.

"Edison'un tek kişilik göstericisi "kinetoscope"u (1887) saymazsak, 28 Aralık 1895 günü Louis Lumière'in bir göstericiden perdeye yansıtarak gerçekleştirdiği halka açık ilk gösterisini sinemanın doğuş tarihi olarak kabul edebiliriz."³⁴

L'arrivé d'un Train En Gare de Ciotat (Trenin Ciotat Tren Garına Varışı) adlı bu film, 50 saniye uzunluğunda bir filmidir. Trenin gara girişini gösterir ve sonrasında yolcuların inmesiyle film biter. Bu haliyle tarihteki ilk "sinema" gösterimi olarak kabul edilse de aslında "belgeci" bir film olduğu söylenebilir. Filmin tek plan çekilmiş olması ve bir hikâyenin olmaması, yapısal olarak belgeci film olduğu düşüncesine yönlendirebilmektedir.

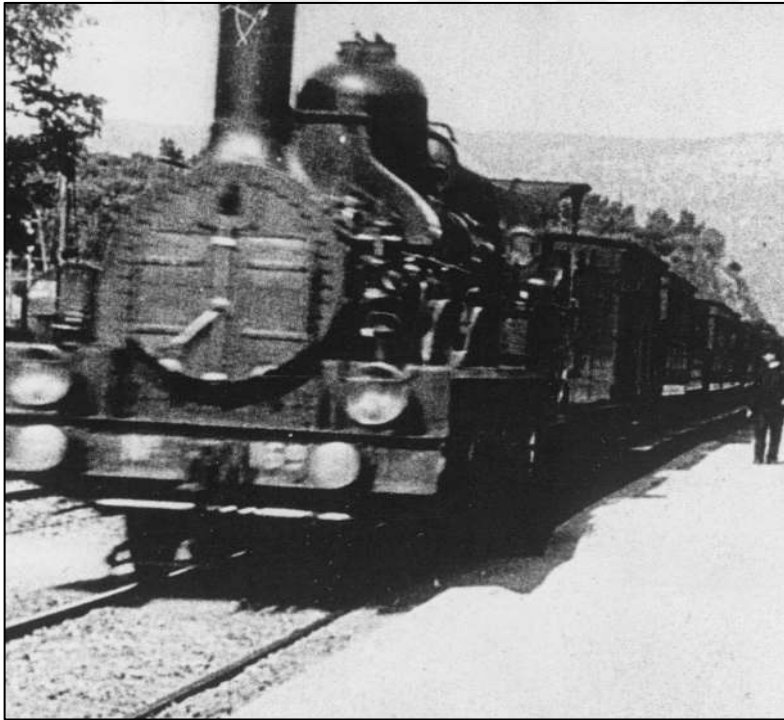
³² <https://theasc.com/asc/asc-museum-kinetoscope>
<http://collections.cinematheque.qc.ca/le-cinematographe-no-16/>

³³ Kılıç, a.g.e. 2012, 205

³⁴ Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*. İstanbul: Hil Yayınları. 19

“Kurmaca sinemanın başlangıcı, Lumière kardeşlerin Salon Indien du Grand Café’deki ilk gösterimini izlemiş olan, sihirbaz Georges Méliès’in 1902 yılında yaptığı, H.G. Wells’in *Aydaki İlk Adamlar* romanından uyarladığı (hayali öykü) senaryo üzerinden çekilmiş *Aya Seyahat* filmi olarak gösterilir. Kurmaca olmayan sinemanın başlangıcı da yukarıda belirtildiği gibi Lumière kardeşlerin ilk filmleri olarak gösterilir. Lumière’lerin filmleri balıkçı adam ve ağları, bot gezisi, yüzücüler, çalışan itfaiyeciler, deniz kenarındaki çocuk, bisiklet dersi gibi Fransız günlük yaşamının panoramasından kesitlerden oluşmaktaydı.”³⁵

Lumière kardeşlerin ilk sinema gösterimi görsel kültür açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Gündelik yaşamın hareketli şekilde kaydedilmesi, hareketli görüntünün insanlar üzerindeki etkisi, sinemanın insanlar üzerinde inandırıcılığının yüksek olması gibi unsurlar önemli kültürel değişikliklerdir. Öyle ki Lumière’lerin ilk film gösteriminde gara giren tren görüntüsünü gören seyircilerin, trenin üzerlerine geliyor olduğunu düşünerek panik yaşadıkları, bazılarının sandalyelerin altına saklandıkları, bazılarının ise salondan kaçmaya çalıştıkları rivayet edilmektedir.



Şekil 2.4. Trenin Ciotat Garına Girişi³⁶

³⁵ Barnouw, a.g.e., 1983 (akt: Çakaroz, 2008: 6)

³⁶ <https://www.themoviebuff.net/2018/08/review-larrivee-dun-train-en-gare-de-la-ciotat-one-of-cinemas-oldest-a-true-history-of-the-art/>

2.1.2. Belge ve Belgesel Kavramı

Belgenin, insanlık tarihi kadar eskilere dayandığı söylenebilir. En eski belgelerin Altamira, Lascaux, El Castillo mağaralarında bulunan mağara resimleri olduğu düşünüldüğünde, görsel belgenin tarihsel süreci hiç de yabana atılmayacak kadar köklüdür. Bu bağlamda tarihe ışık tutması açısından bilgi ve belgelerin değeri çok yüksektir. Zira belgenin olmadığı bir tarih biliminden bahsedilemez. Belgesi olmayan tarih, mitolojiden öteye gidemez. Mitoloji tarihsel süreçte “Gerçeklik dünyasından ayrı hatta ona zıt olan hayal âlemine ait kabul edilir.”³⁷ Bu sebeple görsel tarih aktarımının önemi bir kez daha ön plana çıkmaktadır.

Belge ile belgesel arasındaki ilişki için her iki terimin de kelime anlamına bakmakta yarar vardır. Türk Dil Kurumu tarafından belge, “Bir gerçeğe tanıklık eden, yazı, fotoğraf, resim, film vb. vesika, doküman” olarak tanımlanmaktadır. TDK’nın tanımına göre belgenin merkezinde gerçeklik kavramının olduğunu söylemek mümkündür. Gerçekliği ortaya çıkaran unsurlar ise yazın, görsel ve işitsel materyallerdir. Özellikle görsel işitsel materyallerin başında gelen resim, fotoğraf, video ve ses, gerçeklerin gösterilmesi ve tanımlanması için önemli görülmektedir.

“Fotoğraf görüntüsünün kaydettiği şeye olan büyük sadakati, bu görüntüye bir belge görünümü, çoğunlukla da bir belge statüsü kazandırır. Kameranin gördüğünün, görünür bir kanıtını sunar.”³⁸

Dolayısıyla fotoğrafın bir belge olarak, görünenin bir sureti, bir kopyası olduğunu söylemek mümkündür. Günümüzde de adli vakalarda fotoğraf ve özellikle güvenlik kamerası görüntülerinin delil olarak görülmesi, görüntülerin gerçeği yansıtan belgeler olduğu savını güçlendirmektedir. Ancak yine de fotoğraf üzerinde oynamaların eskiden beridir yapılabildiği, özellikle sayısal sistemlerin gelişmesiyle fotoğraf üzerinde çok daha hızlı ve rahat oynanabildiği gerçeğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

³⁷ Raffaele P. ‘The Truth of Myth’, Sacred Narrative, s.92. Akt: Batuk, C. (2009). Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar, Milet ve Nihal, 6 (1), 28

³⁸ Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı), 140

Susam’a göre belgesel ve belgesel sinemanın tanımı değişkendir. “Belgesel sinemaya dair ilk yıllardan bu yana pek çok tanım yapıldı. Teknoloji, bakış, duyarlılıklar, hayatla ve gerçeğe kurulan ilişki biçimleri değiştikçe de tanımlar değişmiştir.”³⁹

“Belgesel sinema, sinema tarihindeki bu kurucu konumuna rağmen, günümüze kadar gelen süreçte, tanımı ve kapsamı üzerinde uzlaşılammış bir türdür. Belgesel sinemanın bünyesinde barındırdığı muazzam çokluk, çeşitlilik ve geçirgenlik, belgesel sinema için yapılan tanım ve sınıflandırmalar üzerinde uzlaşma sağlanması ihtimalini düşük kılmaktadır (Saunders, 2014, s.15).”⁴⁰

Ancak yine de tanımlamak için geçerli bazı ortak tanımlar bulunmaktadır. Farklı bakış açılarına göre belgesele olan yaklaşımlar ve tanımlamalar şu şekillerde ele alınmaktadır. Belgesel, kelime kökeni olarak “belge” kelimesinden türese de aynı anlamı barındırmaz.

“Türk Dil Kurumu sözlüğünde belgesel film için “Hayattan alınan herhangi bir olguyu, kendi doğal çevresi ve akışı içinde veya gerçeğe en yakın biçimde hazırlanmış yapay bir yerde işleyen, belirli bir amacı yansıtan film” tanımı yapılmıştır.”⁴¹

“Yine Türk Dil Kurumu’nun Sinema – TV Sözlüğü’nde belgesel tanımına bakıldığında “Belge niteliği taşıyan film ya da televizyon izlencesi”ne belgesel denildikten sonra belgesel film; “Gerçek yaşam olaylarının kendi çevresi ve oluş biçimi içerisinde ya da gerçeğe uygun bir biçimde sonradan yapılma, dekor ve yer içinde işlenen (görüntülenen) ve genellikle belirli bir amacı yansıtan film türüdür.”⁴² biçiminde tanımlanmaktadır.

“Gerçeklere dayanan (olgusal) çekimlerle ya da gerçekliğe samimiyetle sadık kalarak yeniden kuran (mizansen) çekimlerle yorumlayarak; insan(lık) bilgisini genişletmeyi ve anlamayı ve insan ilişkileri, ekonomi ve kültür dünyalarındaki problemleri ve çözümleri dürüstçe sergileyen, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde filme (selüit) kaydetme yöntemlerinin hepsi belgesel filmidir (Barsam,1973, s.1).”⁴³

Bill Nichols’a göre “Belgeseller belge değildir. Belge ve olguları kullanır, ancak onları kendi bakış açılarına göre yorumlar ve bunu genellikle anlamlı ve etkileyici şekilde yapar.”⁴⁴ Dolayısıyla belgeseller, belgeler ya da belgelemeler gibi yorumdan uzak değildir. Köken olarak belgeyi kullansa da, anlatım ya da işleniş biçimi açısından anlatıcının yorumunu kattığı, bakış açısı kazandırdığı bir türdür. “Belgesel yalnızca

³⁹ Susam, a.g.e.,2015, 128

⁴⁰ Saunders, D. (2014). *Belgesel* (çev. A. N. Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Kitap. 15

⁴¹ <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 02 Mayıs 2021’te alınmıştır.

⁴² Öngören, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması*. İstanbul: Der Yayınları. 21

⁴³ Barsam, R. M. (1973). *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press. 1

⁴⁴ Nichols a.g.e., 2017, 166

olayları belgelemez, aynı zamanda onlar hakkında bir bakış açısı ya da önerme aktarır. Bunlar da pek çok diğer bakış açısı ve önerme arasındaki yerini alır.”⁴⁵ “Bakış açısı ve yorum, yeniden üretimin söz konusu olduğu yerde işin içine yaratıcılığı da katar. Aksi halde tüm yapılanlar belgeleme işleminden, arşivcilikten öteye gidemez.”⁴⁶ Bu sebeple de genel bilinirliğin aksine belgeseller nesnel değil öznel dir. Belgeselin öznel oluşunu etkileyen unsurlar, belgeseli yapanın dünya görüşüne, kültürüne, yaşadığı coğrafyaya, eğitim düzeyine ve hatta cinsiyetine göre bile değişebildiğini söylemek mümkündür.

Erol Mutlu belgesel kelimesinin tanımını farklı sanat dallarıyla birlikte anmakta ve o sanat dallarına da katkı sağladığını belirtmektedir. ““Belgesel” deyimi köklerini sinemadan almakla birlikte “belgelerle ilgili, belgelerden oluşan, belgelere dayanan veya belgelerden kaynaklanan” tanım karşılığıyla roman, fotoğraf, tiyatro vb. pek çok sanat alanında kullanılmaktadır (Mutlu, 1991, s.13, aktaran Çakaroz, 2008, s.10).⁴⁷

Belgesel kelimesinin kökenine bakıldığında, sonradan türetilmiş bir kelime olduğu söylenebilir. Belgesel sinemanın kurucularından Grierson’a göre;

“Belge film (documentary) gelişigüzel bir addır, ama yerleşmiş bir kez, dokunmayalım. Bu terimi ilk kez Fransızlar yalnız gezi filmi karşılığı kullanmışlardı.”⁴⁸

Grierson, köken olarak Fransızların belgesel (documentaire) terimine farklı coğrafya ve kültürlerin kayıt alınması olarak bir yaklaşım gösterse de, kelimenin farklı bir anlamını da dünyaya duyurmuştur.

John Grierson; ilk “belgesel” filmin üretiminden 31 yıl, Flaherty’nin devrim niteliği taşıyan görsel öykülemesi *Kuzeyli Nanook*’un gösteriminden dört yıl sonra, 1926 yılında gösterime giren Flaherty’nin ikinci filmi *Moana* üzerine 8 Şubat 1926’da The New York Sun gazetesinde yazdığı makalesinde bu farklı sinema biçiminin farkına varır. Makalede *Moana*’nın “belgesel değeri” taşıdığını vurgular. Nitekim Grierson belgesel sinemanın hem kuramsal hem de kuramsal altyapısını oluşturur (Aitken, 2013, s. 129).⁴⁹

Grierson, bu kuramsal alt yapıyı kurarken, bir sinema biçimi olarak belge/belgesel sinemayı kurmaca/stüdyo filmlerinden ayrı tutar.

⁴⁵ Nichols, a.g.e., 2017,145

⁴⁶ Susam, a.g.e.,2015, 141

⁴⁷ Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları. 13

⁴⁸ Grierson, J. (1968). "Belge Film Üstüne, Belge Filmin Baş İlkeleri", (Çev.: Akşit Göktürk), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196, 343

⁴⁹ Aitken, I. (ed. Brian Winston) (2013) *John Grierson and Documantery Film Movement*. The Documentary Film Book. British Film Institute: London. 129

“Stüdyo filmleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge film ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker. Özgün (ya da yerli) oyuncunun, özgün (ya da yerli) sahnenin, çağdaş dünyanın perdedeki yorumuna daha iyi kılavuzluk edeceğine inanıyoruz biz.”⁵⁰

Böylece kurmaca sinema ile belgesel sinema ayrımı ve ayrıca belgesel teriminin konumu çok daha belirgin hale gelmeye başlamıştır.

“Belgesel sinemanın haber filmlerden pek farklı olmadığı ileri sürülür kimi zaman. Bu yanlışlık her iki türün de doğal, gerçek malzemeyi kullanmasından kaynaklanır. Bu iki türün malzemesi aynı bile olsa, yaklaşımı ve yorumlaması çok değişiktir. Belgesel türün özünde malzemenin dramatize edilmesi yatar.”⁵¹

“Oysa haber filmciler, güncel olayların en kısa zamanda ve en kısa yoldan seyirciye iletilmesini amaçlarlar.”⁵² Paul Rotha da haber ve belgesel ayrımına şu şekilde yaklaşmaktadır; “Haber-gerçek yapımların görevi gündelik olayları, kısacık bir zaman dilimi içinde, basit betimleyici terimlerle sunmaktır. Belgeselin görevi ise tersine olarak, güncellik ve gerçekliğin özel bir amaçla dramatikleştirilmesidir.”⁵³ Nichols’a göre de belgeseli diğer türlerden ayıran öğeler oldukça belirgin çizgilerle ayrılmıştır.

“Belgesel filmlerin ayırt edici özellikleri;

1. Kullanılan görüntü ve seslerin gerçekte var olan, tarihsel bir dünyayı temsil etmesi,
2. Yer verdikleri toplumsal oyuncuların kendilerine verilmiş rolleri oynamaktansa kendi benliklerinin sunumunu ortaya koymaları,
3. Aynı tarihsel dünyada yer aldıkları açık olan toplumsal oyuncular ve yönetmen arasında gelişmesi olası karmaşık etkileşimdir. Filmin öyküsü, önermesi ya da bakış açısı genellikle bu etkileşimin sonucunda ortaya çıkar.⁵⁴”

Belgesel filmin oluşmasında gerekli olan iki öğenin; sanat ve belgenin ancak gözleme dayanarak elde edilebileceğini söyleyen Wolverton’a göre;

“Belgesel için ilk yapılması gereken bakmasını bilmek ya da dikkatli bakmak; yani dinlemek, görmek ve hissetmektir. Gözlem, belgesel sanatı ve zanaatının anahtarıdır. Belgesel, gerçek olay ve gözlemden oluşmaktadır. Belgesel bir kaptır, içerik olmayıp her türlü gerçeğin kabıdır. Gerçekliğin tabiatı hakkında temel belgesel yapım kurallarımız içerik değil ama amaç etrafında toplanmalıdır. Gerçeklik görüntüye amacımız sonunda gelir. Amacımız eğlendirmek mi yoksa daha memnun edici bir insani gerçekliğin kurulması veya aksettirilmesi midir?

⁵⁰ Grierson, a.g.m., 1968, 345

⁵¹ Weiss, P. (1975). *Cinematics*, Illinois: Sothern Illinois Press, 90

⁵² Adalı, a.g.e. 1986, 29

⁵³ Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 62-65

⁵⁴ Nichols, a.g.e., 2017, 164

Seyircilerimizin mevcut gerçeklerden kaçmalarını mı istiyoruz yoksa gerçeği değiştirecek bazı yeni inançlar mı oluşturmalarını istiyoruz? Belgeselin sunma amacı daima sonra gelen olacaktır. Üretip belgesel olarak adlandırdığımızın bir kalıbı olması gerekiyor, duygusu ve zekâsı olmalı. Bizim ilgilendiğimiz gerçeklik toplum üyelerimizin zihinlerinde oturan inançların cisimidir. Belgesel yapımının son temel kuralı da seyircimize mevcut gerçeklerini var olan kültürel inançları tarafından oluşturulan beklentilerinin çerçevesinde göstermektir. Sonuçta, isterlerse eskimiş olan inançları yerine, daha tatmin edici gerçekler oluşturmak için yeni, daha faydalı inançlar oluşturabilirler.”⁵⁵

Wolverton belgesel kavramının daha farklı bir noktasına odaklanmaktadır. Belgesel ona göre öncelikle gözleme dayanmaktadır. Bu gözlem, gündelik yaşamlardan yansıyan farklı yaşam pozlarından oluşmaktadır. Gözlem, anlamlandırmanın da temelini oluşturmaktadır. Üretilen belgeselin içeriğine yön veren önemli bir unsurdur. Sunma şekli belgeselin farklı bir gereğidir. Ancak sunulan içeriğin bir zekası ve duygusu olmalıdır. Tek başına akıl ya da tek başına duygudan oluşan bir yapı, tam olarak gerçeği yansıtmayabileceği için tam olarak belgesel demek de oldukça zor olacaktır. Wolverton’a göre son unsur ise gerçeklerin toplumsal kodlara uygun şekilde işlenmesi, yapılandırılmasıdır. Mevcut gerçeklerin, doğru kültür ve inanç kodlarıyla topluma aktarılması sürecindeki belirsizlikler ve anlaşılmazlıklar, kodların toplum tarafından çözülememesi sorunsalını ortaya çıkaracaktır. Dolayısıyla da doğru bilginin doğru kodlarla verilmesi, belgesel üretiminin önemli unsurları içerisindedir. Ancak doğru kavramının da muğlaklığı sebebiyle, belgeseller izleyiciye doğruya giden süreç içerisinde sorular sormaya çalışmaktadırlar. “Belgeseller anlattıklarını tek ve değişmez bir doğruyu temsil olarak sunmak yerine, doğru ne ve nerede sorusuna dair eleştirel düşünme yönünde izleyicisini kışkırtmaya, sorular sordurmaya çalışır.”⁵⁶ “Seçilen konunun tarihsel, ekonomik, politik vs arka plan bilgisi büyük ölçüde yönetmenin formasyonu için gereklidir ama belgeseller didaktik, bilgi aktaran araçlar değil, gerçeğin sistem tarafından dayatılan inşa ediliş biçimlerini bozmak, onun manipülasyonlarını deşifre etmek için hareket etmektir.”⁵⁷

Sinema terimi genellikle kurmaca film olan türle karışmakta, genellikle o türle tasvir edilmektedir. Oysa bu yaklaşım doğru değildir ve toplumdaki bu algının değişmesi gerekmektedir. Zira sinemanın türleri sadece eğlendirme, zaman geçirme ve bu dünyanın gerçeklerinden uzaklaşma aracı değildir. Özellikle belgesel sinema tam tersi,

⁵⁵ Öngören, a.g.e., 1991, 18

⁵⁶ Susam, a.g.e.,2015, 137

⁵⁷ Susam, a.g.e., 2015,138

göz ardı edilen, “halının altına süpürülen” konuları ortaya çıkarmaya, onları toplumun diğer kesimlerine duyurmayı amaçlamaktadır. Bu noktada belgesel sinema, kurmaca sinemadan ontolojik olarak ayrılmaktadır.

“Merkez (egemen) görsel işitsel medya kitlelere (içinde yaşanan) dünyadan kaçış deneyimi sunarken, belgesel sinema, gösterilen ile yaşanan arasındaki farkın en aza indirilerek olguların sergilenmesi ve yorumlanmasını hedeflemektedir. Çünkü bireylerin içinde bulundukları toplumsal-tarihsel dünyayı, toplumsal ilişkileri, kurumları ve kendini anlaması, geçmişi ve şimdiyi daha bilinçli yorumlayıp geleceği öngörebilen bir bakış açısı geliştirebilmesi, belgesel sinemanın hem mümkün kıldığı bir olanak hem de ulaşmaya çalıştığı hedeflerden biridir (Aytekin, 2013, s.7).”⁵⁸

Dolayısıyla bu tez çalışmasında da sinema kavramı, kurmaca sinema kavramından ayrı tutulmuş, belgesel sinema kavramı, toplum, doğa, bilim gibi konuları ele alan, bilinmeyenleri ya da farklı yaklaşımları toplum ile buluşturmayı amaçlayan bir anlatım aracı olarak benimsenmiştir.

2.1.3. Belgesel Sinemanın Tarihçesi

Sinemanın icadı aslen belgesel sinemanın da başlangıcı anlamına gelmektedir. Özellikle sinema ilk dönemler, bugünden farklı olarak, günlük yaşamın belgelemesini yapar niteliktedir. Lumière kardeşlerin ilk gösterimleri de zaten böyle belgeleme filmleridir. “John Grierson’a göre Lumière kardeşlerin çektikleri ilk film olan *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* aynı zamanda ilk belgesel filmidir (Ulutak, 1988, s.1)”⁵⁹

“Senaryo yoktur, aktör ya da aktris bulunmaz. Görüntüler tamamen doğal gündelik akıştan alınmıştır, görüntüdeki insanlar, gündelik hayat içerisindeki “herhangi” kişilerdir. Belgesel filmin doğuşu sinemanın doğuşuyla özdeşir. Çünkü belgesel filmler ilk sinema ürünleridir. Bu bağlamda belgesel filmin ve sinemanın doğuşu incelendiğinde kronolojik başlangıç Lumiere’in kişiliğiyle bütünleşmiştir. Louis Lumiere belgesel filmin öncüsü, en ünlü kişisi ve Barnouw’un ifadesiyle belgesel filmin babası, yaratıcısıdır.”⁶⁰

Ancak Barnouw’dan farklı olarak biz, Lumière’leri “belgeselin babası” olarak değil ama “belge filmin” yaratıcıları olarak görmekteyiz. Zira Lumière’ler, gösterimini yaptıkları filmlerin hiç birisinde ne bir hikaye anlatmış ne de çektikleri filmlerin içerisine kendi yorumlarını katmışlardır. Kamerayı sabitleyerek sadece gündelik

⁵⁸ Özgen,H.K. (2017). *HD Video Teknolojisinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi:(Dijital) Sinematografinin Keşfi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: Ankara. 9

⁵⁹ Ulutak, N. (1988). *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik*, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir. 1

⁶⁰ Öngören, a.g.e., 1991, 9

hayatın kesitlerini belgelemişlerdir. Ancak bunlar bile Lumière'leri sinema tarihinin en önemli şahsiyetlerinden biri yapmaktadır.

Onları tarihsel süreçte önemli kılan bir diğer unsur ise, Lumière kardeşlerin sinema gösteriminden sonraki dönemde pek çok kameraman yetiştirerek dünyanın dört bir yanına yollaması ve onları finanse etmesidir.

“Paris’te yapılan sinematograf gösteriminden bir süre sonra Lumiere bir organizasyon yaparak teknisyenleri 2 yıllık bir süreyle Antarktika hariç İngiltere, Belçika, Hollanda, Almanya, Avusturya, Macaristan İsviçre, İspanya, İtalya, Sırbistan, Rusya, İsveç, A.B.D., Cezayir, Tunus, Mısır, Türkiye, Hindistan, Avustralya, Japonya, Meksika gibi dünyanın çeşitli ülkelerine göndererek aktüel sahneler çekmekle görevlendirdi.”⁶¹

Böylece dünyanın çeşitli yerlerinden, çeşitli toplumlardan farklı yaşayış şekillerinden belgeler toplanmaya başladı.

“Bu arada Lumiere’in yetiştirdiği ve çeşitli ülkelere yolladığı teknisyenler, gittikleri ülkelerde film ve belgesel tarihini de başlatmışlar, bu ülkelerde Lumiere’in teknisyenleri ulusal filmcilerin yetişmesine yardımcı olmuşlardır. Örnek olarak Alexander Promio 1897’de İsveç’te Ernest Floman’a sinematografi öğreterek onu ülkenin ilk kameramanı yapmıştır.”⁶²

Lumière Kardeşler’in operatörü Alexander Promio’nun Osmanlı topraklarında filme aldığı sekiz film bulunmaktadır. Bu sekiz filmde ikisi benzer yapıdadır ve İstanbul’da çekilmiştir. İstanbul temalı Panorama de la Corne d’Or ve Panorama des Rives du Bosphore filmleri belgesel sinema tarihinde çokça tekrarlanan gezi filmlerin ilk örnekleridir.⁶³

Lumiere Kardeşlerin belgesele olan katkıları bunlarla da bitmemektedir. Lumiere’lerden eğitim alarak Osmanlı topraklarında belgesel film çekenler de bulunmaktadır.

“Lumière Kardeşler dışında aynı yıllarda Osmanlı topraklarında çekim yapan birçok yabancı da bulunmaktadır. Söz gelimi, Osmanlı İmparatorluğu vatandaşı olan Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler 1908 yılında Jön Türkler’in Manastır’daki faaliyetlerini filme almıştır. Benzer bir biçimde, Paris’te Lumière Kardeşler’den sinema eğitimi alan Rum kökenli Osmanlı vatandaşı Demitris Meravidis 1905 yılında bir film atölyesi kurmuş ve İstanbul’un çeşitli mekânlarını gösteren belge filmler çekmiştir.”⁶⁴

Belgesel sinemanın tarihinden bahsedildiğinde ön plana çıkan iki farklı ekolden bahsedilebilir. Sovyet Ekolü ve İngiliz Belgesel Sinema Ekolü... Bu iki birbirinden

⁶¹ Öngören, a.g.e., 1991, 11

⁶² Öngören, a.g.e., 1991, 15

⁶³ Ekinci, B.T. (2021/1). Dijital Film Arşivlerinden Hareketle Türk Belge(sel) Sineması ve Yabancıların Rolü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 19, Sayı 37, 36

⁶⁴ Sağanak, M. (2016) *Pelikül Haberler*, İstanbul: Doğu Yayınları, 74 (Akt: Ekinci, 2021/1, 37)

farklı ekol, günümüz belgesel sinema düşünce ve teorik altyapısını kurmuştur. Ayrıca bu çalışmada Türkiye’deki belgesel anlayışı, yaklaşımı ve uygulanışı tarihsel süreç paralelinde irdelenmiş ve aktarılacaktır.

2.1.3.1. Sovyet belgesel sinema ekolü – Dziga Vertov

Sovyet Sineması, sinema tarihinin en önemli ekolleri arasındadır. Özellikle sinemanın kurmaca yönünün gücü Sovyet rejimi tarafından keşfedilmiş ve sinema bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Sovyet sineması, rejim gereği devlet siyasetinin ve geleneğinin oldukça etkisinde kalarak kurulmuş ve o şekilde çalışmalarını sürdürmüştür. Özellikle sinemanın gücü dönemin liderlerinden Lenin tarafından hissedilmiş ve sinemayı, politik bir güç enstrümanı olarak görmüştür.

“Sovyet sineması 27 Ağustos 1919’da Lenin’in sinema endüstrisini devletleştirmesiyle kurulmuştur. Bu tarihe kadar on yıllık bir geçmişi olan Rus sineması bir varlık gösterebilmiş değildir. Devletleştirme kararından birkaç gün sonra bir sinema okulu kurulmuş ve “ilk günden başlayarak sinemanın propagandacı bir işlev yüklenmesi ilke olarak benimsenmiştir.”⁶⁵

Propaganda olgusu sadece Sovyet Sineması için geçerli değildir. Sinema her zaman propagandanın en çok kullandığı öge olacaktır.

“Sovyet Montaj Sineması filmlerinden Britanya Belgesel Hareketi filmlerine, Nazi Almanya’sı dönemi propaganda filmlerinden ABD yapımı *March of Time* haber belgesel dizisine kadar farklı dönem ve üsluplarda üretilmiş pek çok filmin “gerçekliği” çeşitli ideolojik amaçlar doğrultusunda, etkin olarak kullanıldığına tanık oluruz.”⁶⁶

Ancak propaganda yaklaşımından uzak durmaya çalışan sinemacılar da vardır. Özellikle kurmaca sinema tarihinin en önemli kuramcı/yönetmenlerinden Sergei M. Eisenstein, rejimin politikalarına filmleriyle tepki koymuş, toplumu kurmaca sinema aracılığıyla bilinçlendirmeye ve direnişe yönlendirmeye çalışmıştır. Fakat bu süreç içerisinde özellikle kurmaca film tasavvuruna karşı duruş sergileyen, sinemanın kurmaca şeklinin siyasi yönetimlerin her zaman boyunduruğu altında kalacağını, toplumların afyonu olacağını ve pek çok kez propagandanın aleti olarak kalacağını düşünen sinemacılar da olmuştur. Onların en önemlisi Kine-Göz (Kino-Glaz) kuramının kurucusu Dziga Vertov’dur.

⁶⁵ Armes, R. (1974). *Film And Reality*. London: Pelican Books. 33

⁶⁶ Özdem, Ö. (2012). *Dijital Belgesel Çağında Belgesel Sinema: Gerçekliğin Yeniden İnşası*, Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal İlimler Enstitüsü, Ankara.65

2.1.3.1.1. Kinoglaz Manifesto

Kine-Göz kuramı belgesel yapının ilk inşasını oluşturan öğelerin başında gelmektedir. Kuram, gündelik hayatın içindeki dinamizmi herhangi bir dış etkiye maruz bırakmadan, onun plastığını değiştirmeden, müdahale etmeden kayıt altına alma fikrinin çerçevesini çizmektedir. Bu yorumsuz ve müdahalesiz bakış açısı ile haber filmlerine yakınmış gibi gözükse de aslında Kine-Göz, özellikle kurgudaki farklı yapısıyla haber filminden ayrılmaktadır.

“Sinema-göz”ü haber filmlerden ayıran öğe, kurgu sırasındaki yaratıcı yaklaşımdı. Vertov’a göre sinemacının herhangi bir katkısı bulunmaksızın bütünüyle nesnel olarak elde edilen görüntüler –film parçaları- aralarında belli tartımlara, ölçütlere uygun bağlantılar kurarak birleştirilecek, sinemasal bütün böyle oluşturulacaktı. Sinema sanatçısının esas görevi bu birleştirme – kurgulama- evresinde ortaya çıkacaktı.”⁶⁷

Böylelikle haber niteliğinden uzaklaşacak ve üreten kişinin yorumu devreye girecektir. “Vertov’un bu bakışı (sine-göz) belgesel sinemanın gerçeği estetize ederek yeniden yorumlama arzusuyla pek çok açıdan örtüşen bir öz taşıyordu. Dolayısıyla Vertov’un belgesel sinemada yeni bakış açılarının oluşmasına katkısı çok oldu.”⁶⁸ Bu bakış açısı, gerek İngiliz Belgesel Okulu gerekse de ileride ortaya çıkacak Cinema Verité’yi de etkilemeyi başarmıştır. Bu etkinin sebebi, Verov’un anlatım bakımından topluma olan düşkünlüğü ve topluma gerçeğin aktarılması gerektiği düşüncesinde yatmaktadır. Verov’a göre sinema, eğlenme/eğlendirme amacı gütmemekte, aksine topluma mesajlar veren, yönlendiren, bilinçlendiren ve toplumsal yapının birbirinden haberdar olmasını sağlayacak bir yapıyı kuran bir anlatım aracıdır.

“... Vertov, biçimci kurgu yöntemleriyle yapılan kurmaca filmlerin insanları uyuşturduğunu söyleyerek bu tarz filmlere karşı mutlak gerçekliği amaçlayan filmler yapmaya çalışmıştır. Bu noktada gerçekçi gelenekte sinema sanatının toplumsal fonksiyonuna verilen önemin altı çizilmelidir. J. Dudley Andrew’e göre, eğlendirmek için yapılan filmlerle rekabet etmektense insanların sosyal durumlarına bilinçle yaklaşarak alternatif bir sinema geliştirilmesinin amaçlandığı gerçekçi gelenek, sanatın toplumsal fonksiyonu ile yakından bağlantılı olmuştur (Özdem: 2012, s.74).”⁶⁹

Kine-Göz düşüncesi, haber filmlerden ayrıldığı kadar, kurmaca filmlerden de kendisini ayırmaktadır. Özellikle manifestosunda açıkça belirttiği şekilde kurmaca

⁶⁷ Adalı, a.g.e. 1986, 30

⁶⁸ Susam, a.g.e.,2015, 134

⁶⁹ Özdem, a.g.e., 2012, 74

sinemaya olan mesafeli duruşu ve hatta senaryonun her türlüünü reddeder hali, onu günümüz anlayışındaki belgesel kavramına oldukça yaklaştırmaktadır.

“Vertov 1929 yılında Paris’te yaptığı bir konuşmada sinema-göz tarihinin, dünya sinema anlayışı ile acımasızca bir savaş içinde olduğunu, sinemaya, oyunculu (acted) filmler yerine oyuncusuz filmlerin (non-acted), mizansenin yerine belgeselin gelmesi ve her türlü tiyatro etkisinin yıkılması amacının taşındığını, böylece yaşamın kendi savaş alanına girebileceğini belirtir.”⁷⁰

“Doğruyu söylemek gerekirse, Vertov belgesel fikrini Grierson’dan çok daha önce ortaya atmıştır; fakat bu fikir, henüz filizlenmekte olan Sovyet sineması içinde aykırı bulunduğu için ne kendisi gibi düşünen yönetmenleri yanına çekebilmiş ne de Grierson’ın yaptığı gibi sağlam bir kuramsal destek bulabilmiştir.”⁷¹

Oysaki Vertov’un kurmak istediği yapı ancak 1960’larda anlam bulacaktır. “Vertov’un 1930’lara kadar süren çalışmaları yankılarını 1960’larda Fransızların “Cinéma Vérité”sinde kendini gösterir.”⁷² Böylelikle Vertov’un değeri de belgesel sinema tarihinde yerini geç de olsa bulmuştur. Ancak o dönemde Dziga Vertov’un bir başka dezavantajı belki de, bu kadar ses getiren bir kuramsal yaklaşımın özellikle devlet gibi güçlü bir kurumdan destek bulamamasıdır. Oysaki İngiliz Belgesel Okulu bölümünde tartışılacağı gibi Grierson’un en önemli finansman kaynağı ve çalışma alanı sağlayıcı İngiltere devletinin ta kendisidir. Ancak her şeye rağmen Vertov Sovyet belgeseli için önemli bir aktör olmuştur. Adalı da bu bağlamda belgesel sinemayla ilintili görüşünü şu şekilde ifade etmektedir:

“Belgesel sinema 1920 yılında Robert Flaherty’nin “Nanook Of the North – Kuzeyli Nanook”uyla başlamıştır gerçek anlamda. Bu ilk örneği Sovyetler Birliği’nde Dziga Vertov’un “sinema-göz” deneyimleri (1923), Fransa’da Cavalcanti’nin “Rien Que Les Heures - Yalnızca Saatler”i (1926), Almanya’da Ruttmann’ın “Berlin”i (1927) ve İngiltere’de Grierson’ın “Drifters – Balıkçı Tekneleri” (1929) filmi izlemiştir.”⁷³

2.1.3.2. İngiliz belgesel sinema ekolü

Her ne kadar farklı belgesel yaklaşımlar olsa da, İngiliz Belgesel Okulu’nu günümüz belgesel formatının temellerini atan okul olarak nitelemek çok da yanıltıcı olmayacaktır. Günümüzde belgesel sinema yapısının en önemli yapı taşları İngiliz Belgesel Okulu tarafından atılmıştır. “1920’lerde Almanya’da Ruttmann, Amerika’da

⁷⁰ Barnouw, E. (1974). Documentary: History of the Non-Fiction Film. New York: Oxford University Press. 33 (Aktaran: Ulutak, 1988, 36)

⁷¹ Nichols, a.g.e., 2017, 142

⁷² Adalı, a.g.e. 1986, 31

⁷³ Adalı, a.g.e. 1986, 24

Flaherty, Sovyetler Birliği'nde Vertov, Eisenstein, Pudovkin ve Fransa'da Cavalcanti'yle başlayan belgesel sinema çalışmaları bu alana 1920'lerin sonunda giren Grierson'un çabalarıyla 1930'larda bütün dünyanın dikkatini üzerine çeken bir okula dönüşmüştü.⁷⁴ "1930'larda İngiltere'de Flaherty ve Sovyet yönetmenlerin ortaya koyduğu örneklerden kaynaklanan, ses ögesinin katılmasıyla daha geniş olanaklar kazanan bir belgesel akımı doğdu. Bu akımın kurucusu ve yönlendiricisi John Grierson'dur."⁷⁵ Özellikle John Grierson bu okulun en önemli kurucusu ve temsilcisi olmasının yanı sıra belgesel ile ilgili ilk kuramsal çalışmalara da ön ayak olmuş kişidir. Onun belgesele yaklaşımı bir süre sonra etrafına farklı belgesel yapma isteği olanları toplamıştır.

"Kısa bir süre içinde Grierson'ın çevresinde ileride her biri sinema sanatının ustaları arasında yer alacak olan Paul Rotha, Basil Wright, Harry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton ve "Yalnızca Saatler"ın yönetmeni Alberto Cavalcanti gibi gençler toplanarak, sinema sanatına yeni katılan ses ögesini de başarıyla değerlendirerek sinema tarihçilerinin "İngiliz Belgesel Okulu" diye adlandıracakları belgesel film hareketini başlattılar."⁷⁶

Gerçekten de çok kısa bir süre içerisinde Grierson ve arkadaşları, belgesel film kavramının teorisini inşa etmiş ve bunu uygulamaya koymuşlardır. Zaten daha önceleri icat edilmiş olan fotoğraf buna benzer bir işlevi yerine getirmekteydi. Ancak fotoğraf camiasında Grierson'un başlattığı tarzda bir belgesel tür olarak örgütlenmemiştir. Bu anlamda Grierson, belgesel türün gelişimi noktasında da fotoğrafa dolaylı yönden yardımcı olmuş, fotoğraf camiasına da kendi içerisindeki yapılanmayı hızlandırması adına etki etmiştir.

"Grierson, yapımcılığının yanında bir kuramcı olarak belgesel sinemanın temel ilkelerini şöyle belirlemiştir:

- Belgesel tüm gerçekliğiyle yaşanan sahneleri ve yaşam öyküsünü görüntülemelidir.
- Gerçek dünya görüntülenirken doğal oyuncular ve doğal sahne bir yol gösterici olarak kullanılmalıdır.
- Belgeselin gereçleri ve öyküler de yaşamın içinden ve gerçek olurlarsa yaratıcılık ortaya çıkar."⁷⁷

⁷⁴ Adalı, a.g.e. 1986, 43

⁷⁵ Armes, R. (1974). *Film and Reality*. Londra: Pelican Book, 44

⁷⁶ Adalı, a.g.e. 1986, 39

⁷⁷ Hardy, F. (1979). *Grierson On Documentary*. London: Faber and Faber. 36-37 (Akt: Öngören, 1991:69)

Grierson'un belirlediği belgesel sinema ilkelerine bakıldığında Dziga Vertov'un Kine-Göz kuramıyla yakınlıklar içerdiği görülmektedir. Özellikle oyuncuların gerçek dünyadan doğal oyuncular olması, yaşanan sahnelerin gerçekten alınıyor olması, öykülerin gerçek öyküler olması gibi yaklaşımlar Vertov'un da sinemaya bakış açısıyla örtüşmektedir.

Grierson belgesel sinema türünü, diğer film/sinema türlerinden daha ayrı ve özel bir yere koymaktadır.

“Gezi, doğa, haber ya da eğitim filmleri hepsi farklı amaçlar ve yöntemlerle kurgulanan filmlerdir. Grierson'a göre belgesel film onlardan farklı ve yüksek bir türdür, materyallerin betimlenmesinden düzenlenişine kadar pek çok noktada yaratıcılık gereksinen bir sinemadır. Belgesel sinema gerçeğin bütünüyle yansıtılmasından çok, soyutlanarak aktarılması ilkesiyle hareket eder.”⁷⁸

Soyutlanarak anlatılan hikayeler, anlatıcının bakış açısına göre değişmekte ancak hep gerçek olaylardan ve ona güç veren örgülerden beslenmektedir. Grierson'a göre belgesel sinemanın gücü de buradadır. Sadece belge gibi yavan, yorumsuz değil, ancak tamamen soyutlanmış bir olay örgüsü gibi kurgusal da değil. Belgesel sinemanın amacı, kurmaca sinemadan farklı olarak eğlendirmekten çok bir yerdeki gerçek hikayeyi başka yerlerdeki insanlara anlatmak ve onların ilgi ve dikkatini o konunun üzerine çekmek üzerine kuruludur. Belgeselin amacı ve yapımındaki temeller konusunda bu şekilde düşünen Wolverton, belgeseli; gerçekleri, kişinin ilgisi olsun ya da olmasın ya da konusu hakkında bir şey bilsin ya da bilmesin, dikkatini çekmek ve evrensel bir dille araştırıp yeniden biçimlendirmek olarak tanımlamaktadır.”⁷⁹

Belgesel bu tanım ışığında dünya ölçeğindeki herkesi kapsayan bir yapı oluşturmaktadır. Hele ki global dünya düzeninde, bir ülkenin ya da bir toplumun yaşadığı bir gerçekten, diğer ülkeler ya da toplumlar kendilerini soyutlayamamakta, zincirleme olarak etkilenmektedirler. Bu durum, belgeselin eninde sonunda yerel kalmayıp, evrensel bir boyuta dönüşeceğinin bir işaretidir. Bu bağlamda, dünyanın neresinde olursa olsun, belgeselin kendine özgü görevleri olmaktadır. Gücünü toplumun gerçeklerinden alan belgesel sinemanın görevlerini Öngören, Paul Rotha'dan aktararak şu şekilde özetlemektedir;

“Rotha'ya göre belgesel filmlerin en önemli görevleri şunlardır:

- Halkı ve onların sorunları göz önüne sermek,
- Halkın bir bölümünü diğerine tanıtmak,

⁷⁸ Susam, a.g.e.,2015, 127

⁷⁹ Öngören, a.g.e., 1991, 19

- Çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve anlayışlı çözümlmeleri yapmak,
- Güçsüzlükleri araştırmak,
- Olayları bildirmek,
- Deneyleri dramatize etmek,
- Topumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve içten bir anlayış yaymak.”⁸⁰

Rotha'nın çerçevesini net şekilde çizdiği ve İngiliz Belgesel Sinema Okulu'nun da görüşü olan bu yaklaşım, hem belgesel sinemanın toplumsal bir görevi yerine getirdiğini göstermekte, hem de toplum içerisinde sesini duyuramayan ve diğer kesimler tarafından tanınmayanların sesi olma görevini gerçekleştirdiğini gözler önüne sermektedir. Bu ilkeler sonraki yıllarda belgesel kavramına yön vermiş ve belgesel kavramının yapı taşları haline gelmiştir.

2.1.3.3. Türkiye’de belgesel sinema

Fotoğrafın ve sinemanın icadı tüm dünyayı etkilediği gibi Osmanlı İmparatorluğu’nu da etkilemiş, bu etki sonraları kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde de devam etmiştir. Fotoğraf ve sinema, teknik ve kimya mühendisliğinin ötesinde icatlardır. Bu icatların sonuçları, sosyolojik olarak tüm dünya ülkelerini etkilemiştir. Bu sebeple gerek fotoğraf ve gerekse sinemadan bahsederken, tarihsel ve toplumsal perspektiften ayrı tutmak doğru olmayacaktır.

Fotoğraf ve sinemanın Osmanlı topraklarına ulaşması çok uzun zaman almasa da kabulü, uygulanması ve benimsenmesi o kadar kolay olmamıştır.

“Lumi re Kardeşlerin operatör ordusundan Osmanlı coğrafiyasına gelenlerin de olduğu bilinmektedir. Bu kişilerden biri olan Alexandre Promio anılarında, sinema aygıtlarını Osmanlı ülkesine sokmakta çok zorlandığını, Fransız elçisinin yardımını alarak ve yöneticilere rüşvet vererek sorunu aştığını, İstanbul, İzmir, Yafa, Kudüs’te çalıştığını söylemektedir( z n, 2010: 33).”⁸¹

Bu zorluğun en büyük sebeplerinden birisinin, Osmanlı İmparatorluğu’nun gerek i  ve gerek dış çalkantılar yaşıyor olması, durmak bilmeyen savaşlardan dolayı bitkin hale gelmesi ve özellikle bu tür cihazların istihbarat için kullanılabileceği ihtimalini göz önünde bulundurması olabilir. Zira günümüzde bile fotoğraf ve video istihbarat kurumlarının kullandığı en güçlü araçlardır.

⁸⁰ öngören, a.g.e., 1991, 20

⁸¹ Aytekin, H. (2013). *Türkiye’de Toplumsal Değişim ve Belgesel Sinema*. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora tezi İstanbul. 50

Türkiye’deki sinema süreci Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemleriyle başlamaktadır. İlk sinema gösteriminin yapıldığı yıllar, Osmanlı İmparatorluğu’nun da oldukça zorlandığı ve dağılmanın eşiğine geldiği süreçlere denk gelmektedir. Batılılaşma adına yapılan yenilikler toplumsal dönüşüm başlatsa da özellikle üst üste gelen Trablusgarp, Balkan Savaşları ve 1. Dünya Savaşı, ülkenin tüm gücünü yitirmesine neden olmuş ve dünyada yaşanan yenilikler, gündelik hayatın içine sokulmakta zorlanmıştır. Ancak her şeye rağmen İstanbul’da ilk sinema gösterimi, Lumiere’lerin ilk gösteriminden bir yıl sonra yapılabilmektedir. “Fransız Pathé Film Kurumu’nun İstanbul’daki temsilcisi olan Sigmund Weinberg’in çabalarıyla Beyoğlu ve Şehzadebaşı’nda halka da film gösterilmiştir (Onaran, 1999: 11).”⁸² Bu oldukça önemlidir; çünkü bunca sorun ve olanaksızlığın arasında, icadından hemen sonra sinema Osmanlı topraklarına girmiş, insanların ilgisini çekebilmiştir. Sonraki süreçte sinema, pek çok devlet otoritesinin yaptığı gibi, toplum üzerindeki etkisi göz önüne alınarak propaganda aracı olarak kullanılacaktır.

Sinemaya toplumsal yaklaşım çok da homojen değildir. Özellikle gayri müslim olarak anılan vatandaşların ilgisi ve katılımının, müslüman kesimden daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle kadın ve erkeklerle birlikte gösterimlerin yapılması, ilerici ve batılılaşmayı destekleyen bir kısım vatandaş tarafından bir yenilik gibi görülse de, büyük bir kısım tarafından toplumsal adetleri körelten, değiştiren ve yozlaştıran bir icat olarak görülmüştür.

“Sinemanın birey üzerindeki olumsuz etkisine inanmış görünen Refik Halid [Karay], I. Dünya Savaşı’nın son yılında, ahlâkı gün geçtikçe yozlaştıran filmlerin, çocuklara başıboş olmayı, kadınlara zevki ve sefayı, erkeklere ise uçarılığı öğrettiğini ve sinemayı “halkın en büyük düşmanı” (1918: 320-322)olarak gördüğünü yazmaktadır.”⁸³

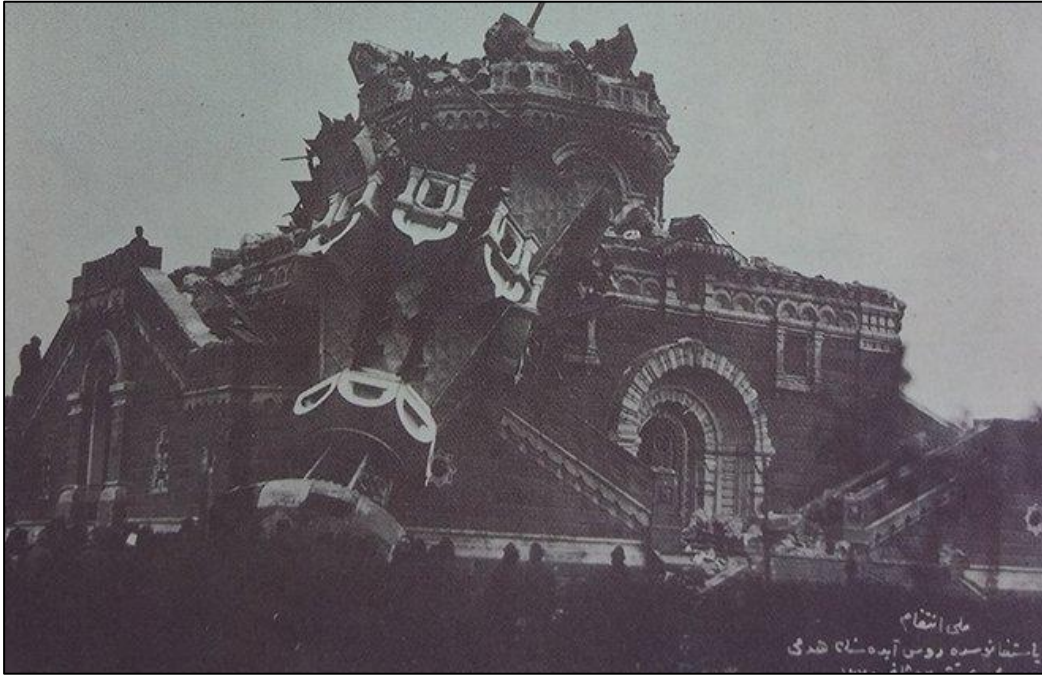
Türkiye’de sinemanın başlangıcı dünya sinemasının başlangıcı gibi belge/belgesel filmlerle başlamaktadır. Türk Sineması’nın ilk örnekleri, genellikle haber/belge niteliğindeki çekimlerden oluşmaktadır. Yani günümüz sinema anlayışından oldukça uzaktır. Genel anlamda iktidarın, dolayısıyla padişahın ziyaretleri, açılış törenleri ya da davetlerden görüntüler günümüze ulaşan örneklerdendir. Dolayısıyla bu

⁸² Aytekin, a.g.e., 2013, 51

⁸³ Ortaklan, O. K. (2019). Ulusötesilik İle Çokkültürlülük Arasında Osmanlı İstanbulu’nda Sinema (1895-1914). *Alternatif Politika* 11 (1) 277

görüntülerin kaynağı siyaset, devlet ve iktidar üçgeninde, propaganda ve haber vermek amacından çok öteye gitmemektedir.

Türkiye’de çekilen ilk sinema filmi hakkında çeşitli iddialar bulunmaktadır. Bu farklı iddiaların en büyük sebebinin, tarihsel perspektife farklı şekillerdeki yaklaşımlardan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Dönemin yaklaşımlarını ayrıntılı şekilde irdeleyen Hakan Aytekin’e göre Türk Sineması’na olan farklı yaklaşımın en büyük sebebinin, farklı siyasal yaklaşımlardan oluştuğunu söylemektedir. Öyle ki ilk çekilen film ve o filmi kimin çektiği hakkındaki tartışma halen bir sonuca ulaşamamıştır. En genel kanı, bir Osmanlı subayı olan Fuat Uzkınay’ın 1914 yılında çektiği iddia edilen ancak günümüze bilinmeyen sebeplerle ulaşmayan “Ayastefanos Anıtı’nın Yıkılışı” filmidir. Pek çok kaynak Türk Sineması’nı bu olayla başlatır. Ancak farklı çalışmalara göre, Ayastefanos Abidesi’nin Yıkılışı filminden önce çekilmiş filmler bulunmaktadır ve gerçek Türk Sineması Tarihi’ni buralardan başlatmak gerektiğini iddia etmektedir.



Şekil 2.5. Ayastefanos Abidesinin Yıkılmış Hali⁸⁴

Burçak Evren’e dayanarak Hakan Aytekin, Uzkınay’dan önce çekilen ilk Türk sinema filmleri ve onlara bağlanabilecek beş tarihsel başlangıç olasılıklarını şu şekilde irdelemektedir:

⁸⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Chute_du_monument_russe_de_San_Stefano

“Birinci olasılığa göre; bu filmlerden ilki Alman İmparatoru II. Wilhelm’in 1899 yılında Türkiye’ye yaptığı geziye ithaf edilen ve 27 Ocak 1901’de açılışı yapılan Sultanahmet’teki Alman Çeşmesi’nin açılış törenine ilişkindir. Ancak açılışa ilişkin bu çekimler söylentilerden ibarettir ve herhangi bir somut belge yoktur. II. Wilhelm’in daha sonraki yıllarda, Sultan V. Reşat döneminde Türkiye’ye yaptığı bir başka ziyaret sırasında Almanlar tarafından çekilen filmlerle karıştırılmaktadır.

İkinci olasılık, 28 Temmuz 1905’de Yıldız Camii’nin ikinci selamlığında Selim Sırrı Tarcan’ın rehberliğinde çekilen, ancak kimin tarafından çekildiği bilinmeyen filmidir.

Üçüncü olasılık, Makedonyalı Yanaki ve Milton Manaki tarafından çekilen bir filme aittir. Sultan V. Mehmet, 5-26 Haziran 1911 tarihleri arasında Manastır ve Selanik’i ziyaret etmiş, bu ziyaret fotoğrafçı-sinemacı olan Manaki Kardeşler tarafından 26 Haziran 1911’de filme alınmıştır. *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* olarak literatüre geçen filmin bir kopyası günümüze ulaşmıştır: Makedonya Film Arşivi’nde saklanan bu film 1990 ve 1995 yıllarında İstanbul’da düzenlenen Makedonya Film Haftalarında da gösterilmiştir.



Şekil 2.6. Yanaki Manaki ve Milton Manaki⁸⁵

Dördüncü olasılık, Hamidiye Kruvazörüne ilişkin bir çekimdir. 17 Ağustos 1913 tarihli bir gazete haberinde Moda’da bir film ekibinin çekim yapmak üzere kruvazöre bindiğinden söz edilmektedir. 1959’da *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan bir yazıda da Cemalettin Saraçoğlu ve Şakir Tunçapa bu filminden söz etmektedir.

Besinci olasılık ise, Nurullah Tilgen’in Benliyan opereti oyuncularından Vahram Balıkcıyan ile yaptığı söyleşide Balıkcıyan tarafından ileri sürülen bir iddiadır. Balıkcıyan, 1912 yılında Türkiye’ye gelen bir İngiliz firmasının

⁸⁵ <https://cosmosphilly.com/the-brothers-macedonian/>

Benliyan opereti oyuncularıyla bir film çektiğini, kameramandan başka ekipteki herkesin Türk olduğunu ve bu filmin İngiltere’de gösterildiği söylemektedir.”⁸⁶

Günümüzde yukarıda sayılan beş olasılıktan özellikle üçüncü olasılık üzerinde durulmaktadır. Üçüncü olasılık olan Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1911 yılında çekmiş olduğu *Sultan V. Mehmet’in Manastır ve Selanik’i Ziyareti* filmi... Ancak bu tezin neden ön plana çıktığını irdeleyebilmek için öncelikle pek çok kaynakta ilk sinema filminin Fuat Uzkınay tarafından çekildiği tezi üzerinde durmak gerekmektedir.



Şekil 2.7. Fuat Uzkınay⁸⁷

1877-1878 Osmanlı-Rus harbi sonucunda, Rusların Osmanlı birliklerini yenmesi üzerine, İstanbul’da eski adı Ayastefanos günümüzde adı Yeşilköy olan yerde, Rus zaferinin nişanesi olarak Ayastefanos Abidesi inşa edilmişti. Ancak bu abide, özellikle Osmanlı yönetimini ve tebasını rahatsız etmiştir. Her ne kadar Rus yöneticiler tarafından abidenin içerisinde savaş sırasında ölen Rus askerlerinin kemiklerinin bulunduğu ve diğer odalarının ise ibadethane olarak kullanıldığı söylense de, abidenin varlığı bir yenilginin üç boyutlu bir hatırlatıcısı olarak durmaktaydı. Dolayısıyla abidenin yıkımı, Osmanlı yönetimi ve halk için bir moral motivasyon kaynağı olmuş ve Osmanlı Devleti’nin halen ayakta durabildiğinin simgesi olmuştur.

⁸⁶ Aytekin, a.g.e. 2013, 85-86

⁸⁷ <https://www.fikriyat.com/galeri/sinema/osmanlinin-ilk-sinemacilarindan-fuat-uzkinay>

Anıtın yıkımıyla ilintili ilk hareket halk tarafından olmuştur.

“Osmanlı İmparatorluğu’nun Birinci Dünya Savaşı’na girmesinden üç gün sonra (14 Kasım 1914), bu anıtın ahşap bölümleri galeyana gelen halk tarafından yıkılmaya başlanmıştır. Geriye kalan taş kısım ise devlet tarafından üç ayda yıkılmıştır. Yine Özön’e göre, Fuat Uzkınay film alıcısını kullanmayı Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’ndan gelen Sascha-Meester Gesellschaft Yapımevi’nin operatöründen öğrenmiştir. Sonuçta 150 metrelik bir belge filmi ortaya çıkmıştır (Özön, 1970: 8-10).”⁸⁸

Çekilen bu film, iktidar eliyle çektirilmiş ve iktidar gücünün halen ayakta olduğunun nişanesi olmuştur. “1914’te, Ayastefanos’taki Rus anıtının yıkılmasının filme alınması düşüncesi bütünüyle propaganda amaçlıdır.”⁸⁹ Zira savaş sürecinin devam ettiği ve ulus-devlet düşüncesinin iyiden iyiye kabul görmeye başladığı bir ortamda, iktidarın gücünü elde tutabilmesi adına, sinema önemli bir güç olmuştur. Sonraki süreçte bu güç, farklı filmlerle güçlendirilmiş ve yönetenler, gerçekleştirmiş oldukları icraatları bu haber-propaganda filmlerle topluma sunmuşlardır. Ancak yine de bu filmlerin içerik ve çeşitliliği konusunda önemli bir değişim gerçekleşmemiştir.

“Çekilen ilk filmlerden sözü edilmeye değer çalışmalar olarak dikkati çekenler altı tanedir. Bunların ilk üçü 1916’da Merkez Ordu Sinema Dairesi çalışmaları arasında Uzkınay’ın çektiği, “Sultan Reşat’ın Cenaze Merasimi”, “Vahdettin’in Cülus Alayı” ve “Vahdettin’in Kılıç Alayı” filmleridir. Adlarından da anlaşılacağı üzere yukarıda anılan filmler, söz konusu kurumların öteki filmler gibi, haber niteliği taşımaktan öteye geçemiyordu.”⁹⁰

Fuat Uzkınay’ın ilk filmi çektiği tezinin ön plana çıkmasının en büyük sebebi, yukarıda da anlatılmaya çalışıldığı gibi ilk filmin, bir Osmanlı subayı tarafından, güçlü düşmanlardan biri olan Rusya’nın, başkentin ortasına zafer anıtı gibi diktiği simgesel yapının yıkılışını çekmektir. Dolayısıyla anlaşılmaktadır ki, konuya oldukça milliyetçi bir perspektiften yaklaşmaktadır. Bu sebeple de pek çok resmi kaynak, bugüne belge film ulaşmasa bile ilk filmin Ayastefanos Abidesi’nin Yıkılışı olduğunu söylemektedir.

Farklı bazı çalışmalar ise, Fuat Uzkınay’dan önce Osmanlı Devleti içerisinde film çekimlerin olduğunu açıkça göstermektedir. Ayrıca yukarıda aktarılan ve Burçak Evren tarafından aktarılan beş olasılık da Uzkınay’dan önce film çekimlerinin

⁸⁸ Özön, N. (1970). İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay. Türk Sinematek Yayınları. (Akt: Thomen, 2010, 6)

⁸⁹ Adalı, a.g.e. 1986, 41

⁹⁰ Adalı, a.g.e. 1986, 100

yapıldığı yönündedir. Ancak Uzkinay'dan önce çekim yapan ve Osmanlı vatandaşı olan sadece Yanaki ve Milton Manaki kardeşler bulunmaktadır.

“Manaki kardeşler bugünkü Yunanistan yakınlarındaki Vlah kökenli Makedonların yaşadığı Avdela köyünde doğmuşlardır. Bazı Yunan kaynaklarında Manaki Kardeşlerin Yunan olduğu iddia edilmekteyse de, Makedonlar bu varsayıma karşı çıkmakta ve Manaki Kardeşlerin Vlah kökenli Makedon olduklarını savunmaktadırlar.”⁹¹

“İlginç bir nokta da, Theo Angelopoulos Ulysse'in Bakısı filminde Balkanlardaki ilk sinemacıları anlatırken Manaki Kardeşleri dolaylı biçimde Yunanlı gibi gösterince, bu kişilerin milliyetlerinin saptırıldığı gerekçesiyle Makedonyalı sinemacılar tarafından Angelopoulos'un filmine tepki gösterilmiş olmasıdır (Evren, 2003: 52).”⁹²

“Osmanlı Devleti'nin büyük topraklara sahip olması ve farklı etnik kökenli insanları barındırıyor olması, ilk yerli filmin de kimin tarafından çekildiği sorusunun cevabını zorlaştırmaktadır. Ancak Makedonya'nın pek çok Makedon Türkü'nü barındırıyor olması ve Makedon sinemacıların Angelopoulos'un filmine tepki göstermiş olması, Manaki kardeşlerin Türk kökenli Makedon olduğu tezini güçlendirmektedir. Bu bağlamda Türk belgesel sinemasının ilk belgeselcileri Manaki kardeşler olarak tanımlanacaksa, Türk belgesel sinemasının ilk filmleri de *Babaanne Despina* (1905) ve *Yün Eğiren Kadınlar* (1905) isimli belge filmler olacaktır.”⁹³



Şekil 2.8. Babaanne Despina (1915) Manaki Kardeşler⁹⁴

⁹¹ Thomen, Ö.Ç. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922). Kurgu Online International Journal of Communication Studies, vol.2 4

⁹² Aytekin, a.g.e., 2013, 89

⁹³ Özgen, a.g.e. 2017, 53

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=v1d-W0T6N6E>

“Bazı kaynaklarda bu dönem çekilen filmler için “belgesel” terimi kullanılsa da, bu filmlerin belgesel olduğu konusu tartışmalıdır. Lumiere kardeşlerin çekmiş olduğu filmler gibi gerek Manaki kardeşlerin çektikleri, gerekse ilk belgesel film olarak gösterilen Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı filminin belgesel film olmadığı düşüncesindeyiz. Zira belgesel filmin, filmi yapan kişinin perspektifinden gerçeğe bakış olduğu düşünülürse, söz konusu olan filmleri birer belge film ya da haber film olarak nitelemek daha doğrudur. “Bir filmin “belgesel” sayılabilmesi için her şeyden önce onun bir “belgesel” olarak tasarlanmış olması (çekilmiş ya da bir araya getirilmiş, kurgulanmış olması) gerekir. Belgesel film, herhangi bir olgunun sadece belgelenmesi anlamına gelmemelidir. Aksi halde her haber filmi ya da çekilen her görüntü sonuçta bir belgeleme olduğu için, ortaya çıkan her ürünün de “belgesel film” sayılması gerekecektir. Oysa belgesel film, yönetmenin “belge”ye yüklediği yorumla var olur.”⁹⁵

2.2. Belgesel Sinema Biçimleri

İster yazılı ister sözlü olsun her anlatım biçiminin kendine has belli üslupları bulunmaktadır. Edebiyat, müzik, resim gibi sinemada da aynı konu farklı biçimlerde anlatılabilir. Konunun aynı, ancak yapının ve formun farklı olduğu pek çok film seçilen farklı biçimlerle üretilebilir. Belgesel sinemanın da kendi içeriğini farklı formlarda anlatabilme yetisi bulunmaktadır. Yani bir belgesel sinema konusu farklı biçimlerle ve farklı filmlerle pek çok farklı şekilde anlatılabilir. Bu biçimlere pek çok teorisyen farklı başlıklar altında yaklaşırsa da bu çalışma, Bill Nichols’ın yapmış olduğu belgesel sinema tasnifini merkeze alacaktır. Zira Nichols’ın oluşturduğu bu yapının, belgesel sinemanın tarihsel anlatım sürecindeki farklı anlatım şekillerini en iyi şekilde kapsadığı düşünülmektedir.

Bill Nichols’a göre belgesel sinemanın altı biçemi bulunmaktadır. Nichols’ın “Belgesel Sinemaya Giriş” kitabında tasniflenen ve detaylı bir şekilde anlatılan bu biçimler, belgeselin tarihsel kronolojisine göre de belirlenmiş tasniflerdir. “Bu altı belgesel modalitesinin sunulma sırası, aşağı yukarı, ortaya çıkışlarının kronolojik sıralamasına tekabül etmektedir. Bu sıralama belgesel sinemanın bir tarihini sunuyor gibi görünebilir ancak belirli bir modalite ile anılan bir belgesel farklı bir tarihte üretilmiş olabilir. Kronolojik bağlamda sapmalar gözlemlenebilir.” Belgesel sinemanın altı farklı biçemi şu şekilde sıralanmıştır:

⁹⁵ Aytakin, a.g.e., 2013, 92

1. Şiirsel Biçem
2. Açıklayıcı Biçem
3. Gözlemci Biçem
4. Katılımcı Biçem
5. Dönüşlü Biçem
6. Edimsel Biçem

Yukarıdaki her biçem kalın çizgilerle birbirlerinden ayrılmış değildir. Bir anlatım biçimi özgür ve çeşitliliklerden yararlanmalı, farklı anlatım biçimlerinden yararlanarak anlatım derinliğini artırmalıdır. Ancak bu şekilde bir hikâye özgürce söylemek istediğini söyler.

“Dönüşlü bir belgeselin büyük bir kısmı gözlemci ya da katılımcı görüntülerden oluşabilir ya da açıklayıcı bir belgesel şiirsel ya da edimsel bölümlere sahip olabilir. Belirli bir biçemin özellikleri filmin yapısını belirler, fakat bu, her bir ögenin nasıl düzenleneceğini dikte edeceği anlamına gelmez.”⁹⁶

Önemli olan hikaye ve o hikayenin aktarılış şeklidir. Bunu yaparken farklı biçem özelliklerinden yararlanmak hem hikaye için, hem de hikayeyi seyredenler için destekleyici ve etkileyici olacaktır.

2.2.1. Şiirsel Biçem

Nichols’ın çizdiği çerçevede belirttiği ilk biçem Şiirsel Biçemdir. Şiirsel biçemin merkezinde etki ve insanın ruh haline dokunuş ön plandadır. “Şiirsel biçem, olgular öne sürmekten ya da ikna amacıyla retorik yöntemlere başvurmadan çok, yarattığı etkiye, üsluba ve ruh haline odaklanmıştır.”⁹⁷ Modernist Avangart’la fazlaca yakınlığı bulunmaktadır. Zamansız ve mekansız anlatım şekline sık rastlanır. Dolayısıyla klasik bir kurgu modelinden uzak, farklı bir kurgu şekli bulunmaktadır. His ve duyguları ön plana alan bir biçemdir. Filmde bulunan kişiler oyuncu olmak yerine gündelik hayat içerisindeki insanlardır ve nesnelerden çok daha öteye gitmezler.

“Joris Ivens’in *Yağmur* filminde yer alan toplumsal oyuncuların hiçbirini tanıma şansımız olmaz, buna karşın Ivens’in Amsterdam’daki bir yaz yağmuruna dair ilham

⁹⁶ Nichols, a.g.e., 2017, 176

⁹⁷ Nichols, a.g.e., 2017, 179

verici izlenimlerinin zevkine varma fırsatı yakalarız.”⁹⁸ Şiirsel biçemin yapısını sinema kuramcısı ve düşünürü Gilles Deleuze’ün, Henri Bergson’un düşünceleri üzerine kurduğu “zaman-imge” kuramına yakın olduğunu söylemek mümkündür. Zira zaman-imge sezgiler üzerine kurulu bir yapıdır. Bilinegelen klasik bir kurgu yapısı da yoktur. Bu tarz kullanacağı ham malzemeleri tarihsel dünyadan almaktadır. Gerçek görüntüler, renk, ritim ve kurgusal öğelerle duygulara dokunur. “Örneğin, Francis Thompson’ın *N.Y, N.Y.* (1957) filminde kullandığı New York görüntüleri, şehrin 1950’lerde nasıl görüldüğüne kanıt oluşturur; ancak filmin önceliği şehrin renk, hareket ve kalabalık yığını olarak şiirsel bir izlenimi yaratmak amacıyla belirli planları seçip düzenleyerek bir araya getirmektedir.”⁹⁹



Şekil 2.9. Joris Ivens (1929) Yağmur – Rain¹⁰⁰

2.2.2. Açıklayıcı Biçem

Açıklayıcı biçem şiirden farklı olarak direkt seyirciye hitap eder. Şiirsel biçemdeki dolaylı bir anlatım bu biçimde bulunmaz. Hatta Tanrının sesi olarak da tabir edilen bir dış ses filmin anlatımını yapar. “Açıklayıcı biçem, tarihsel dünyanın dağınık

⁹⁸ Nichols, a.g.e., 2017, 179

⁹⁹ Nichols, a.g.e., 2017, 181

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=DWFapEKuVOo>

parçalarını estetik ya da şiirsel değil, retorik bir çerçevede bir araya getirir.¹⁰¹” Bilgi verici yapı, izleyiciyi görsel materyaller dâhilinde yönlendirir. Görüntü sesin doğrulayıcısı konumundadır. Yani dış ses bir takım bilgileri verirken gözün aradığı pekiştiriciler bu biçim dâhilinde seyirciye iletilir.

“Açıklayıcı belgeseller, ağırlıklı olarak sözel anlatımla aktarılan bir bilgilendirme mantığına dayanır. Bu filmlerde, sinemada geleneksel olanın tersine, görüntüler yardımcı roldedir; sadece örneklendirmek, açıklığa kavuşturmak, çağrıştırmak ya da söylenenleri vurgulamak için kullanılır. Anlatı genellikle, ona eşlik eden tarihsel dünyaya ait görüntülerden ayrılmış gibi sunulur. Onun işlevi bu görüntüleri düzenleyip anlamlı kılmaktır; bu açıdan fotoğraftaki bilgilendirici yazılara benzer.¹⁰²”

Bu sebeple de Açıklayıcı Biçim sinematik bakımdan fotografik düzlemle bir ilişki içerisindedir. Zira tek anlatıcı görüntüler değil aksine sinemada dış ses, fotoğrafta ise fotoğraf altı açıklayıcı metinler yönlendirmeyi yapmaktadır. Fakat bu noktada sinemanın hareketli ve sesli olma özelliğinin bir parça daha öne çıkarak bir avantaj sağladığını söylemek mümkündür. Açıklayıcı Biçim iki tarzda anlatımını sağlar; anlatıcının filmde gözükmediği tarz ile anlatıcının filmin içerisinde, sahnelerde görüldüğü tarz.

“Betimleyici belgesellerde iki ana yöntem gözlemlenir. İlk yöntemde “Tanrının sesi” (anlatıcı duyulur ama hiç görülmez) olarak tanımlanan açıklayıcı seslendirme yani dış ses yöntemi kullanılır. *Why We Fight* (1942 – 45) serileri, *Victory at Sea* (1952–53), *The City* (1939), *Blood of the Beasts* (1949) ve *Dead Birds* (1963) belgeselleri bu yönteme örnek oluştururlar. İkinci yöntemde ise belgeselin bakış açısını aktaran bir otoritenin (anlatıcı hem görülür hem de duyulur) aktarımı söz konusudur. Bu ikinci yönteme ise *America’s Most Wanted*, *The Selling of the Pentagon* (1971), *16 in Webster Groves* (1966), Robert Hughes’ın *The Shock of the New* (1980), Kenneth Clark’ın *Civilization* (1969), ya da John Berger’in *Görme Biçimleri* (1974) gibi belgeselleri ve televizyon haber programları örnek oluştururlar.”¹⁰³

Belgesel sinemanın kurmaca sinemaya göre özgürlükleri daha fazladır denebilir. Zira kurmaca sinemada gerek çekim, gerekse kurgu noktasında belli çerçevelerin dışına çıkma olasılığı yoktur. Bu, kurmaca sinemanın hiçbir şekilde esnekliği yok anlamına gelmemelidir; ancak belgeselin gerek çekim anındaki spontaneliği gerekse kurgu sırasındaki görüntü havuzundan görüntü seçme özgürlüğü çok daha fazladır.

¹⁰¹ Nichols, a.g.e., 2017, 184

¹⁰² Nichols, a.g.e., 2017, 185-186

¹⁰³ Nichols, a.g.e., 2017, 185-186 (Akt: Özgen, Ankara)

“Genellikle, açıklayıcı filmler yapan bir yönetmenin görüntülerin seçimi ve düzenlemesi konusunda kurmaca film yapan bir yönetmene göre daha fazla özgürlüğü vardır.”¹⁰⁴ Hele ki açıklayıcı belgeselde temel anlatım dış seste olduğu için görüntünün sözü tam olarak betimlemesi bile gerekmebilir. Sonuçta mühim olan didaktik olma durumudur. Filmin hikayesine ve anlatımına uygun herhangi bir görüntü filmde etki oluşturmak için kullanılabilir.

“Örneğin, Toprağı Yaran Saban (The Plow That Broke The Plains, 1936) filminde erozyonun ne kadar geniş bir alanı etkilediğini göstermek için kullanılan kurak çayır görüntüleri, Orta Batı Amerika’nın pek çok farklı yerinde kaydedilmiştir. Kansas’ta çekilen görüntülerle Teksas’ta çekilenleri birleştirmek, filmin büyük ovaların kalıcı olarak zarar görme tehlikesi altında olduğuna dair iddiasını değersizleştirmez, aksine etkisini artırır.”¹⁰⁵



Şekil 2.10. The Plow That Broke The Plains (1936) Yön: Pare Lorentz¹⁰⁶

2.2.3. Gözlemci Biçem

Gözlemci biçem, şiirsel biçem ve açıklayıcı biçem gibi oldukça farklı bir biçemdir. Şiirsel biçem, görünen her şeyin duyguların, ahengin ve ritmin ön plana çıkarılarak sunulduğu biçemdir. Açıklayıcı biçem ise okunacak bir senaryonun yazıldığı, Tanrının sesi olarak tanımlanan bir spikerin/dış sesin belgesel boyunca konuyu yönlendirdiği ve görüntünün sese yardımcı rolde olduğu bir biçem olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁰⁴ Nichols, a.g.e., 2017, 186-187

¹⁰⁵ Nichols, a.g.e., 2017, 187

¹⁰⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0122662/>

Ancak ne duyguların şiirsel bir şekilde sunulduğu ne de dış sesin filmin yapısı üzerinde baskı ve yönlendiriciliğinin olmadığı bir belgesel üretilebilir mi? Benzer bir soruyu Bill Nichols şu şekilde sormaktadır. “Yönetmenler, önce gerekli ham malzemeyi toplamış, ardından kendi görüş ve düşünceleri çerçevesinde bunları şekillendirmişlerdir. Peki bunun yerine, hiç araya girmeden kameranın önünde olup bitenleri yalnızca gözlemleselerdi, bu yeni ve etkileyici bir belgesel şeklini ortaya çıkarmaz mıydı?”¹⁰⁷

Bu soru gerçekte teknolojik bir sorunun da aşılmasıyla cevaplanabilecek bir soru olabilir. Zira kamera ve mikrofon, tripod, ışık gibi ekipmanlarının, özellikle geçmişte oldukça ağır ve hantal olması önemli bir engel olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük değişimler, teknolojide de yaşanmış ve kamera ve birleşenlerinin çok daha iyi performans gösterebilen, ama hafifletici için, bir o kadar da taşınabilmesi kolay bir hal aldığı görülebilir.

“İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kanada, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde gelişmeler, 1960’larda Arriflex ve Auricon gibi 16mm kameraların ve Nagra gibi tek kişi tarafından kolayca taşınabilen ses kayıt cihazlarının ortaya çıkmasını sağladı. Bu sayede konuşma, hantal aletler ve kamerayı kayıt cihazına bağlayan kablolar olmadan da görüntüyle eşzamanlı kaydedebilir hale gelmişti. Kamera ve ses kayıt cihazı, olup biteni olduğu gibi ve olduğu anda kaydetmek için filme alınan sahnenin etrafında rahatça hareket etmeye başladı.”¹⁰⁸

Hatta günümüzde özellikle sayısal sistemlerle birlikte kaset teyplerin kullanılmaz olduğu, kameraların küçülüp avuç içine sığacak hale geldiği, kurgunun büyük yatırımlar gerektirmeyecek sistemlerde yapıldığı düşünülürse belgesel üretmenin çok daha kolay hale geldiğini söylemek mümkün olabilir. Böylelikle daha hafif olan araç gereçlerle bir ortam içerisinde hareketli olabilmek, çeken kişinin kendini kamufle etmesi ve dikkat çekmemesi mümkün hale geldiği söylenebilir. Burada kamufle etmek ve dikkat çekmemekten kasıt, belgeselcinin çekim yapılan mekandakiler tarafından kabullenilmiş olması ve çekimden dolayı davranış şekillerinde bir değişikliğe gitmemeleridir.

Gözlemci biçim, adından da anlaşılacağı gibi müdahale etmeden, davranış şekillerini değiştirmeden sadece gözleyen bir biçimdir. “Bu gözlemci ruha, çekim sırasında

¹⁰⁷ Nichols, a.g.e., 2017, 190

¹⁰⁸ Nichols, a.g.e., 2017, 190

olduğu kadar kurgu sırasında saygı gösterilmesi, hiçbir tamamlayıcı müzik ya da ses efekti içermeyen, ara başlıklara, tarihsel yeniden sahnelemelere, kamera için tekrar edilmiş davranışlara, hatta röportajlara bile yer vermeyen filmlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.”¹⁰⁹ O yüzden de bu biçimde filmi yönlendiren bir dış ses ya da tamamlayıcı müzik ve yapay ses efektleri veya mizansenler ve tekrarlamalar bulunmamaktadır.

“Gördüğümüz, gerçekleşmekte olandır ya da bize öyle gelir. Bu filmlere örnek olarak Önseçim (Primary, 1960); Lise (High School, 1968); Montreallilerin kar oyunlarını anlatan Karda Yürüyenler (Les Raquetteurs, 1958; Michel Brault ve Gilles Groulx); 1960 Paris’inden insan manzaraları sunan Bir Yaz Güncesi (Chronique d’un Été, 1960) filminden bazı bölümler; ölüme mahkum edilmiş bir adamın son günlerini anlatan Sandalye (The Chair, 1962); Rolling Stones’un Altamont California’da verdiği ve Cehennem Melekleri’nin bir adamı öldürme görüntülerinin kısmen kameraya yakalandığı kötü şöhretli konseri konu alan Gimme Shelter (1970); Bob Dylan’ın 1965’teki İngiltere turnesi hakkındaki Geriye Bakma (Don’t Look Back, 1967); Otis Redding, Janis Joplin, Jimi Hendrix ve Jefferson Airplane’in sahne aldığı bir müzik festivalini anlatan Monterey Pop (1968) ve bir Broadway oyunundaki rolüne hazırlanan Jane Fonda’yı takip eden Jane (1962) sayılabilir.”¹¹⁰

Hayatın akışı ve insanların yapıp eder halleri yeteri kadar önemli ve değerlidir. Gözlemci belgeselin de bu hayatları gözlemlediği ve kayıt altına alarak müdahalesiz şekilde sunduğu söylenebilir.

“Gözlemci belgesel modalitesi, insanlar kendi işiyle meşgulken, onları gözleme (gözetleme) eylemiyle ilgili olarak bir dizi etik kaygıyı içinde barındırır. Bu çekim yöntemi kendi içinde ve doğası gereği röntgenci midir? Seyirciyi kurmaca filme kıyasla ister istemez daha rahatsız bir konuma mı yerleştirir? Kurmaca filmde, baştan sona, gözetlememiz ve kulak kabartmamız için karakterler ve olaylar uydurulur (kurulur). Öte yandan belgesel sahneleri gerçek insanların yaşamış deneyimlerini gösterir. Görüleni kabul etmek ve bununla etkileşime girmek yerine bakmanın verdiği zevk daha öncelikli hale gelirse, bu “anahtar deliğinden” bakma konumu rahatsızlık verici olabilir. Bu rahatsızlık, kişi bir kurmaca filmde oynamayı kabul eden bir aktör değilse daha da keskin olabilir (Nichols, 2001, s. 111).”¹¹¹

Gözlemci belgeselin, çekimi ve sunumu kolay bir belgesel türü olmadığı söylenebilir. Herhangi bir senaryo çerçevesinde çekilmemesi, hayatlara müdahil olunmaması, müzik ya da yapay efektlerin kullanılmaması bu tür belgesel türünün kurgu sürecini daha zor kılmıştır. “Gözlemci modalitede yönetmen çektiği konuya açıkça müdahale

¹⁰⁹ Nichols, a.g.e., 2017, 190-191

¹¹⁰ Nichols, a.g.e., 2017, 192

¹¹¹ Özgen, a.g.e., 2017, 29

etmekten mümkün merteye kaçınır. Belgesellerde minimalist bir anlatı söz konusudur. Klasik gerçekçi kurgu tekniği sıklıkla kullanılır. Dış ses ve ses efektlerine yer verilmez. Ancak sanılanın aksine kurgu aşaması çok uzun sürebilir (Saunders,2014, s. 39).”¹¹²

Gözlemci belgeselin gözlem yapıyor olma durumu etik bazı kaygıları da yanında getirmektedir.

“Yine de bir olay sırasında orada olup onu sanki orada değilmiş ya da yönetmenin “duvardaki bir sinekmiş” gibi filme çekme eyleminin temelindeki tutarsızlık, kamera orada olmasaydı gördüklerimizin ne kadarı aynı olurdu ya da yönetmenin orada olduğu açıkça kabul edilseydi neler değişirdi gibi tartışmalara davetiye çıkarır.”¹¹³

Gözlem yapılan insanların gözleminden ne kadar haberdar oldukları ve bu yapılan gözlemin ne şekilde sunulacağı etik bazı problemleri de gündeme getirmektedir.

“Gözlemci belgesel modalitesi, insanlar kendi işiyle meşgulken, onları gözleme (gözetleme) eylemiyle ilgili olarak bir dizi etik kaygıyı içinde barındırır. Bu çekim yöntemi kendi içinde ve doğası gereği röntgenci midir? Seyirciyi kurmaca filme kıyasla ister istemez daha rahatsız bir konuma mı yerleştirir? Kurmaca filmde, baştan sona, gözetlememiz ve kulak kabartmamız için karakterler ve olaylar uydurulur (kurulur). Öte yandan belgesel sahneleri gerçek insanların yaşamış deneyimlerini gösterir. Görüleni kabul etmek ve onunla etkileşime girmek yerine bakmanın verdiği zevk daha öncelikli hale gelirse, bu “anahtar deliğinden” bakma konumu rahatsızlık verici olabilir. Bu rahatsızlık, kişi bir kurmaca filmde oynamayı kabul eden bir aktör değilse daha da keskin olabilir (Nichols, 2001, s. 111).”¹¹⁴

Bir başka etik problem de belgesel dahilinde görüntülenen kişilerin ne kadarının çekim ve sonrası hakkında bilgilendirildiği ile ilintilidir. “Yönetmen katılımcıların bilgilendirilmiş onayını istedi mi ve böyle bilgilendirilmiş bir onayın anlaşılıp verilmesini olası kıldı mı? Peki bir yönetmen, bir kişiye, davranışlarının gözlemlenip başkalarına temsil edilmesine izin verilmesinin yaratacağı sonuçları ne kadar açıklayabilir.”¹¹⁵ Zira özellikle etnografik filmler bu bakımdan bıçak sırtındaki filmler olabilir. Kültürel özellikleri, bu kültürü tanımayan dünyanın diğer taraflarına gösterirken alınması gereken etik önlemler, belgesellerde en önemli konulardan birisidir denilebilir. Bu durum kişilerin veya toplumların aşağılanması ya da küçük

¹¹² Özgen, a.g.e., 2017, 29

¹¹³ Nichols, a.g.e., 2017, 197

¹¹⁴ Özgen, a.g.e., 2017, 29

¹¹⁵ Nichols, a.g.e., 2017, 193

görülerek alay konusu olma tehlikesini barındırması bakımından özellikle özen gösterilmesi gereken bir konudur denilebilir.

2.2.4. Katılımcı Biçem

Belgesel biçemleri içerisindeki bir başka biçem katılımcı biçemdir. Bu biçem, dünyada çok uygulaması olan ve belgeselcilerin sıkça başvurduğu biçem olduğu söylenebilir. Gözlemci biçem gibi II Dünya Savaşı sonrası, ama özellikle 1960’larda ses ve görüntü kaydının dışarıya rahatça çıkabildiği dönemlerden sonra ilgi görmüş bir biçemdir.

“Dave Saunders’ katılımcı belgeselciyi “yalnızca izlemekle kalmaz, duruma görülebilir veya işitilebilir şekilde dâhil olur ve durumun bu müdahaleden nasıl etkilendiğini “birinci şahıstan” (ya da yönetmenin olaylara nasıl dâhil olduğunu ve ne şekilde etkilendiğini gösteren bir açıdan) çekim yapan bir kamera önünde seyircilere aktarır” diye tanımlar (Saunders, 2014, s. 39)”¹¹⁶

Gözlemci biçemden farklı olarak uzaktan gözlemlemek yerine, sahanın içerisine giren ve sahadakilerle etkileşim içine giren bir biçem türüdür. “Sorular, bir röportaj ya da sohbet halini alır; iletişim, bir tür işbirliğine ya da yüzleşmeye dönüşür. Kameranın önünde olup bitenler, yönetmenle özne arasındaki etkileşimin niteliğinin doğal belirtisi haline gelir. Bu biçem, “Ben size, onlardan bahsediyorum” formülünü genellikle “Ben onlarla bizim (ben ve sen) için konuşuyorum”a yakın bir hale getirir; çünkü yönetmenin içinde bulunduğu etkileşim, bize içinde yaşadığımız dünyanın belirli yönlerini gösteren bir pencere açar.”¹¹⁷ Bu pencereden giren seyirci sahada kendi gerçekliğini aramaya başlar denebilir. Bu belgesel yapısıyla birlikte seyirci de katılımcılardan biri haline gelmektedir demek mümkün olabilir. Her “katılımcı” da kendi perspektifinden bakarak kendi doğrularını arayabilir. “Jean-Luc Godard, sinemanın saniyede yirmi dört kere gerçeklik olduğunu söylemiştir; katılımcı belgesel, Godard’ın iddiasını doğrular.”¹¹⁸

Katılımcı belgeselde, belgeseli yapan kişi sahanın içerisinde ve sosyal çevresiyle irtibat halinde olabilir. Bu antropolojinin de kullandığı bir yöntemdir denilebilir. Antropolojik bir çalışma da katılımcı yapısıyla bu tür belgesellere oldukça yakındır denilebilir.

¹¹⁶ Özgen, a.g.e., 2017, 34

¹¹⁷ Nichols, a.g.e., 2017, 198

¹¹⁸ Nichols, a.g.e., 2017, 203

“Örneğin antropoloji, halen büyük ölçüde saha çalışmalarına dayanmaktadır. Bu çalışmalar sırasında antropolog bir topluluk içerisinde belli bir süre yaşar, onların dilini ve geleneklerini öğrenir ve öğrendiklerini yazar. Böyle bir çalışma bir tür katılımcı gözlem gerektirir. Araştırmacı sahaya iner ve ötekilerin yaşamlarına katılır, bu bağlamda yaşamının bedensel ve içgüdüsel olarak nasıl hissettirdiği hakkında bir bilgi edinir ve antropoloji ya da sosyolojinin yöntemlerini kullanarak bu deneyimi değerlendirip yansıtır. “Orada olmak” katılım gerektirir, “burada olmak” ise gözlemlemeye olanak verir. Bu, sahadaki araştırmacının normal şartlar altında “oralı olmaya” çalışmayacağı, araştırmacının daima onu, hakkındaki yazdığı kişilerden ayıracak belirli bir mesafeyi koruyacağı anlamına gelir. Nitekim antropoloji, kendini tanımlamak için iki kültür arasındaki bağlılık ve ayrılığa dayanan bu karmaşık eylemlere sürekli olarak gereksinim duymuştur.”¹¹⁹

Katılımcı biçimde film üreten bir belgeselcinin işinin de bundan farklı olmadığı söylenebilir. Belgeselci, film üretimi sırasında bulunduğu yerin tüm antropolojik süreçlerine şahit olabilir. Buradan edindiği izlenimleri ve görüntüleri derleyerek bir durum içerisinde bulunmanın yönetmen için nasıl bir şey olduğunu gösterebilirler.

“Katılımcı belgesel izlediğimiz zaman, tarihsel dünyanın etkin bir şekilde diğerleriyle iletişim içerisinde bulunan biri tarafından temsil edilmesini bekleriz; en azından gözlemleyen, şiirsel bir dille yeniden şekillendiren ya da tartışmacı bir şekilde birleştiren biri tarafından değil. Yönetmen, dış ses anlatısının korunaklı dünyasından dışarı adım atar, şiirsel coşkudan uzaklaşır, duvardaki-sinek olarak konduğu yerden kalkar ve –neredeyse- diğerleri gibi toplumsal oyuncu halini alır. (“Neredeyse diğerleri gibi” diyorum çünkü kamera hala yönetmenin elindedir ve ona olaylar üzerinde belli bir güç ve denetim sağlar.)¹²⁰

Bu noktada da iki farklı anlatım şekliinden yararlanabilir. “Çevrelerindeki dünyayla kurdukları doğrudan ilişkinin temsilini oluşturmayı amaçlayan yönetmenler ile röportaj ve derleme görüntüleri kullanarak daha genel toplumsal meselelerin ve tarihsel bakış açılarının temsilini sunmak isteyenler, katılımcı belgeseli meydana getiren iki ana gruptur.”¹²¹ Tabii her iki farklı tarzı da benimseyerek belgesel filminde kullanmak da mümkün denilebilir. Zira kitabı/ansiklopedik bilgi (epistem) ile sahadan yani uygulamadan (praksis) gelen bilgi eşit oranda değerlidir denilebilir.

Katılımcı belgeselin en net özelliklerinden birinin katılımcılarla röportaj yapılarak bilgilerine, görüşlerine başvurmak olduğu söylenebilir.

“Röportajlar, antropolojik ve sosyolojik saha çalışmalarının bir parçasıdır; tıpta ve sosyal hizmetlerde “vaka geçmişi” adıyla anılır; psikanalizde terapi seansları halini alır; hukukta ifade ya da tanıklık olur; televizyonda söyleşi programlarının

¹¹⁹ Nichols, a.g.e., 2017, 199

¹²⁰ Nichols, a.g.e., 2017, 200

¹²¹ Nichols, a.g.e., 2017, 205

belkemiğidir; gazetecilikte hem röportaj hem basın açıklaması halini alır; eğitimde de Sokratik diyalog olarak karşımıza çıkar.”¹²²

Bu şekilde yapılan belgesel filmlerin oldukça fazla olduğu ve pek çok belgeselcinin katılımcı belgesel stiline fazlasıyla müracaat ettiği söylenebilir.



Şekil 2.11. Kameralı Adam Filmi (Yönetmen: Dziga Vertov (1929))¹²³

Katılımcı belgeselin bu özellikleriyle Dziga Vertov’un KinoGlaz düşüncesine yakın olduğu söylenebilir. Her ne kadar gözlemci belgeseldeki gibi Vertov da senaryo, oyuncu ve yapay olan her şeyi sinemanın dışında görse de ve normal hayata müdahale etmeyen bir çekim sürecini benimsese de yine de kameranın varlığı ve objektifin katılımcılara dönük olması, yani kameranın varlığının herkes tarafından görülmesi onu katılımcı belgesel biçimine daha yakın hale getirmektedir.

“Katılımcı belgesel, Dziga Vertov’un *Kameralı Adam* (Chelovek s kino-apparatom, 1929); Jean Rouch ve Edgar Morin’in *Bir Yaz Güncesi*, Jon Alpert’in *Sert Metal Hastalığı* (Hard Metal Disease, 1987), Claude Lanzmann’ın *Soykırım* (Shoah, 1985) ya da Ross McElwee’nin *Sherman’ın Yürüyüşü* (Sherman’s March, 1987) filmlerinde olduğu gibi, yönetmen ve özne arasındaki sahici, yaşanmış karşılaşmalara vurgu yapar.”¹²⁴

¹²² Nichols, a.g.e., 2017, 208

¹²³ <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>

¹²⁴ Nichols, a.g.e., 2017, 202

Bu karşılaşmaların, gerek yönetmen, gerek izleyici ve gerekse antropolojik veri olarak oldukça değerli olduğu söylenebilir.

2.2.5. Dönüslü Biçem

Dönüslü belgeseller tarafından öne çıkarılan meselelerden biri, “İnsanlarla ne yapmalı?” sorusudur.¹²⁵ Bu soru özellikle insanı ön plana alan ve onu konunun merkezine çeken önemli bir sorudur. Dönüslü biçemin en güçlü yönünün, yönetmenin kendi iç dünyasına dönmesi, konuyu kendi perspektifinden tartışması ve seyirci ile bir müzakere kurması olduğu söylenebilir. Böylece bir takım şeyleri göstermekten çok, gösterilen şeylerin yönetmen ve seyircide oluşturduğu duygu ve düşüncenin tahlili ön plandadır. “Yönetmen, tarihsel dünyanın kendisi hakkında olduğu kadar, onu temsil etmenin ortaya çıkardığı sorunlar ve konular hakkında da bir şeyler söyler. Dönüslü biçemi diğer biçemlerden ayıran, dünyayı temsil etmenin gerektirdikleri hakkında yoğun bir şekilde kendi içine dönmesidir.”¹²⁶ Böylece öz eleştirinin çok olduğu ve çokça da şüpheli, sorgular bir tür olduğu söylenebilir. Bu bakımdan filme konu olan her olay ya da sav enine boyuna tekrar tartışılabilir ve konu hakkında kılı kırk yaran öz eleştirel sonuçlar çıkarılabilir.

“Dönüslü biçem, öz bilinci en yüksek ve kendini en çok sorgulayan temsil biçimidir. Dünyaya gerçekçi erişim, inandırıcı kanıtlar sunma becerisi, tartışmasız ispatın var olma olasılığı, belirtisel imge ve temsil ettiği arasındaki adeta kutsal belirtisel bağ; dönüslü biçem tüm bu kavramlara kuşkuyla yaklaşır.”¹²⁷

Dönüslü biçem bilir ki, gerçek ya da ispat kime, neye ve nereye göre gerçek ve ispattır. Belgeselcinin çekip sunduğu her şey belli bir çerçeveden bakış açısı sağlar ve tartışmaya açıktır denilebilir. Bu sebeple de durmak bilmeyen bir eleştirinin bu belgesel formunu yarattığı söylenebilir. Ayrıca her film formunda bulunan kurgu aşamasının da bir anlatımı ne kadar manipüle edebileceğini de bilen bir form olduğu düşünülebilir.

“Benzer bir şekilde, Dziga Verov, gerçeklik izleniminin nasıl inşa edildiğini göstermek için Kameralı Adam’daki bir sahneye kameraman Mikhail Kaufman’ın, bir arabanın içinden, yanda ilerlemekte olan at arabasını filme almasının görüntüsüyle başlar. Buradan, Verov’un karısı ve flmin kurgucusu Elizaveta Svilova’nın bu olayı temsil eden film şeritlerini biraz önce görmüş olduğumuz sekans haline getirdiği kurgu odasına geçiş yaparız. Ortaya çıkan

¹²⁵ Nichols, a.g.e., 2017, 213

¹²⁶ Nichols, a.g.e., 2017, 212

¹²⁷ Nichols, a.g.e., 2017, 215-216

sonuç, gerçekliğe engelsiz bir erişimimiz olduğu izlenimini yıkar ve bizi bu izlenimin kurgu yoluyla inşa edilme süreci hakkında düşünmeye çağırır.”¹²⁸



Şekil 2.12. Elizaveta Svilova (Kameralı Adam Yönetmen: Dziga Vertov (1929))¹²⁹

Kurgunun bir bilinç kurma noktasında önemli bir araç olduğu söylenebilir. Dönüşlü biçim içerisindeki hesaplaşma, yeni kurulan bilinci sürekli sorgulayabilir. Bu tür belgesellerin temel isteği izleyicinin bir bilinç düzeyinden diğerine ama daha üst olanına geçiş yapmasını sağlamaktır. Amaç yepyeni şeyler öğretmekten çok yepyeni sorular sormak ve izleyicinin iç yolculuğuna katkı sağlamaktır. “Daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmak, farkındalık düzeyinde de bir değişimi barındırır. Dönüşlü belgeseller, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını yeniden düzenlemeyi amaçlar. Bu filmler sanki “Hadi, gördüklerinin ve duyduklarının nasıl seni belirli bir görüşe inanmaya ittiği hakkında düşünelim” der.”¹³⁰ Bu durum Ulus Baker’in “Kanaatlerden İmajlara:Duygular Sosyolojisine Doğru” yazısında da epistem ve doxa ya da doksiyoloji olarak iki farklı bilgiden bahseder. O’na göre bilginin yerini kanaatler almaya başlamış, ancak önemli ve öncelikli olanın düşünme ve bilgi olması gerektiğidir.

“Kartezyen imajı altında "düşünmek" bu yüzden artık haklarını ve özgürlüklerini talep edebilecekti. Ama aynı "hukuki edim" sayesinde kanaatler de, yani eskilerin bilgi (episteme) karşısında alacağı veya geçici gördükleri "doxa" da özgürlük taleplerini ileri sürebilir hale gelmiştir. Yine de artık Marx'ın "bir halkın, bir çağın ya da bir uygarlığın ne olduğunu anlamak için ona kendisi hakkında ne düşündüğünü sormayız" türünden bir önermesinden oldukça uzaklaşmış bir haldeyiz.”¹³¹

¹²⁸ Nichols, a.g.e., 2017, 214

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>

¹³⁰ Nichols, a.g.e., 2017, 216.

¹³¹ Baker, U. *Kanaatlerden İmajlara:Duygular Sosyolojisine Doğru* Körotonomedia <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,197,0,0,1,0> 09Eylül 2020’de erişilmiştir.

Dönüştürücü belgesellerin temel amacı işte bu soruları belgesel aracılığıyla insanın kendine sormasıdır denilebilir. Bilginin ancak ve ancak sorulan sorular ve kesin yargılardan şüphe duyması ile elde edileceği söylenebilir. Bu soruları en etkili sorduran görsel aracın ise belgeseller olduğu sonucuna gidilebilir. Belgeseller gücünü gerçeklerden aldıkları için kulaktan dolma bilgilerin bu tür sinema içerisinde bulunmadığı düşünülebilir. Dönüştürücü belgeseller bu noktada çıtayı biraz daha ileri koyarak, var olan bilginin de eleştirisini yapar ve bilgiyi gerek kendisiyle ve gerekse de izleyicisiyle tartışır sonucuna varılabilir.

2.2.6. Edimsel Biçem

Belgeseller için önemli olanın bilgi olduğu söylenebilir. Ancak bilginin ne olduğu da cevaplandırılması gereken sorular arasındadır denilebilir. Edimsel biçemin de tam bu noktada bilginin ne anlama geldiği sorusuyla ilgilendiği söylenebilir. Anlamak ve kavramak olarak ne anlama geldiği, bu dünyayı nasıl anladığımız ve olgulara dayanan bilgi dışında bu anlayışı nelerin etkilediğinin cevabını edimsel biçemin aradığı düşünülebilir.

“Bilgi, Batı felsefe geleneğinde olduğu gibi, genellemelere ve tipik olaya dayalı soyut bir şey olarak mı, yoksa retorik, şiir ve edebiyat geleneğinde olduğu gibi, kişisel deneyimlere dayalı somut bir şey olarak mı tanımlanmalıdır? İlk bakış açısına göre, bilgi serbestçe aktarılabilir ya da değiş tokuş edilebilir ve bu aktarımı ya da değiş tokuşu gerçekleştirenler kişisel olarak bu eylemin bir parçası olsalar bile değişime uğramadan kalan bilgi kanallarıdır. İkinci bakış açısına göreyse, bilgi gösterilebilir ya da çağrıştırılabilir, ancak bu gösterme ya da çağrıştırma edimini yerine getirenler bunu kolayla taklit edilemeyecek bir özgünlükle yaparlar. Edimsel belgesel, ikinci bakış açısını benimser ve somut, cisim kazanmış bilginin toplumda yer alan daha genel süreçleri anlamakta nasıl işe yarayabileceğini göstermeyi amaçlar.”¹³²

Gündelik hayatımızı çevreleyen her şeyin bir anlamı olduğu söylenebilir. Bu ister bir eşya olsun, ister toplumsal bir mesele olsun kişiden kişiye değişen anlamları olabilir. Özellikle politik, ekonomik ve sosyal meseleler ve onların insanlara verdiği etkilerin, belgesellerin çoğunlukla araştırdığı konular olduğunu söylemek mümkündür. Var olandan çok olmayanın ya da kaybedilenin üzerine gitmek ve onun insanlar ya da doğa üzerindeki etkilerini anlamaya çalışmanın önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. “Edimsel belgesel, dünyaya dair bilgimizin öznel ve duygusal boyutunu vurgulayarak

¹³² Nichols, a.g.e., 2017, 219

bu bilginin karmaşıklığının altını çizer.”¹³³ Bu bakımlardan şiirsel belgesel biçimine oldukça yakın olduğu söylenebilir. Deneyim ve belleğin öznel nitelikleri yapılan vurgunu edimsel biçimin önemli unsurlarından olduğu söylenebilir.

“Marlon Riggs’in *Dilleri Serbest* (Tongues United, 1989), Ngozi Onwurah’ın *Beden Güzel*’i (*The Body Beautiful*, 1991), Marlon Fuentes’in *Bontac’a Methiyesi*, Agnès Varda’nın *Toplayıcılar*’ı (*Les glaneur et la glaneuse*, 2000), Jonathan Caouette’in *Kanrolası*’sı ve Ari Folman’ın *Beşir’le Vals*’i (Vals Im Bashir, 2008) gibi filmler, yaşanan deneyimlerin duygusal karmaşıklığını, yönetmenin kendi bakış açısından yansıtır.”¹³⁴

Edimsel belgeselde hitabet farklı bir şekilde kullanılmaktadır. Amaç hitabetin ne kadar inandırıcı olduğu değil, hitabetin ne kadar duygulara ve hissetme biçimlerine etki ettiğini sağlamak için kullanılmasıdır. “Edimsel belgeseller, etkileyciliklerini arttırmak için retorik arzuyu yoğunlaştırır. Retoriği inandırmak için değil duygularımıza seslenmek, dünyayı belirli bir şekilde hissetmemizi ya da deneyimlememizi ve bunu olabilecek en gerçekçi şekilde yapmamızı sağlamak için kullanırlar.”¹³⁵

Böylece duyguların yoğunlaştırıldığı bir anlatım biçimiyle anlatmak istediklerini anlatırlar. Tam olarak amaçlanan reel anlamda elle tutulur bir şeyler yapma değildir denilebilir. Duygusal yoğunluk çok daha ön plandadır şeklinde açıklanabilir.



Şekil 2.13. Toplayıcılar (2000) (*Les glaneur et la glaneuse*.) Yönetmen: Agnès Varda¹³⁶

“Edimsel belgeseller, bir anlamda “bizim onlar hakkında sizlerle konuştuğumuz” filmlere karşı düzeltici bir görevi üstlenir ve “size kendimizden bahsediyoruz” ya da “size kendimden bahsediyorum” derler.”¹³⁷ Bu süreç

¹³³ Nichols, a.g.e., 2017, 220

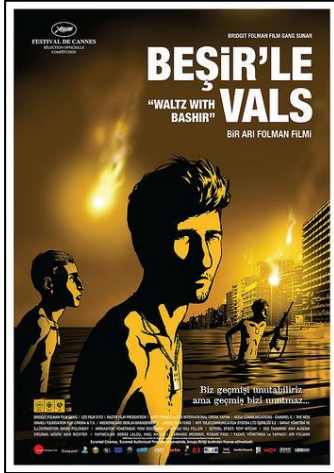
¹³⁴ Nichols, a.g.e., 2017, 220

¹³⁵ Nichols, a.g.e., 2017, 221

¹³⁶ https://www.youtube.com/watch?v=JMaBuCE_VRY

¹³⁷ Nichols, a.g.e., 2017, 223

içerisinde filmde anlatılan kahramanların ruh hallerini, geçmişte yaşadıklarını ya da ileriye yönelik duygusal bakışlarını anlatmaya çalıştığı ve bütün bunları onların gerçekler ve hayallerini göz önüne alarak yapılmaya çalıştığı söylenebilir. Özellikle hayali süreçlerin duygusal yoğunluğu, edimsel biçim için önemlidir. Bu sebeple de; “Gerçek olanla hayali olanın serbestçe birleştirilmesi, edimsel belgeselin sık rastlanan bir özelliğidir.”¹³⁸



Şekil 2.14. Beşir'le Vals'i (Vals Im Bashir) Yönetmen: Ari Folman (2008)¹³⁹

2.3. Belgesel Fotoğraf

Fotoğraf, adına belgesel denmese de sinemadan önce de belgeleme işlemini yapmaktaydı. Hatta fotoğrafın tarihçesine bakıldığında, fotoğraf üzerine çalışmalar, icat edildiği günden çok daha öncesine dayanmaktadır. Bu bakımdan fotoğrafın kökenine bakıldığında, ressamların, matematikçilerin ve kimyagerlerin çabalarını görmek mümkündür.

2.3.1. Belgesel Fotoğrafın Tarihçesi

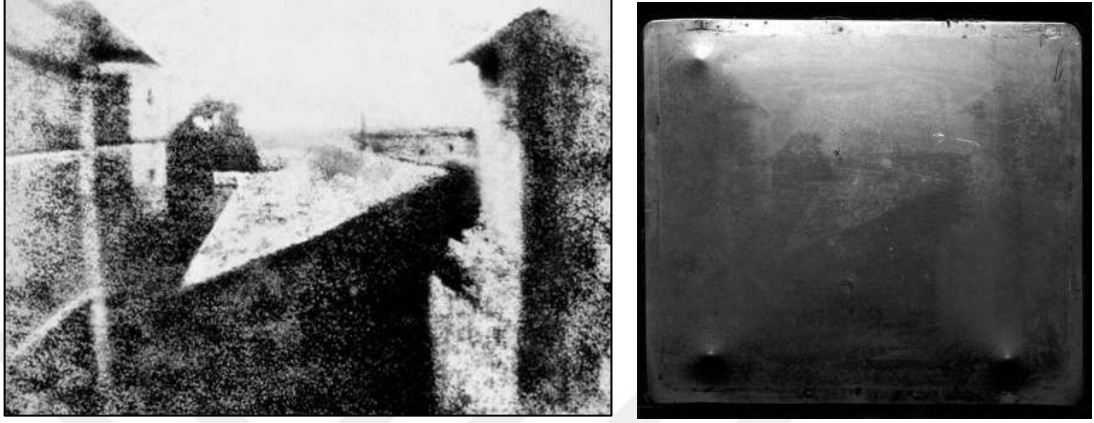
Fotoğrafın icadı şüphesiz ki yakın tarihin en önemli buluşlarından biridir. Her ne kadar ışık, görüntü ve bunu bir yüzeyde tutundurma çabaları çok eskilere dayansa da kalıcı görüntüye ulaşılamamış olması fotoğrafın icadını çok geciktirmiştir. Oysa ki ilk araştırmalar Antik Çağlara kadar gitse de önemli gelişmeler ilk İbn Hayyan (MS 721-813) zamanında olmuştur. “Gümüş nitratin su içerisinde eridiğinin ve sıvı haldeki gümüş nitratin, güneş ışığına tutulduğunda renksiz haldeki maddenin morumsu kahverengine dönüştüğünün kanıtları bu dönemde ortaya çıkmıştır.”¹⁴⁰ Sonrasında yapılan pek çok çalışma olsa da ortaya çıkan görüntünün ışık tarafından yok ediliyor

¹³⁸ Nichols, a.g.e., 2017, 220

¹³⁹ <https://www.imdb.com/title/tt1185616/>

¹⁴⁰ Kılıç, a.g.e. 2012, 63

olmasının önüne geçilememiştir. Tarihteki bilinen ilk fotoğraf Fransız Joseph Nicéphore Niépce tarafından 1827 yılında sekiz saatlik pozlama sonucunda ortaya çıkmıştır. Pozlanan görüntünün duyarlı yüzeyde sabitlenmesi ve kaybolmaması Niépce’i fotoğrafın mucidi yapmıştır.



Şekil 2.15. Nicephore Niépce (1827) Dünyada Bilinen İlk Fotoğraf¹⁴¹

Sonraki süreçte Niépce’in Louis Jacques Mandé Daguerre ile ortaklaşa çalışması ve ölümünden sonra Daguerre’in Daguerreotype’ı icadıyla birlikte, başta sekiz saatlik pozlama süreleri oldukça düşmüş ve fotoğraf sokağa çıkabilmiş ve hareketli cisimleri de görece olarak net çekebilmeye başlamıştır. Böylece görsel olarak belgeleme sürecinde çok büyük bir aşama kaydedilmiştir. Daha önceleri resmin en büyük görsel belgeleme aracı olmasının karşısına çıkan fotoğraf, neredeyse anında belgeleme özelliği ile çok önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. “Fotoğraf görüntüsü, gerçeğin oldukça canlı bir izlemine oluşturabilme yetisine sahiptir. Bu yeti, resim ve heykel sanatlarının anıştırdıkları ancak tam olarak yeniden yaratamadıkları, yaşamın önemli bir parçası olan hareketi de kapsar.”¹⁴² Bu kapsayıcılıkla birlikte fotoğraf gündelik yaşamın içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Özellikle hızlı görüntüye ulaşabiliyor olmak ve görüneni “birebir aynı gibi” kaydediyor olması bir süre sonra toplum içerisinde onu farklı bir noktaya taşımıştır. “Fotoğraf görüntüsünün kaydettiği şeye olan büyük sadakati, bu görüntüye bir belge görünümü, çoğunlukla da bir belge statüsü kazandırır. Kameranın gördüğünün, görünür bir kanıtını sunar.”¹⁴³ Bu

¹⁴¹ <https://www.opsweb.org/blogpost/1033503/171190/Milestones-Rivalries-and-Controversy-Part-I>

¹⁴² Nichols, a.g.e., 2017, 140

¹⁴³ Nichols, a.g.e., 2017, 140

belgeleme biçimi, hem hızlı olması hem de görüneni en açık şekilde göstermesi bakımından farklı şekillerde de kullanılmaya başladı.

“Fotoğrafın tarih sahnesinde belgelemek için kullanıldığı ilginç örneklerden biri de kısa süreli 1871 Paris Komünü’dür. Komüncüler barikatlarda yüzlerce fotoğraf çekilmesine izin verdiler. Komün düştüğünde ise bu fotoğraflar polis tarafından komüncülerin saptanmasında kullanıldı. Fotoğrafta yer alan komüncülerin hemen tümü infaz edildi. Tarihte ilk kez fotoğraflar polis tarafından bilgi kaynağı olarak kullanılıyordu.”¹⁴⁴



Şekil 2.16. Paris Komünü (1871)¹⁴⁵

Bir fotoğrafın belge olma özelliği ontolojisinden gelir. Bir görüntünün bir yüzeye yansması ve sabitlenmesi, onu uzaydan çıkararak elle tutulur bir cisim olmaya (uzam) çevirir. Bu çevirinin tıpkısının aynısı olma/kalma durumu ise fotoğrafın önemini en iyi açıklayan özelliğidir. “Fotoğraf imgesinin, önüne konmuş olanın bir benzerini üretebilme becerisi, yani belirtisel niteliği, bizi önümüzde yeniden belirenin gerçeğin ta kendisi olduğuna inanmaya iter; bir yandan da barındırdığı öykü veya önerme, bu gerçeğe bakmanın farklı bir yolunu sunar.”¹⁴⁶ Artık insanların önünde kolay belgeleyebilme, hayatın bir izdüşümünü (suret-i alem) kolayca belgeleyebilme fırsatı çıkmıştır.

Fotoğraf, belge üretiminde resmin yüzyıllarca kapladığı alanı kendi lehine çevirerek çok önemli bir güç kazanmış ve halen de o gücünü sinemaya, videoya karşı korumaktadır. “Fotoğraf felsefesi üzerine yazan Vilem Flusser, insan uygarlığının başlangıcından günümüze dek iki dönüm noktasına tanık olduğundan söz eder. Bunların ilkinin “doğrusal zamanın bulunuşu”, diğerinin ise “teknik görüntünün icadı” olduğunu söyler.”¹⁴⁷ Zira teknik görüntünün icadı hem belgeleme sürecine yepyeni bir

¹⁴⁴ Freund, G. (1980). *Photography and Society*. Boston: David R Godinc. 108 (Akt: Çuvalcı, 2017:31)

¹⁴⁵ https://tr.wikipedia.org/wiki/Paris_Kom%C3%BCn%C3%BC

¹⁴⁶ Nichols, a.g.e., 2017, 62

¹⁴⁷ Fluser, V. (1991). *Fotoğraf Felsefesine Doğru*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık (akt. Ertuğrul Algan)

yön vermiştir, hem de o zaman kadar hiç bilinmeyen fotoğraf, sinema, belgesel gibi yeni kavramları da yaratmıştır. Böylece gerek teknolojik, gerek ekonomik ve gerekse de sosyolojik büyük değişimlerin altyapısını hazırlamıştır. Teknik görüntü, o zamana kadar asillerin ve burjuvaların elinde tuttuğu görsel belgelemeyi, sıradan halk tabakalarına kadar indirmiş ve görsel belgeleme şeklinin de sınıfsal el değişimine yardımcı olmuştur. Böylece halktan birilerinin, halk için, halkın içinde belgeler üretebilmesi sağlanmış oldu.

Fotoğrafta belgelemenin belgesele evrilmesi sinema aracılığıyla olmuştur demek çok da yanlış olmayacaktır.

“19. yüzyılın sonlarından itibaren belgesel fotoğraf türüne yakın sokak fotoğrafçılığı yapılıyor olsa da, belgesel kelimesi fotoğraftan önce sinema alanında kullanılmıştır. Terimi ilk kez İskoç teorisyen ve film yapımcısı John Grierson, 1926 yılında Robert J. Flaherty’nin *Moana* (1926) filmi üzerine yazdığı eleştiri yazısında kullanmıştır.”¹⁴⁸

Yapılan işe “belgesel” denmeden önce de fotoğrafçılar fotoğraflar çekiyor, belgeleme işlerini yerine getiriyordu.

“Belgesel bir biçim (form), bir tür, bir gelenek, bir biçem, bir deneyim olarak tanımlanabilir; bu sözcüğe bir tek tanım önermeye çalışmak yararlı değildir. John Grierson onu 1926 yılında bir düş fabrikası olarak gördüğü Hollywood’un değiştirmek istediği sinemasını tanımlamak için kullandı ve sözcük fotoğrafçılık içinde çok kısa sürede kabul gördü. ... Bazı 19. yy fotoğrafçıları çalışmalarını “belgeler” olarak kabul etmişler, ancak onların birçoğu belgesel fotoğrafçılar olduklarının farkında bile değildiler.”¹⁴⁹ Ancak yine de tüm dikkatlerini fotoğraflamaya vermişler, çektiklerinin hangi kategoride olduğunu sorgulamadan belgeleme işlerine devam etmişlerdir. Özellikle insanların ve toplumların bilmediği, görmediği konuları ön plana alan fotoğrafçılar da olmuştur. Bazısı savaşı fotoğraflarken bazısı ise içinde yaşanan şehrin farklı yönlerini fotoğraflamıştır. “Fotoğraf her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlık beslemiştir. Belgeciler (eli fotoğraf makineli saraylılardan farklı olarak) bunlardan ikincisini yeğlerler”¹⁵⁰

Çukurları çeken fotoğrafçılar, halkla, doğayla yan yana olur ve onların sorunlarını ön plana çıkararak söylenmeyenleri söylemeye çalışırlar. Bu durum belge çekenleri, belgesel çekenler haline getirmeye başlar. Çünkü “yeğlemek” bir taraf olmak demektir ve taraf tutan belgeçiler de belgeselci olma yolunda önemli bir yol kat eder.

¹⁴⁸ Ersavcı, C. (2011). *Belgesel Fotoğraf Estetiğinde Bir Alt Tür Olarak Kişisel Anlatılar*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 4

¹⁴⁹ Wells, Liz (Editör). (2004). *Photography: A Critical Introduction*. London & Newyork: Routhledge, Taylor&Francis Group. 69 (akt: Algan, 2017:93)

¹⁵⁰ Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. 2. Baskı. İstanbul: Altıkkırkbeş. 75 (Akt: Funda Can Çuvalcı)

2.3.2. Belgesel Fotoğraf

“Doğası gereği belgeleme, fotoğrafın en temel niteliklerinden biridir. Ancak, hem belgesel fotoğrafçılığın, hem de farklı türlerinin tanımı belli zorluklar içerir.”¹⁵¹ “1930’lara dek “Belgesel Fotoğrafçılık” kavramı kullanılmıyordu. “Belgesel fotoğraf” kavramının kullanılmaya başlandığı yıllar 1930’ların başlarıdır ve Grierson sinemasından ödünç alınmış bir kavramdır.”¹⁵²

Fotoğraf çekmenin nedeninin sadece belgeler yaratmak, kaydetmek olmadığı söylenebilir. Bir fotoğrafçının güdüsü sonuç olarak bir belge/belgeler yaratacaktır ancak bu belgelerin neyi, kimi, hangi zamanı ve hangi perspektifi belgelediği çok daha önemli bir sorudur. Zira belgeleme işlemi, hangi fotoğrafçı yaparsa yapsın aynıdır; objektifin önünde görünen görüntünün fotoğraf makinesi aracılığıyla kaydedilmesidir. Fakat belgelenen her belgenin içeriği, fotoğrafçıdan fotoğrafçıya, hatta onu tüketen kişiden kişiye göre bile değişiklik gösterir. Bu durum üretilen ve sunulan konuyu salt belge olmaktan çıkarır ve belgesel nitelik kazandırır.

“Belgesel fotoğraf, bir fotoğraflama tarzının, hayata ve fotoğrafın konusuna yaklaşım biçiminin adıdır. Genellikle konuyu derinlemesine ele alan, farklı yanlarıyla göstermeye çalışan fotoğrafçının, öznel algısını fotoğraflama diliyle ifade etme pratiğidir.”¹⁵³

Fikret Otyam da benzer bir tanımla, fotoğrafçının olaylara kendi yorumunu katması gerekliliğini belirtir. Ancak yapılan yorumun izleyici tarafından anlaşılabilir olması bu buradaki önemli noktalardan biridir. “Belgesel fotoğrafçılık: Amacı önemli bir şeyi iletme –yorumlamak- olan bir fotoğrafçının, izleyici tarafından anlaşılacak şekilde, gerçek dünyayı betimlemesidir.”¹⁵⁴

“Ken Light, uzun süreli ve derinlikli bir görüntü üretme yöntemi, bir tarz olarak ele aldığı belgesel fotoğrafı tanımlarken merkezinde fotoğrafçının tutkulu ilgisinin yer aldığını söyler. Gazetecinin “tarafsız” bakışının dışında olduğunu belirttiği bu yaklaşımı üç esas üstünde tanımlar: fotografik ilgi, siyasal ilgi ve toplumsal ilgi.”¹⁵⁵

¹⁵¹ Oral a.g.e., 2011, 24

¹⁵² Algan, E.. (2007). Fotoğrafın İlk Yüzyılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek. *Anadolu Sanat Dergisi*, 18, 93

¹⁵³ Yurdalan, Ö. (2007). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj (Beşinci baskı)*. İstanbul: Agora Kitaplığı,, 59

¹⁵⁴ *Documentary Photography*, (1972) Time-Life Books, 7 (Akt: Otyam, F.)

¹⁵⁵ Yurdalan, a.g.e. 2007, 62

Duyulan ilgi merkezde anlatımın da özünü oluşturur. Belgesel fotoğrafçı neye ilgi duyuyorsa, o konunun üzerine odaklanacaktır ve konu anlatımının merkezinde olacaktır.

Fikret Otyam’a göre; Bilimsel uygulamalar dışarıda bırakıldığında dünyaya duyurulduğu 1839 yılını izleyen ilk yıllardan başlayarak fotoğrafın iki temelde ilerlediği görülür. Bunlardan ilki, fotoğrafın, bir dışavurum, kendini ifade etme aracı olarak, temelde yaşamı estetize etmeyi amaçlayan kullanımı, diğeri ise yaşamı estetize etmek olmayan, fotoğraf makinesinin, insana, yaşamsal sorunlara, doğaya çevirip, fotoğrafın bir tanıklık aracı olarak kullanılmasıdır.¹⁵⁶

Özcan Yurdalan’ın fotoğrafa yaklaşımı ise şu şekildedir: “Doğrudan fotoğrafta esas olarak iki yöntem söz konusudur:

- Biçim Öncelikli Fotoğraflama / Amaç: Hayatı Estetize Etmek
- İçerik Öncelikli Fotoğraflama / Amaç: Bir Anlatı Kurmak”¹⁵⁷

Biçim ve içerik ister fotoğraf olsun ister sinema, tüm imaj üretim türleri için önemli iki unsurdur. Hayatı estetize etmek ya da bir hikâye kurmanın yüzdeleri yapılan işin niteliğine göre farklı olacaktır. Bu fotoğrafçının neyi ne şekilde anlatmak istediğine bağlıdır. Fotoğrafçının ilgisi ve derdi neyse, yukarıdaki unsurların dengeleri de farklı olacaktır. İster istemez her fotoğrafçı ilgi ve bilgisine bağlı olarak bir olaya farklı yaklaşacak ve o konunun farklı yönlerini anlatacaktır. “Fotoğrafçı olaya özneler kadar yakından tanıklık edebiliyor ve meseleyi mümkün olduğu kadar derinlemesine biliyorsa, ortaya o kadar güçlü ve sahici bir hikâye çıkabilir.”¹⁵⁸Burada önemli olan belgesel fotoğrafçının çektiği fotoğrafları bir düşünsel süzgeçten geçirmesi ve çekilen fotoğrafların neyi anlattığı üzerinde düşünmesidir. “Belgesel fotoğrafçılar, hayattan yaptıkları fotografik alıntılar aracılığıyla tanıklıklarına ait bir anlatı kurmak istedikleri için, çektikleri her kareye şu soruyu sorarlar: “Bu fotoğrafı neden çektim?””¹⁵⁹ Bu soru belgesel fotoğrafçının başlarken düşündükleriyle, üretirken düşündükleri arasındaki bağı da oluşturur. Pek çok zaman bir çalışmaya başlarken kurulan yapı ile bittiği zaman kurulan yapı arasında değişiklikler olabilir. Bunun en büyük nedeni, başlarken teorik

¹⁵⁶ Oral, a.g.e., 2011, 23

¹⁵⁷ Yurdalan, a.g.e. 2007, 31

¹⁵⁸ Yurdalan, a.g.e. 2007, 40

¹⁵⁹ Yurdalan, a.g.e. 2007, 16

anlamda bilinenlerle sonrasında sahada yapılan çalışmalardan elde edilen bilgiler –ya da etkilenmeler- arasındaki farklardan doğmaktadır. Bu anlamda hikâye/anlatı oldukça canlıdır ve değişim arz eder. Zira belgesel fotoğrafta içerik önemli olduğu için süreç içerisinde yaşanan tanıklıklar içeriğin rengini değiştirme yönünde onu dinamik kılar. “Doğrudan fotoğraf yöntemiyle bilgi vermek, haber iletme ya da bir tanıklığı göstermek için çekilen fotoğraflar bir anlatı kurma kaygısı taşır. Genel olarak “belgesel fotoğraf” başlığı altında toplanırlar, içeriği biçimin önüne koyar, sözü önemser, anlatımcı tarzı benimserler.”¹⁶⁰ Ancak anlatımcı tarz konusunda Özcan Yurdalan’a göre önemli bir ayrım söz konusudur. “Her belgesel doğrudan fotoğraftır, ancak söz, mesaj, içerik, anlatı kaygısı taşıyan ve doğrudan fotoğraf tarzıyla üretilmiş her görüntü belgesel değildir.”¹⁶¹ Zira Yurdalan’a göre anlatımcı tarz belgesel tarzda çekilebilir olsa da, filmin çekim sürecinde çeşitli müdahaleler yapılarak da çekilebilir. Kameranın önünde düzenleme yaparak çekilen filmler, gerçek hayattaki işlevlerinden koparılmadan ve bu şekilde mesaj veren filmler olsalar da onlara belgesel demekten çok anlatımcı film demenin daha doğru olduğunu söylemektedir. “1855 yılında Kırım savaşını fotoğraflayan Roger Fenton, ünlü “Vadideki Ölümün Gölgesi” fotoğrafını bir tiyatro sahnesi düzenler gibi kurgulayarak çekmişti. O günden sonra da fotoğrafların gerçekliği ile doğruluğu arasındaki ilişki sürekli sorgulandı.”¹⁶²

Fenton’ın bu fotoğrafı halen tartışma konusu olan bir fotoğraftır.¹⁶³ Haber ve belge değeri olmasına rağmen Fenton’ın fotoğraflarına bir belgesel fotoğraf demek oldukça güçtür. “Belgeselciler konunun öznesiyle uzun süreli ilişkiyi tercih eder, foto muhabirleriye sonuca yönelik kısa süreli ilişkilerden istifade ederler. Aralarındaki mesafe bu yöntemsel farklılık nedeniyle de açılır.”¹⁶⁴ Ayrıca belgesel fotoğrafta yeniden düzenleme yoktur. Çekilen öznenin tam da doğal akışındaki gibi olması ve ona müdahale edilememesi gerekir. Yapılan her müdahale, öznenin davranış şeklini değiştirecektir. Zaten objektifin önünde olmak öznenin davranış şeklini yeteri kadar

¹⁶⁰ Yurdalan, a.g.e. 2007, 38

¹⁶¹ Yurdalan, a.g.e. 2007, 39

¹⁶² Yurdalan, a.g.e. 2007, 67

¹⁶³ Aslında Roger Fenton’ın Kırım Savaşı’nı fotoğraflaması da başlı başına bir tartışma konusu olmuştur. Zira Fenton, sıcak savaşın içine girmemiş ve savaşa yakın yerlerdeki birliklerin görüntülerini çekmiştir. Bunda, Fenton’a bu görevi veren şirketin, savaşın acı yönünün ülke içerisinde herhangi bir infial uyandırmaması için Fenton’dan özel olarak istedikleri bilinmektedir. Böylelikle ortaya çıkan fotoğraflar, askerlerin görece olarak rahat ve güven içerisinde ve sağlıklarının yerinde olduğunu göstermektedir.

¹⁶⁴ Yurdalan, a.g.e. 2007, 64

değiştirmektedir. Ayrıca yapılan müdahaleler çekilenin yapaylığa doğru kaymasını kolaylaştıracaktır. Bu bakımdan Dziga Vertov'un KinoGlaz kuramına oldukça yakın bir duruş sergilenmektedir.

Yukarıda genel olarak bahsedilen belgesel ve belgeselci tanımından farklı şekilde belgesel tanımlaması yapanlar da vardır. Katılmamakla birlikte Algan'a göre fotoğraf ve belgesel tanımı; "Fotoğrafın birincil ödevi belgelemektir ve her bir fotoğraf belge olarak kabul edilebilir ve her bir fotoğraf "belgesel" tanımının altında yer alabilir."¹⁶⁵ şeklindedir. Öncelikle fotoğrafın "birincil bir ödevi" olduğunu düşünmüyoruz. Fotoğraf zaten ontolojik olarak belgelemek için kullanılan bir cihazdır. Basılan her deklanşör sonucunda çıkan fotoğraf bir belgedir. Zira bu durum sinema ve video için de geçerlidir. Bu bir ödev olmaktan çok zaten kendinde varolan bir durumdur.

Fotoğrafın belgesel olabilmesinin çerçevesi de farklıdır. Her fotoğraf "belgesel" tanımı arasında olamaz. Ancak belge niteliği taşır ki belgesel ve belge farkı ve nedenleri zaten daha önce anlatılmıştı.



Şekil 2.17. Roger Fenton (1855) Vadideki Ölümün Gölgesi¹⁶⁶

Belgesel fotoğraf kendi içerisinde farklı kategorilere ayrılmaktadır. Her kategori doğrudan insanı anlatmasa da insanı etkileyen ve çevreleyen farklı konuları anlatmaya çalışmaktadır. "Çok geniş bir yelpazede çekilebilen belgesel fotoğrafçılık yaklaşımları arasında mimari fotoğrafçılık; aile fotoğrafları; fotojurnalizm; Diane Arbus, Bruce Davidson, Les Krims gibi fotoğrafçıların kişisel jurnalizmi; doğa belgeselleri ve toplumsal belgeci fotoğraf sayılabilir."¹⁶⁷ Algan ise belgesel fotoğraf kategorilerini

¹⁶⁵ Algan, a.g.m. 2007, 93

¹⁶⁶ <https://www.e-skop.com/skopbulten/dogru-olamayacak-kadar-gercek-fotograf-ve-taniklik/3325>

¹⁶⁷ Green, J. (1984). *American Photography, A Critical History 1945 to the Present*. New York: Harry N. Abrams. 193 (Akt: Otyam F.)

farklı bir açıdan ve sadeleştirerek ele almıştır. “Belgesel fotoğrafçılık da kendi içinde farklı kategorilere ayrılabilir. Bunlar “Toplumsal Belgecilik”, “Doğrudan Fotoğraf (Straight Photography)”, “Fotojurnalizm” gibi farklı başlıklar altında kategorize edilip incelenebilir.”¹⁶⁸

Bu çalışmada özellikle belgesel sinemayla olan ilişki anlatıldığı düşünüldüğünde, belgesel sinemaya en yakın konumlanmanın toplumsal belgeci fotoğraf olduğunu düşünmekteyiz. Yukarıda da belirtildiği üzere, her belgesel fotoğrafın doğrudan fotoğraf olması ancak her doğrudan fotoğrafın belgesel fotoğraf olmaması önemli bir kriter olarak düşünülebilir. Ayrıca doğrudan fotoğraf kategorisinin fotoğrafın düzenlenmesi riski -ki bu fotojurnalizm için de geçerli olabilir- taşıyor olması, onu hikayenin saf anlatımından uzaklaştırabilmektedir. Fotojurnalizm kategorisinin de özellikle haber niteliğini ön plana alıyor olması, olay ya da hikayeyi anlatsa da hikayenin alt katmanlarına, neden ve sonuç ilişkilerine derinlemesine giremiyor olması da toplumsal belgeci fotoğrafa göre fotojurnalizmin, daha uzak kalması sonucunu doğurmaktadır.

Haber ve belgesel arasındaki bağın her zaman yakın olduğu söylenebilir. Bazen ikisi arasındaki fark siliniyor ve her iki kategorinin de aynı işlev içerisinde olduğu düşüncesi ön plana çıkıyor olabilmektedir. Ancak ikisi arasındaki bu yakınlığı ayıran bir nüans bulunduğu düşünülebilir. Hatta her haber muhabirinin belgeselci olduğu, ancak her belgeselcinin haber muhabiri olmadığı düşünülebilir. Yurdalan aradaki ayrımı şu örnekle açıklamaktadır;

"Bir sabah erken saatlerde kaza yapan kamyonunda çok sayıda mevsimlik işçinin ölmesi, haber fotoğrafçısı için önemlidir. Çektiği fotoğraflar gerektiği gibi olayı ele almalı, bütün vahametiyle göstermelidir. Fotoğrafçısının ilgisi, kazanın nasıl meydana geldiğine ve en çarpıcı görüntüyü nereden çıkaracağına yoğunlaşır. Fotoğrafçı açısından olay yerinde başlayıp biten bir süreç söz konusudur. Foto muhabiri bu niteliklere sahip olduğunu düşündüğü görüntüleri yazı işlerine teslim ettikten sonra konu kapanır. Yeni bir işe gidecektir. İlgisini oraya yoğunlaştırır. Aynı kazaya tanık olan fotoröportajcı için de tıpkı foto muhabiri gibi o insanların kim oldukları, neden kamyonun içinde bulundukları, nereden gelip, nereye gittikleri, ne yaptıkları önemlidir, ancak bir o kadar, Türkiye’de giderek yaygınlaşan köy yoksulluğu, mevsimlik işçiler sorunu da ilgi alanına girer. Kazanın fotoğrafları bu olgunun bütün olarak ele alındığı çalışmanın bir

¹⁶⁸ Algan, a.g.m. 2017, 94

parçasıdır. Belgeselci açısından konu o kazadan başlamadığı gibi orada da bitmez. Mevsimlik işçilerin hikayesi tamamlanana kadar devam eder.”¹⁶⁹

2.3.2.1. Toplumsal belgeci fotoğraf

Belgesel fotoğraf ile toplumsal belgeci fotoğraf kavramları birbirleri içerisinde, birbirlerini tamamlayan ancak bir o kadar da birbirleriyle karıştırılan iki farklı kavramdır. Her ikisi de gerçeğin, tanıklıkların ve az bilinenlerin peşindedir. Her ikisi de toplumun bilgilendirilmesi ve bu bilgilendirilmenin görsel materyaller aracılığıyla yapılmasının peşindedir. ““Gerçek-görüntü-güven” üçlüsü, birbiriyle alakasız gibi görünen bu üçlü, belgesel fotoğrafın eksenini kurar. Belgesel fotoğrafın merkezinde sanıldığı gibi aksine gerçeklik değil görüntü vardır. Gerçeklik ve güven ise yapının dengesini kuran çeperlerdeki unsurlardır.”¹⁷⁰ Zira üretim dahilinde, içinde ne olursa olsun çıktı görüntüdür. İster fotoğraf ister video olsun... Üretilen görüntünün de kendi içerisinde etik ve ahlaki değerleri bulunmalıdır. Bu kodlar belgeselin ne derece doğru ve inanılır olacağının da temelini oluşturur. Bu sebeple belgesel fotoğraf üreten kişinin de bu kodları iyi bilmesi ve bunlara uyması gereklidir. “Bir tanıklık evrensel değerlerin temellerini esas alıyorsa, etik kaygıları varsa, fotoğrafçının güvenilirliği ve saygınlığıyla güçlenerek yaşamda bir yer, bir saygınlık bulur.”¹⁷¹ Ancak tanık olmanın da farklı seviyeleri ve kendini tanık olarak konumlama şekilleri vardır. “Fotoğrafla tanıklık tavrı iki biçimde kendini var eder. Biri sadece kendi adıyla kullanacağımız “belgesel” ki hayattaki gerçekliğin sadece tespit edilmesiyle yetinir, diğeri de “sosyal/toplumsal belgesel” ki konu edindiği gerçekliğin değiştirilmesiyle uğraşır.”¹⁷²

“Bilimsel uygulamalar dışarıda bırakıldığında dünyaya duyurulduğu 1839 yılını izleyen ilk yıllardan başlayarak fotoğrafın iki temelde ilerlediği görülür. Bunlardan ilki, fotoğrafın bir dışavurum, kendini ifade etme aracı olarak temelde yaşamın estetize edilmesini amaçlayan kullanımı, diğeri ise, temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan, fotoğraf makinesinin, insana, yaşamsal sorunlara, doğaya çevrilip, fotoğrafın bir tanıklık aracı olarak kullanılmasıdır. Alışlagelmiş bir deyişle belgesel fotoğraf olarak adlandırılan bu ikinci kullanım biçimi bazen salt bir tanıklık tavrını alırken, zaman zaman tanıklığı aşan, sorunları saptamakla kalmayıp, bunların düzeltilmesi yönünde çabaları içeren bir nitelik kazanır. “Fotoğrafın doğasında var olan saptama, tanıklık tavrını aşır, bu sorunların düzeltilmesi yönünde kullanılması, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışını oluşturur ve onu belgeci fotoğraf anlayışından farklılaştırır.”¹⁷³

¹⁶⁹ Yurdalan, a.g.e. 2007, 65

¹⁷⁰ Yurdalan, a.g.e. 2007, 42

¹⁷¹ Yurdalan, a.g.e. 2007, 39

¹⁷² Yurdalan, a.g.e. 2007, 60

¹⁷³ Oral, a.g.e. 2011, 23-24

“Fotoğrafın doğasında var olan saptama, tanıklık tavrını aşıp, bu sorunların düzeltilmesi yönünde kullanılması, toplumsal belgeci fotoğraf anlayışını oluşturur ve onu belgeci fotoğraf anlayışından farklılaştırır.”¹⁷⁴ Bu sebeple toplumsal belgeci tavır, belgesel içerisindeki proaktif¹⁷⁵ bir damardır ve sadece konuyu izlemek ve sunmakla yetinmez, olan durumu değiştirmek için büyük çaba da sarf eder. Bu çaba toplumsal alışkanlıklara müdahale, değiştirme biçiminde aktif ve etkili bir çabadır. Türkiye’nin en önemli toplumsal belgeci fotoğrafçılarından Fikret Otyam’a göre belgesel fotoğrafçının temel amacı değişim sağlamaktır.

“Hem belgesel fotoğrafçılık, hem de toplumsal belgeci fotoğrafçılık, konularını yaşamsal gerçeklikten almalarına ve belgesel fotoğrafçılığın da kimi zaman yorum ve mesaj kaygısı taşımasına karşın, yorum ve mesaj kaygısı toplumsal belgeci anlayışta yoğunluk kazanır. Toplumsal belgeci anlayış, toplumsal olayları salt saptamakla, bilgi üretimi ile yetinmez; bu sorunların aşılması, ortadan kaldırılması yönünde çabaları da içerir.”¹⁷⁶

Yurdalan ise toplumsal belgeci davranışın diğer belgesel davranışlardan farklı olduğunu hatırlatır ve tıpkı Otyam gibi konuya yaklaşır.

“Belgeselci, fotoğrafın işlevini sadece “görmek ve göstermek” olarak, “tarihe kayıt düşmek ve tanık olmak” şeklinde tanımlayarak edilgen bir tutum içinde kalmayı tercih eder. “Tanımlayıcı belgesel” tanımı bu tür çalışmaları anlatan iyi bir başlık olabilir. Sosyal belgeselciye ele aldığı konu karşısında tarafsız kalmaz, tanıklıkla, tarihe not düşmekle yetinmez, fotoğraflarının yanı sıra iradesi ve tutumuyla o durumu değiştirmek için çaba harcar.”¹⁷⁷

Toplumsal belgeselin ilk öncüleri arasında Jacop Riis ve Lewis Hine’den bahsedilebilir. Ancak pek çok kaynak onları “toplumsal belgeci fotoğrafçı” olarak kabul etmemektedir. “Tarihte “belgesel fotoğraf” kavramı, Jacob Riis ve Lewis Hine tarzları için ve biraz da bu çalışmaların gerçek vurgusunu arttırmak, etkisini büyütmek amacıyla kullanılmaya başlandı. Oysa Lewis Hine kendi tarzını “toplumsal fotoğraf” diye adlandırmayı tercih ediyordu.”¹⁷⁸ Riis’in “Diğer Yarı Nasıl Yaşar?” (How the Other Half Lives) fotoğraf dizisi ve Hine’in çalışan işçilerin ama özellikle çocuk işçilerin çalışma yaşam şartlarını konu alan fotoğrafları özgürlükler ve fırsatlar ülkesi Amerika’nın iç yüzünü göstermesi açısından çok önemlidir.

¹⁷⁴ Oral, a.g.e. 2011, 23-24

¹⁷⁵ Proaktif kelimesi bilinçli ya da bilinçsiz, olumlu ya da olumsuz mevcut koşulların sonucunu değiştirmek için inisiyatif kullanmak anlamına gelmektedir.

¹⁷⁶ Oral, a.g.e. 2011, 127

¹⁷⁷ Yurdalan, a.g.e. 2007, 71

¹⁷⁸ Yurdalan, a.g.e. 2007, 60



Şekil 2.18. Jacop Riis¹⁷⁹



Şekil 2.19. Lewis Hine¹⁸⁰

Bu çalışmalar o kadar etkili olmuştur ki, A.B.D. içerisinde kendine kamuoyu oluşturmuş, bunun sonucu olarak da barınma ve çalışma şartları ile ilgili yeni düzenlemeler yapılmıştır. Tabii ki bir fotoğrafçı ya da sadece tek bir aktivist dünya düzenini değiştirmeyebilir. Her zaman o kişileri destekleyen bir inisiyatif ya da sivil toplum kuruluşu olmalıdır. Ancak burada önemli olan, fotoğraf gibi güçlü bir aygıtı doğru kullanabilen kişinin yapabilecekleridir.

“Hine’in ve UÇEK’in (Ulusal Çocuk Emegi Komitesi) çalışmaları sonucunda Amerika’da 35 eyalet, 14 yaşından küçük çocukların çalıştırılmasını yasakladı. 16 yaşından küçük işçiler için günde 8 saatlik çalışma uygulamasını getiren yasaları yürürlüğe koydu. 36 eyalet ise “İş Müfettişleri Örgütü” adı altında bir yapılanmaya gitti ve çocuk çalıştırma yasalarının daha iyi uygulanması için düzenlemeler getirdi.”¹⁸¹

Yapılan bu yeni düzenlemeler ise sadece kendi topraklarında değişim yaratmamış, dünyanın farklı coğrafyalarında da önemli değişimlerin ilk başlatıcıları olmuşlardır. Bu, doğru yaklaşım ve fotoğrafın gücü ile dünyada nelerin değiştirilebileceğinin güçlü bir örneği olmuştur.

Toplumsal belgeci tavrıda, içeriği güçlendirmek için “düzenleme”ler yoktur. Zira toplumsal belgeci tavır, görünmeyen gerçekleri mümkün olduğunca tüm çıplaklığıyla gün yüzüne çıkarmak gibi bir istek içerisindedir. Sadece göstermekten öte olarak, bu gerçeği değiştirmek için çeşitli formüller üretir ve uygular. Fakat propaganda ya da gerçekleri manipüle etmek bu tavır içerisinde kesinlikle bulunmamaktadır. Temel amaç gerçeklerin en çıplak haliyle gün yüzüne çıkması ve toplumun bu gerçeklerle tanıştırılmasıdır.

“... Bir fotoğrafın toplumsal belgeci fotoğraf olabilmesi için, her şeyden önce o fotoğrafın, belgesel fotoğraf özelliklerini taşıyor olması gerekmektedir. Bu

¹⁷⁹ <https://www.nytimes.com/2015/10/23/arts/design/jacob-riis-photographs-still-revealing-new-yorks-other-half.html>

¹⁸⁰ <https://www.britannica.com/biography/Lewis-W-Hine>

¹⁸¹ "Lewis Hine: Bir Belgesel Fotoğraf Ustası", *Fotoğraf*, Sayı: 36 (Mart 1986), 6 (Akt:Buçan, 2014:95)

anlamda, toplumsal koşulların değişimi ve toplumun düşüncelerini etkileme yolunda ne denli güçlü bir politik mesaj taşıyıcılar da, manipüle edilmiş fotoğraflar, toplumsal belgeleri fotoğraf anlayışı içine girmemektedir.”¹⁸²

Böylece belgesel üreticisi duruma sadece tanık olarak kalmaz ve değişim için gerekli tüm olanakları zorlar. Bu bakımdan toplumsal belgeleri kişi sadece gözlemci değil ama bir yandan da “aktivist” kişiliğe sahip görüntü üreticisidir. Bu durum pek çok zaman risk almak demektir. Zira olanı söylemek ya da tanık olmak değil, değiştirmek için risk almak gereklidir.

2.3.2.2. Türkiye’de belgesel fotoğraf

Türkiye’de belgesel fotoğraf çabalarının kökeni Osmanlı İmparatorluğu dönemine dayanmaktadır. Ancak Osmanlı topraklarında fotoğraf çekmek, pek çok farklı ülkede fotoğraf çekmekten çok daha zor olduğu söylenebilir. Zira teolojik yasaklar, mesleğin gayrimüslimler tarafından yürütülmesine yönlendirmiştir.

2.3.2.2.1. Osmanlı İmparatorluğu dönemi

Türkiye’de belgesel fotoğraf konusu zor konulardan biridir. Bunun en büyük sebeplerinden birinin Türkiye’nin toplumsal ve siyasal yapısının olduğu söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde yaşanan bitmek bilmeyen savaşlar ve toprak kayıpları, halkın büyük bir bölümünün savaşlar sebebiyle askerde ya da gönüllü direniş içerisinde olması, her türlü yeniliklere rağmen toplumun kapalı bir yapıda olması, fotoğrafın yayılımını yavaşlatmış, önünde bir engel olmuştur. “Osmanlı İmparatorluğu’nda yayınlanan “Zeyd-i müslimin insan vesair ziruh olan hayvan suretlerinin alaküllahal tasviri şer’an haram olur” fetvasıyla fotoğrafın haram olduğu ilan ediliyordu.”^{*183-184} Bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu döneminde pek çok sanat ve zanaat dalıyla ilgilendikleri gibi fotoğrafla da genellikle gayrimüslimler ilgilenmiştir. Bu sebeple de stüdyolar genellikle gayrimüslimlerin yaşadığı yerlerde, ama çoğunlukla bugün Beyoğlu olarak adlandırılan Pera’da açılmıştır. Carlo ve Giovanni Naya Osmanlı İmparatorluğundaki ilk fotoğraf stüdyosunu açmıştır. 1850 yılında ise Osmanlı tebaasından ilk stüdyo açan Basile Kargopoulos’dur.

¹⁸² Özdamar, G. (2005). *Belgesel Fotoğrafın Propagandacı Tavrı: AFSAD Fotoğraf dergisindeki İşçi Fotoğraflarının İncelenmesi (1978-1979)*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 72-73

¹⁸³ “İnsan ve benzeri canlı hayvanların suretlerinin çizilmesi ne olursa olsun şeri açıdan haramdır.”

¹⁸⁴ <http://www.serenti.org/turkiyede-fotografciligin-tarihi/> 20 Ağustos 2020’de alınmıştır.

Kargopopoulo'nun çektiği İstanbul fotoğrafları dönemin en önemli belgeleri niteliğindedir.

Süreç içerisinde hem fotoğrafla uğraşanlar, hem de fotoğrafa ilgi duyanlar gitgide artmıştır. Abdullah Biraderler de (Abdullah Frères) Osmanlı mekânları ve yaşam tarzı hakkında günümüze ışık tutan belgeler kazandıran önemli fotoğrafçılar arasındadır. “1858 yılında "Abdullah Freres" Beyazıd'da açtıkları stüdyoyu bir süre sonra Pera'ya' taşıdılar. 1863 yılında, Sultan Abdülaziz'in portresini çektikten sonra büyük bir üne kavuştular. Sultan Abdülaziz Abdullah Biraderlere, "Şehrin Büyük Ressamları" unvanını vererek saray fotoğrafçılığına atadı.”¹⁸⁵

II. Abdülhamit de fotoğrafa çok önem veren bir hükümdar olmuştur. Tek bir fotoğrafın ne kadar güçlü imgeler doğuracağını farkına varan II Abdülhamit, pek çok yönetim kararını fotoğrafları inceledikten sonra vermekteydi.

“II. Abdülhamit, kendinde bulunan İstanbul'un önemli ailelerinin fotoğraflarına bakarak harp okuluna girecek öğrencileri seçerdi Yine tahta geçişinin 25. yılında yapılacak genel af için bütün suçluların fotoğraflarını çektirip fotoğraflara bakarak af edilecek kişileri seçerdi. 1893 yılında yine Sultan II. Abdülhamit ülkesini tanıtmak amacı ile A.B.D. Başkanına, İngiltere Kraliçesine ve Fransa Kralına, Abdullah Biraderlerin çekmiş olduğu 51 fotoğraftan oluşan albümü hediye etmesi, fotoğrafa ne kadar çok değer verdiğini göstermektedir.”¹⁸⁶

Ancak her şeye rağmen fotoğraf, ilk dönemlerinde Türk toplumunun çekindiği, dini vaazlardan dolayı günah saydığı bir mecra olmuştur. İlk Türk fotoğrafçısı olan Bahaeddin Bediz, Babıali'de Foto Resna'yı kurduğu dönemdeki sıkıntılarını şöyle anlatmaktadır: “Tesettür, günah korkusu ile mücadele etmek istediğim içindir ki atölyemi İstanbul tarafında kurdum. İlk altı, yedi yıl çok sıkıntı çektim. Haftada üç dört poz ancak yapabiliyordum”¹⁸⁷

2.3.2.2.2. Türkiye Cumhuriyeti dönemi

Bağımsızlık mücadelesi dönemi, Türkiye’de fotoğrafçılığın ve sinemanın da gelişmekte oldukça zorlandığı bir dönem olmuştur. Ancak yine de zor geçen savaş yıllarında bile özellikle Kurtuluş Savaşı’nı fotoğraflayan fotoğrafçılar olduğu görülebilir. “Bir taraftan cephede savaşırken, diğer yandan zaferleri ve savaş halini

¹⁸⁵ Sarıkaya, İ. (2008). *Belgesel Fotoğrafçılıkta Antik Ani Kenti*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Erzurum. 8

¹⁸⁶ Ertan, G. (2001). Fotoğraf Eğitimi. *Fotoğraf Dergisi*, 36.sayı.93. (Akt: Sarıkaya, 2008:8)

¹⁸⁷ <http://www.serenti.org/turkiyede-fotografciligin-tarihi/> adresinden 20 Ağustos 2020’de alınmıştır.

görüntülerler. Bunun için Esat Nedim Tengizman, I-II 'inci İnönü, Dumlupınar ve Sakarya savaşlarında, Ethem Tem ise batı cephesinde fotoğraf çekmek için görevlendirilirler. Bunun içindir ki savaş kazandıktan sonra Cumhuriyet döneminin ilk fotoğrafhanelerinin ismi Cumhuriyet, Hürriyet ve Zafer olarak konmuştur.”¹⁸⁸ Cumhuriyetle gelen yeni ve modern düşüncelerle birlikte, yeni devletin pek çok alanda belgelerde zorunlu tuttuğu vesikalık fotoğraf, Türk halkını fotoğrafla tanışmaya yöneltmiştir. Böylelikle fotoğraf Türk gündelik ve bürokratik yaşamına girmiştir.

“1930'lu yıllar, evraklara vesikalık fotoğraf kullanımı zorunluluğunun getirildiği, portre fotoğrafçılığının ortaya çıktığı ve halkın fotoğrafla iç içe yaşadığı bir dönemdir. Aynı zamanda, bu dönemde fotoğraf, toplum tarafından bir sanat dalı olarak benimsenmiştir. O yıllarda, halkın eğitim ve kültür düzeyini yükseltmeyi amaçlayan halkevlerinin amacı, ortak manevi değerlere bağlı kişilerden oluşan bir birlik haline gelmektir.”¹⁸⁹

Resna Fotoğraf Atölyesi'nde yetişerek fotoğrafçı olan ve sonraları Gazi Eğitim Enstitüsü akademisyenlerinden olan Şinasi Barutçu, fotoğraf sanatı eğitimi ve gelişimi konusunda önemli bir figür olmuştur. Barutçu'nun fotoğraf gelişimi ve sevdinilmesi konusu üzerine pek çok bilgi ve belge üretimi olmuştur. “Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde (GÜ Gazi Eğitim Fak.) Şinasi Barutçu fotoğrafçılık dersleri vermeye başlamış ve 1933'te Ankara Halkevi ilk fotoğraf yarışmasını düzenlemiştir.”¹⁹⁰ Böylece genç Türkiye'de fotoğraf ve fotoğrafçılık tanınmaya başlamış hatta çeşitli fotoğraf dernekleri var olma cesareti göstermeye başlamıştır. “Bu tür çalışmalar yapanların başında Şinasi Barutçu, Kemal Baysal, Zeki Faik İzer, Baha Gelenbevi gibi sanatçılar gelir. Şinasi Barutçu' nun çabalarıyla, Türkiye Amatör Fotoğraf Kulübü üyeleri FİAP'a bağlı olarak 1958 de Fotoğraf Sanatçıları Derneğini kurdular.”¹⁹¹

Cumhuriyetin ilk yılları itibariyle belgesel fotoğraftan tam olarak bahsetmek mümkün değildir. Ancak toplumun fotoğrafla tanışması ve fotoğrafla uğraşmaya başlaması bakımından önemli bir dönemdir. Bir sorunun fotografik olarak anlatılabilmesi için özellikle fotoğraf dilinin öğrenilmesi ve toplum içerisinde yaygınlaşması gereklidir. Ayrıca Cumhuriyet'in kuruluşundan kısa bir süre sonra II. Dünya Savaşı'nın başlamış

¹⁸⁸ Sarıkaya, a.g.e., 2008, 10

¹⁸⁹ Sarıkaya, a.g.e., 2008, 11

¹⁹⁰ <http://www.serenti.org/turkiyede-fotografciligin-tarihi/> 20 Ağustos 2020'de alınmıştır.

¹⁹¹ Sarıkaya, a.g.m. 2008, 13

olması ve bu savaşın getirdiği genel yokluk, değil belgesel fotoğrafçılık, amatör fotoğrafçılığı bile çok ciddi etkilemiştir.

II. Dünya Savaşı'nın zorlu süreci sonrasında hızlanan toplumsal ve ekonomik değişim, toplumu ve doğal olarak da Türk fotoğrafçılığını derinden etkilemiştir. Özellikle siyasal yapı ve sonrasında 1960 İhtilali ile biten süreç, fotoğrafçıları, zaten zor bulunan malzemelerini riske atmamak adına toplumsal gerçekçilikten çok, daha romantik ve gayri siyasal bir tarza itmiştir. Böylelikle fotoğrafçılar hem fotoğraf çekmeye devam edebilmiş hem de siyasetin hedef tahtasında olmamışlardır. O dönemin zorlu yaşam döngüsünü romantizm içerisinde anlatmışlar ve bu anlatım tarzı uzun süre Türk fotoğrafçılığının karakteri olmuştur. Özcan Yurdalan bu konuda;

“Tümüyle şahsi gözlemlerime ve kişisel yoruma dayanarak söyleyebilirim ki, fotoğrafçıların yarattığı Türkiye, hoşlukların, güzelliklerin ülkesidir. Bir dönem sıkça “Türk fotoğrafı var mı?” türünden tartışmalarla fotoğrafımızdan bir ekol olarak söz edilip edilemeyeceği tartışıldı. Bence bu tartışma uzunca bir süre önce sonuçlanmış durumda. Cevap bellidir: Türk fotoğrafı diye bir şey vardır. “Her tür gerçeklikten güzellik yaratma ekolünün adı Türk fotoğrafıdır.””¹⁹²

diyerek bu anlatım seçiminin ne derece gerçeklerden uzak kaldığını ifade etmektedir. Zira günümüzde fotoğraf çeken ve fotoğraf üzerinde düşünen her yerde “sümüklü çocuk” fotoğrafları olarak başlıklandırılan toplumsal gerçekçi anlatımın nasıl romantik hale getirildiği, bu tür fotoğrafların halen fotoğrafçılar tarafından beğeni topladığı düşünülmeye devam ettiği ve bunun belgesel anlatım biçimine nasıl zararı olduğu tartışılmaktadır. “Anomalinin nedenleri merak edilirse bu örneklerden yola çıkarak tipik bir zihniyete ulaşılır. Sorun güzellikleri görmekte değil, her ahval ve şerait altında bir güzellik yaratma bilinciyle donatılmış olmaktır.”¹⁹³

Bu süreç içerisinde toplumsal gerçeklerin üzerine giden fotoğrafçılar da olmuştur. Zaten belgesel fotoğrafın pek çok dalı olmasına rağmen bunların Türkiye’de bulunmadığını Yurdalan şöyle aktarmaktadır;

“Viktor Kolar belgeselin genel tanımlarına değindikten sonra çeşitleri konusunda başlık açarak şu gruplamayı yapar:

- Öznel Belgesel
- Sosyal Belgesel
- Sosyolojik Belgesel

¹⁹² Yurdalan, a.g.e., 2007, 36

¹⁹³ Yurdalan, a.g.e., 2007, 37

- Tanımlayıcı Belgesel

Sosyal belgesel dışında –o da mevzi sağanak biçiminde- belgeselin diğer alanları bu topraklara ne teorisi ne de uygulamasıyla hiç uğramadı, uğradiysa da benim haberim olmadı.¹⁹⁴

Anlaşılaçağı üzere belgeselin sadece bir grubu Türkiye’de ilgi görmüş, diğer alt gruplara fotoğrafçılar tarafından ilgi gösterilmemiş ya da gösterilememiştir. Özellikle Türkiye’nin bilinmeyen toplumsal yapılarını ön plana çıkaran, bu yapılarına içine girerek fotoğraflayan, sorunlarını irdeleyen ve Türkiye’nin diğer kesimlerine aktaranların en başında Fikret Otyam vardır. Fikret Otyam genel anlatımın dışına çıkarak gözle görülmeyenlerin sorunlarını gözle görünür hale getirmeyi başarmış, dönemin ender fotoğrafçılarındanır.

“Toplumsal belgeci fotoğrafın konusu insandır. Toplumsal belgeci fotoğrafların en temel özelliğı insanı konu alıp, bir değışim mesajı vermesidir. Belgesel fotoğrafın mesaj ve yorum kaygısı, toplumsal belgeci fotoğrafta yoğunlaşır. Bu anlayışta, konu edildiğı sorunları aşma, insanı insana anlatma ve izleyicide, aktardığı sorunları ortadan kaldırmaya yönelik bir bilinç yaratma amacı vardır.”¹⁹⁵

Bu bakış açısı, Otyam’ı özellikle Türkiye’de görülmeyenlerin ve farkına varılmayanların “aynası” olmakla bırakmayıp bütün bu sürecin değışimini başlatan toplumsal gerçekçi bir kişiliğe de büründürmüştür.

İçerik ve biçim sorunu fotoğrafın tartışılan genel sorunları arasındadır. Belgesel fotoğrafın estetik olamayacağı ya da estetiğı ikinci planda bırakması gerektiğı gibi yanlış bir eğilim Türkiye’de de tartışılan bir konudur. Ancak Otyam’a göre genellikle göz ardı edilen estetik, toplumsal belgeci fotoğrafta da olmalıdır. O’na göre içerik ve estetik birleşerek çok etkili fotoğraflar çekilebilir ve anlatım ancak bu unsurlar sayesinde daha güçlü olabilir.

“Belgesel fotoğraf, kimi zaman, sanatsal kaygıların gözetilmediğı, yaşamsal gerçekliğin basit bir kopyası olarak değerlendirilir. Günümüzde kimi çevrelerde sürdürülen belgesel ve sanat fotoğrafı ayrımının temelinde bu anlayış yatar. Temel kaygısı yaşamı estetize etmek olmamasına karşın, belgeci fotoğrafın tarihine bakıldığında, dramatik olarak çok güçlü fotoğrafların estetik boyuttan da yoksun olmadığı görülecektir. Sanat fotoğrafı olarak nitelendirilen fotoğrafı okumakta, değerlendirmede kullanılan ölçütlerin aynısını belgesel fotoğrafta da kullanabiliriz.”¹⁹⁶

¹⁹⁴ Yurdalan, a.g.e., 2007, 62-63

¹⁹⁵ Oral, a.g.e., 2011, 30

¹⁹⁶ Oral, a.g.e., 2011, 52



Şekil 2.20. Fikret Otyam¹⁹⁷

2.4. Belgesel Sinema ile Belgesel Fotoğrafın Yapısal İlişkisi

Fotoğraf ve sinema arasında bir bağ olduğu söylenebilir. Özellikle kullandıkları materyallerin birbirine yakın olması, ayrıca çekim için kullanılan aygıtların yapısının birbirine yakın olması, bu iki disiplinin “kardeş” iki disiplin olduğunu düşündürebilir. Fotoğrafın icadının hemen sonrasında, fotoğrafın hareket edebilir hale getirilme çabalarının ve yaklaşık 70 yıl sonrasında ilk sinema filminin gösteriminin, fotoğrafın sinema üzerinde ne kadar büyük bir etkisinin olduğu söylenebilir.

Özellikle fotoğrafın objektifin önündeki her şeyi olduğu gibi gösteren bir araç olması ve sonrasında hareketli görüntünün bu inancı pekiştirmesi, fotoğraf ve sinemanın insanlar üzerinde ne derece etkili olduğunu gösterebilir. “Kendinden önce gelen fotoğraf gibi, sinema da şaşırtıcı bir buluştu. İnsanlar daha önce hiç, öznesine böyle olağanüstü sadakatle bağlı görüntüler görmemiş, hareketin oluşturduğu etkiyi böylesine inandırıcılıkla aktaran bir hareket etkisine tanıklık etmemişlerdi.”¹⁹⁸ Ancak yine de gerçeğin kime göre ve hangi bağlamda gerçek olduğu sorunsalını unutmamak gereklidir.

“Kameranın önünde olanı perdede görüyorsak, o zaman gerçek olmalı (yani gerçekten var olmuş ya da meydana gelmiş olmalı). Fotoğraf imgesinin bu inanılmaz gücünün etkisi küçümsememeli, ancak yine de bazı sınırları çizmeliyiz; çünkü:

¹⁹⁷ <https://www.kioskla.co/fikret-otyam-gide-gide-fotoğraf-sergisiyle-aniliyor-2222-haberi>

<https://www.fikretotyam.com/cektigi-fotografilar>

¹⁹⁸ Nichols, a.g.e., 2017, 140

- Bir görüntü bize olup bitenle ilgili bilmek istediğimiz her şeyi söyleyemez
- Görüntüler hem oluşturulmaları sırasında hem de sonrasında dijital ya da geleneksel yöntemlerle değiştirilebilir
- Doğrulanabilir, sahici bir görüntü tek başına, temsil ettiği ya da kastettiği şeyle ilgili daha kapsamlı savları kanıtlayamaz.”¹⁹⁹

Görüntüde inanılrlık kıstasının en önemli ögesi içerikle ilintilidir denebilir. Zira içeriği oluşturan görüntüler ve aktarılan hikâye, seyircinin yaşadığı ortak yaşam alanlarından alınmıştır demek yanlış olmayabilir. Bu sebeple gündelik yaşamı ve onun sorunlarını en iyi ortaya çıkaran anlatım türünün belgeseller olduğu söylenebilir. Belgeseller, sesleri duyulmayanların sesleri olmalıdır.

“Belgesel, insanları tarlalarından, fabrikalarından ve evlerinden konuştukları şeylerin sesi olmalıdır. Belgesel filmi, öykülü filmde ayırabilecek en önemli şey budur. Belgesel yapımlarda, bir karakterin önemsiz düşünceler içerisinde olması çok ender görülen bir durumdur. Belgeselde ele alınan temanın, önemli gerçekleri ortaya koyması gerekmektedir.”²⁰⁰

Bu bakımdan belgesel üretimin önemli sorunlardan beslendiği ve onun çözümü için aktif bir yol üretmeye çalışan bir çaba olduğu söylenebilir. Bu anlamda yarayı gösteren ve tedavisinin de formülünü sorgulayan bir yapısı olduğu söylenebilir. İster sinema olsun ister fotoğraf, belgesel üretimin ontolojik yapısının, ortaya çıkan yapısal sorunlara duyarlılık gösterdiği, bu yapısal sorunların düzeltilmesi için bir emek ve zaman harcadığı söylenebilir. Bir haber gibi sadece göstermekle kalmadığı, hem geçmiş hem de geleceğe yol göstermeye çalıştığı düşünülebilir.

Sinemanın bir süreci, fotoğrafın ise bir anı anlattığı söylenebilir. Bu bakımdan da fotoğraf ile sinema arasında temel bir farklılıktan bahsedilebilir. Sinemanın art arda gelen durağan karelerin oluşturduğu illüzyondan yararlanarak bir anlatım oluşturduğu düşünüldüğünde, fotoğrafın tek karede bir anlatım yapabilmesi oldukça zor hale gelebilmektedir. Özellikle belgesel gibi anlatımın derin ve pek çok yapıdan oluşan ifade şekli, belgesel fotoğrafın tek bir fotoğrafla anlatım gücünün düşük kalacağını düşündürebilir. Bu sebeple doğrudan fotoğraf ile belgesel fotoğraf arasında da derin bir fark vardır denilebilir.

“Doğrudan fotoğraf, belgesel fotoğraf ile özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında eşdeğer görülmüştür. Birbirleriyle kesişen ve iç içe geçebilen çok fazla örnek vardır. Belgesel fotoğraf da doğrudan fotoğraf gibi konusunu nesnel gerçeklikten alır ve onu manipüle etmeden aktarmaya dayanır. Dolayısıyla belgesel fotoğraf

¹⁹⁹ Nichols, a.g.e., 2017, 62

²⁰⁰ Rotha, a.g.e. 2000, 87

pratikleri doğrudan fotoğraf uygulamasını içerir. Belgeselin doğrudan fotoğraftan farkı, tek fotoğraftan oluşmamasıdır. Sosyal belgesel ise belgesel fotoğraf gibi fotoğrafçının nesnel gerçeklikle kurduğu dolaysız ilişkiye dayanmakla birlikte fotoğraflar aracılığıyla belirli bir sosyal duruma işaret eder ve fotoğrafçı eleştirel baktığı bu durumun değiştirilmesine yönelik bir çabanın parçası olur.”²⁰¹

Yurdalan da belgesel fotoğrafın tekil fotoğraflardan olamayacağı fikrini savunmaktadır.

“Önceki bölümlerde gerek belgesel sinema olsun, gerekse belgesel fotoğraf olsun hayatın estetize edilmesinden bahsedilmişti. Bu bakımdan belgesel sinema ve belgesel fotoğrafın aynı perspektiften baktığı söylenebilir. Her ne kadar estetik öğeler ön planda olmasa da belgeselin yapısından da uzak kalmayacağı söylenebilir. Ancak estetik doz hiçbir zaman içeriğin ve aktarılan “gerçeklik”in önüne geçmemelidir. “Lewinski, belgesel fotoğrafçılığın konusunu yaşam ve gerçeklikten alan, dünyayı ve insanları yorumlama kaygısı taşıyan çeşitli yöntemlerle ilgili olduğunu belirtir.”²⁰²

“Bu tanımların ortak özellikleri şöyle özetlenebilir:

- a) Belgesel fotoğrafçılık, konusunu yaşamsal gerçeklikten alır
- b) Temel amacı yaşamı estetize etmek olmayan bir yorum taşır, bir mesaj içerir.”²⁰³

Paul Rotha bu konuda farklı bir yaklaşım getirmekte ve farklı yaklaşımların bir birleşiminden oluştuğunu belirtmektedir.

“Sinemada “belgesel” diye adlandırdığımız tür, sinema tarihinin belli bir döneminde belirgin bir yöntem olarak birdenbire ortaya çıkmamış, belli bir yapımda bir film kavramı olarak birdenbire doğmamıştır. Tersine belli bir süreç içerisinde ve somut nedenlerden ötürü gelişerek doğmuştur. Bu nedenler kısmen özenci çabalardan, kısmen propaganda amacına hizmet etme isteminden, kısmen de estetik kaygılardan oluşur.”²⁰⁴

Her iki bakış açısında da estetiğin yeri yaşamsal gerçeklerin gerisinde kalmaktadır. Zira belgesel söz konusu olduğunda içerik, yapının estetik unsurlarından daha ön plandadır denebilir.

Fotoğraf sinemadan önce icat edilmiştir. Bu sebeple bazı noktalardan sinemanın önceli olduğu söylenebilir. Ancak bu kronoloji, belgesel kelimesinin ilk kullanım alanı

²⁰¹ Ersavcı, a.g.e., 2011, 3-4

²⁰² Lewinski, J. (1977). *Photography, A Dictionary of Photographers, Terms and Techniques*. London: Arrow Books, 108

²⁰³ Oral, a.g.e., 2011, 25

²⁰⁴ Rotha, P. Road, S. Griffith, R. (1963-b). *Documentary Film*. Faber&Faber, 75 (Akt: Adalı, 1986:22)

düşünüldüğünde bozulmaktadır. Zira belgesel kelimesi sinema filmi için kullanılmıştır. Fikret Otyam da bu konuya dikkat çekerek;

“Her ikisinin de görsel iletişim aracı olma işlevine sahip olması ve bunun yanı sıra ilk uygulamacıları fotoğrafçılar olmasına rağmen, teriminin ilk kullanımının sinemadaki uygulamalardan kaynaklanması nedeniyle, toplumsal belgeci fotoğrafın işlevi ve tanımına yardımcı olabileceği düşüncesiyle sinemada da kavramın nasıl ele alındığına değinmek zorundayız.”²⁰⁵

demıştır. Bu noktada konuyu en iyi açıklık getiren kişilerden birisinin belgeselci ve belgesel kuramcısı Paul Rotha olduğu düşünülebilir. Rotha’nın belgesel film için söylediklerinin, *toplumsal* belgeci fotoğrafın da amacını ortaya koyduğu kanısındayız:

“... belgeselciliğin en başta gelen görevi, halkı ve onların sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş bir toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır. Bence, o, bir takım sonuçları aramaz, fakat sonuçların çıkarılabileceği bir sürümün bildirisini yapar. Belgesel film her şeyden önce çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmalıdır.”²⁰⁶

Farklı estrümanlarla çalışmalar yapılsa da toplumsal belgeci fotoğraf ve toplumsal belgesel sinema benzer bir yapıya hizmet etmektedir denebilir. Toplumu değiştirmek, geliştirmek, haberdar etmek ve söylenmeyenleri söylemeye çalışmak.

Belgesel sinema ve belgesel fotoğraf arasındaki ilişki konusunda ne yazık ki çok az bilgi ve belge bulunmaktadır. Pek az kuramcı ve uygulayıcı aradaki ilişkiyi ön plana çıkaracak bilgiyi alan yazına sunmuştur. Algan, Fotoğrafın İlk Yüzyılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek başlıklı makalesinde “Toplumsal belgeci fotoğraf, belgesel sinemadan oldukça fazla etkilenmiştir.”²⁰⁷ cümlesiyle aradaki etkiyi ortaya koymuştur. Ancak kendisi de bu cümleyi açıklayan doneleri ifade etmemiş ve bu cümleden daha fazlasını sunan ayrıntıları paylaşmamıştır. Belgesel fotoğraf ve belgesel sinema arasındaki ilişki ve düzeyi, bu sebeplerden dolayı net bir şekilde belirlenememektedir.

²⁰⁵ Oral, a.g.e., 2011, 31

²⁰⁶ Rotha, a.g.e., 1968, 342-343 (Akt.: Otyam, F.)

²⁰⁷ Algan, a.g.m. 2017, 94

3. YÖNTEM

Bu bölüm içerisinde araştırmanın modeli, evreni ve örneklemini ile yapılan görüşme formlarının hazırlığı hakkında bilgi verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Modeli

“Belgesel Sinemanın Belgesel Fotoğrafa Yapısal Etkisi” başlıklı çalışma, nitel bir çalışma olup, araştırmanın yöntemi yüz yüze görüşme tekniğidir.

Nitel araştırma yöntemi, pek çok farklı disiplini içine alan oldukça geniş bir araştırma yöntemidir.

“Her ne kadar tüm bu yönelimleri, yöntemleri, süreçleri ve özellikleri kapsayan bir tanım yapmak zor ise de, “nitel araştırma” gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak sayılabilir.”²⁰⁸

“Nitel araştırmalarda en yaygın olarak kullanılan üç tür veri toplama yöntemi vardır: görüşme (odak görüşmesi de dahil), gözlem ve yazılı dokümanların incelenmesi.”²⁰⁹

Bu çalışmada veri toplama tekniği olarak hem görüşme tekniği hem de yazılı doküman (alanyazın, literatür) inceleme tekniği kullanılmıştır. Kuş, görüşme (mülakat) tekniğini; “Araştırmalarda yaygın kullanılan veri toplama tekniklerden biri olan görüşme ya da mülakat; önceden hazırlanmış soruları sorduğu ve karşısındaki kişinin sorulara yanıtlar verdiği amaçlı bir söyleşidir.”²¹⁰ şeklinde açıklamaktadır. Bogdan ve Biklen’e göre ise; “Görüşme, insanların bakış açılarını, deneyimlerini, duygularını ve algılarını ortaya koymada kullanılan, oldukça güçlü bir yöntemdir.”²¹¹

“Görüşmenin diğer bir tanımı ise, önceden belirlenmiş ve ciddi bir hedefe yönelik yapılan, karşıdakine soru sorma yöntemiyle yanıtlar alan etkileşime dayalı bir iletişim sürecidir. Tanımda geçen belirtilen süreç, bu karşılıklı yapılacak iletişimin süregelen ve dinamik yapısını ifade eder. Bu dinamik yapı, karşılıklı bir etkileşime dayalı bir bağ kurmayı gerektirir. Görüşme sürecinin planlı ve amaçlı olması özelliği ise görüşme tekniğini, bir sohbet olmaktan farklı kılar ve onu hedeflere yönelik planlanmış bir veri toplama çabası yapar.

²⁰⁸ Yıldırım, A. Şimşek, H. (2018). “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar. 41

²⁰⁹ Yıldırım, Şimşek, a.g.e. 2018, 41

²¹⁰ Kuş, E.(2003). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Teknikleri Nitel mi, Nicel mi?*.Ankara:Anı Yayıncılık, 50

²¹¹ Bogdan, R. C. & Biklen, S. K. (1992). *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods*. Boston: Allyn and Bacon (akt: Yıldırım & Şimşek, 2018:42)

Görüşmede kullanılan soru ve cevap yöntemi de veri toplarken bir ilişkiyi kurma ve veriye ulaşma yolu olarak nitelendirilebilir.”²¹²

Görüşmeler içerisinde sıkça kullanılan yöntem anket (survey) yöntemidir. Yapılacak olan bu çalışmada da anket, yüz yüze görüşme tekniği ile her görüşmeciye uygulanacaktır. Surveylerin temel özelliği evren ve örnekleme dayalı olmalarıdır. Survey görüşmelerinde amaç; evreni tam olarak temsil eden geniş örneklemelerden, istatistiksel analizlere olanak sağlayan veriler elde etmektir. Bu sayede genellemelere varmak amaçlanır ve bu amaç da pozitivistin genel, yasa benzeri önermelere ulaşma amacıyla örtüşmektedir. Survey görüşmelerinde geçerlik ve güvenirlik oldukça önemlidir. Yapılanmış olarak yürütülen survey görüşmelerinde, yukarıda da belirtildiği gibi, görüşmeyi yürütecek kişi tarafından (sorular önceden hazır olur), görüşmeden kaynaklanabilecek hataların en aza indirilmesi için sorular standart bir biçimde düzenlenir. “Alınan bu önlemlerle görüşme sırasında hiçbir şeyin şansa bırakılmaması planlanır. Çünkü görüşme yapılan kişi bilgilerin depolayıcısıdır ve aktarıcının anlattıklarının hiç bozulmadan yansıtılması gerekir. Bu tür görüşmelerde de görüşmecinin sıkı bir eğitimden geçmesi ve görüşme sırasında talimatlara uyması gerekir.”²¹³

Anket (görüşme formu) soruları belirli bir sistematik çerçevesinde sorulmuştur. Görüşme sırasında görüntüler kayıt altına alındığı için görüşmecilerin söyledikleri sistematik olarak hazırlanan görüşme formundaki her bir sorunun cevabı alınmıştır.

3.2. Görüşme Formunun Şekillendirilmesi

Görüşme formları farklı farklı 3 grupta hazırlanmıştır. Sistematik şu şekilde belirlenmiştir: Belgesel fotoğrafçı ve belgesel sinemacılarla yapılan röportajlarda 3 farklı soru grubu sorulmuştur. İlk soru grubu tüm katılımcılara ortak soru olarak sorulmuştur. Bu sorular toplam 5 adettir. İkinci grup sorular belgesel sinemacılar sorulmuş 3 adet sorudan oluşmaktadır. Üçüncü grup sorular ise yine 3 adet olup belgesel fotoğrafçı katılımcılara özel sorulardır. Böylece her iki grup belgesel katılımcılara 8'er soru sorulmuştur. Sorulan sorulara verilen cevaplar içerisinde ön plana çıkan kelime ve temalar belirlenmiş ve kaç katılımcının bu kelime ve temaları kullandığı tespit edilmiştir.

²¹² Yıldırım, Şimşek, a.g.e. 2018, 119-120

²¹³ Kuş, a.g.e. 2003, 58-60

3.3. Evren ve Örneklem

Sinema ve fotoğraf alanları içerisinde yer alan “belgesel” alt dalı çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle; belgesel fotoğraf ve belgesel sinema araştırma evreni olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda; çalışmanın örneklemini ise 1960-2019 yılları arasında belgesel fotoğraf ve belgesel sinema üzerine çalışma yapmış, işleri yurtiçi ve yurtdışında yayınlanmış/sergilenmiş ve/veya çeşitli dönemlerde ödül almaya hak kazanmış ve/veya farklı kurumların kurucu üyeliğini yapmış fotoğrafçı ve sinemacılardan oluşmaktadır. Sesli ve görüntülü yüz yüze görüşme yapılmış olan bu kişiler Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu (TFSF) ve Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB) tarafından resmen tanınan kişiler olup çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Tez yazım sürecinde planlanan ve belirlenen tüm katılımcılarla görüşülmüş, evrenin tamamına ulaşılmış ve görüşmeler yapılabilmektedir.

3.4. Araştırma Verilerinin Toplanması

3.4.1. Görüşme Formunun Geliştirilmesi

Görüşme formları öncelikle belgesel üzerine yazılmış eserler araştırılıp okunduktan sonra hazırlanmıştır. Hazırlanan form, uzman görüşleri alındıktan sonra tekrar düzenlenmiş ve tekrar uzman görüşlerine sunulmuştur. Görüşü alınan uzmanların seçimi için özellikle hem akademik geçmişi olan hem de belgesel üretim geçmişi olan uzmanlar seçilmiştir. Seçim için yapılan bu uygulama, formların sadece akademik nitelikte kalmamasını sağlamak, katılımcılara sorulacak soruların da katılımcılara hitap eden terminoloji üzerinden sorulabilmesi içindir.

3.4.2. Görüşme Formunun Uygulanması

Veri toplama süreci yüz yüze görüşme tekniği aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler yapılmadan önce her katılımcı için Enstitü tarafından geliştirilmiş “Katılımcılar İçin Bilgilendirilmiş Gönüllü Onam Formu” okutulup imzalamaları sağlanmış, görüşme süreci bu formun imzalanmasından sonra başlamıştır.

Görüşme süreçlerinin her biri sesli/görüntülü olarak kayda alınmış, yapılan kayıtlar sistematik olarak hazırlanan görüşme formlarında bulunan ilgili soruların altına yazılı olarak deşifre edilmiştir. Görüntü ve seslerin yazıya çevrilmesi sırasında hiçbir yorum yapılmamış ve katılımcıların birebir söyledikleri yazıya geçirilmiştir.

3.4.3. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışmanın analizleri, betimsel analiz yöntemiyle yapılmıştır. “Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Veriler, araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir.”²¹⁴ Bu çalışmada, görüşmeler deşifre edilerek, konu ya da temalara göre düzenlenmiştir.

3.5. Uygulama

Araştırma verilerini destekleyen ve elde edilen bulgulara dayalı olarak uygulama niteliğinde bir belgesel film çalışması yapılmıştır. Böylelikle araştırmanın teorik bilgiye dayalı bilgileri elde edilirken uygulama bazında da teorik verilerin görsel anlamda somutlaştırılması sağlanmıştır. Uygulama belgesel film, tezin kuramsal çerçevesi içerisinde kalmış ve tezde kullanılan bilgilerin özellikle uygulamacılar tarafından doğruluğu belgelenmeye çalışılmıştır.

²¹⁴ Yıldırım, Şimşek, a.g.e. 2018, 239

4. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bu bölümünde, araştırma verileri sonucunda elde edilen bulgular ve bu bulgulara dayalı yorumlara yer verilmiştir.

	Sözcük/Tema	Frekans (Cevap Veren Sayısı)	Yüzde %
a	Belgeleme (Belge)	8	13,8
b	Belgesel ve Belge farkı	4	6,9
c	Arşiv	2	3,45
ç	Estetik yapı	2	3,45
d	Kayıt	6	10,35
e	Mağara Resimleri	1	1,72
f	Bellek	1	1,72
g	Yaratılan gerçeklik (Kurmaca sinema)	4	6,9
ğ	Anlatmak	1	1,72
h	Gerçeklik	8	13,8
ı	Post truth	2	3,45
i	Görsel hikaye (Hikaye)	5	8,62
j	Kişisel (Öznel) Bakış Açısı / Yorum	5	8,62
k	Tanıklık	5	8,62
l	Politik İdeolojik Olma	2	3,45
m	Dil Edebiyat	1	1,72
n	Yaratıcı	1	1,72
	TOPLAM	58	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	14	

Tablo 4.1. Belgesel Kavramının Anlamına İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tablo 4.1. incelendiğinde, belgesel kavramının anlamına ilişkin toplam 14 katılımcının, 58 görüşü olduğu ve bu görüşlerinin 17 farklı görüş çatısı altında ifade edildiği görülmektedir. Buna göre belirtilen görüşlerin sırası ile; (a) belgeleme (8; %13.8), (h) gerçeklik (8;%13.8), (d) kayıt (6;%10.35), (i) görsel hikâye (5;%8.62), (j) öznel bakış açısı / yorum (5; %8.62), (k) tanıklık (5;%8.62), (b) belgesel / belge farkı (4;%6.9) ve (g) yaratılan gerçeklik (kurmaca sinema bağlantısı) (4;%6.9) görüşler altında toplanmış olup toplamın genele olan oranı (45) %77,58'dir. Katılımcıların ikincil çoğunlukta görüş bildirdiği konular ise; (c) arşiv (2; %3.45), (ç) estetik yapı (2; %3.45), (ı)post truth (2; %3.45), (l) politik/ideolojik olma (2; %3.45), (f) bellek (1; %1.72), (e) mağara resimleri (1; %1.72), (ğ) anlatmak (1; %1.72), (m) dil/edebiyat (1;

%1,72) ve (n) yaratıcı olma(1; %1.72) gibi konular altında toplanmış olup, toplamın genele olan yüzdesel oranı da (12) %22,42'dir.

14 katılımcının toplam 58 görüşü dikkate alındığında birincil ve en çok değinilen görüşler olan belgeleme, gerçeklik, kayıt, görsel hikaye, kişisel bakış açısı/yorum, tanıklık, belgesel ve belge farkı ile yaratılan gerçeklik, kavramlarına toplam olarak 45 kişi değinmiş ve bunlar genel görüşlerin %77.61'ini oluşturmaktadır. İkincil olarak nitelenen arşiv, estetik yapı, post truth, politik ideolojik olma, dil edebiyat, yaratıcılık, anlatmak, bellek ve mağara resimleri gibi kavramlar ise genel görüşler içerisinde 13 kişi tarafından dile getirilmiştir. Buna göre ikincil görüşler de genel toplam içinde %22.39'luk bir yüzdeyi kapsamaktadır.

Yukarıda belirtilen tablodan yola çıkarak belgesel kavramının anlamına ilişkin katılımcı görüşleri genel olarak değerlendirildiğinde ise, 14 katılımcıdan 8'i belgeselin anlamı içerisinde "belgeleme (belge)" ve "gerçeklik" kelimelerini kullanmaktadır. Ancak özellikle gerçeklik kavramı tanımlanırken salt gerçeklik kelimesinin problematiğinden bahsedilmiş ve gerçeklik kavramı "Görsel Hikâye / Hikâye", "Özel bakış açısı / kişisel yorum" ve "Tanıklık" kelimeleriyle desteklenmektedir. Katılımcıların hepsi belgeselin, belgeseli yapan kişinin süzgecinden geçen bir gerçeklik sunduğunu ifade etmiştir. Zira gerçeklik ve hakikat arasındaki fark bu noktada ön plana çıkmaktadır.

Kutay; "Gerçeklik –réalité-, nesnenin kendisiyle karşılaştığımız andaki varoluş durumuyla ilgili bir saptamaya, hakikat – vérité- ise aynı "anlık varoluş" durumundan yola çıkarak söz konusu nesnenin sadece o anına değil, tüm anlardaki tüm varoluş haliyle ilgili evrensel ve genel geçer olduğu söylenebilecek saptamalara gönderme yapar."²¹⁵

diyerek bu iki kavramı ayırmıştır. Kutay'ın görüşünden, kişiden kişiye göre değişen ya da herkesin kendi dünya görüşüyle farklılaşan "gerçek"e gerçeklik, herkesin ortak gerçek olarak adlandırdığı olaylara hakikat dendiği sonucuna varılmaktadır. Katılımcıların da gerçeklik kelimesini bu anlamda kullandıkları gözlenmektedir..

Mülakata katılan belgeselcilerin 4'ü sorulan bu soruya, "belgesel ve belge" arasında fark olduğunu, iki kavramın birbiriyle ilintili ancak aynı olmadığını söylemiştir. Benzer şekilde kaynaklar da belgesel ile belge kavramlarını ayrı tutmaktadır.

²¹⁵ Kutay, U. (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera: Belgesel*. İstanbul: Es Yayınları, 15

“Belgeseller belge değildir. Belge ve olguları kullanır, ancak onları kendi bakış açılarına göre yorumlar ve bunu genellikle anlamlı ve etkileyici şekilde yapar.”²¹⁶ Ancak belgeler, belgesellerin var olması için en temel dayanaklardır demek mümkündür. Dolayısıyla varsayımlarla ve kanıtlanmamış olgularla uğraşmaz “Belgesel filmler gerçek durum ve olaylardan bahseder ve bilinen olgulara saygı gösterirler; yeni, doğruluğu kanıtlanmamış olgular ortaya atmazlar. Tarihsel dünyadan alegorik olarak değil doğrudan bir şekilde bahsederler.”²¹⁷

Belge ve belgesel kavramlarının birbirleriyle ilişkisine Pembecioğlu farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Pembecioğlu’na göre; “Belgesel filmin taşıdığı “belge” niteliği çok önemlidir. Bu belge niteliği “kim için” belgedir? Bu belge niteliğinin derecesi, kalitesi neye göre ölçümlenebilmektedir? Bu sorular göz önünde bulundurulduğunda,

- a. Belge niteliği taşıyan bir olayı, olguyu (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) görüntüleyen her filmin belgesel olarak kabul edilmesi gerekmektedir.
- b. İçindeki olay, oyuncu, olayın geçtiği yer ve zaman açısından belge niteliği taşıyan filmlerin de belgesel olduğu düşünülmelidir.
- c. Gerçek anlamda bir eşzamanlı çekim olanağı olmadığı durumlarda “Belge” imiş gibi canlandırılan, belli bir konuyu, olayı, kişileri, ya da olguları ele alan ve bunları olduğu gibi tüm çıplaklığı ile yansıtabilmeyi amaçlayan filmlerin de gerçek anlamda belge olmamalarına karşın “belgesel” olarak kabul edilmeleri gerekecektir.
- d. Kendileri belgesel olmasa, herhangi bir olayı, olguyu, yeri ya da olaya katılan kişileri belgeleme amacı gütmese de izleyici açısından belge niteliği taşıyan ya da kendisine belge işlevi yüklenen filmlerin de belgesel olarak tanımlanmaları gerekecektir.”²¹⁸

Nadir Buçan, Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları kitabında, Time – Life editörlerinin bu konuya yaklaşımını şu şekilde aktarmaktadır: “Öyleyse her fotoğraf bir belgesel midir? Tam olarak değil; çünkü onu bir manzaradan, bir portreden, bir sokak sahnesinden ayıran bir mesaj iletmelidir. Bir olayı kaydedebilir; fakat bu olayın bir haber fotoğrafının özel öneminden çok genel bir öneme sahip

²¹⁶ Nichols, a.g.e., 2017, 166

²¹⁷ Nichols, a.g.e., 2017, 28

²¹⁸ Pembecioğlu, N. (2018). *Belgesel Film Üzerine Yazılar*. Ankara:Nobel Yayıncılık. 20

olması gerekir. Bir karakteri veya duyguyu kaydedebilir; fakat yine de toplumsal bir öneme sahip olmalıdır; bir portre fotoğrafının kişilik olarak açığa vurduğundan daha fazlasıdır.”²¹⁹

6 katılımcı, belgesel kavramının tarihe düşen birer “kayıt” olduklarını ve bu kaydın özellikle geçmiş ve gelecek arasındaki bağ için önemli olduğunu söylemiştir. Bu anlatımlar sırasında “arşiv” ve “bellek” kelimeleri de kullanılmış ve kayıt kelimesinin tarihi ve toplumsal önemi vurgulanarak, belgeselin hangi işlevlerinin olduğu vurgulanmıştır.

Tablo 4.1.’de belirtilen ve yukarıda irdelenen katılımcı görüşleriyle, alan literatürü tarandığında, birbirini destekleyen görüşlerin olduğu görülmektedir.

Fakat katılımcı görüşleri içerisinde alan literatürden farklı olarak aktarılmış görüşler de bulunmaktadır. Katılımcıların 4’ü belgesel kavramı ile “yaratılan gerçeklik” ve “kurmaca sinema” kelimelerini iç içe kullanmıştır. Bu terminolojiyi kullanan katılımcılar, söz konusu kavramları belgesel filmlerin de içerisinde kurmaca roller olabileceği görüşünden yola çıkmış, dolayısıyla kurmaca sinema ile bağlantılı olduğunu söylemiştir. Diğer bir kesim ise, “özel bakış açısı (yorum)” başlığı ile ilgili olarak belgeselcinin yansız olamayacağını ve ister istemez yaptığı yorum ile gerçeklikten uzaklaşacağını ve kurmaca sinemadaki gibi yaratılan yeni bir gerçeklik ortamı içerisinde filmlerini yapacağını savunmaktadır.

Alan literatürüne bakıldığında bu konularda net ve tek bir görüşün olmadığı, konuya farklı yaklaşımların bulunduğu görülmektedir.

“Richard Barsam *Kurmaca Olamayan Film: Kritik Tarih* isimli kitabında, tüm belgesellerin kurmaca olmayan film kategorisine girdiğini ancak her kurmaca olmayan filmin belgesel film olmadığını dile getirir. Belgesel tanımı belirli grup filmler için kullanılmaktadır, ancak bu gruptaki filmleri diğer kurmaca olmayan filmlerden ayıran özellikler konusunda bir uzlaşma bulunmamaktadır.”²²⁰

Özgen ise kurmaca ve belgesel ayrımını daha farklı bir açıdan, yenilikçilik ve tutuculuk kavramları üzerinden irdelemektedir.

“... başta ABD olmak üzere hemen hemen tüm ülkelerde serbest piyasa kuralları (gişe başarısı) ile şekillenen, garantici ve tutucu bir sinema türü olan kurmaca sinemanın yeniliklere kapalı olduğu; öte yandan belgesel sinemanın, doğası

²¹⁹ *Documentary Photography*, (1973). Verona:Time-Life Books,7 (Akt:Buçan 2014, 69)

²²⁰ Özdem, a.g.e. 2012, 115

gereği, kurmacanın dışarıda bıraktığı yenilikçi, deneysel ve avangart sinema arayışlarını kendi bünyesi içinde barındırdığı görülür. Örneğin; Luis Buñuel ve Salvador Dalí'nin 1929 yılında yaptıkları *Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou)* isimli gerçeküstücü deneysel film, sine-göz film türünün kurucusu ve kuramcısı Dziga Vertov'un 1929 yılında yaptığı *Kameralı Adam (Man with a Movie Camera)* filmi, Chris Marker'ın 1983 yılında yaptığı *Güneşsiz (Sans Soleil)* isimli deneme filmi (essay film) gibi birbirine hiç benzemeyen çalışmalar belgesel film olarak anılırlar.”²²¹

Nichols ise konun ayırımına gerek öykü ve işleniş biçimi, gerekse kahramanları canlandıranlar özelinden yaklaşmaktadır.

“Belgesel, gerçek kişileri (toplumsal oyuncular) ele alır ve bu kişiler, betimlediği durum, olay ve yaşamlar hakkında akla yatkın önerme ya da görüşler aktaran öyküler içinde, bize kendi benliklerini sunar. Yönetmenin kendine özgü bakış açısı, öyküyü doğrudan tarihsel dünyayla ilgili bir önerme ya da görüş haline getirir ve bunu kurmaca alegoriler yaratarak değil, doğru kabul edilen olgulara bağlı kalarak yapar.”²²²

Tablo 4.1.'de belirtilen “yaratılan gerçeklik” ve “kurmaca sinema” kavramlarına katılımcıların yaklaşımları gibi mevcut alan yazın görüşlerinde de net bir birlik bulunmamaktadır.

Yukarıda belirtilenlerin ışığında; belgesel kavramının anlamına ilişkin ortaya çıkan katılımcı görüşleri ile alan yazın benzerlik göstermesinin yanında; özellikle “belgeleme”, “gerçeklik” ve “kayıt” gibi kavramlar etrafında katılımcı görüşlerinin kümelenmesinde, katılımcıların da belgesel hakkında kült olarak bilinen literatür kitaplarını okumaları ve bu bakış açısıyla sahaya inerek uygulama yapmaları, bu uygulamadan elde edilen deneyimle literatür bilgisi arasında bir birlikteliğin olmasının da ortaya çıkan görüşlerde etkili olduğu düşünülebilir. Ayrıca; her belgeselin bilgi, belge ve gerçek hikayelerden yararlanarak tarihsel sürece ışık tutması fikrinin de bu birlikteliği desteklediği düşüncesinin de katılımcı görüşlerinin şekillenmesinde rol oynadığı ifade edilebilir.

Bununla birlikte, estetik yapının belgesel üretim için gerek şart olmadığı hakkında genel bir yaklaşım gözlense de katılımcıların bir bölümü estetik değerlerin belgesel yapının içerisinde olması gerektiği görüşünü belirtmiştir. Bu görüşün arkasında, bir

²²¹ Özgen, a.g.e., 2017, 8

²²² Nichols, a.g.e., 2017, 161

düşünce ve anlatının, estetik değerlerin eklenmesiyle değer kazanacağı ve anlatıyı güçlendireceği düşüncesi yatıyor olabilir.

Yukarıda aktarılanlara ek olarak, belgesel kavramının politik ve ideolojik olma hakkındaki yaklaşımlarda da, belgesel üreticisinin kendi bakış açısından yola çıkarak kendi anladığı şekilde hikayeyi anlatıyor olması, dolayısıyla belli bir görüş penceresinden yorumluyor olması düşünülebilir. Ayrıca, görüş bildiren katılımcıların, yapmış oldukları belgesellerin politik ve ideolojik olarak güçlü olan devlet erkine eleştirel görüşler yöneltmesi sonucu yaşadıkları baskı ve sansürü düşünerek, belgesel kavramının politik ve ideolojik olduğu görüşünü belirtmeleri, yaşadıkları deneyimlerin bir nedeni olabilir.

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Toplumsal sorunlara değiniyor olması	1	2.38
b	Bağ vardır	10	23.8
c	Bağ yoktur	2	4.76
ç	Kurmaca belgesel	2	4.76
d	Hikâye anlatımı	5	11.9
e	Tek fotoğraf belgesel olabilir	0	0
f	Tek fotoğraf belgesel olamaz	1	2.38
g	Kurgu bağı vardır	3	7.14
ğ	Yaratılan gerçeklik	3	7.14
h	Kayıt	2	4.76
ı	Teknik bağı vardır	6	14.28
i	Kişisel (Öznel) Bakış Açısı / Yorum	2	4.76
j	Fotoğrafı sinemada belge olarak kullanmak	2	4.76
k	Fotoğraf sunumlarının video olarak üretimi	2	4.76
l	Sinema fotoğrafı etkilemektedir	1	2.38
	TOPLAM	42	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	14	

Tablo 4.2. Fotoğraf ve Sinema Arasında İlişkiyi Gösteren Katılımcı Görüşleri

Tablo 4.2. incelendiğinde fotoğraf ve sinema arasındaki ilişki hakkında 14 katılımcının 15 farklı konu başlığında görüşü olduğu ve toplam 42 farklı görüş ifade sundukları görülmektedir. Katılımcıların fotoğraf ve sinema arasında bağ olup olmamasına olan yaklaşımları dikkate alındığında, birincil olarak en çok görüş bildirdikleri kavramlar (b) “bağ vardır” (10; %23.8), (ı) “teknik bağ vardır” (6; %14.28) ve (d) “hikaye anlatımı” (5; %11.9) kavramlarında toplanmıştır. Bu üç kavram, verilen cevapların

tümüne bakıldığında %49.98'ini temsil edilmektedir. Geriye kalan %50.02'lik oran ise, (g) kurgu bağı vardır (3; %7.14), (ğ) yaratılan gerçeklik (3; %7.14), (c) bağ yoktur (2; %4.76), (h) kayıt (2; %4.76), (i) kişisel (öznel) bakış açısı / yorum (2; %4.76), (j) fotoğrafı sinemada belge olarak kullanmak (2; %4.76), (k) fotoğraf sunumlarının video olarak üretimi (2; %4.76), (a) toplumsal sorunlara değiniyor olması (1; %2.38), (f) tek fotoğraf belge olamaz (1; %2.38) ve (l) sinema fotoğrafı etkilemektedir (1; %2.38) kavramları da ikincil görüş bildirdikleri kavramlardandır. (e) “Tek fotoğraf belgesel olabilir” kavramı hakkında katılımcıların hiç biri cevap vermemiştir.

Tablo 4.2.'ye genel olarak bakıldığında ise birincil olarak öne çıkan cevaplar; “bağ vardır”, “teknik bağ vardır” ve “hikaye anlatımı” kavramları öne çıkmakta ve genele oranı %50 olduğu görülmektedir. İkincil olarak kabul edilen “Toplumsal sorunlara değiniyor olması”, “Bağ yoktur”, “Kurmaca belgesel”, “Tek fotoğraf belgesel olamaz”, “Kurgu bağı vardır”, “Yaratılan gerçeklik”, “Kayıt”, “Öznel bakış açısı/Yorum”, “Fotoğrafı sinemada belge olarak kullanmak”, “Fotoğraf sunumlarının video olarak üretimi” ve “Sinema fotoğrafı etkilemektedir” konuları diğer %50'lik kesimi oluşturmaktadır. “Tek fotoğraf belgesel olabilir” düşüncesine kimse katılmamıştır.

Tablo 4.2.'de fotoğraf ve sinema arasında ilişkiyi gösteren katılımcı görüşleri incelendiğinde, uygulama yapan 14 belgeselciden 10'u ve toplam görüşlerin %23.8'i, fotoğraf ve sinema arasında bağ olduğunu düşünmektedir. Bu oran, yapılan tüm mülakat içerisinde alınan en yüksek orandır. Ancak yine de 2 katılımcı fotoğraf ve sinema arasında bağ olmadığını, ikisinin de ayrı dinamiklerinin olduğunu söylemiştir. Literatürde bu konuyla ilgili net bir ifade olmamakla birlikte katılımcıların kişisel görüş ve deneyimleri ortaya oldukça net bir ifade koymaktadır.

Yöneltilen sorunun en yüksek ikinci ortak görüş içeren cevabı “teknik bağ” kavramı olmuştur. Katılımcıların 6'sı gerek çekim, gerekse estetik altyapının tasarımı sırasında teknik bileşenlerin ortaklaşa kullanıldığını söylemiştir. Bu kavramı kullananlar arasında, bu bağın güçlü bir bağ olduğu görüşü ortaktır. Özellikle negatif film kullanımıyla birlikte, pelikül hem sinema, hem de fotoğraf alanında kullanılmıştır. Ancak Yurdalan'a göre teknik ne olursa olsun sonuç, ne kullanıldığı değil, kullanılan teknikten nasıl bir anlam çıkartıldığıdır.

“Negatif tekniği bulununca dagerrotipçiler nasıl ambale oldularsa, yaş kollodyonun devreye girmesiyle gümüş kaplı demir levhacılar nasıl etkilendiyse, film çıkınca cam levha kullanan fotoğrafçılar ne kadar bizar oldularsa, bugün de durum aynı. Durum aynı, hiç değişmedi. Asıl mesele neyin üstüne kaydettiğin değil, ne kaydettiğin. Yeryüzüne hangi görüntüyü sunduğun ve o görüntünün ne manaya geldiği.”²²³

5 katılımcı, fotoğraf ve sinemanın ortak kullandığı öğelerden birisinin “hikâye anlatımı” olduğunu söylemiştir. Hikâyesi olmayan görüntü üretiminin içerik olarak oldukça eksik olacağı hakkındaki görüş burada ön plana çıkmaktadır. Zira hikâye bir fotoğrafın ya da filmin en önemli varoluş sebebidir. Yurdalan da bu noktadan yola çıkarak “Fotoğrafçı olaya öznelere kadar yakından tanıklık edebiliyor ve meseleyi mümkün olduğu kadar derinlemesine biliyorsa, ortaya o kadar güçlü ve sahici bir hikâye çıkabilir.”²²⁴ demektedir ve hikayenin ortaya çıkış bileşenlerine değinmektedir.

Katılımcıların 3’ü “kurgu” ve “yaratılan gerçeklik” konularında görüşlerini ön plana çıkararak iki kavram arasındaki bağı desteklemektedirler. Fotoğraf ve sinema arasında ortak olarak kurgulanmış bir yapı olduğunu, bu yapının bir bölümünün “bakış açısı” yani çeken kişinin hangi bakış açısıyla çektiği sebebiyle kurgulandığını, bir bölümünün ise sinemada montaj, fotoğrafta ise photoshop gibi laboratuvarla kurgulandığını belirtmektedirler.

“Genel bir kanı olarak belgesel fotoğraflarda kurmaca bir atmosfer ve oyunculuk gibi tekrar şekillendirilmelerin olmaması gerekir. Eğer böyle bir kurgulama ve müdahale var ise çalışmanın olabileceği tür sanat fotoğrafı ya da canlandırma fotoğrafı olacaktır. Belgesel fotoğrafın en önemli kriteri onun gerçek ve inandırıcı olması gerekliliğidir.”²²⁵

Ayrıca katılımcılar, “yaratılan gerçeklik” kavramının da yine çekenin bakış açısına göre değiştiğini, salt gerçeğin hiçbir zaman olamayacağını söylemektedirler.

“Belgesel, gerçek kişileri (toplumsal oyuncular) ele alır ve bu kişiler, betimlediği durum, olay ve yaşamlar hakkında akla yatkın önerme ya da görüşler aktaran öyküler içinde, bize kendi benliklerini sunar. Yönetmenin kendine özgü bakış açısı, öyküyü doğrudan tarihsel dünyayla ilgili bir önerme ya da görüş haline getirir ve bunu kurmaca alegoriler yaratarak değil, doğru kabul edilen olgulara bağlı kalarak yapar.”²²⁶

²²³ Yurdalan, a.g.e., 2007, 73

²²⁴ Yurdalan, a.g.e., 2007, 40

²²⁵ Bal, O. (2019). *Belgesel Fotoğrafta Kurgusal Yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi: İstanbul. 21

²²⁶ Nichols, a.g.e., 2017, 161

Tablo 4.2. ele alındığında fotoğraf ve sinema arasında, dolayısıyla belgesel fotoğraf ve belgesel sinema arasında bir bağ olduğu uygulamacılar tarafından güçlü bir şekilde ifade edilmiştir denilebilir. Özellikle bu bağın, teknik bir alt yapıyla olduğu ifade edilmiş ve fotoğraf ve sinemanın temelde ortak bir teknik alt yapıyı kullandığı ifade edilmiştir.

Fotoğraf ve sinemanın bir başka bağının ise hikâye anlatıcılığında olduğu vurgulanmıştır. Katılımcıların görüşlerine göre her belgesel fotoğraf ve belgesel sinema yapısı bir hikâyeyi anlatmalıdır. Bu anlamda da her iki türde de hikâye ortak payda altına alınmıştır denilebilir.

Her iki tür arasında bir bağ olmadığını ifade eden katılımcılar da bulunmaktadır. Katılımcıların görüşlerine göre sinema ve fotoğraf farklı iki türdür ve iç dinamikleri ve verdikleri anlam ve anlatım şekilleri farklıdır. Bu noktada aradaki temel farkın zaman kavramında olduğu söylenebilir. Fotoğraf bir anı veya anlar serisini aktarırken sinemanın bir zamanı, süreci kaydediyor olması, katılımcıların konuya farklı yaklaşımlarının sebebi olabilir.

Tablo 4.2.'de görünen en enteresan durum “tek fotoğraf belgesel olabilir” sorusuna kimsenin katılmamasına rağmen, “tek fotoğraf belgesel olamaz” sorusuna tek kişinin katılıyor olmasıdır. Literatürde bu kavramların hangisinin doğru olduğuyla ilgili net bir ifade bulunmamaktadır. Katılımcıların bu iki soruya literatür taramasından elde edilen bilgilere uygun olarak net bir ifade vermekten kaçındıkları gözlenmiştir. Bu noktada katılımcıların belgesel anlatımının niceliksel yönünden çok içerik anlatımına önem verdikleri ve gelecekte fikirlerin değişebileceğini göz önüne alarak net bir söylem kullanarak genelleme yapmaktan çekindikleri düşünülebilir. Ancak yine de “Tek fotoğraf belgesel olabilir” düşüncesine kimsenin katılmaması, bu konuda uygulamacıların da tam bir fikir birliği içerisinde olduğunun ifadesi olarak düşünülebilir.

Yukarıdaki belirtilenlerin ışığında, katılımcıların görüşlerine göre fotoğraf ve sinema arasında net bir bağ olduğunun söylenmesinin yanı sıra; alan yazında bu konuda yeterli yaklaşımların olmamasına rağmen katılımcıların bu derece net görüşlere sahip olması, katılımcıların çoğunun her iki dala da ilgi duymaları ya da her iki dalda da üretim yapmalarından dolayı olabilir. Ayrıca katılımcıların verdiği cevaplardan yola çıkarak, uygulama yapanlara göre sinema ve fotoğraf arasında güçlü bir teknik bağ bulunduğu

söylenabilir. Teknik bağ ile ilgili görüşler yazın alandaki bilgilerle uyum sağlamaktadır. Ancak her şeye rağmen konuya tam ters yaklaşımlarda bulunanlar da vardır. Onların farklı bakış açıları sunma sebebi, fotoğraf ve sinemanın yapısal olarak farklı olmasının yanı sıra, farklı etki ve sonuçlar doğuruyor olduğunu düşünmelerinden dolayı olabilir. Ayrıca hem yazın alan hem de katılımcıların verdiği bilgilerden yola çıkarak, hikâye anlatıcılığı hakkında benzer görüşlerin olduğu söylenebilir.

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Belge	1	7.14
b	Belgesel ve Belge farkı	1	7.14
c	Görsel Materyal	1	7.14
ç	Estetik değer	1	7.14
d	Kanıt	1	7.14
e	Haber	1	7.14
f	Kişisel (Öznel) Bakış Açısı	1	7.14
	TOPLAM	7	%50
	Toplam Katılımcı Sayısı	14	

Tablo 4.3. Belgesel Kelimesinin Kökeni Hakkında Katılımcı Görüşleri

Tablo 4.3. incelendiğinde belgesel kelimesinin kökeni hakkında 14 katılımcının sadece 7’sinin görüş bildirdiği görülmektedir. 7 katılımcı da 7 ayrı konu başlığında görüş bildirmiş, diğer 7 katılımcı kelimenin etimolojisine girmek istememiştir. Bu sebeple her konu başlığı %7.14 ile eşit yüzdelerle ayrılmıştır ve toplam görüş sayısı genele göre %50’de (%49.98) kalmıştır.

Soru hakkında görüş bildiren 3 katılımcı, (d) “Kanıt”, (a) “Belge” ve (b) “Belgesel ve belge kavramlarının farkı” gibi birbirine yakın kavramları vurgulayan cevaplar vermiş, 4 katılımcı ise belgesel kelimesinin içeriğinde (c) “görsel materyal”, (ç) “estetik değer”, (e) “haber” ve (f) “kişisel (öznel) bakış açısı” kavramlarının bulunduğunu belirtmiştir. Buna göre birbirine yakın kavramları vurgulayan 3 katılımcı geneli ifade eden toplam %50 içerisinde %21.42’lik dilimi oluşturmuştur. Geriye kalan ve farklı kavramları ön plana çıkaran katılımcıların toplam yüzdesi ise %50 içerisinde %28.58 olarak görülmektedir.

Belgesel sinemanın en önemli kuramcılarında biri olan Paul Rotha, belgeseli var eden unsurların kişisel bakış açısı, sorunların çözümüne katkı ve estetik değerlerin önemi

gibi kavramların belgesele kattığı değerlerden bahsetmektedir. Katılımcıların cevaplarıyla da paralellik gösteren fikrini şu şekilde ifade etmektedir;

“Benim düşünceme göre, belgesellerin acil olan görevlerinden birisi, insanlarla ilgili ve onların sorunlarını çözmeye yönelik bir tutum içinde olarak, sanatlarındaki ustalığı hissettirmektir. ... Bana göre belgeselcilerin amacı sonuç ortaya koymak değildir ancak sonuç çıkarılabilecek ifadelerin yerli yerine konması önemlidir. Onun dünyası, caddeler, evler, fabrikalar ve insanların işyerleridir.”²²⁷

Belgesel kelimesinin kökeni belge kelimesinden gelse de belge ve belgesel birbirlerinden farklıdır. 2 katılımcı da bu durumu farklı konu başlıklarıyla anlatmışlardır. Benzer şekilde belgesel üreticisi ve teorisyen Rotha da “Belgeseller belge değildir. Belge ve olguları kullanır, ancak onları kendi bakış açılarına göre yorumlar ve bunu genellikle anlamlı ve etkileyici şekilde yapar.”²²⁸ görüşüyle katılımcıların görüşleriyle paralel bir düşünce sergilemektedir.

Belgesel kavramının etimolojisi konusunda oldukça farklı bir tablo ortaya çıkmaktadır. Tablo 4.3 incelendiğinde belgesel üreten katılımcıların belgesel kavramının kökenine olan yaklaşımlarının birbirlerinden oldukça farklı ve heterojen olduğu söylenebilir. Her katılımcı belgesel kavramının kendine göre farklı bir yönünü ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca bundan farklı olarak, Tablo 4.3’de sergilenen katılımcı görüşleri, tüm belgeselcilerin katılım gösterdiği en düşük katılım görüşlerine sahiptir. Bunun sebebinin, katılımcıların belgeselin etimolojik kökeni hakkında çok fazla fikri olmadığı düşünülebilir. Zira bazı belgeselciler röportaj öncesinde akademik bilgilerinin çok fazla olmadığını ve sanatta yeterlik düzeyinde bir tez için ne derece yardımcı olabilecekleri hakkında çekimser kaldıklarını söylemişlerdir.

Yukarıda aktarılanlar ışında, yazın alan ile uygulama yapan katılımcılar arasında önemli bir ayrım ortaya çıktığı söylenebilir. Zira alan yazın içerisinde belgesel ve kökeni hakkında net yaklaşımlar bulunsa da katılımcıların bu konuda derinlemesine bir bilgiye sahip olmadıkları ya da farklı yaklaşımlar içerisinde oldukları söylenebilir. 14 katılımcının sadece 7’sinin soruya cevap vermiş olması, bazı belgeselci katılımcıların akademik bilgiyi içeren bu soruda çekimser kalmayı tercih etmiş olabileceği sonucunu düşündürülebilir.

²²⁷ Rotha, a.g.e. 2000, 88

²²⁸ Nichols, a.g.e., 2017,166

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Belgesel ve gerçeklik arasında bağ vardır	5	17.85
b	Belgesel ve gerçeklik arasında bağ yoktur	2	7.14
c	Öznel bakış açısı / yorum	8	28.57
ç	Manipülasyon	3	10.71
d	Gerçeğin kaydedilmesi	2	7.14
e	Gerçeğin yansıtılması	2	7.14
f	Öykü/hikaye	2	7.14
g	Yaratma	2	7.14
ğ	Kurmaca sinemayla bağ bulunmaktadır	2	7.14
	TOPLAM	28	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	14	

Tablo 4.4. Belgesel ve Gerçeklik Arasındaki Bağ Hakkında Katılımcı Görüşleri

Belgesel ve gerçeklik arasındaki bağ sorunsalı uzun zamandan bu yana süregelen bir sorundur. Bu bağlamda Tablo 4.4.'den de anlaşılacağı gibi belgesel ve gerçeklik arasındaki bağ hakkında belgesel uygulaması yapan 14 katılımcının 9 farklı yaklaşım çatısı altında toplam 28 görüş sunduğu görülmektedir. Buna göre en çok tekrar edilen konular dikkate alındığında katılımcıların en çok görüş bildirdiği kavramlar (c) “öznel bakış açısı / yorum” (8; %28.57), (a) “belgesel ve gerçeklik arasında bağ vardır” (5; %17.85) ve (ç) “manipülasyon” (3; %10.71) kavramları olmuştur. Bu üç görüş bütünü %57.13’ünü oluşturmaktadır. İkincil görüşler olarak değerlendirilebilecek (b) “belgesel ve gerçeklik arasında bağ yoktur” (2; %7.14) , (d) “gerçeğin kaydedilmesi” (2; %7.14), (e) “gerçeğin yansıtılması” (2; %7.14), (f) “öykü/hikaye” (2; %7.14), (g) “yaratma” (2; %7.14) ve (ğ) “kurmaca sinemayla bağ bulunmaktadır” (2; %7.14) olmak üzere 6 cevabın genele oranı ise %42.87’dir.

Buna göre katılımcıların belirttiği iki görüş, diğerlerinden net bir çoğunlukla ayrılmış gözükmemektedir Birincil görüş olarak nitelendirilebilecek 2 görüş olan “Öznel bakış açısı/Yorum” ve “Belgesel ve gerçeklik arasında bağ vardır” görüşleri toplam belirtilen görüşlerin %46,42’sini kapsamaktadır. İkincil görüş olarak kabul edilen diğer 7 görüş ise toplamın %53,58’ini kapsamaktadır.

5 katılımcı belgesel ile gerçeklik arasında bir bağ bulunmaktadır fikrini belirtmiş, ancak 8 katılımcı da bu bağın sınırının belgeseli yapan kişinin öznel bakış açısına göre değişiklik gösterdiğini belirtmiştir. Her iki yaklaşım da literatürde kendine yer

bulmaktadır. “Yönetmen yaratmadan önce konusundaki toplumsal ilişkileri algılamalı ve toplumsal çözümleme alanında dinamik olmalıdır. Konusunu yalnızca beyinde değil, aynı zamanda kalbinde hissetmelidir. Doğal maddesini hissettiği gibi yorumlamalıdır. Bunu yapamaması durumunda onu ekranda yaratamayacaktır.”²²⁹

Katılımcıların 3’ü ise belgeselin propagandaya açık olması ve öznel bakış açısı sebepleriyle “manipülasyon” gerçeğine vurgu yapmıştır. Nitekim doğruları göstermesinden yola çıkarak özellikle 2. Dünya Savaşı sırasında belgesel, yaygın bir propaganda aracı olmuş ve doğrular manipüle edilmiştir. “Geniş halk yığınlarını etkilemede kitle iletişim araçlarının her türlüüne başvurarak büyük bir propaganda kampanyasına girişilen Nazi Almanyası’nda propaganda bakanı Goebbels, sinemanın, özellikle de belgesel türün propaganda açısından taşıdığı önemi gözden kaçırmamıştır. Dışsıtım ve döviz girdileri sebebiyle öykülü sinemada açıkça bir propaganda kampanyasına girişmekten kaçınan Goebbels, Nazi propagandası açısından geniş halk yığınlarına “gerçek”i göstermenin ne kadar etkili olacağının bilincindeydi. Gerçeği göstermede en etkili yol, belgesel film yapımıydı...”²³⁰ Zaten belgesel sinemanın doğuşu da benzer sebeplerden olmuştur. Manipülasyon ya da propaganda, belgeselin doğuşundan bu yana tartışılan en önemli konulardandır. “Belgesel sinemanın sadece bilgi veren ve açıklamalar yapan bir kurum görevini yüklenmekle yetinmeyip yol gösterici olmasının gerekliliğine inanan Grierson demokrasinin daha etkin bir şekilde yaşatılması için propagandanın önemini vurgulayarak toplumsal yaşama biçim verebileceğini ileri sürmektedir.”²³¹

Belgesel ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi doğrulayan katılımcılar olmakla birlikte, bu katılımcıların soruya bağlantılı olarak c, ç, f, ya da g maddelerinden en az birine de değindikleri gözlemlenmiştir. Buna göre belgesel ve gerçeklik arasında temelde bir bağın olduğu, ancak detaylarda çeşitli şartların olduğunu söyledikleri değerlendirilebilir. Katılımcıların yaratma olarak nitelendirdiği durum Grierson’un 1930 yılında belirttiği yaklaşımla aynı paralelliktedir. “Bugün pek çoğumuz hala John Grierson’ın 1930’larda ortaya attığı belgesel tanımına o ya da bu şekilde

²²⁹ Rotha, a.g.e., 2000, 146

²³⁰ Adalı, a.g.e. 1986, 36

²³¹ Barnouw, E. (1980). *Documentary: A History Of The Non Fiction Film*. New York: Oxford University Press. 85 (Akt: Öngören, 1991:63)

başvuruyoruz: “Gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması...” Bu görüş belgeselin yaratıcı bir uğraş olduğunu kabul eder.”²³²

Katılımcıların 2’si, belgeselin gerçek dünyanın yansıması olduğunu, bu yansıma neticesinde izleyicilerin haberdar olabildiğini söylemiştir. Bill Nichols da benzer bir yaklaşım şekliyle “Ama belgesel, gerçekliğin yeniden üretilmesi değil, hâlihazırda içinde bulunduğumuz dünyanın temsil edilmesidir.”²³³ demektedir.

Tablo 4.4. göz önüne alındığında belgesel ve gerçeklik hakkında bir bağ olduğu katılımcılar tarafından belirtilmiştir. Ancak katılımcıların bu bağın objektif olmadığını, belgeseli üreten kişinin öznel bakış açısından geçtiğini ve dolayısıyla salt gerçekliği aktarmadığını net bir şekilde savunmaktadır. Zira salt gerçeklikten bahsedilmesi de çok olası gibi görülmeyebilir. Her insanın kendi karakteri, geçmiş yaşamışlıkları, öğrendikleri ve hatta yaşadığı coğrafya sebebiyle gerçekleri algılama şekli farklıdır denilebilir. Katılımcıların bir bölümüne göre de bu farklı algılar gerçeklik kavramını manipülasyona açık hale getirmektedir.

Katılımcıların 2’si, kurmaca sinema ile bağı olduğunu belirtmiştir. Gerek literatür gerekse katılımcıların çoğunluğu belgesel ve kurmaca sinemayı birbirlerinden ayrı tutmaktadırlar. Ancak 2 katılımcı, belgesel üretenlerin konulara kendi perspektiflerinden baktıklarından dolayı, belli konuları işlediklerini ama belli konuları da göz ardı ettiklerini belirtmiştir. Bu durumun, önceden kurgu hale gelmesi ve kurmaca film gibi gerçekliğin yeniden yaratılması sonucunu doğurduğunu söylemektedir.

Tablo 4.4.’de belirtilen görüşler göze alındığında, öznel bakış açısı, kişiden kişiye göre değişebileceği için tek bir doğrudan bahsetmek mümkün olamayacaktır denilebilir. Bu sübjektif durum, gerçeğin manipüle edilmesini ya da propaganda amaçlı kullanılması sonucunu bile doğurabilir.

Bir grup katılımcı, belgeselin gerçeği kaydetmesi ve gerçeği yansıtmayı savını savunurken diğer bir grubun da bu görüşün tam ters noktasında duran kurmaca sinemayla bir bağ kurulduğunu belirtmeleri, belgesel üreticilerin kavramlara ne kadar farklı yanaştığının bir göstergesi denilebilir. Kurmaca sinema bağımlı belirten

²³² Nichols, a.g.e., 2017, 27.

²³³ Nichols, a.g.e., 2017, 34.

katılımcıların, özellikle belgesel üreticisinin öznel bakış açısını katıyor olma görüşünden yola çıkarak, belgesellerin o bakış açısına göre kurgulandığını, yansız kalamayan bir görüşün de “kurmaca” kalacağını savundukları düşünülebilir.

Yukarıda belirtilenlerin ışığında, alan yazınla eşgüdümlü olarak, belgesel üreticiler de belgeselin gerçeklikle ilintili bağı olduğu yönünde görüş beyan etmelerinin yanı sıra; yine alan yazınla uyumlu olarak, salt gerçeklikten tam olarak bahsedilemeyeceğini, herkesin öznel bakış açısı sebebiyle, gerçeği kavrama biçiminin kişiden kişiye göre değişeceğini belirtmişlerdir. Bu bakış açısının arkasında, belgesel üretimi yapanların gerçek mekân, olay ve kişilerden yola çıkarak hikayeyi işlemesi ve her uygulamacının eğitim, kültür, coğrafya, cinsiyet gibi sebeplerden farklı öznel bakışa sahip olması sebebiyle farklı anlatım biçimleriyle konuyu anlatmaları olabilir.

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Değişim	2	4.88
b	Demokratikleşme / Topluma yayılım	2	4.88
c	İnternet Teknoloji	5	12.2
ç	Bağımsız kolektifler STK'lar	2	4.88
d	Popüler olana ilgi yönelimi	2	4.88
e	Disiplinler arası	1	2.44
f	Parasal (Kaynak) sorunları	6	14.63
g	Siyasal sorunlar	4	9.76
ğ	Sansür	5	12.2
h	Belgesel üretimi artıyor	5	12.2
ı	Belgesel gösterimi azalıyor	2	4.88
i	Üslubun bilginin önüne geçmesi	2	4.88
j	Türkiye’de toplumsal hafıza silinmektedir	3	7.32
	TOPLAM	41	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	14	

Tablo 4.5. Türkiye’de Belgesel Üretimin Genel Durumu Hakkında Katılımcı Görüşleri

Türkiye’de belgesel üretimin genel durumu hakkında katılımcı görüşlerinin belirtildiği Tablo 4.5 incelendiğinde, 14 katılımcının, 13 farklı konu başlığında toplam 41 görüş belirttiği gözlenmektedir. Bunlar arasında birincil olarak ön plana çıkan görüşler; (f) “Parasal (Kaynak) sorunları” (6; %14.63), (ğ) ”Sansür” (5; %12.2), (h) “Belgesel üretimin artış göstermesi” (5; %12.2), (c) “İnternet ve teknolojinin değişimi” (5; %12.2) ve (g) “Siyasal sorunlar” (4; %9.76) yanıtları katılımcıların verdiği yanıtların

(25) %60.99'unu oluşturmaktadır. İkincil görüşler 8 konu başlığında ve tüm görüşlerin %39.01'unu oluşturmaktadır. İkincil belirtilen görüşlere bakıldığında; (j) "Türkiye'nin toplumsal hafızası silinmektedir (3; %7.32), (a) Değişim (2; 4.88), (b) Demokratikleşme / Topluma yayılım (2; %4.88), (ç) Bağımsız kolektifler / STK'lar (2; %4.88), (d) Popüler olana ilgi yönelimi (2; %4.88), (ı) Belgesel gösterimi azalıyor (2; %4.88), (i) Üslubun bilginin önüne geçmesi (2; %4.88) ve (e) Disiplinler arası (1; %2.44) konu başlıkları görülmektedir.

Tablo 4.5.'den anlaşılacağı üzere 14 katılımcının birincil olarak görüş belirttiği konular "Parasal (kaynak) sorunları", "İnternet teknolojisi", "Sansür", " Belgesel üretiminin artışı" ve "Siyasal sorunlar" olarak ön plana çıkmış ve genele göre %60.99 oranını kapsamaktadır. İkincil görüşler olarak değerlendirilebilecek diğer 8 konu başlığı ise %39.01 oranındadır.

Tablo 4.5.'deki oranlara bakıldığında Türkiye'deki belgesel üretimini etkileyen en önemli konunun mali kaynak sorunları olduğuna dair cevap katılımcılar tarafından en fazla verilen cevap olmasının yanı sıra, katılımcılara göre sansür ve siyasal sorunlar Türk belgeselinin önündeki en önemli engeller olarak nitelendirilmektedir. Mali kaynak sorunlarının Türkiye'de belgeselcilerin yeni karşılaştığı bir sorun olmadığı görülmektedir. Özellikle belgesel dalında ister sinema ister fotoğraf olsun, mali kaynak sıkıntısı her zaman yaşanmış, pek çok zaman belgeselcilerin öz kaynaklarıyla bu sorun çözülmeye çalışılmıştır. 2002 yılında 91 belgesel sinemacıyla yapılan bir çalışma da bu sorunun yeni olmadığını kanıtlamaktadır. Susar'ın "Türkiye'de Belgesel Sinemacılar" adlı eserine göre belgesel sinemacıların yaklaşık 2/3'ü mali engellere takıldıklarını açıklamaktadır.

"... Buradan yola çıkarak görüşülen yönetmenlerden belgesel film üretimi sırasında karşılaştıkları sorunları önceliğine göre sıralamaları istenmiştir. 7 yönetmen bu soruyu cevaplamamıştır. Geri kalan 84 yönetmenin verdiği cevaplardan karşılaşılan sorunun en fazla finans (%64.8) olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle, yönetmenlerin hemen hemen üçte ikisi belgesel yapımı sırasında en fazla finans sorunu ile yüz yüze gelmektedir."²³⁴

Teknolojinin gelişimi öncü olmakla birlikte biraz önce aktarılan tüm olumsuzluklara rağmen Türkiye'de belgesele olan ilginin günden güne arttığına dair görüşler de gerek

²³⁴ Susar, A. Filiz (2004). *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları. 40

katılımcılar, gerekse de akademisyenler tarafından tespit edilmektedir. Susam, Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema adlı eserinde de bu artışa dikkat çekmiştir.

“Dünyada olduğu kadar Türkiye’de de belgesel sinema büyük bir ivme kazanmış görünmekte. Dil ve söylem arayışlarıyla, belgesel sinemanın sinemaya kattığı eserlerin sayısı her geçen gün artmakta. ... 2000’den bu yana (2000-2014) çekilen belgesellere dair izler sürüldüğünde konusu özellikle doğrudan toplumsal bellek olan yüzlerce örneğe rastlandığı görülecektir.”²³⁵

Konuyla ilgili negatif yaklaşımlar içerisinde; belgeselin önündeki engeller sebebiyle toplumsal hafızanın silinmeye başlaması, belgesel üretiminde üslubun bilginin önüne geçmesi, moda ve popüler olana ilgi sebebiyle belgesel üretimindeki değişimler, yukarıda aktarılan belgesel gösteriminin arttığına dair düşünceye ters orantılı olarak, belgesel üretimin azaldığı düşüncesi gibi fikirleri saymak mümkündür. Toplumun ve dolayısıyla belgeselin değişime uğraması, daha geniş bir kitlenin belgesel üretimine yönelmesi sonucunda demokratikleşmesi, bağımsız kolektifler ve sivil toplum kuruluşlarının belgesele gösterdiği ilgi ve disiplinler arası geçirgenliğin artışı ise katılımcıların konuya pozitif yaklaşım gösterdikleri konu başlıklarındandır. Yine Susam, eserinde, tarihçi Pierre Nora’ya atıfta bulunarak tarihin demokratikleşmesinden bahseder. “Fransız tarihçi Pierre Nora’ya göre “hafızanın yükselmesi”nin nedenlerinden biri tarihin demokratikleşmesidir. Nora’nın “tarihin demokratikleşmesi”nden kastettiği; halkların, toplumların, etnik grupların ve hatta bireylerin güçlü kurtuluş ve özgürleşme mücadelesidir. Buna göre azınlık hafızalarının akla gelebilecek bütün biçimleri büyük bir hızla yaygınlaşıyor.”²³⁶ Belgeseller egemen olmayanların sesi olabildiği için hem egemen tarihe karşı çıkabilmekte hem de toplumsal demokratik düzeni işletebilme yollarından biri olmaktadır denebilir. Zira toplumu meydana getirebilen her kesimin kendi söyleyecekleri olacaktır.

Yukarıda aktarılan saptamalardan yola çıkarak, belgesel üretimi yapanların gerek üretim içeriği, gerekse bu içeriğin gösterimi konusunda özellikle siyasal ortam açısından sorunlar yaşadıkları görülmesinin yanı sıra; bu konuda alan yazın kaynaklarda da, belgesel üretim yapanların aktardıklarına benzer bilgileri bulmak mümkündür. Özellikle siyasal iktidarların belgesel üretimine yeterince kaynak sağlamadıkları ifade edilmekte ve bu sebeple pek çok belgesel üretimin belgeselcilerin öz kaynaklarıyla üretildiği vurgulanmıştır. Ancak yine de belgesel gösterimlerinin

²³⁵ Susam, a.g.e.,2015, 181

²³⁶ Susam, a.g.e.,2015, 182

azalmasına karşın belgesel üretiminin artması, bağımsız yapımların artmasıyla açıklanabilir. Bağımsız yapımların fiziki gösterim alanlarında gösterilememesi, hem siyasal gücün eleştirel yaklaşımları engelleme çabasıyla, hem de üreticilerin finansal öz sermayelerinin ancak film üretimine yetmesine ve gösterim için yeterli finansal güçlerinin kalmamasıyla açıklanabilir. Ancak bu kanallara alternatif olarak üretimlerin özellikle internet ortamında YouTube, Vimeo gibi sayısal video platformlar aracılığıyla kitlelerle buluşturma çabalarının da belgesel film üretiminin artışında bir etken olduğunu düşünmek mümkündür. Sadece belgesel sinemanın değil, belgesel fotoğrafın da özellikle içerikle ilgili yaşanan müdahaleler karşısında zorda kaldığı, izleyici kitlesiyle buluşmakta zorlandığı, pek çok zaman küçük fotoğraf dernekleri çatısında ya da sanal sergi alanlarında kendilerine yer edinmeye çalıştığı gözlenebilir. İnternet üzerinden yayınlanan bağımsız bu tür yapımların gerek siyasal, gerekse sponsor sistemi tarafından yapımlara uygulanmaya çalışılan müdahaleden ve sansür girişimlerinden uzak tutulabileceği de düşünülebilir. Özellikle internet ortamının, belgesel üretimin yayılması ve farklı çevrelerle buluşturulması açısından belgeselcilere yeni fırsatlar sunduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 4.6., Tablo 4.7. ve Tablo 4.8., 7 katılımcıdan oluşan sadece belgesel fotoğrafçı katılımcıların görüşlerinin sunulduğu tablolardır.

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	İnsan hikayelerini anlatmak	3	20
b	Sorunları göstermek	3	20
c	Paylaşmak	2	13.33
ç	Farkındalık yaratmak	2	13.33
d	Haberdar etmek	2	13.33
e	Sorgulama Yaratmak	1	6.67
f	Dönüşüm sağlamak	1	6.67
g	Kayıt arşiv oluşturmak	1	6.67
	TOPLAM	15	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	7	

Tablo 4.6. Belgesel Fotoğrafın Amacına Yönelik Katılımcı Görüşleri

Tablo 4.6.'da Belgesel Fotoğrafın Amacına Yönelik Katılımcı Görüşlerine katılımcıların verdiği yanıtlara bakıldığında, verilen cevaplar 8 farklı konu başlığı altında ve toplam 15 görüş çatısı altında toplanmaktadır. En çok görüş belirtilen konular, (a) “İnsan hikayelerini anlatmak”(3; %20) ve (b) “Sorunları göstermek”(3; %20) konu başlıkları ön plana çıkan ve toplam %40 ile en çok üzerinde uzlaşılan

görüşler olduğu görülmektedir. İkincil görüş başlıkları incelendiğinde ise ikişer cevaplarla (c) “Paylaşmak” (2; %13.33), (ç) “Farkındalık yaratmak” (2; %13.33) ve (d) “Haberdar etmek” (2; %13.33) katılımcılar tarafından belirtilen diğer görüşler olduğu görülmektedir.

Katılımcı görüşlerinden yola çıkarak belgesel fotoğrafın amacına bakıldığında 15 görüşün 6’sı ve görüşlerin %40’ı “İnsan hikayelerini anlatmak” ve “Sorunları göstermek” konuları olmak üzere birincil konular olarak öne çıkmaktadır. İkincil görüşler olarak değerlendirilen konular ise geri kalan 9 görüşü ve %60’lık kısmı oluşturmaktadır. Ancak görülmektedir ki ikincil görüşler içerisinde özellikle “Paylaşmak”, “Farkındalık yaratmak” ve “Haberdar etmek” başlıkları, birincil görüşlerle oldukça yakın görüşlerdir. Dolayısıyla katılımcılar arasında büyük görüş ayrılıkları olmadığı görülmektedir.

Tablo 4.6.’dan da anlaşılabacağı üzere belgesel fotoğrafçı katılımcıların, belgesel fotoğrafın amacına yönelik yaklaşımları içerisinde “insan hikayelerini anlatmak” ve “sorunları göstermek” kavramları ön plana çıkmaktadır. Yaşanmış olayları ön plana çıkararak, insanların yaşadığı sorunları diğer kesimlere görünür kılmak belgesel fotoğrafçıların en çok üzerinde durduğu konular arasındadır. “Fotoğraf ustası Ansel Adams’ın ilk büyük toplumsal belgesel projesini yürüten FSA kurumunun başındaki Roy Stryker’a “Seninle birlikte çalışanlar yalnızca birer fotoğrafçı değiller. Ellerinde fotoğraf makinesi bulunan birer sosyolog onlar.”²³⁷ şeklindeki sözleri özellikle toplumsal belgeci fotoğrafçılar ile toplumbilimciler arasındaki benzerliklere dikkat çekmesi bakımından önemlidir.”²³⁸ Belgesel fotoğrafçıların toplumun çeşitli kademelerindeki sorunları gündeme getirmesi ve ayrıca süreçleri de takip eder ve kayıt altına alır olması, bir anlamda onların bilimsel bir çalışma yapan sosyologlarmış gibi bir algı yarattığı dile getirilmiştir. Howard S. Becker, “Sosyologlar gibi fotoğrafçılar da göç, yoksulluk, ırk toplumsal huzursuzluk gibi çağdaş toplumsal sorunlarla ilgilenmişlerdir.”²³⁹ diyerek sosyologlarla fotoğrafçılar, ama özellikle toplumsal belgeci fotoğrafçıların birbirleriyle olan yakınlığını belirtmiştir.

²³⁷ Tolungüç, A. (1985) İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması. *Fotoğraf*. 30. 8 (akt:Buçan 2014:73)

²³⁸ Buçan, N. (2020). *Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları*. İstanbul: Espas Yayınları. 73

²³⁹ Becker, H.S. (Mart 2006). Fotoğraf ve Sosyoloji. *Toplumbilim*, 19, 49. (Akt:Buçan, 2014:73)

Katılımcılara göre belgesel fotoğraf toplumu haberdar etmek, sorgulama ve dönüşüm yaratma potansiyeli olan bir yoldur. Bu bakış açısı, belgesel literatüründe de kendine yer edinmiştir. Belgesel sinemanın en önemli kuramcılarında biri olan Gierzon da benzer şekilde dramatik iletişim araçlarıyla toplumsal fayda sağlanabileceği tezini savunmuştur. “Yaklaşım olarak Grierson, dramatik iletişim araçlarıyla ve yorum yaparak yola çıkmanın bireyleri ortak bir duygu ve düşünce ortamına götürebileceği, bunun da uygar yaşamın karmaşık yönlerini değerlendirmede toplumsal yarar sağlayabileceği görüşündeydi.”²⁴⁰ Bir iletişim yöntemi olarak belgesel de toplumsal etkisi güçlü bir anlatım biçimi, yöntemidir.

Jacop Riis, Lewis Hine, Türkiye’den Fikret Otyam gibi fotoğrafçılar, toplumsal sorunları belgeleyerek gündeme getirmeyi başardıkları ve toplumsal diyalog ve farkındalık için bir yol açabildikleri söylenebilir. Günümüzde de Ken Light, James Nachtwey, Sebastião Salgado gibi toplumsal belgeci fotoğrafçılar, Becker’in değindiği gibi çağdaş toplumsal sorunlarla ilgilenmişler ve bunları fotoğraflarıyla gün yüzüne çıkarmışlardır.

Yukarıda belirtilenlerin ışığında, yazın alanda yazılanlarla paralel olarak, belgesel fotoğrafçıların en büyük etkisinin, insan hikâyeleri üzerinden toplumun bilmediği sorunları gün yüzüne çıkarmaları ve bu sorunlar aracılığıyla toplumsal farkındalık yaratmaları olmasının yanı sıra; yaratılan bu farkındalık sonucunda, toplum içerisinde bir sorgulama ve değişim süreci yaratılabileceği düşünülebilir. Bununla ilgili tarihsel perspektifte pek çok örnek bulmak mümkündür. İmajların toplumsal etkisi ile internet mecrasının gücü dikkate alındığında, toplumsal belgeci fotoğrafların tek başına bir değişim yaratmasa da farkındalık yaratabileceği ve toplumsal dönüşümü ateşleyen başat faktörlerden biri olabileceği söylenebilir. Farklı sosyolojik, ekonomik ve psikolojik unsurların her birinin birleşerek toplumsal değişimi başlatacağı ve belgeselin de bu konuda yardımcı bir rol alacağı düşünülebilir.

²⁴⁰Adalı, a.g.e. 1986, 47

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Karşılıklı etkileşim vardır	2	8.33
b	Fotoğrafın etkisi vardır	6	25
c	Teknik olarak etkisi olmuştur	4	16.66
ç	Görsel dil olarak etkisi olmuştur	6	25
d	İkisi de farklı dildir	1	4.17
e	İki tekniğin karışımı multimedyaı yaratmıştır	3	12.5
f	Çekim mekânlarının belgelenmesi	1	4.17
g	Belgesel filmlerin içinde kullanılması	1	4.17
	TOPLAM	24	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	7	

Tablo 4.7. Fotoğrafın Sinemaya Etkisine Yönelik Belgesel Fotoğrafçı Katılımcıların Görüşleri

Fotoğrafın Sinemaya Etkisine Yönelik Belgesel Fotoğrafçı Katılımcıların Görüşlerinin ölçüldüğü Tablo 4.7.'ye göre, 7 belgesel fotoğrafçı katılımcının, 8 konu başlığı altında toplam 24 görüş bildiği görülmektedir. Birincil olarak en yüksek katılımın olduğu konu başlıkları (b) "Fotoğrafın etkisi vardır" (6; %25) ve (ç) "Görsel dil olarak etkisi olmuştur" (6; %25) konu başlıklarıdır. Bu iki konu başlığı toplam görüşlerin %50'sini oluşturmaktadır. Diğer %50'yi oluşturulan görüşler de, fotoğrafın teknik etkisinin belirtildiği (c) "Teknik olarak etkisi olmuştur" (4; %16.66) seçeneği ise 7 katılımcının en çok fikir birliğinde olduğu ikinci seçenek olmuştur. Katılımcılar ayrıca (e) "İki tekniğin karışımı multimedyaı yaratmıştır" (3; %12.5), (a) "Karşılıklı etkileşim vardır" (2; %8.33), (d) "İkisi de farklı dildir" (1; %4.17), (f) "Çekim mekânlarının belgelenmesi" (1; %4.17) ve (g) "Belgesel filmlerin içinde kullanılması" (1; %4.17) görüşleri de ikincil olarak bildirilen görüşler arasında görülmektedir.

Katılımcıların fotoğrafın sinemaya etkisi konusunda kesin görüşleri olduğu görülmektedir. "Fotoğrafın etkisi vardır" ve "Görsel dil olarak etkisi olmuştur" görüşleri genel görüşün %50'sini oluşturmaktadır. Ancak her iki görüş de 7 katılımcının 6'sı tarafından net bir şekilde belirtilmiştir. Bu da katılımcıların %85.71'ine denk gelmektedir. Bunun dışında, ikincil görüş olarak nitelenebilecek 6 farklı konuda 12 görüş de diğer %50'lik kesimi oluşturmaktadır. Eğer birincil görüşe teknikle ilgili görüş de eklenirse, Tablo 4.7'den de anlaşılacağı gibi belgesel fotoğrafçı katılımcıların %66.66'sı, fotoğrafın sinema üzerinde bir etkisinin bulunduğunu ve bu

etkinin hem teknik hem de görsel dil oluşumunda etkili olduğunu düşünmektedir. Bu oran oldukça yüksek bir oran olup genel kanaat göstermede önemlidir. Kalan %33.34 katılımcı ise iki dalın birbiriyle olan ilişkisini ve/veya sinemaya olan yararını belirtmiştir.

7 katılımcının 6'sı, fotoğrafın sinema üzerinde etkisi olduğu konusunda hemfikirdir. "Savaş ve gezi fotoğraflarıyla başlayan belgeleme işleri farklılaşarak devam etti. Dağlar, kentler, gelenekler, sokaklar, sokaklarda yaşayanlar fotoğraflandı."²⁴¹ Fotoğrafın başlattığı bu belgeleme şekli zamanla belgesel sinema anlayışına da katkı sağlamaya başladı. Belgesel sinema da tıpkı belgesel fotoğraf gibi konularını gündelik hayatın içinden seçmeye ve işlemeye başladı.

"Modern topluma yönelik daha derin ve daha akıllıca toplumsal çözümlemelerin yapılması gerekmektedir; toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi, olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi ve toplumun önde gelen sınıfına yönelik uyarılarda bulunulması belgeselin amaçlarından bazılarıdır... Onun dünyası, caddeler, evler, fabrikalar ve insanların işyerleridir... Bunların ötesinde, belgeseller var olan sorunları ve gerçeklikleri yansıtmalıdır."²⁴²

6 katılımcı, fotoğrafın sinemaya etkisinin "görsel dil" üzerinde olduğunu söylemiş, yani sinematografiye ve sinema estetiğine olan etkisinin güçlü olduğunu belirtmişlerdir.

4 katılımcı ise bunların dışında teknik olarak da etkisinin güçlü olduğunu, teknik alt yapı olarak sinemanın fotoğrafın alt yapısını kullandığını belirtmiştir.

Fotoğraf ve sinemanın kendi dinamiklerinin birleşiminden mutimedya adı verilen yeni bir tekniğin doğduğunu söyleyen katılımcılar da bulunmaktadır. Bunun sonucu olarak da 2 katılımcı, her iki tekniğin de birbirine üstünlük içerisinde bulunmadığını aksine her iki tekniğin de birbirlerinin avantajlı yönlerini kullanarak etkileşim içerisinde bulunduğu görüşünü belirtmiştir.

Yukarıda belirtilenlerin ışığında, resim sanatının fotoğrafa, fotoğrafın da sinemaya gerek stil, gerekse teknik anlamda katkısının yanı sıra; fotoğraf ve sinemanın da uzun yıllar boyunca pelikül üzerine kaydediyor olması, her ikisinin de pozlama yöntemiyle görüntü elde etmesi, benzer laboratuvar imkanlarından geçmesi ve günümüzde her ikisinin de sayısal olarak benzer sensör ve kayıt birimlerine kaydediyor olması,

²⁴¹ Ertuğrul, A. (2007). Fotoğrafın İlk Yüzyılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek. *Anadolu Sanat Dergisi*, 18, 91

²⁴² Rotha, a.g.e., 2000, 88-89

birbirlerinden teknik anlamda yararlandıklarını düşündürebilir. Işık, enstantane, diyafram ve ISO değerlerini kullanarak görsel dil oluşturuyor olmaları ve bu dili, sinemanın önceli olan fotoğraf dilinden alıyor olması, fotoğrafın sinemaya kattıklarından bazıları olduğunu düşündürebilir. Bu sebeple, sinema ve fotoğraf, farklı yöntemler kullansalar da birbirleriyle karşılıklı etkileşim içerisinde olduklarını belirtmek mümkündür. Yazın alanda bu ayrım hakkında net bir fikir birliğinin olmaması, uygulama yapanların fikirlerinin ne derece önemli olduğunu gözler önüne serdiği sonucuna ulaştırabilir.

Belgesel fotoğrafçılara yöneltilen bir diğer araştırma sorusu da belgesel fotoğrafın topluma etkisi olup olmadığına yönelik olmuştur.

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Toplumsal problemleri krizleri görünür kılar	5	27.78
b	Toplumsal kanı oluşturur	2	11.11
c	Toplumsal değişime destek olur	4	22.22
ç	Topluma bilgi verirler / bilinçlendirirler	2	11.11
d	Toplumsal bellek oluşturur	4	22.22
e	Tek başına bir değişim başlatamaz	1	5.55
	TOPLAM	18	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	7	

Tablo 4.8. Belgesel Fotoğrafın Topluma Etkisi Hakkında Katılımcı Görüşleri

Tablo 4.8.'e göre belgesel fotoğrafın topluma etkisi hakkındaki görüşleri 7 belgesel fotoğrafçı katılımcıya sorulmuş ve toplam 18 görüş 6 farklı konu başlığı altında toplanmıştır. Katılımcıların verdiği cevaplar değerlendirildiğinde (a) “Toplumsal problemleri, krizleri görünür kılar” (5; %27.78) ile en fazla cevap verilen birincil konu başlığı olmuştur. Ayrıca, (c) “Toplumsal değişime destek olur (4; %22.22) ve (d) “Toplumsal bellek oluşturur” (4;%22.22) konu başlıkları katılımcıların yarısından fazlasının görüş birliği içerisinde olduğu diğer konu başlıkları arasındadır. Katılımcıların ikincil olarak görüş bildirdikleri konular ise; (b) “Toplumsal kanı oluşturur” (2; %11.11), (ç) “Topluma bilgi verirler / bilinçlendirirler” (2; %11.11) ve (e) “Tek başına bir değişim başlatmaz” (1; %5.55) konu başlıklarıdır.

Daha genel bir perspektiften bakıldığında Tablo 4.8.'e göre katılımcıların %71.47'si belgesellerin toplumsal krizleri görünür kıldığını düşünmektedir. Ayrıca katılımcıların

%57.14'ü belgeselin toplumsal değişime desteği hakkında hemfikirdir. Yine %57.14'lük bir katılımcı çoğunluğu belgesellerin toplumsal belleğin oluşumundaki olumlu rolü konusunda birleşmektedir. Tablo 4.8.'e göre birincil olarak kabul edilen bu başlıklar, genel yüzdelik dilimde %72.22'lik bir dilimi temsil etmektedir. Bu oran, belgesel fotoğrafçıların belli konularda hemfikir olduklarını gösteren önemli bir orandır. Bunun dışında ikincil olarak kabul edilebilecek 3 farklı konuda toplam 5 görüş bildirilmiş ve bu görüşler geri kalan %27.78'lik dilimi kapsamaktadır.

Katılımcıların büyük bir çoğunluğunun birleştiği “Toplumsal problemleri krizleri görünür kılar.” konu başlığı, özellikle toplumsal belgeci fotoğrafın ne kadar önemli olduğunu belirtmektedir. Zira belgesel fotoğrafçılığın tarihsel gelişiminde, toplumsal belgeci tavırla üretilen fotoğrafların, toplum ve siyasal yaşam üzerinde ne kadar etkili olduğu oldukça nettir. Tarihsel süreç içerisinde bunun en önemli göstergesi Jacob Riis'tir. Gecekonduların aşırı kalabalıklığının ve sağlıksız barınma koşullarının hastalıklara ve suç oranını arttırdığına inan Riis, bu toplumsal rahatsızlıkların onları yaratan nedenleri ortadan kaldırarak iyileştirilebileceğini savunuyordu.

“Yazdım ama hiç etki yaratmıyor gibiydi.” diyen Riis, çözümü fotoğrafın inandırma ve ikna etme gücünde bulmuştu. *Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor?* 1890 yılında yayımlandığında, yükselen genç bir politikacı olan Theodore Roosevelt, Riis'i aradı ve ona bir mesaj bıraktı: Kitabını okudum ve yardım etmeye geldim.”²⁴³

Roosevelt, Riis'in de sayesinde bu sorunun ne derece önemli olduğunu görmüş ve sonrasında bu sorunla ilgili önlemler almıştır. Rotha da benzer şekilde belgeselin işlevini tanımlamaktadır: “Benim düşünceme göre, belgeselcilerin acil olan görevlerinden birisi, insanlarla ilgili ve onların sorunlarını çözmeye yönelik bir tutum içinde olarak, sanatlarındaki ustalığı hissettirmektir. Onun görevi, halkın bir kısmına, onun diğer kısmını anlatmaktır.”²⁴⁴

Belgesel fotoğrafın tarihsel süreci içerisinde Riis örneğinin oldukça önemli bir örnek olduğu düşünülebilir. Zira yazının etki etmediği yerde, yeni bir anlatım aracı olan fotoğraf, toplumların ve siyasi liderlerin ilgisini çekmiş ve oldukça etkili bir iletişim aracı olmuştur. Özellikle sinema ve video teknolojileri gelişip sokağa inebilir hale gelinceye kadar, belgesel fotoğraf oldukça önemli haber verme, aktarma ve gösterme

²⁴³ Buçan, a.g.e. 2020, 98

²⁴⁴ Rotha, a.g.e. 2000, 88-89

yolu olmuştur. Tablo 4.8’den de anlaşılacağı gibi, üzerinden bir yüzyıldan fazla zaman geçmesine rağmen, bu anlatım şeklinin gücünde bir değişim olmamıştır. Zira katılımcıların vermiş olduğu cevaplardan anlaşılmaktadır ki, katılımcılara göre, belgesel fotoğraf, toplum üzerinde oldukça etkilidir. Özellikle toplumun bilmediği, görmediği ya da gösterilmeyen olayları görünür kılması bakımından önem arz etmektedir. Böylece toplum içinde yaşayan bireyler, hem kendi konumlarını sorgulayabilmek adına, hem de başka bireylerin varlığını öğrenebilmek ve sorgulayabilmek adına önemli bilgiler elde etmiş olurlar. Bunun dışında toplum için hatırlanması ve tekrar başvurulması gereken olayları belgeleyebilmesi, toplumsal bellek oluşturmaya açısından önemlidir. Zira bir toplumu bir arada tutan en önemli güçlerinden birisi de ortak belleğidir.

Katılımcıların büyük bir çoğunluğu fotoğrafın toplumsal değişim için önemli bir anlatım aracı olduğunu düşünse de bir katılımcı farklı olarak fotoğrafın tek başına değişim başlatamayacağını düşünmektedir. Katılımcıya göre değişimin olabilmesi için farklı sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel bileşenlerin de devreye girmesi gerekmektedir. Bu sebeple, 4 katılımcı “Toplumsal değişime destek olur” konu başlığı ile toplumsal değişim yaratacak potansiyeli olduğu fikrini desteklemiş, ancak tek başına toplumsal değişim için yeterli olmadığını, başka unsurlarla birlikte onlara destek olabileceği fikrini belirtmek istemişlerdir.

Teknoloji ve iletişimin önemli olduğu bu dönemde özellikle görsel anlatımın tüm dünyada başat önemi olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle iktidarların kendi güçlerini koruyabilmeleri, yanlış ve manipülatif söylemlerin içlerini doldurabilmeleri için görsel işitsel medyaya ihtiyaçları olduğu söylenebilir. Gerçeklerin üzerinin örtülmeye çalışılmasının ve bir simülasyon dünyası yaratılmasının önünde en önemli direncin belgesel olduğu söylenebilir. Zira hem yazın alan kaynaklarının, hem de katılımcıların görüş belirttiği gibi belgesel, kişi ve toplumların üstü örtülü sorunlarını gösterebilir, bilinçlendirebilir, bir kanı ve kamuoyu yaratabilir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi belgesel tüm bu değişimi tek başına sağlayamayabilir. Değişimin olabilmesi için uygun zaman ve toplumsal altyapının da buna hazır olması gerektiği düşünülebilir.

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Arşiv kaydetmek / Belgelemek	3	27.28
b	Sorgulamak / Sorgulatmak	2	18.18
c	Yeni bir vizyon oluşturmak	1	9.09
ç	Empati kurdurabilmek	1	9.09
d	Özgürleştirir	1	9.09
e	Bir derdi anlatır	1	9.09
f	Paylaşmak / yaymak	1	9.09
g	Görünmeyeni göstermek	1	9.09
	TOPLAM	11	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	7	

Tablo 4.9. Belgesel Sinemanın Amacı Sorusuna Katılımcıların Verdiği Cevap Dağılımları

Belgesel sinemanın amacına yönelik katılımcı görüşleri alındığında Tablo 4.9'da ortaya konulan sonuçlar çıkmıştır. 7 belgesel sinemacının 8 farklı konu başlığı altında toplam 11 cevap verdiği Tablo 4.9'a göre, katılımcıların en çok birleştiği ve birincil olarak belirttikleri görüş (a) "Arşiv kaydetmek / belgelemek" (3; %27.28) görüşü olmuştur. (b) "Sorgulamak / sorgulatmak" (2; %18.18) görüşü ise ikincil olarak ortaya çıkan görüş olmuştur. Katılımcıların farklı fikirleri göz önüne alındığında, (c) "Yeni bir vizyon oluşturmak" (1; %9.09), (ç) "Empati kurdurabilmek" (1; %9.09), (d) "Özgürleştirir" (1; %9.09), (e) "Bir derdi anlatır" (1; %9.09), (f) "Paylaşmak / yaymak" (1; %9.09) ve (g) "Görünmeyeni göstermek" (1; %9.09) konu başlıklı görüşleri ise eşit yüzdelerle paylaşılan diğer görüşlerdir.

Belgesel sinemanın amacı hakkında katılımcılar birincil olarak "arşiv kaydetmek/belgelemek" ve "Sorgulamak/sorgulatmak" konularında ağırlıklı olarak fikir beyan etmişlerdir. İki başlıktan oluşan birincil görüşler, genelin yaklaşık yarısını (%45.46) kapsamaktadır. İkincil olarak kabul edilebilecek toplam altı farklı görüş de geriye kalan %54.54'lük dilimi temsil etmektedir. İkincil görüşlerin her biri katılımcıların farklı görüşleri olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.9.'dan anlaşılabacağı üzere, bu soruya verilen cevapların dağılımı oldukça farklı ve çoktur. Ancak yine de 7 katılımcının 3'ü belgesel sinemanın amacının kaydetmek ve belgelemek olduğunu düşünmektedir. Zira belgeselin temel nitelikleri içerisinde belgelerden yararlanarak yeni belgeler oluşturmak ve aydınlatılmamış konuları

aydınlatarak kamuoyunun bilgisine sunmaktır. Bu noktada Pembecioğlu da belgeseli belgesel yapan nitelikleri sorgulamakta ve bu sorgulamayı bir çerçeve içerisinde almaktadır. “Belgesel filmin taşıdığı “belge” niteliği çok önemlidir. Bu belge niteliği “kim için” belgedir? Bu belge niteliğinin derecesi, kalitesi neye göre ölçümlenebilmektedir? Bu sorular göz önünde bulundurulduğunda,

- a. Belge niteliği taşıyan bir olayı, olguyu (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) görüntüleyen her filmin belgesel olarak kabul edilmesi gerekmektedir.
- b. İçindeki olay, oyuncu, olayın geçtiği yer ve zaman açısından belge niteliği taşıyan filmlerin de belgesel olduğu düşünülmelidir.
- c. Gerçek anlamda bir eş zamanlı çekim olanağı olmadığı durumlarda “Belge” imiş gibi canlandırılan, belli bir konuyu, olayı, kişileri, ya da olguları ele alan ve bunları olduğu gibi tüm çıplaklığı ile yansıtabilmeyi amaçlayan filmlerin de gerçek anlamda belge olmamalarına karşın “belgesel” olarak kabul edilmeleri gerekecektir.
- d. Kendileri belgesel olmasa, herhangi bir olayı, olguyu, yeri ya da olaya katılan kişileri belgeleme amacı gütmese de izleyici açısından belge niteliği taşıyan ya da kendisine belge işlevi yüklenen filmlerin de belgesel olarak tanımlanmaları gerekecektir.²⁴⁵

Katılımcıların 2’si ise sorgulamak ya da sorgulatmak cevabı vermiştir. Katılımcıların burada aktarmak istediği temel kavram, belgesel sinemacıların sorunları sadece topluma sorgulatmak olmadığı, bizzatıhi belgeselcinin kendisinin de bu sorgulama süreci içerisinde yer aldığıdır. Belgesel kuramcısı Bill Nichols, temelde belgeselcinin empati yaparak kendini sorgulamasının ilk ve en önemli ögesinin belgeselcinin “etik” davranış göstermesindeki hassasiyeti olduğunu düşünmektedir. Belgesel sinemanın, kurmaca sinemadan en önemli ayrıldığı nokta da burada başlamaktadır. “Belgeselciler diğer sinemacılardan ayrılımlarını sağlayan ortak sorunlara sahiptir; örneğin, özneleriyle etik yönden sorunsuz bir ilişki kurmak ya da belirli izleyicilere ulaşabilmek gibi konularla ilgilenmeleri gerekir.”²⁴⁶ Bu noktada da belgesel yapanların kendilerine sormaları gereken soruları aktarmaktadır;

²⁴⁵ Pembecioğlu, a.g.e., 2018, 20

²⁴⁶ Nichols, a.g.e., 2017, 41.

“Bizi, “Etik meseleler neden belgeselin merkezinde yer alır?” sorusunu sormaya mecbur edense, temsil kavramıdır. ...Filme aldığımız insanlara nasıl davranmalıyız; onlara ve izleyicimize ne borçluyuz? Bir ücret almalı mı? Suç teşkil eden olayların filmde yer almasını engelleme hakları olmalı mı? İnsanların hareketlerini ve konuşmalarını kamera önünde tekrar etmelerini istemek doğru mu? Bu durum onların hareketlerinin bütünlüğünden ve filmin kamera dışında da bağımsız olarak var olan bir gerçeği temsil ettiği iddiasından ödün verilmesine yol açar mı?”²⁴⁷

Bu sebeple de katılımcı olan belgesel sinemacıların kendilerini sorgulamaları ile literatürdeki kaynakların aktardıkları arasında bir paralellik olduğu görülmektedir.

Diğer görüşler de katılımcılara göre belgeselin farklı yönlerini nitelemektedir. Bir belgesel üretiminin temelde amacı toplum tarafından (g) görünmeyeni göstermek ve haberdar etmektir. Ancak katılımcılara göre sadece göstermeye dayalı bir anlatım değil, konuyla izleyen arasında bir bağ kurdurmak, (ç) empati kuracakları yollarını açabilmek ve (e) konunun derdini, problemini anlatabilmek de bir belgesel sinemacı için oldukça önemlidir. Bir katılımcıya göre ise, toplumsal ya da çevresel sorunlar ne kadar rahatça gün yüzüne çıkarılabilirse, üzerine gidilebilirse, toplum da o derece özgürleşebilir. Bu sebeple de katılımcıya göre belgeselin toplumsal ölçekte (d) özgürleştirici bir yönü vardır.

Yukarıda belirtilenler ışığında belge niteliği olan her değer insanda düşünme ve eyleme geçme güdüsü doğurmasının yanı sıra; özellikle belgesellerin, toplumun içerisinde kalmış görünmeyenleri ve bilinmeyenleri ortaya çıkartmak gibi bir amacı düşünülürse, toplumsal öz sorgulama mekanizmalarını çalıştıracağı ve bunun sonucunda değişim ve gelişmenin geleceğini düşünmek yanlış olmayabilir. Bu durum, şeffaflaşmayı ve tüm toplumun demokratikleşerek, sorunlara eşit oranda müdahale edebilme gücünü ortaya çıkarabilmektedir. Böylece belgeseller sayesinde, toplum kendi iç dinamiklerinin farkına varabilir ve öz varlığına daha dürüst davranışlar gösterebilir. Katılımcıların bu görüşleri, yazın alan kaynaklarıyla aynı paralelliktedir. Bu paralelliğin bir sebebi, katılımcıların da aynı kaynakları okumuş olduklarını düşündürebilir. Diğer bir sebebinin de, belgeselcinin içindeki gerçeğe ulaşma çabası olarak kabul edilebilir. Bu bilgilerden yola çıkarak yazın kaynaklarla uygulama yapanlar arasında bir eşgüdüm olduğu söylenebilir.

²⁴⁷ Nichols, a.g.e., 2017, 64-65

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Fotoğrafa başka bir düşünme alanı sağlıyor	1	14.28
b	Fotoğraf kendini daha sanat alanında tanımlamak zorunda	1	14.28
c	İkisi birbirinden etkileniyor	2	28.57
ç	Kare kare hikâye kurmak bakımından etkiliyor	2	28.57
d	Sinemanın görüntü ses yazı bileşenleri etkiliyor	1	14.28
	TOPLAM	7	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	7	

Tablo 4.10. Sinemanın Fotoğrafa Etkisi Üzerine Katılımcı Görüşleri

Sinemanın fotoğrafa olan etkisi hakkında görüşleri gösteren Tablo 4.10’a bakıldığında, 7 katılımcının, 5 farklı konu başlığında toplam 7 görüş belirttiği görülmektedir. Bu görüşler arasında birincil olarak öne çıkan görüşler, (c) “İkisi birbirinden etkileniyor” (2; %28.57) ve (ç) “Kare kare hikaye kurmak bakımından etkiliyor” (2; %28.57) konu başlıklarıdır. İkincil görüş olarak belirtilen görüşler eşit bir şekilde dağılmış olup (a) “Fotoğrafa başka bir düşünme alanı sağlıyor” (1; %14.58), (b) “Fotoğraf kendini daha sanat alanında tanımlamak zorunda” (1; %14.58) ve (d) “Sinemanın görüntü ses yazı bileşenleri etkiliyor” (1; %14.58) konu başlıkları altında toplanmıştır.

Sinemanın fotoğrafa etkisinin araştırıldığı Tablo 4.10.’da katılımcı yanıtları oldukça net olmuştur. 7 katılımcı toplam 7 görüş belirtmiş, görüşler içerisinde farklı kavramlardan bahsetmemişler ve 5 farklı konu başlığıyla araştırmadaki en az konu başlığı olduğu gözlenmiştir. Bunun en büyük sebebinin her katılımcının net bir bakış açısının olduğu bundan dolayı da diğer tablolarda gösterilen bakış açıları çeşitliliği gibi bir çeşitliliğe ulaşmadığı gözlenmiştir. Her katılımcının kendi bakış açısı ve deneyimine göre sinema – fotoğraf kavramlarının farklı noktalarını vurguladıkları görülmektedir.

Katılımcıların birincil görüşlerinde ön plana çıkan görüşlerden ilki, c maddesinde görüleceği üzere belgesel sinema ve belgesel fotoğrafın birbirinden etkilendiğine yöneliktir. Bu görüş Fotoğrafın Sinemaya Etkisine Yönelik Belgesel Fotoğrafçı Katılımcıların Görüşleri başlıklı Tablo 4.7.’de de, daha düşük bir yüzdeyle ama benzer şekilde belirtilmiştir. Böylelikle iki farklı belgesel dalını uygulayanlar, her iki belgesel türünün de birbirinden etkilendiği hususunda benzer görüşler ortaya koyarak birbirleriyle olan ilişkilerine dikkat çekmişlerdir.

Birincil görüş dahilinde olan görüş ise, belgesel fotoğrafta çekilen karelerin yan yana gelmesiyle belgesel sinemadaki gibi bir hikâye kurulduğuna yöneliktir. Katılımcılar, sinemanın da karelerin yan yana gelerek hikâye ve anlatım oluşturduğunu belirterek, fotoğrafta üretilen hikâyenin de bu teknikle oluşturulduğunu belirtmişlerdir. Katılımcılara göre fotoğraf, sinemanın bu özelliğinden oldukça etkilenecek, fotoğraf serilerinin ya da fotoröportajların oluşturduğunu aktarmışlardır. Katılımcılara göre belgesel fotoğraf, haber fotoğrafları gibi tek ya da sınırlı karelerden oluşamaz. Sinemadaki gibi bir dizi fotoğrafın birbiriyle uyumlu şekilde yan yana gelmesi hikayeyi anlatabilmek adına gerekmektedir. Katılımcılarla paralel olarak Buçan, çoklu fotoğrafın yan yana gelişi ve hikâyenin anlatımıyla ilgili şunları aktarmaktadır:

“Haber fotoğraflarda genellikle haber metnini destekleyen bir ya da iki görsel gösterilirken, belgesel fotoğrafta amaç fotoğraflarla hikaye anlatmak olduğundan, tek bir fotoğrafla bu hikayenin tüm boyutlarıyla ele alınması mümkün olmamakta, dolayısıyla hikayeyi oluşturan fotoğraflar on ila otuz arasında değişen sayılara ulaşabilmektedir. Bu sayı foto-öykünün yayımlanacağı mecra ya da taşıyıcıya göre de değişebilmekte, haftalık ya da aylık resimli dergilerde bu sayı otuzu aşmazken fotoğraf kitaplarında sayı daha da artmaktadır.”²⁴⁸

Yan yana gelen karelerin insan algısında oluşturduğu etkiyi araştıran Sovyet film kuramcısı Lev Kuleshov, Kuleshov Effect adı verilen çalışmasıyla, art arda gelen her fotografik karenin, insanın düşünsel yönünü çalıştırdığını ve anlam yaratmak için tetikleyici bir özellik olduğunu keşfetmiştir.

“20. yy. başlarında Kuleshov adındaki bir film yapımcısı bir deneyde ünlü bir aktörün ifadesiz yüzünü kullanarak bir video kaydı almıştır. Bu kayıt ile birlikte bir tabak çorba, tabutta yatan bir kadın, koltukta uzanan bir kadın ve oyuncak ayı ile oynayan bir çocuk görüntülenmiştir. Kayıta oyuncunun yüzünden sonra gelen her bir görüntü izleyicilerin algılarını görüntülere göre değiştirmiştir. Oyuncu ve tabut görseli görüntülendiğinde ifade üzgün olarak yorumlanırken, oyuncu çorba ile gösterildiğinde görüntüdeki adamın aç olduğu yönünde yorumlanmıştır (Andreas M. Baranowski, 2016)”²⁴⁹.

Kuleshov böylece fotografik görüntülerin gücünü görmüş ve bu fotografik görüntüleri kurgunun da kullanımıyla güçlendirmeyi amaçlamıştır. Kurgu ile fotografik görüntü birleştiğinde, seyircinin ne derece etkilendiğini Cook, Pudovkin’den alıntılanarak şu şekilde ifade ediyor:

²⁴⁸ Buçan. a.g.e., 2020, 86

²⁴⁹ Andreas M., Baranowski, H. H. (2016). The Auditory Kuleshov Effect: Multisensory Integration in Movie Editing. *Department of Psychology, Johannes Gutenberg-University Mainz*, s. 1. (Akt:İzci, 2018:2)

“Pudovkin’in hatırladığına göre: Seyredenler oyuncunun oyununa bayıldılar. Oyuncunun çorbaya bakarken gözlerindeki mütefekkir dalgınlıktan, ölü kadına yöneltilen bakışlardaki derin hüzünden ve oyun oynayan kız çocuğunu izlerken belli belirsiz ortaya çıkan hafif tebessümden övgüyle bahsettiler. Ama biz her üç durumda da yüz ifadesinin aynı olduğunu biliyorduk’ Kuleshov bu durumdan, planın veya sinematografik işaretin iki önemli değeri olduğu sonucuna vardı: 1) Her çekim kendi içinde fotoğraflık bir gerçeği barındırır ve 2) Ve bu gerçek diğer çekimlerle bir araya getirilmesinin ilişkisine göre ortaya çıkar.”²⁵⁰

Bir katılımcı, sinemanın fotoğrafa başka bir düşünme alanı sağladığını savunmuştur. Katılımcıya göre fotoğraf, özellikle hikâye oluşturabilme özelliğini sinemadan öykünerek almıştır. Bunun sonucu olarak hikâye, fotoğrafa farklı zamansal bir etki katar denebilir. Özellikle tek kareden oluşan tek zamanlı bir anlatım yerine belgesel sinema gibi belgesel fotoğrafta da çok karenin bir zaman akışı yaratabileceği söylenebilir.

Başka bir görüşe göre ise fotoğrafın kendini daha fazla sanat alanında tanımlaması gerektiği savunulmuştur. Bu görüşün arkasında belli alanları artık fotoğraf yerine videonun işgal etmeye başladığı, tüketenlerin beklentilerinin artık daha fazla video içerikler olduğunu belirtmiştir. Katılımcıya göre fotoğrafla üretilen haber, belgesel gibi alanların yerini video almaya başladığı için fotoğrafın anlatım alanının biraz daha sanat alanına kaymak zorunda olacağı varsayımını savunmaktadır.

Belgesel sinema katılımcılarından bir diğeri ise, özellikle fotoğraf sunumlarında sinemanın görüntü, ses ve yazı bileşenlerinden çok fazlasıyla etkilendiğini savunmuştur. Ona göre ister belgesel fotoğraf olsun, ister başka tür fotoğraf sunumları olsun, özellikle son yıllarda fotoğraflara yardımcı olarak ses ve yazı kullanılması, multivizyon gösterileri ile görüntülere hareket verilmesi, müzik veya ses efektleri verilmesi ya da fotoğrafların altlarına açıklama olarak metin konmasının, sinemanın aktif gösterim gücüne öykünmekten dolayı olduğunu belirtmiştir. Özellikle son dönemde iyice kullanılan bir teknik olan açıklayıcı yazılar, fotoğrafın anlaşılmasını yerlerine ışık tutmaktadır denilebilir. Nadir Buçan da “Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları” kitabında da bu konuya değinmektedir.

“Bir sözlü kültür geleneği olan hikâye anlatıcılığı ile de özdeşleştirilen belgesel fotoğraf yaklaşımı, insana dair belli bir tema tarafından şekillenmiş bir dizi fotoğraftan oluşan uzun süreli fotoğraf projeleri olarak tanımlanabilir.

²⁵⁰ Cook D. (1990). *A History of Narrative Film*. A.B.D: W.W.Norton and Company. 146 (Akt: Kahyaoğlu, 2014:23)

Çoğunlukla bu fotoğraflara konuyu açıklayan kısa bir metin eşlik etmekte, gerektiğinde fotoğraf altı yazılar da kullanılabilir. ”²⁵¹

diyerek belgesel fotoğraf sunumunun sadece tek bir şekilde aktarılamayacağını, fotoğrafların anlatımını daha da güçlendirecek açıklayıcı metin ya da alt yazı gibi bileşenleri de içine alan anlatımın belgesel fotoğraf dahilinde kullanılabildiğini aktarmıştır.

Yukarıda belirtilenlerin ışığında; fotoğraf ve sinema arasında bir yakınlık olduğunun söylenebilmesinin yanı sıra; her ikisinin de eskiden pozlama, günümüzde tarama prensibiyle çalışıyor oluşunun da bu yakınlığı gösteren önemli bir kriter olduğu söylenebilir. Bu sebeple katılımcıların da belirttiği gibi birbirinden etkileniyor ve birbirlerinden yararlanıyor olduğu sonucunu çıkartmak mümkündür. Ancak sinemanın fotoğrafa olan etkisiyle ilgili görüşlerin, fotoğrafın sinemaya etkisi üzerine anlatılanlara göre çok daha sınırlı kaldığını söylemek mümkündür. Bunun sebebinin, fotoğrafın, sinemadan önce icat edilmesinden, içerik ve teknik çerçevelerinin sinemadan önce belirlenmesinden dolayı olabilir. Bu durum, katılımcıların, sinemanın fotoğrafa olan etkisi hakkında daha sınırlı fikir sunmaları sonucu doğurmuş olabilir. Ancak yine de hikayenin birden fazla karenin yan yana gelmesi prensibinden yola çıkılırsa, sinemanın da fotoğraf çekim ve gösterim tekniğine etkisi olduğu görülebilir. Özellikle son dönemlerde fotoğraf sergilerinde, fotoğrafla ilintili kısa ya da uzun açıklayıcı yazıların bulunması, fotoğraf gösterimlerine seslendirme ve veya müzik kurgu marifetiyle eklenerek sunulması, sinemanın fotoğrafçılar üzerindeki etkilerini gösterebilir. Fotoğraf gösterimlerinde yakınlaşma ya da uzaklaştırma (zoom in, zoom out), kararma (fade in fade out) ya da erime ile geçiş (zincirleme geçiş ya da miks geçiş) gibi kurgu tekniklerinin kullanıyor olması da bu görüşü güçlendirebilir. Yazın alanında bu konu hakkında bilgi bulunmaması, katılımcıların vermiş oldukları bilgileri çok değerli hale getirebilir. Buradan çıkan bilgiler, belgesel üzerine çalışma yapan uygulamacı ve akademisyenlere yeni kaynaklar yaratabilme yolunu açabilir.

²⁵¹ Buçan, a.g.e., 2020, 68

Son olarak Belgesel Sinemanın Topluma Etkisine Yönelik Katılımcı Görüşlerine yönelik araştırma sonuçları Tablo 4.11.'de sergilenmektedir.

	Sözcük/Tema	Cevap Veren Sayısı	Yüzde %
a	Düşünme eylemi sağlar	3	15.79
b	Egemen olmayanların tarihini yazar	1	5.26
c	Toplumsal uyumu sağlar	1	5.26
ç	Toplumsal hafızayı / arşiv oluşturur	4	21.05
d	Bilinmeyenleri gösterir, farkındalık sağlar	3	15.79
e	İnsanların soru sormasını sağlar	3	15.79
f	Keşfetme ve öğrenme merakı sağlar	4	21.05
	TOPLAM	19	%100
	Toplam Katılımcı Sayısı	7	

Tablo 4.11. Belgesel Sinemanın Topluma Etkisine Yönelik Katılımcı Görüşleri

Tablo 4.11.'e göre katılımcı olan 7 belgesel sinemacı katılımcı, 7 farklı konu başlığı altında toplam 19 görüş sunmuştur. Belgesel sinemanın topluma olan etkisi dahilinde birincil görüşler, (ç) “Toplumsal hafızayı / arşivi oluşturur” (4; %21.05) ve (f) “Keşfetme ve öğrenme merakı sağlar” (4; %21.05) cevaplarındadır. Birincil görüşler toplam %42.1 oranındadır. (a) “Düşünme eylemi sağlar” (3; %15.79), (d) “Bilinmeyenleri gösterir, farkındalık sağlar” (3; %15.79 ve (e) “İnsanların soru sormasını sağlar” (3; %15.79) konu başlıkları altında aktarılan görüşler de ikincil olarak katılımcıların en çok iletildiği görüşlerdendir. İkincil görüşlerin genele oranı %47.37’dir. Üçüncül aktarılan görüş olarak da, (b) “egemen olmayanların tarihini yazar” (1; %5.26) ve (c) “Toplumsal uyumu sağlar” (1; %5.26) konu başlıkları katılımcılar tarafından ortaya atılan görüşler içerisinde yer almaktadır.

Tablo incelendiğinde toplam 19 görüşün 17’sinin birincil görüş olarak sayılabileceği görülmektedir. Birincil görüşlerin tüm görüşler içerisindeki oranı %89.47’dir. Bu oran, katılımcıların benzer fikirleri olduğunu göstermekte ve genel olarak aynı noktaları vurguladıkları anlamına gelmektedir. İkincil görüş olarak sadece 2 farklı görüş bulunmaktadır ve bu görüşleri sadece birer katılımcı ortaya atmıştır. Bu görüşlerin genele olan yansıması ise %10.53’tür.

Belgesel sinemanın topluma etkisine yönelik katılımcı görüşlerine bakıldığında genel anlamda aynı fikir doğrultusunda görüşler sunulduğu gözükmemektedir. “Toplumsal

hafızayı / arşiv oluşturur” ve “Keşfetme ve öğrenme merakı sağlar” cevapları katılımcıların çoğunun ortak görüşü olarak ortaya çıkmaktadır.

Katılımcıların birincil görüşlerinden yola çıkıldığında belgesel, kökeni itibariyle belgeler kullanarak gerçeğe dair farklı yorumlar aradığı için sonuçları itibariyle de topluma bir bellek sağlar. Bu bellek kullanıldığı sürece kalıcı ve hatırlatıcıdır. Susam; “Belgesel sinema ontolojisi gereği her ne anlatırsa anlatsın bellekle sıkı bir ilişki içerisinde yapar bunu. Edilgenlik içermez, izleyicisini de aktif kılmak ister. Büyük anlatıların, tarihin çerçevesi dışında kalmışların, görünmezlerin, sesi duyulmazların hikayelerinin peşinde koşar belgesel sinemacı.”²⁵² diyerek belgesel sinema ve bellek ilişkisini, özellikle toplum içerisinde, unutulmuş, görülmemeye çalışılmış insanlar açısından açıklamaktadır. Bu anlatımdan yola çıkarak, belgesel sinema, tarihi anlatılardan farklı olarak, toplum içerisinde yaşanmış ancak duyulamamış “gerçek”lerin sesi olabilmekte, toplumsal hafızaya tarihin kendi bakış açısı dışında da katkı sağlayabilmekte, toplumsal belleğe katkı sağlayarak, katılımcının da literatür görüşlerine de paralel olarak, “egemen olmayanların tarihini yazar” demek mümkündür.

Arda’ya göre toplumsal hafıza, insanların hatıratlarından beslenir. Belgesel sinema da o bilgi ve belgeleri incelikli bir dil ile bir araya getirir ve bir söz söyler. “Toplumsal hafızayı oluşturma yolu ise anıları, insan hayatlarını bilgileri ve belgeleri biriktirmektir. Sesleri ve fotoğrafları biriktirmektir. Daha da ötesi ayrıntıları biriktirmektir. Belgesel sinemacının işi ise bu biriktirdiklerimizi estetik değerlerle önyargısız yoğurmak/ yorumlamaktır.”²⁵³ Toplumun değerlerini yeni bir yorumla yeniden topluma yansıtmak belgesel sinemacının en önemli anlatım yöntemlerinden birisidir.

Belgesel sinemanın bilinmeyenleri göz önüne getirmesi açısından önemli bir görevi olduğu söylenebilir. Katılımcılar da, belgeselin toplum içerisindeki keşfetme ve öğrenme dürtüsüne hitap ettiğini savunmaktadırlar. Özellikle toplumun içerisinde sesini duyuramayan pek çok yapının sesi olabildiğini ve toplumun belgeseller sayesinde kendi iç dinamiklerinden haberdar olduğunu düşünmektedirler. “Belgesel film, yeryüzünün herhangi bir yerindeki insanların sorunları, gerçek kişilikleri ve

²⁵² Susam, a.g.e.,2015, 184

²⁵³ Arda, Ö. *Belgesel Film Ders Notları*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi. 13

yaşama biçimleri üstüne çağdaş bir yorumda bulunmak üzere ciddi bir girişim yapan her çalışmayı kapsar.”²⁵⁴ Katılımcılara göre belgeseller, öğrenme, daha fazlasını keşfetme ve daha çok bilgi edinme dürtüsü yaratmaktadır. “Belgeseller, izleyicilerinde *epistemofili* (bilme arzusu) uyandırır. Belgesel, en iyi halinde, bizi bilgilendirmeyi, kavrayış ve farkındalığımızı arttırmayı vaat eden bilgilendirici bir mantık, ikna edici bir retorik ve etkileyici bir şiirsellik aktarır. Belgeseller, izleyicilere bilme arzularını ortaklaşa doyurmayı teklif eder.”²⁵⁵

Katılımcıların %15.79’u, belgesel sinemanın bilinmeyenleri göstererek farkındalık yarattığını ve sonrasında insanların soru sormasını sağladığını, böylelikle toplum üzerinde düşünme eylemi geliştirdiğini belirtmişlerdir. Katılımcılara göre toplum, o zamana kadar bilmedikleri ve dolayısıyla düşünceleri arasında olmayan kavramların, bilgilerin, görüşlerin farkına vararak, düşünme eylemi başlatmaktadırlar. “Belgeseller genellikle büyük tarihsel anlatıların yerine kişisel olanı koyarak geçmişi de bugünü de daha insan merkezli anlamamızı sağlıyorlar. En önemlisi de önyargıları temizleyip değiştirebiliyor olmaları.”²⁵⁶ Böylece belgesel sinema, gösterdikleriyle toplumsal bir dürtü oluşturabilmekte ve insanların o konuda soru sormasını, merak etmesini sağlaması sonucunda düşünme eylemine yönlendirmektedir demek mümkündür.

Yukarıda belirtilenlerin ışığında belgesel sinemanın özellikle toplumsal hafıza oluşturmada ve yeni olay ya da görüşleri gün yüzüne çıkarmasında etkili bir mecra olduğu fikri önem kazanmakla birlikte; alan yazın ile paralellik sağlayan bu görüş, belgesel kavramının da var olma sebebi olarak görülebilir. Bu çalışmaya katılan tüm katılımcıların, iki tür belgeselle de ilgili benzer görüşleri sunmuş olmaları, gerek uygulamacılar gerekse de akademik kaynakların örtüştüğünü ve bu konuda bir fikir birliği oluştuğunu düşündürebilir. Bu düşüncenin ön plana çıkmasının nedeni, belgesel görüntülerin, üzerinden ne kadar zaman geçerse geçsin, kaybolmamaları ve yeni hikayeler aktarılırken tekrar tekrar kullanılarak hafızaları tazeliyor olmasından kaynaklanabilir.

²⁵⁴ Arda, a.g.e.,10

²⁵⁵ Nichols, a.g.e., 2017, 61.

²⁵⁶ Susam, a.g.e.,2015, 183



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmanın bulguları sonucu elde edilen verilerden hareketle aşağıda belirtilen sonuçlara ulaşılmış ve bununla ilintili önerilere yer verilmiştir.

5.1. Sonuç

Belgesel kavramının anlamına ilişkin 14 katılımcının görüşlerine bakıldığında, belgeleme, gerçeklik, kayıt gibi kavramların öne çıktığı görülmüş ve katılımcıların belgesel kavramını bu alt kavramlar etrafında açıkladıkları sonucuna ulaşılmıştır. Ancak yine de bu kavramlara karşı olarak yaratılan gerçeklik olduğunu ve bir estetik yapı barındırması gerektiğini söyleyen karşıt görüşler de bildirilmiştir. Ortaya çıkan bu görüşlerde, uygulamacıların gerek fotoğraf makinesi gerekse de video kameralarla olay, mekân ya da kişileri kayıt altına aldıkları, kayıt altına alınan olay, mekân ve kişilerin gerçek kişilerden oluşması gibi yapıların ön plana çıktığı sonucuna ulaşılmıştır.

Fotoğraf ve sinema arasında bir bağ olup olmadığı uzun zamandır süregelen bir tartışma konusudur. Bu noktada, alan yazın kaynaklarda net bir fikir birliği olmasa da fotoğraf ve sinema arasında bir bağ olduğu, katılımcı görüşleri aracılığıyla net bir şekilde belirtilmektedir. Bağ olduğunu düşünen katılımcıların yarısından fazlası aracılığıyla, aradaki bağın teknik bağ olduğunu, kullanılan çekim prensip ve tekniklerinin (kadroaj, ışık, diyafram, enstantane, ISO vb.) ortak payda altında toplandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ancak yine de küçük bir oranla fotoğraf ve sinema arasında bir bağ olmadığını söyleyen katılımcılar da bulunmakta; fotoğraf ve sinemanın birbirinden bağımsız iki farklı tür olduğunu ve özellikle zaman mefhumu üzerinden birisinin “an”ı diğlerinin “süreç”i” temsil ettikleri sonucuna varmışlar, aynı katılımcılar, üretimi yapan ekip ve ekipman bakımından da çok farklı olduklarını belirtmişlerdir. Bunların dışında her iki tür hakkında, hem katılımcılar hem de yazın alan kaynakları, hikâye anlatımı, kurgu ve yaratılan gerçeklik bakımından da ilişki olduğu sonucuna varmışlardır. Hikâyenin, her iki türün de itici dinamosu olduğu, ister fotoğraf, ister film olsun, hikâye konusunda ortak dinamikleri paylaştıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Belgesel kelimesinin kökeni hakkında katılımcı görüşleri incelendiğinde, belgesel katılımcıların ancak yarısının bu konuya katkı sunduğu görülmektedir. Bu oran,

katılımcılara yöneltilen konular içerisinde katılımcıların en az cevaplamayı tercih ettiği konudur. Bu da uygulamacı belgeselcilerin kelimenin etimolojisiyle ilgili daha çekimser kaldıkları sonucunu doğurmuştur. Bu çekimserliğin sebebi, belgeselcilerin çoğunun, teorik bilgilere ulaşmaktan daha çok peşine düştükleri hikâyelerle uygulama yapmayı seçmeleri sonucuna ulaşılabilir.

Gerçekliğin tanımı ve belgesel – gerçeklik sorunsalı da bir başka süregelen tartışma konusudur. Belgesel ve gerçeklik arasındaki bağ sorgulandığında, katılımcıların bir bölümü belgesel ve gerçeklik arasında bağ olduğunu vurgulamıştır. Ancak katılımcıların büyük bir çoğunluğu, bu bağın belgeselcinin öznel bakışıyla değiştiği konusuna şerh düşmüşlerdir. Katılımcılara göre belgesel, gerçeklerden yola çıkarak seyirciye ulaşmaktadır, ancak gerçeklik tanımının izafi olması burada önemli bir konudur. Her belgeselciye göre farklı bir gerçeklik algısı, anlayışı ve yorumu vardır. Bu yaklaşımın, alan yazın kaynaklarında aktarılan belgesel ve gerçeklik kavramlarıyla paralellik gösterdiği sonucuna varılmıştır. Buradan yola çıkarak, özellikle belgesel filmlerin ya da fotoğrafların, sergileme/gösterim sırasında diğer belgeselcilerin ya da izleyicilerin, filme veya fotoğrafa olan yaklaşımlarından ve belgeseli gerçekleştirenlerle olan tartışmalardan kaynaklanmış olabileceği sonucuna varmak mümkündür. Zira aktarılan hikâyenin yaratmış olduğu gerçeklik yaklaşımının ya da yorumunun belgeselcide farklı, izleyicide farklı şekilde belirmesi, belgeselin kendi gerçekliğinin izafi olabileceği sonucuna vardır. Ayrıca, katılımcılar, belgesel ve gerçeklikle olan ilişkisinde manipülasyonun da olabileceğini belirtmişlerdir. Özellikle belgesel tarihine bakıldığında, belgeselin bir propaganda aracı olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu noktada da, katılımcı görüşleriyle alan yazın kaynakları arasında bir eşgüdüm olduğu görülmektedir. Özellikle gerçeğin belgeseli üreten tarafından yeniden yorumlanması görüşü, manipülasyonla oldukça yakın bir ilişki içerisinde. Bu noktada belgeseli üretenin etik değerlere ne derece bağlı kaldığının önemli olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu sebeple, yine de belgesel ve gerçeklik arasındaki bağın kurmaca sinemayla gerçekleştiğini belirten belgeselciler de bulunmaktadır. Bu görüş alan yazınla örtüşmese de katılımcı olan belgesel uygulayıcıların bir bölümü, öznel bakış açısı prensibinin belgeselciyi, kurmaca sinemaya ya da fotoğrafa yönlendirdiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu bakış açısı, belgesel – gerçeklik ilişkisi içerisinde farklı bir yaklaşım olarak değer kazanmaktadır.

Türkiye’de belgesel üretimin genel durumuna bakıldığında genel itibariyle karamsar bir durum söz konusudur. Katılımcılar, ekonomik kaynaklar konusunda önemli bir eksikliğin olduğunu vurgulamaktadırlar. Özellikle belgesel sinemanın üretim yapısı, sergilemesi, belgesel fotoğrafa nazaran çok daha fazla kaynağa ihtiyacı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunun sebebi, belgesel sinemanın, belgesel fotoğrafa göre kamera, ses, ışık, kurgu, yönetim gibi daha kolektif çalışma şekliyle üretiliyor olmasıdır. Katılımcılar tarafından belgesel üretime yöneltilen sansür engeli de bir başka sorun olarak belirtilmektedir. Belgesel üretenler, çeşitli şekillerde karşılına çıkan sansür ya da zorunlu oto sansürler sebebiyle konuları özgürce ve gerçeğe en yakın haliyle anlatamadıklarından bahsetmişlerdir. Bu ifadelerden yola çıkarak, yaşadıkları siyasal sorunlar sebebiyle, pek çok zaman belgesel üreticiler “istenmeyen adam” (persona non grata) olarak ilan edilmekte ve özellikle gösterim konularında önemli engellerin karşılına çıkarıldığı sonucuna varılmaktadır. Bunun sonucu olarak toplumsal hafızanın zayıflaması hatta silinmesi gibi bir tehlike ile karşı karşıya kalılabileceğine yönelik katılımcı endişeleri gözlenmiştir. Bu endişeler, belgeselcilerin üretim sırasında yaşadıkları siyasal, ekonomik ve toplumsal engellerden dolayı ön plana gelmektedir. Bununla ilgili yazın alandaki kaynakların bazılarında benzer sorunlar dile getirildiği ancak katılımcılar kadar net cümlelere dökülemediği gözlenmiştir. Ancak tüm bu olumsuz bakış açılarının yanında, bunlara tam ters şekilde, oldukça umutlu görüşler de ön plana çıkmaktadır. Özellikle internet teknolojisinin gelişmesi ve yeni dijital platformlar sayesinde belgeselcilerin, eskisi gibi sınırlı kitle iletişim araçları dışında da seslerini duyurabildikleri sonucuna ulaşmak mümkündür. YouTube, Vimeo gibi video gösterim mecraları, özellikle bağımsız belgesel sinemacılara kendilerini ifade edebilecekleri yeni mecralar olmakla birlikte, belgesel fotoğrafçılar da internetin yaratmış olduğu sanal mekânlarda fotoğraflarını, fiziki mekânların sınırları dışında izleyeniyle buluşturabilmekte, hatta karşılıklı diyalog içerisine girebildiği sonucuna varılmıştır. Bu da belgeselin toplum katmanlarına yayılmasını ve demokratikleşmesinin önünü açması anlamına gelmektedir.

Belgesel fotoğrafçılara yöneltilen belgesel fotoğrafın amacına yönelik katılımcı görüşlerine bakıldığında, insan hikâyelerini anlatma ve toplumsal sorunları ön plana çıkarma konuları daha belirgin hale geldiği sonucuna ulaşılmaktadır. Toplumsal sorunların incelenmesi, farkındalık yaratmak, toplumu bilgilendirmek ve hikâye

anlatıcılığı yazın alanda da en fazla anlatılan konular içerisinde. Bu anlamda katılımcılar ile yazın alan kaynakları arasında uyum olduğu gözlenmektedir.

Fotoğrafın sinemaya etkisi hakkında katılımcı görüşlerine bakıldığında, fotoğrafın sinemaya etkisinin oldukça güçlü olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Belgesel fotoğrafçıların hemen hemen hepsi fotoğraf ile sinema arasında güçlü bir etkileşim olduğunu, bu etkileşimin de özellikle görsel dil ve teknik üzerinden geliştiğini belirtmişlerdir. Bunun sebebi, fotoğrafın sinemadan önce icat edilmesi ve sinemayla benzer teknikleri kullanıyor olması sonucuna ulaşmak mümkündür. Geçmişte kullanılan pelikül, görüntülerin pozlama tekniğiyle oluşması, diyafram, enstantane ve ASA (ISO) gibi pozlamaya dair bileşenler ile tripod, doğal ya da yapay ışık kaynaklarının kullanımı gibi teknik bileşenler, hem fotoğraf hem de sinemada kullanılan bileşenler olduğu için, katılımcılar aradaki bağın güçlü olduğu sonucuna varmak mümkündür. Alan yazın tarandığında fotoğraf ve sinema arasındaki bağın ne derece güçlü olduğunu merkezine alan bir kaynak bulunmamaktadır. Bu sebeple de belgesel fotoğrafçı katılımcıların bu görüşleri, ileri araştırmalarda alanyazın kaynakları için oldukça önemli olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Belgesel fotoğrafın topluma olan etkisi hakkında katılımcı görüşlerine göre, katılımcıların çoğunluğu belgesel fotoğrafın toplumsal krizleri görünür kıldığını ifade etmiştir. Çeşitli sebeplerle göz ardı edilen ya da bilinmeyen sorunların, belgesel fotoğraf aracılığıyla topluma duyurulduğunu, fotoğrafın, o insanların kendini anlatma aracı olduğunu söylemişlerdir. Böylelikle, etki seviyesine bağlı olarak, toplumsal farkındalığı ve değişimi tetikleyebileceği, böylelikle çok sesli bir toplumsal yapısının oluşabileceği düşüncesi katılımcıların çoğunluğunun vardığı sonuçtur. Yazın alan kaynaklarda da belgesel fotoğraf ve toplum ilişkisinde katılımcıların aktarımlarıyla örtüşen bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca fotoğrafın kalıcı yapısının, toplumsal bellek oluşturma noktasında da önemli bir etki yarattığı ve fotoğrafın, filminden ayrı olarak çok daha kolay arşivlenebildiği, gerektiğinde hızlı şekilde kitlelerle buluşturulabildiği sonucu doğmaktadır.

Belgesel sinema cephesine gelindiğinde ise yapılan çalışma, katılımcılara göre belgesel sinemanın temel amaçları, kaydetmek ya da belgelemek ve sorgulamak ve/veya sorgulatmak sonucunu doğurmaktadır. Belgesel sinemayla ilgili yazın alan kaynaklarının da benzer bakış açısında olduğu tespit edilmiştir. Yani belgesel sinemacı

uygulamacılarla alan yazın kaynaklardaki bilgiler eşgüdüm içerisinde olduğu sonucu doğmaktadır. Katılımcılara göre yapılan her belgesel öncelikle belgedir ve arşiv özelliğiyle farklı zamanlarda o döneme ışık tutacak bilgiler içermektedir. Bu bilgiler, izleyicinin zihninde sorgulayıcı bir eylem oluşturmakta ve böylelikle farkındalık, empati kurabilme gibi düşünsel özellikleri hareketlendirmektedir. Belgeselin yukarıda aktarılan özellikleri sayesinde, seyircide farklı bir vizyon oluşturmak, görünmeyenleri göstermek, bir derdi dile getirmek ve bu derdi yayarak toplumun diğer kesimleriyle bir empati kurulmasını sağlamak gibi bir amacı olduğu sonucuna varılmaktadır. Böylelikle çok daha özgür düşünceli bir toplumsal yapının da temeli atılabileceği sonucu doğmaktadır.

Sinemanın fotoğrafa olan etkisi konusundaki görüşler incelendiğinde, belgesel fotoğrafçıların bakış açılarının aksine, belgesel sinemacılara göre her ikisinin de birbirinden etkilendiği, dolayısıyla ikisinin de birbirinden üstün olmadığı sonucuna varılmıştır. Ancak sinemada hikâyelerin, karelerin bir araya gelmesinden oluşan doğasının fotoğrafa etki ettiği ve belgeselin içeriğindeki anlatım gücünün, birbiriyle ilgili karelerin bir araya gelişiyle yaratılabildiği sonucu, belgesel sinemacılar tarafından belirtilmiştir. Belgesel sinemacı katılımcılar, ilk dönemde üretilen anlatıların hepsinin, belge fotoğraf olarak kaldığı, ancak sinemanın, hikâyenin kullanımıyla birlikte, belge fotoğrafı, belgesel fotoğrafa çevirebilme gücüne kavuşturduğu sonucuna varmışlardır. Varılan bu sonuç önemlidir; zira böyle bir saptama yazın alan kaynaklarda göze çarpmamaktadır.

Belgesel sinemanın topluma etkisi hakkında katılımcı görüşlerine bakıldığında toplumsal hafızayı oluşturma ile keşfetme ve öğrenme merakı yaratma özellikleri öne çıkmaktadır. Toplumsal hafıza konusunun gerek belgesel sinemacıların gerekse belgesel fotoğrafçıların önem verdiği bir konu olarak öne çıktığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Her iki belgesel türünün temsilcileri toplumsal hafızanın canlı kalmasını önemsemekte ve belgeselin o canlılığı beslediğini savunmaktadır. Yine belgesel sinemanın keşfetme ve öğrenme konusunda toplumsal merak uyandırdığı hakkında da genel bir kanı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu noktada da alan yazın kaynaklarıyla katılımcılar arasında paralel bir bakış açısı görülmektedir. Belgesel fotoğrafçılar gibi belgesel sinemacılar da, belgeselin düşünme eylemi sağladığını, bunun sonucu olarak da izleyicilerin soru sorma ya da sorgulama edimi içine girmelerinin yolunu açtığı

sonucuna ulaşmışlardır. Böyle düşünmelerinin arkasında, yapmış oldukları gösterimlerden gelen eleştiriler ve sayısal paylaşım ağlarından yöneltilen öneri, katkı ya da tepkiler olduğunu ifade etmişlerdir.

Tüm bu bilgiler ışığında, belgesel katılımcıların belgesel kavramının anlamına ilişkin alan yazın ile doğru orantılı görüşleri olsa da, belgesel kelimesinin kökenine ilişkin görüşleri sınırlı kaldığı sonucuna ulaşılmıştır. Belgesel kelimesinin kökeni hakkında katılımcıların yarısı tam olarak bilgilerinin olmadığını ve bu konuyla ilgili görüş bildirmelerinin sağlıklı olmayacağını belirtmişlerdir. Bu noktada katılımcıların kendilerince bilgileri olduğu ancak akademik bir ortamda bu görüşlerin yanlış olabileceği düşüncesiyle cevap vermekten kaçındıkları sonucu doğmaktadır.

Belgesel sinema ve belgesel fotoğraf arasında bir ilişkinin olduğu, katılımcılar tarafından beyan edilmiş ve bu ilişkinin temeli teknik alt yapının ortak olmasına dayandırılmıştır. Ancak teknik alt yapı dışında, belgeselin hikaye anlatımı olduğunu ve belgeselcilerin de “hikaye anlatıcıları” olduğu görüşü de güçlü bir şekilde ön plana çıkmaktadır.

Belgeseller ve gerçeklik arasında bir bağ olup olmadığı uzun zamandan beri tartışılan bir konu olmakla birlikte bu noktada katılımcılar, belgesel ve gerçeklik arasında bir bağ olduğunu ifade etmişler ancak bu bağın tamamen öznel bakış açıları tarafından yorumlandığını, dolayısıyla salt bir gerçekliğin olamayacağı sonucuna varmışlardır. Bu bakış açısı alan yazın kaynaklarla da paralellik göstermektedir. Katılımcılar gerek kendi deneyimlerinden, gerekse de alan yazın kaynaklara erişim sağladıkları için böyle bir sonuca ulaşmışlardır.

Sinema ve fotoğraf arasındaki etkileşimin ölçümünde ise fotoğrafın sinemaya olan etkisine yönelik yaklaşımların, sinemanın fotoğrafa olan etkisine olan yaklaşımlara göre çok daha güçlü ve net olduğu gözlenmiştir. Belgesel fotoğrafçı katılımcıların çok büyük bir bölümü fotoğrafın sinema üzerinde bir etkisi olduğu ve bu etkinin temelini görsel dilin oluşturduğu sonucuna varmışlardır. Ancak belgesel sinemacı katılımcılara bakıldığında, belgesel fotoğrafçılar kadar net bir düşünce aktarımı görülmemektedir. Zayıf da olsa en fazla birbirlerinden etkilendiklerine yönelik ve kare kare hikâye kurma noktalarında fikir birliği olduğu saptanmıştır. Belgesel fotoğrafçıların, sinema üzerine olan düşüncelerinin daha derin olduğu ve kendi aralarında bu konuyu daha çok irdeledikleri sonucuna varılmıştır. Ayrıca fotoğrafın sinemadan önce icat edilmiş

olması ve belli görsel yaklaşımların çerçevesini çizmiş olması da bu farklı yaklaşımları oluşturduğu sonucuna ulaştırmaktadır.

Belgesel fotoğraf ve belgesel sinemanın topluma olan etkisi hakkındaki katılımcı görüşleri büyük bir benzerlik göstermektedir. Özellikle toplumsal bilince olan katkısı, toplumsal değişime destek vermesi ve bir toplumsal bellek yaratması gibi ortak konular öne çıkmaktadır. Bu da, hangi dalda üretim yapılırsa yapılsın, belgesel üreticilerinin, belgeselin, toplum üzerindeki etkisi ve yararı konusunda hemfikir oldukları sonucuna ulaştırmaktadır. Burada belgeselcilerin açmış oldukları sergiler ya da gösterimler sonucunda almış oldukları izleyici geri dönüşlerinin, sosyal paylaşım ağlarında gördükleri ilginin ve sivil toplum kuruluşlarının farklı görüşlerinin etkili olduğu ve yaratılan bu etkinin, belgeselciler üzerinde üretim yapma isteği oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

5.2.1. Uygulamaya Yönelik Öneriler

1. Bu araştırmada elde edilen sonuçlar, çeşitli fotoğraf ve sinema derneklerinde sunularak, dernek üyelerinin bilgilendirilmesi önerilebilir.
2. Bu araştırmada elde edilen sonuçların, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okul öğrencilerine, bir seminer aracılığıyla sunulması önerilebilir.
3. Bu çalışmanın konusuyla ilgili bir belgesel film proje uygulamasının yapılması önerilebilir.
4. Bu çalışmanın konusuyla ilgili belgesel fotoğraf konusunda fotoröportaj tekniğiyle üretilecek bir yazı dizisi uygulaması önerilebilir.
5. Bu çalışmanın, özellikle belgesel fotoğraf ve belgesel sinema araştırmaları yapan öğrencilerin, akademisyenlerin ve uygulamacı belgeselcilerin araştırma süreçleri içerisinde yararlanabileceği bir kaynak olarak kullanılması önerilebilir.

5.2.2. İleri Araştırmaya Yönelik Öneriler

1. Benzer bir araştırma, Türkiye'nin farklı illerinde de uygulanarak iller arasındaki sonuçların karşılaştırılması için önerilebilir.
2. Benzer bir araştırmanın, kurmaca sinema ile ilgili yapılması önerilebilir.
3. Yurtdışında yaşayan Türk kökenli belgesel sinemacı ve fotoğrafçıların konularına olan yaklaşımlarıyla ilgili farklı bir araştırma yapılması önerilebilir.
4. Belgesel fotoğraf konusunda kaynak taramasına ilişkin geniş kapsamlı bir araştırma yapılması önerilebilir.
5. Türkiye ile başka coğrafyalarda (Uzakdoğu, Ortadoğu, Avrupa vb...) belgesel üretim yapan belgeselciler arasında, belgesele olan yaklaşımlarının karşılaştırılması önerilebilir.
6. Belgesel sinema ve belgesel fotoğraf üreticilerinin bir araya geldiği ulusal ve/veya uluslararası toplantılardaki etkileşimlerinin araştırılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- “Lewis Hine: Bir Belgesel Fotoğraf Ustası”, (1986). *Fotoğraf*, Sayı: 36, 6
- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Aitken, I. (ed. Brian Winston) (2013) *John Grierson and Documantery Film Movement*. The Documentary Film Book. British Film Institute: London
- ALGAN, E. (1999). Fotoğraf Okuma ve Görüntü Çözümlemesine Giriş. Eskişehir: Çözüm İletişim Hizmetleri Ltd. Şti
- Algan, E.. (2007). Fotoğrafın İlk Yüzyılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek. *Anadolu Sanat Dergisi*, 18,
- Andreas M., Baranowski, H. H. (2016). The Auditory Kuleshov Effect: Multisensory Integration in Movie Editing. *Department of Psychology, Johannes Gutenberg-University Mainz*
- Andreas M., Baranowski, H. H. (2016). The Auditory Kuleshov Effect: Multisensory Integration in Movie Editing. *Department of Psychology, Johannes Gutenberg-University Mainz*
- Arda, Ö. *Belgesel Film Ders Notları*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi
- Armes, R. (1974). *Film and Reality*. Londra: Pelican Book
- Atay, S. (2000). Fotoğraf Yazıları, *Dokuz Eylül Yayınları*, İzmir
- Aytekin, H. (2013). *Türkiye’de Toplumsal Değişim ve Belgesel Sinema*. Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora tezi İstanbul
- Baker, U. *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru* Körtonomedy <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,197,0,0,1,0>
- Bal, O. (2019). *Belgesel Fotoğrafta Kurgusal Yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi: İstanbul
- Barnouw, E. (1974). *Documentary: History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press
- Barnouw, E. (1980). *Documentary: A History Of The Non Fiction Film*. New York: Oxford University Press
- Barnouw, E., (1983). *Documentary: A History Of The Non-Fiction Film*. England: Oxford University Press
- Barsam, R. M. (1973). *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press
- Becker, H.S. (Mart 2006). Fotoğraf ve Sosyoloji. *Toplumbilim*, 19
- Betton, G. (1993). *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986’ya Kadar*. (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları
- Bogdan, R. C. & Biklen, S. K. (1992). *Qalitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods*. Boston: Allyn and Bacon
- Buçan, N. (2020). *Post Belgesel Fotoğraf Belgesel Fotoğrafın Değişen Sınırları*. İstanbul: Espas Yayınları
- Cereci, S. (1997). *Belgesel Film*. İstanbul: Şule Yayınları
- Cook D. (1990). *A History of Narrative Film*. A.B.D: W.W.Norton and Company.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. (çev. Elif Daldeniz), İstanbul: Metis Yayınları

- Çakaroğlu, E. (2008). Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim Ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesel Dayalı Melez Program Türleri Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü . Eskişehir
- Çaplı B. (1997). “Tarih ve Belgeseller”, Belgesel Sinema Uzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri.
- Çetinkaya, E. (2007). *Belgesel Fotoğraftan (Durağan Görüntüden) Belgesel Sinemaya Geçişte Gerçekliğin Boyutu*. Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Çuvalcı, F. C. (2017). Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Walker Evans. *Ekurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Uluslararası Hakemli Dergisi*, Cilt25, Sayı 1
- Derman, İ. Sayısal Teknolojiler ve Basın Fotoğrafının Doğruluk Değeri, *Yeni Türkiye Dergisi*, Eylül Ekim No.11
- Documentary Photography*, (1972) Time-Life Books
- Documentary Photography*, (1973). Verona:Time-Life Books,
- Ekinci, B.T. (2021/1). Dijital Film Arşivlerinden Hareketle Türk Belge(sel) Sineması ve Yabancıların Rolü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 19, Sayı 37
- Ersavcı, C. (2011). *Belgesel Fotoğraf Estetiğinde Bir Alt Tür Olarak Kişisel Anlatılar*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Ertan, G. (2000). Belgesel Fotoğraf, *Fotoğraf*, Sayı: 30
- Ertan, G. (2001). Fotoğraf Eğitimi. *Fotoğraf Dergisi*, 36.sayı.93
- Ertuğrul, A. (2007). Fotoğrafın İlk Yüzyılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek. *Anadolu Sanat Dergisi*, 18
- Fluser, V. (1991). *Fotoğraf Felsefesine Doğru*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık
- Freund, G. (1980). *Photography and Society*. Boston: David R Godinc.
- Green, J. (1984). *American Photography, A Critical History 1945 to the Present*. New York: Harry N. Abrams. 193
- Grierson, J. (1968). "Belge Film Üstüne, Belge Filmin Baş İlkeleri", (Çev.: Akşit Göktürk), *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı: 196
- Hardy, F. (1979). *Grierson On Documentary*. London: Faber and Faber
- <http://www.serenti.org/turkiyede-fotografciligin-tarihi/>
- <https://sozluk.gov.tr/>
- İzci, A. (2018). Sürreal Filmlerin Psikodelik Tarzda Hareketli Afiş Olarak Yorumlanması. Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Kahyaoğlu, A. B. (2014). Kent İle Doğa Arasında Kalmış İnsana, Direkt Sinema Üzerinden Flanör Bir Bakış. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sakarya
- Katz, E. (1994). The film encyclopedia. New York: Harper Perennial
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. 2.Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Kuş, E.(2003). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Teknikleri Nitel mi, Nicel mi?*. Ankara:Anı Yayıncılık
- Kutay, U. (2009). *Gerçeği Öldüren Kamera: Belgesel*. İstanbul: Es Yayınları
- Lewinski, J. (1977). *Photography, A Dictionary of Photographers, Terms and Techniques*. London: Arrow Books
- Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları

- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Oral M. (2005), Fotoğraf ve Toplumsal Değişme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı 21
- Oral M. (2006). Fotoğraf ve Toplumsal Değişme. *Toplum Bilim Dergisi Fotoğraf Özel Sayısı*, sayı 19, İstanbul
- Oral, M. (2011). *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*. İstanbul: Espas Yayınları
- Ortaklan, O. K. (2019). Ulusötesilik İle Çokkültürlülük Arasında Osmanlı İstanbulu'nda Sinema (1895-1914). *Alternatif Politika* 11 (1)
- Öngören, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Der Yayınları
- Özdem, Ö. (2012). *Dijital Belgesel Çağında Belgesel Sinema: Gerçekliğin Yeniden İnşası*, Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal İlimler Enstitüsü, Ankara
- Özdemir A.B., *Toplumsal Bilincin Oluşmasında Belgesel Fotoğrafın Önemi*, <http://ifod.org.tr/2011/04/toplumsal-bilincin-olusmasinda-belgesel-fotograf-in-onemi>
- Özgen, H.K. (2017). *HD Video Teknolojisinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi: (Dijital) Sinematografinin Keşfi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Özön, N. (1970). İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay. Türk Sinematek Yayınları
- Pembecioğlu, N. (2018). *Belgesel Film Üzerine Yazılar*. Ankara: Nobel Yayıncılık
- Raffaele P. ,The Truth of Myth', Sacred Narrative, s.92. Akt: Batuk, C. (2009). Mit, *Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar*, Milet ve Nihal, 6 (1)
- Rosen, F, *Document and Documentary: on the Persistence of Historical Concepts*, M. Renov (ed.) Theorizing Documentary Routledge, New York, 1993, s. 5869
- Rosen, F, *Document and Documentary: on the Persistence of Historical Concepts*, M. Renov (ed.) Theorizing Documentary Routledge, New York, 1993, s. 5869
- Rotha, P. (1968). "Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri" (çev. Arsal Soley). *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Rotha, P. Road, S. Griffith, R. (1963-b). *Documentary Film*. Faber&Faber,
- Sarıkaya, İ. (2008). *Belgesel Fotoğrafçılıkta Antik Ani Kenti*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Erzurum
- Saunders, D. (2014). *Belgesel* (çev. A. N. Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Kitap
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi (1896–1997)*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. 2. Baskı. İstanbul: Altıkkırkbeş
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Susar, A. F. (2004). *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları
- Thomen, Ö.Ç. (2010). Osmanlı İmparatorluğu'nda Sinema ve Propaganda (1908-1922). *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, vol.2
- Todd, J.G. (2009). *Social Realism*, Groove Art Online: Oxford University Press akt: Lee Harvey, <http://www.qualityresearchinternational.com/socialresearch/socialrealism.htm>
- Tolungüç, A. (1985) İlk Belgesel Fotoğraf Çalışması. *Fotoğraf*. 30
- Ulutak, N. (1988). Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, Eskişehir.

- Ulutak, N. (1988). *Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik*, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- Weiss, P. (1975). *Cinematics*, Illinois: Sothern Illinois Press
- Wells, Liz (Editör). (2004). *Photography: A Critical Introduction*. London & Newyork: Routhledge, Taylor&Francis Group
- Yaykın, M. (2009). *Fotoğraf İdeolojisi*, İstanbul: Kalkedon
- Yaykın, M. (2011). *Fotoğraf İdeolojisi Algıda Gerçeğin Bozulumu*, 2. Baskı, İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Yıldırım, A. Şimşek, H. (2018). “*Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*”. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar
- Yurdalan, Ö. (2007). *Belgesel Fotoğraf ve Fotoröportaj (Beşinci baskı)*. İstanbul: Agora Kitaplığı



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KONOR, Barış
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Sanatta Yeterlik	Hacı Bayram Veli Üniversitesi / Medya Tasarımı Anasanat Dalı	2022
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / Radyo Televizyon ve Sinema	2016
Lisans	Anadolu Üniversitesi / İşletme	2000
Lise	Ankara Tevfik Fikret Lisesi	1993

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
1993-1993	RFC Ajans	Kamera Asistanı
1993-2006	Konor Reklam Prod.	Ajans Sahibi Yönetmen Görüntü Yönetmeni
2006-2009	Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi	Yarı zamanlı öğretim görevlisi
2009-2016	Gazi Ün. Güzel Sanatlar Fak.	Öğretim görevlisi
2016-.....	AHBV Güzel Sanatlar Fak	Öğretim görevlisi
2018-.....	Başkent Ün. Sosyal Bilimler MYO	Yarı zamanlı öğretim görevlisi
2019-.....	Çankaya Ün. Halkla İlişkiler ve Reklamcılık	Yarı zamanlı öğretim görevlisi
2019-.....	Sağlık Bilimleri Ün. Hemşirelik Fak	Yarı zamanlı öğretim görevlisi
2021-.....	Atılım Ün. Halkla İlişkiler ve Reklamcılık	Yarı zamanlı öğretim görevlisi

Yabancı Dil

Fransızca, İngilizce

Projelerde Yaptığı Görevler:

1. Raising The Awareness Of Healty Food And Healty Eating Among Childeren 2011 1 Tr1 Le004 27384 , Avrupa Birliği, Uzman, , 03/01/2011 - 30/12/2013 (ULUSLARARASI)
2. Benim Üniversitem Benim Hastanem, ARAŞTIRMA PROJESİ, Danışman: KONOR BARIŞ,Proje Koordinatörü:SALDERAY BÜLENT, Danışman: DAYI EYLEM, , 01/01/2017 - 30/06/2017 (ULUSAL)
3. BAĞIMSIZ HİKAYELER, Özel Kuruluşlar, Eğitimci, , 01/03/2015 - 31/12/2015 (ULUSAL)
4. Hastaneme Can Ver Hayatıma Renk Ver, Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Danışman:KONOR BARIŞ, , 10/07/2017- 30/09/2017 (ULUSAL)
5. Kemali Hoca nın Gökyüzü Odası, Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Danışman:BARİŞ KONOR, , 18/07/2016 - 19/12/2016 (ULUSAL)
6. Bir İlim ve Medeniyet Işığı: Tunus, Diğer kamu kuruluşları (Yükseköğretim Kurumları hariç), Araştırmacı:KONOR BARIŞ, , 01/09/2016 - 15/04/2017 (ULUSAL)

İdari Görevler

Bölüm Başkan Yardımcısı	Gazi Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi/Fotoğraf Bölümü	2018-2019
Arş. Uyg. Merkezi Müdür Yardımcısı	Gazi Üniversitesi/Engelli Bireyler İçin Sanat Eğitimi Uygulama ve Araştırma Merkezi	2016-2016
Bölüm Başkan Yardımcısı	Gazi Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi/Fotoğraf Ve Video Bölümü/Fotoğraf ve Video Pr.	2012-2016

B. Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (proceedings) basılan bildiriler:

1. Konor, B. (2019). GÖRSEL İŞİTSEL ANLATI ÜRETİCİSİ OLARAK "AKILLI TELEFONLAR".. ULUSLARARASI ANKARA MARKA BULUŞMALARI (/Davetli Konuşmacı)(Yayın No:5840641)
2. Konor, B. (2019). Belgesel Sinemada Kurgunun Önemi. 20. Uluslararası Altınsofran Belgesel Festivali (Özet Bildiri/Davetli Konuşmacı)(Yayın No:5907161)

E. Ulusal bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında basılan bildiriler:

1. Konor, B. (2010). Yeni Medya Cep Telefonları. V1 Ulusal İletişim Öğrenci Kongresi (Tam Metin Bildiri)(Yayın No:661756)
2. Konor, B. (2010). Yerel Yönetimlerde Geleneksel Medyanın Ötesine Geçiş Twitter Örnekleme. V11 Ulusal İletişim Öğrenci Kongresi (Tam Metin Bildiri)(Yayın No:661882)
3. Konor, B. (2011). Çocuklara Yönelik Televizyon Reklamlarının Etik Açısından İncelenmesi. II. MEDYA VE ETİK SEMPOZYUMU, 303-310. (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)(Yayın No:662057)

F. Sanat ve tasarım etkinlikleri :

1. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 07.02.2014-14.02.2014, Filipinler İçin, Filipinler Büyükelçiliği, (No: 20670)
2. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 11.04.2014-20.04.2014, Türkiye'den Türkmeneli'ne, Güzel Sanatlar Fakültesi, (No: 20671)
3. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 27.11.2013-06.12.2013, Türk Mitolojisinden İzler, Yıldız Teknik Üniveristesi, (No: 20672)
4. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 14.11.2012-22.11.2012, Acılar Dursun, Çilen Son Olsun, Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, (No: 20673)
5. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 12.11.2012-16.11.2012, Anmak Anlamaktır..., Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, (No: 20674)
6. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 06.09.2011-16.09.2011, Düşler Düşünceler, ANKÜSEV, (No: 20675)
7. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 19.09.2011-25.09.2011, Türkiye'nin Kalbi Ankara, Gazi Üniversitesi Resim Heykel Müzesi, (No: 20676)
8. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 28.10.2010-05.11.2010, Ekim Geçidi 09, Kocaeli Üniversitesi, (No: 20677)
9. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 31.05.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Hüsamettin Koçan , (No: 317884)
10. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 31.05.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Hüsamettin Koçan, Youtube GSF Resmi Kanalı, (No: 302859)
11. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 31.01.2018-02.02.2018, USBİK 2018 Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Sergisi, Kayseri, (No: 203135)
12. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 29.12.2021-29.12.2021, SANATLA BİR ÖMÜR METİN ERKSAN, ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ , (No: 348899)
13. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 29.12.2021-29.12.2021, SANATLA BİR ÖMÜR METİN ERKSAN, ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ, (No: 348902)
14. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 29.10.2021-15.11.2021, Ziraat Bankası Binası, Online, (No: 347475)
15. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 26.04.2021-26.04.2021, BİR DİZİYİ YÖNETMEK, ONLINE BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ, (No: 347484)
16. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 25.10.2019-26.10.2019, Aytekin Çakmakçı Görüntü Yönetmenliği Çalıştay., AHBV GSF Fotoğraf ve Video Bölümü, (No: 275244)
17. Ulusal, WORKSHOP /Workshop /, 25.05.2017-25.05.2017, 8. DÜŞ AĞACI KÜLTÜR SANAT GÜNLERİ, ODTÜ GELİŞTİRME VAKFI OKULLARI, (No: 144598)

18. Ulusal, WORKSHOP /Workshop /, 24.11.2016-25.11.2016, Özel Eğitimde Görsel Sanatlar Eğitimi Atölyesi, İstanbul Üniversitesi, (No: 129030)
19. Uluslararası, KISA FİLM VE BELGESELLER /Görüntü yönetmeni /, 24.04.2017-25.04.2017, Bir İlim ve Medeniyet Işığı: Tunus, TRT- Türkiye Radyo ve Televizyonu, (No: 142934)
20. Ulusal, WORKSHOP /Workshop /, 24.01.2017-24.01.2017, Kontrast Konulu Portfolyo Değerlendirmesi, Fotoğraf Sanatı Kurumu, (No: 136894)
21. Ulusal, SERGİLER/Grup Sergiler /, 23.04.2020-10.05.2020, TBMM 100. Yıl Sergisi, AHBV Sanal Sergi Galerisi, (No: 302858)
22. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 21.11.2021-21.11.2021, SENARYO YAZIMI , ATILIM ÜNİVERSİTESİ ONLINE, (No: 348896)
23. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 20.09.2019-27.09.2019, İNSAN / HUMAN, İstanbul., (No: 275248)
24. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 20.06.2021-21.06.2021, MİDAS'IN KULAKLARI, ONLINE / NİĞDE, (No: 347482)
25. Ulusal, GÖSTERİLER /Dia gösterileri /, 20.03.2018 , Fotoğraf ve Sosyal Medya, Kapadokya Üniversitesi Nevşehir, (No: 205048)
26. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 19.05.2017-27.05.2017, "AİDİYET" SERGİSİ, GAZİ ÜNİVERSİTESİ RESİM HEYKEL MÜZESİ, (No: 144600)
27. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 19.05.2017-21.05.2017, Uluslararası Kültürel Miras ve Turizm Kongresi / EKMEK TEKNESİ, KONYA, (No: 144590)
28. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 19.03.2019-20.03.2019, Görüntü Yönetmeni Aytekin Çakmakçı Workshop, Ankara Gölbaşı, (No: 263914)
29. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 18.11.2021-19.11.2021, SENARYO YAZIMI, ATILIM ÜNİVERSİTESİ ONLINE, (No: 348895)
30. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 18.11.2020-04.12.2020, UMYOS Uluslararası Karma Sergi, Sanal Sergi, (No: 317863)
31. Uluslararası, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 18.04.2019-20.04.2019, 6. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Karma Resim Sergisi., Alanya, (No: 263910)
32. Uluslararası, SERGİLER/Grup Sergiler /, 17.06.2020-27.06.2020, Yalova Üniversitesi Sanal Yansımalar Uluslararası Karma Sergi, Yalova, (No: 317861)
33. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 16.12.2018-19.12.2018, Gazi'xxnin 15 Temmuz Şehitleri (Gazi Üniversitesi talebiyle Revizyon) , (No: 240993)
34. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 16.12.2018-18.12.2018, Gazi'xxnin 15 Temmuz Şehitleri (Gazi Üniversitesi talebiyle Revizyon), Gazi Üniversitesi, (No: 240998)

35. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 16.11.2021-20.11.2021, SİS SOĞUK VE UZAK, IARTSYMP ARİTMİ 1. ULUSLARARASI SANAT SEMPOZYUMU ARİTMİ SERGİSİ, (No: 347477)
36. Ulusal, REKLAM / TANITIM FİLMLERİ/Metin yazarı /, 16.07.2020-23.07.2020, AHBV 15 Temmuz Anma Filmi, AHBV GSF Resmi Youtube Sayfası, (No: 318812)
37. Ulusal, REKLAM / TANITIM FİLMLERİ/Yönetmen /, 16.07.2020-23.07.2020, AHBV 15 Temmuz Anma Filmi, AHBV GSF Resmi Youtube Sayfası, (No: 318810)
38. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 16.03.2019-16.03.2019, Fotoğraf ve Sosyal Paylaşım Ağları., ENFOD Engelsiz Fotoğraf Derneği, (No: 263915)
39. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 15.11.2021-23.12.2021, SANATLA BİR ÖMÜR MİHRİ MÜŞFİK HANIM, AHBV GSF YOUTUBE RESMİ SAYFASI, (No: 347495)
40. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 15.11.2021-23.12.2021, SANATLA BİR ÖMÜR MİHRİ MÜŞFİK HANIM, AHBV GSF YOUTUBE RESMİ SAYFASI, (No: 347497)
41. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda/, 15.07.2021-01.11.2021, MEHMET AKİF ERSOY VE İSTİKLAL FOTOĞRAF YARIŞMASI JÜRİ ÜYELİĞİ, ONLINE AHBV ÜNİVERSİTESİ, (No: 347487)
42. Ulusal, REKLAM / TANITIM FİLMLERİ/Metin yazarı /, 15.07.2019-15.07.2019, 15 Temmuz Anma Filmi., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörlüğü, (No: 267661)
43. Ulusal, REKLAM / TANITIM FİLMLERİ/Yönetmen /, 15.07.2019-15.07.2019, 15 Temmuz Şehitleri Anma Filmi., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörlüğü, (No: 267660)
44. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 15.07.2019-15.07.2019, GAZİ ÜNİVERSİTESİNİN 15 TEMMUZ ŞEHİTLERİ, (No: 290845)
45. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 15.07.2019-15.07.2019, GAZİ ÜNİVERSİTESİNİN 15 TEMMUZ ŞEHİTLERİ, GAZİ ÜNİVERSİTESİ, (No: 290840)
46. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 15.05.2017-15.05.2017, FAHRİ DOKTORA TEVDİ TÖRENİ GAZİNİN 15 TEMMUZ ŞEHİTLERİ FİLMİ (YENİ VERSİYON), GAZİ ÜNİVERSİTESİ, (No: 144594)
47. Ulusal, SERGİLER/Grup Sergiler /, 15.04.2020-30.04.2020, Dünya Sanat Günü, Sanal Sergi, (No: 302855)
48. Uluslararası, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 15.03.2011-25.12.2014, YALNIZ ADA: KIBRIS, GAZİ ÜNİVERSİTESİ BAYRAK RADYO TELEVİZYONU, (No: 131789)
49. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 13.05.2016-25.05.2016, Büyük Buluşma 2016, Yaşar Üniversitesi İzmir, (No: 99694)

50. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 12.07.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Mustafa Ayaz, AHBV GSF Youtube Twitter Resmi Siteleri, (No: 317864)
51. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 12.07.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Mustafa Ayaz , (No: 317872)
52. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda/, 12.05.2017-12.05.2017, OGVO BİLİM TURNUVASI POSTER JÜRİSİ, ODTÜ OKULLARI, (No: 144596)
53. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda /, 12.05.2017-12.05.2017, OGVO BİLİM TURNUVASI BELGESEL FİLM JÜRİSİ, ODTÜ, (No: 178077)
54. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda /, 12.05.2017-12.05.2017, OGVO BİLİM TURNUVASI FOTOĞRAF JÜRİSİ, ODTÜ, (No: 178083)
55. Uluslararası, REKLAM / TANITIM FİMLERİ/Yönetmen /, 12.05.2016-24.05.2016, Are You Lokking? Are You Seeing?, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (No: 128181)
56. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 12.03.2020-15.03.2020, ArtAnkara Sergisi , (No: 321723)
57. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda/, 11.10.2010-18.10.2010, Gazi'de Bir Gün Konulu Fotoğraf Yarışması, Gazi Üniveristesi Rektörlüğü, (No: 117510)
58. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 11.10.2010-24.02.2011, ŞAHİTLER ŞAHİTLİKLER, GAZİ ÜNİVERSİTESİ, (No: 131822)
59. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 10.10.2016-15.12.2016, Gazi'nin 15 Temmuz Şehitleri, Gazi Üniversitesi Rektörlüğü, (No: 99684)
60. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 10.10.2016-23.12.2016, Gazi'nin Kıbrıs'lı Kahramanları Belgesel Filmi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (No: 126363)
61. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 10.10.2016-23.12.2016, Gazi'nin Kıbrıs'lı Kahramanları Belgesel Filmi Yönetmenlik, Gazi Üniversitesi Rektörlüğü, (No: 125167)
62. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 10.04.2021-11.04.2021, TOPRAĞIN GÖZÜ, Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Bilimleri Sempozyumu (USVES), (No: 347489)
63. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 10.04.2021-11.04.2021, İZ, Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Bilimleri Sempozyumu (USVES), (No: 347490)
64. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 10.03.2017-10.03.2017, FAHRİ DOKTORA TEVDİ TÖRENİ GAZİNİN 15 TEMMUZ ŞEHİTLERİ FİLMİ (YENİ VERSİYON), Gazi Üniversitesi, (No: 142940)

65. Ulusal, WORKSHOP /Workshop /, 08.10.2018-10.10.2018, Fotoğraf Ve Sosyal Medya, Tarsus Fotoğraf Derneği, (No: 236085)
66. Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 08.06.2017-17.06.2017, Gazi Ün. GSF Yılsonu Sergisi / Zümrüd-ü Anka, Ankara Çağdaş Sanatlar Galerisi, (No: 145402)
67. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 08.05.2020-22.05.2020, Sanatsız Kalmayın, Youtube, (No: 302856)
68. Uluslararası, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 08.03.2010-21.12.2010, GAZİ'NİN KIBRIS'LI ŞEHİTLERİ, YAKINDOĞU ÜNİVERSİTESİ, (No: 131821)
69. Ulusal, WORKSHOP /Workshop yöneticiliği /, 08.02.2019-08.02.2019, Fotoğraf ve Sosyal Paylaşım Ağları., Fotoğraf Sanatı Kurumu, (No: 275253)
70. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 06.07.2021-23.12.2021, SANATLA BİR ÖMÜR AYDIN AYAN, AHBV GSF YOUTUBE RESMÎ SAYFASI, (No: 347493)
71. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 06.07.2021-23.12.2021, SANATLA BİR ÖMÜR AYDIN AYAN, AHBV GSF YOUTUBE RESMÎ KANALI, (No: 347491)
72. Uluslararası, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Uluslararası yarışmalarda /, 05.06.2014-15.06.2014, Ankara Uluslararası Film Festivali Kısa Film Ön jürisi, Ankara, (No: 114598)
73. Ulusal, FESTİVAL ÇALIŞMALARI /Film festivali düzenleme /, 05.05.2010-06.05.2010, 1. Yeşilçam Filmleri Festivali, Gazi Üniversitesi Rektörlüğü, (No: 117526)
74. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Görüntü yönetmeni /, 05.01.2010-14.05.2011, ORTA MUALLİM MEKTEBİNDEN ÜNİVERSİTEYE: GAZİ MİLLÎ EĞİTİMİN ÇAĞDAŞ ÖYKÜSÜ, GAZİ ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ, (No: 131783)
75. Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 04.09.2021-05.09.2021, USVES Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Bilimleri Sempozyumu Güneşe Doğru, Uluslararası Balkan Üniversitesi, (No: 347474)
76. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 04.09.2021-05.09.2021, USVES Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Bilimleri Sempozyumu "Tek ve Hür", Uluslararası Balkan Üniversitesi , (No: 347473)
77. Ulusal, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Ulusal yarışmalarda/, 04.09.2020-04.09.2020, Kadrajımda Gölbaşı, Gölbaşı Ankara, (No: 317865)
78. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 04.05.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Süleyman Saim Tekcan, Youtube GSF Resmi Kanalı, (No: 302857)
79. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 04.05.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Süleyman Saim Tekcan , (No: 317887)

80. Uluslararası, SANATSAL YARIŞMALARDA JÜRİ ÜYELİĞİ /Uluslararası yarışmalarda /, 04.01.2018-04.01.2018, Kapadokya 8. Uluslararası Fotoğraf Yarışması , (No: 177960)
81. Ulusal, REKLAM / TANITIM FİMLERİ/Yönetmen /, 03.07.2019-30.08.2019, AHBVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tanıtım Filmi., AHBVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Binası, (No: 267662)
82. Ulusal, REKLAM / TANITIM FİMLERİ/Metin yazarı /, 03.07.2019-30.08.2019, AHBVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tanıtım Filmi., AHBVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Binası, (No: 267663)
83. Uluslararası, SERGİLER/Karma sergiler /, 03.03.2021-20.03.2021, ALAŞYA'DAN KUZEY KIBRIS TÜRK CUMHURİYETİ'NE "SİS", KKTC, (No: 347480)
84. Uluslararası, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 03.01.2014-26.02.2014, SÖNMEYEN ATEŞ:HOCALI, GAZİ ÜNİVERSİTESİ, (No: 131792)
85. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 02.10.2018-12.10.2018, C BLOK AÇILIŞ SERGİSİ, AHBVÜ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ GÖLBAŞI KAMPUSU, (No: 240689)
86. Ulusal, SERGİLER/Üniversitelerin düzenlediği sergiler /, 02.10.2018-12.10.2018, C BLOK AÇILIŞ SERGİSİ, ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ GÖLBAŞI YERLEŞKESİ, (No: 227908)
87. Ulusal, REKLAM / TANITIM FİMLERİ/Kameraman /, 02.09.2018-26.09.2018, Suleymanpasa Belediyesi Tarım konulu sosyal medya reklamı, Tekirdağ / Süleymanpaşa, (No: 243558)
88. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 02.07.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Aytekin Çakmakçı, AHBV ün. GSF resmi Youtube Kanalı, (No: 304471)
89. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 02.07.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Aytekin Çakmakçı , (No: 317883)
90. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Yönetmen /, 01.09.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Mehmet Başbuğ, AHBV GSF Youtube Twitter Resmi Sayfaları, (No: 317857)
91. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 01.09.2020-01.12.2020, Sanatla Bir Ömür Mehmet Başbuğ , (No: 317870)
92. Ulusal, KISA FİLM VE BELGESELLER /Senaryo Yazarı/, 01.01.2012-23.02.2012, HOCALI KATLIAMI:BÜYÜK CİNAYET, GAZİ ÜNİVERSİTESİ, (No: 131785)

Tasarım

1. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Katalog Fotoğraf Tasarımı, Barış Konor, Kurtuluş Özgen, Giray Seçuk, Berkay Göçer, Alper Çetintaş, Sanatsal Tasarım (Bina, Çevre, Eser, Yayın, Mekan, Obje), 14.06.2015 -19.02.2016, Kişi Sayısı:5
2. "Sinema'da Ses Tasarımı" Açık Ders Poster Tasarımı, Öğr. Gör. Barış KONOR, Öğr. Gör. H. Kurtuluş ÖZGEN, Sanatsal Tasarım (Bina, Çevre, Eser, Yayın, Mekan, Obje), 70 x 50 cm poster tasarımı, 70 x 50 cm poster tasarımı, 18.09.2017 -22.12.2017, Kişi Sayısı:2
3. SAĞLIK BİLİMLERİ ÜNİVERSİTESİ EL BROŞÜRÜ FOTOĞRAF TASARIMI, BARIŞ KONOR, Bilimsel Tasarım, 17.05.2017 -17.05.2017
4. Ancient Woven Art Baskı Şal Görsel Tasarımı ve Çekim, Barış Konor, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, 01.08.2018 -05.09.2018
5. AWA Ancient Woven Art İpek Şal Manken Görsel Tasarımı ve Çekim, Barış Konor, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, 04.11.2018 -08.11.2018
6. FOV 403 İŞ İLETİŞİMİ VE YÖNETİMİ DERSİ FİNAL SERGİSİ, Barış Konor, 27.12.2018 -27.12.2018
7. Ancient Woven Art İpek Şal Görsel Tasarımı ve Çekim, Barış Konor, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, 01.07.2018 -29.08.2018
8. AWA Ancient Woven Art İpek Şal Canlı Model Görsel Tasarımı ve Çekim, Barış Konor, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, <https://www.etsy.com/shop/AncientWovenArt/items>, 12.11.2018 -30.12.2018
9. 15 TEMMUZ ANMA FİLMİ MOTION GRAFİK TASARIMI., BARIŞ KONOR, 04.01.2019 -18.01.2019

Seminer

202580 Kapadokya Üniversitesi, Sosyal Medya ve Fotoğraf Konulu Seminer, Kapadokya Nevşehir, Seminer, 20.03.2018 -20.03.2018 (Ulusal)

Hobiler

Fotoğraf çekmek, müzik dinlemek, film seyretmek, kitap okumak.



