



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**BELGESELLERİN SİNEMATOGRAFİK YAPISI
VE TRT BELGESELCİLİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ**

SELÇUK KARAÇAM

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

EYLÜL 2020



**BELGESELLERİN SİNEMATOGRAFİK YAPISI VE TRT
BELGESELCİLİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ**

Selçuk KARAÇAM

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

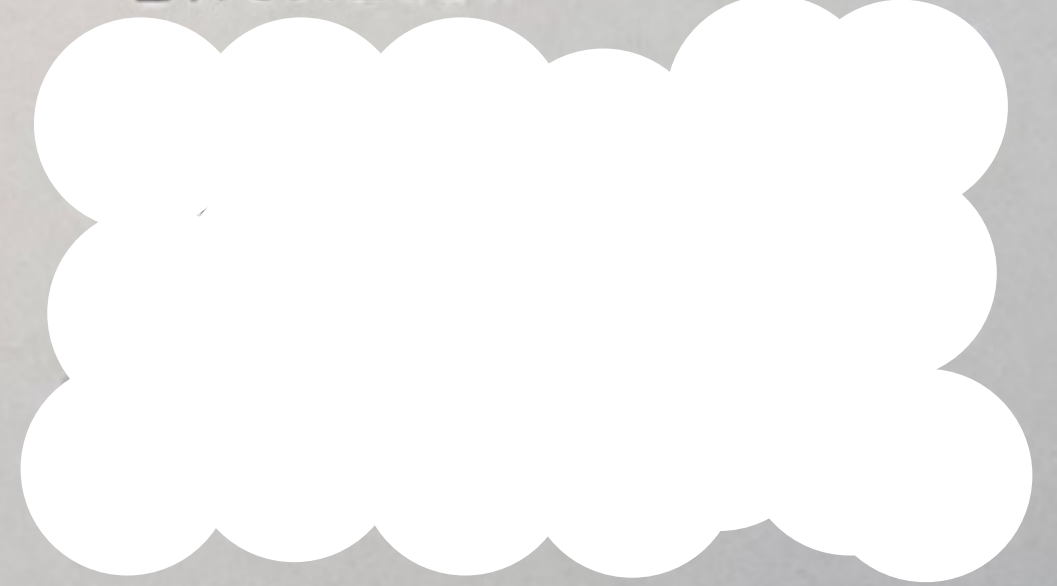
EYLÜL 2020

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; 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 çalışmada 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.

Selçuk KARAÇAM

27/09/2020



BELGESELLERİN SİNEMATOGRAFİK YAPISI VE T.R.T. BELGESELCİLİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ

(Yüksek Lisans Tezi)

Selçuk KARAÇAM

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Eylül 2020

ÖZET

Bu çalışmada, belgesel filmin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, belgesel türlerinin neler olduğu, belgeselin görsel tasarımının, montajının nasıl yapıldığı ve öyküsünün nasıl işlendiği örnek belgeseller üzerinden anlatılırken, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) kamu yayıncılığı politikalarına göre üretilen belgesellerinin, serbest piyasa tarafından televizyona yönelik üretilen belgesellerden anlatım dili ve amacı bakımından ne gibi farklılıkları olduğu incelenmiş, özel kanalların kârlılık, piyasa koşulları ve yüksek izlenme oranlarına ulaşma, reklam alma gibi kaygılarla uzak durduğu belgesel yapımı için TRT'nin büyük bütçeler ayırarak, ayrı bir personel kadrosu oluşturarak ve tematik kanal kurarak kamu yayıncılığı anlayışına dayanarak ürettiği belgesellerin, giderek değişen piyasa kurallarını, pazarlama stratejilerini dikkate alan yayın politikaları çerçevesinde belgesel anlayışının, dili ve teknik özelliklerinin ne tür anlatı biçimine evrildiği, *Keçenin Teri*(1989) ve *Su Savaşları*(2019) adlı yapımlar üzerinden incelenmiştir. TRT'nin kuruluşundan bu yana oluşturduğu belgesel dili son yıllarda oluşturduğu tematik kanalları üzerinden metin yazarı, yaratıcı editör, anlatıcı ve görüntü yönetmeni gibi kadrolar işe alınarak, belgesellerin konusu olan objelerin görsel zenginlik ve metinlerle desteklenmesi yoluna gidilmiştir. Bu yolla anlatı dili ve olay örgüleri karmaşılaştırılarak sinemasal zaman ve sinemasal mekân kavramları belgesellerin içine dahil edilmiştir. Bundan dolayı TRT, izleyicisinin bu zamana kadar üretilen belgesellerle edindiği tecrübeler göz ardı edilmiş ve Batı belgesel tarzı bir türle eski izleyicilerine yabancılaşarak, yeni izleyiciler kazanmak amaç edinmiştir. Bu çalışma ile de yapılmaya çalışılan türün önemli bir örneği olan *Su Savaşları* (2019) ve TRT geleneğinden gelen *Keçenin Teri* (1989) üzerinden montaj, renk, kamera kullanımı ve öykü anlatımı gibi öğeler bakımından karşılaştırma yapılarak incelenmiştir.

Bilim Kodu : 115701
Anahtar Kelimeler : Belgesel, Keçenin Teri, TRT, Sinematografi, Su Savaşları
Sayfa Adedi : 93
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN
:

CINEMATOGRAPHIC STRUCTURE OF DOCUMENTARY AND
TRANSFORMATION OF TRT DOCUMENTATION

(M.S. Thesis)

Selçuk KARAÇAM

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

September 2020

ABSTRACT

This study explains what a documentary film is, how it came about, what types of documentaries are, and how its visual design, edited and story is processed through sample documentaries. The first examples of Turkish documentary is mentioned and the differences between the documentaries produced by the free market and public broadcasting in terms of the language and purpose of the documentary were examined. The fictional structure of a movie is far from the nature of the documentary. In this study, what kind of a common point a documentary has in common with the rules applied in the cinema in terms of visual design has been tried to be put forward technically. Private channels avoid to produced documentary because of concerns such as profitability, market conditions and ratings but TRT allocated large budgets, recruited staff and opened thematic channels and produced documentaries in terms of public broadcasting. In this thesis, the language and technical features of these productions were explained on the basis of examples on *Su Savaşları*(2019) and *Keçenin Teri*(1989).

ScienceCode : 115701
KeyWords : Belgesel, Keçenin Teri, TRT, Sinematografi, Su Savaşları
PageNumber : 93
Supervisor : Prof.Dr. Gülcan SEÇKİN
:

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	iv
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ.....	1
2. BELGESEL KAVRAMI VE KAPSAMI	5
2.1. Belgeselin Tanımı ve Tarihçesi	6
2.2 Kuramcılara Göre Belgesel Film Türleri	8
2.3. Barnouw’a Göre Belgesel Film Türleri	9
2.3.1. Keşif belgeselleri	9
2.3.2. Muhabir Geleneğindeki Belgeseller	10
2.3.3. Resim Geleneğindeki Belgeseller	10
2.3.4. Taraf tutan belgeseller	11
2.3.5. Savaş Propagandası Belgeselleri.....	11
2.3.6. Savaş Suçları Üzerine Belgeseller	13
2.3.7. Şiir Geleneğinden Gelen Belgesel Filmler.....	13
2.3.8. Tarihi Derleme Belgeselleri.....	13
2.3.9. Sponsor Desteğiyle Gerçekleştirilen Belgeseller	14
2.3.10. Gözlemci Belgeseller	14
2.3.11. Katalizör Belgeseller.....	15
2.3.12. Gerilla Belgeselleri	15
2.4. Bordwell’e Göre Belgesel	16
2.4.1. Kategorik Biçim.....	20
2.4.2. Retorik biçim	21
2.5. Belgesel Filmde Diğer Çağdaş Akımlar:	23
i. Sinema Gerçek.....	23
Özgür sinema.....	24
Yasız Sinema	24

2.6. Türkiye’de Belgesel Filminin Gelişimi	25
2.6.1. Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Belgesel Filmler.....	26
2.6.2. Cumhuriyet’ten II. Dünya Savaşına Kadar Türkiye’de Belgesel Filmler.....	27
2.6.3. II. Dünya Savaşından Günümüze Kadar Belgesel Filmler	28
3. KAMU HİZMETİ YAYINCILIĞI: TÜRKİYE RADYO VE TELEVİZYON KURUMUNUN KURULMASI.....	31
3.1. TRT Belgesel Kanalının Kuruluşu	38
3.2. TRT Belgesel Kanalının Anlatım Tarzı ve Ortaya Çıkan Sorunlar	39
4. SİNEMATOGRAFİ PRENSİPLERİ	43
4.1. Kamera Açılırları	43
4.1.1. Nesnel Kamera Açılırları.....	44
4.1.2. Öznel Kamera Açılırları	45
4.1.3. Görüş Noktası Açısı.....	45
4.2. Kesintisizlik	47
4.3. Kurgu	51
4.4. Kompozisyon	55
5. TRT BELGESEL PRATİĞİNDE GÖRSEL ANLATI BİÇİMİ	61
5.1. Keçenin Teri Belgeselinin Sinematografik Analizi	61
5.1.1. Kamera Açılırları.....	61
5.1.2. Kesintisizlik ve Kurgu	66
5.2. Su Savaşları Belgeselinin Teknik İncelemesi	77
5.2.1. Kamera Açılırları.....	77
5.2.2. Kesintisizlik ve Kurgu	80
5.3. Genel Bakış.....	84
6. SONUÇ	85
KAYNAKÇA	89
ÖZGEÇMİŞ	93

ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 2.1. Belgesel Türleri Şeması.....	9
Çizelge 3.1. TRT Tarafından Yayınlanan Belgesellerin Yayın Tarihlerine Göre Dağılımı.....	35



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel	Sayfa
Görsel 2.1. Alexander Rochencko, red, yellow, blue	5
Görsel 2.2. Leang Bulu mağarasında bulunan 44 bin yıllık resimler, Endonezya.....	6
Görsel 2.3. Nanook of The North,1922	6
Görsel 2.4. Night and Fog,1955.....	12
Görsel 2.5. A Man with a Movie Camera,1929	17
Görsel 2.6. The Godfather 2,1974	18
Görsel 2.7. JFK,1991	19
Görsel 2.8. Knight of the Plains,1938.....	20
Görsel 2.9. Robert CAPA,1937	23
Görsel 3.1. Dev Kanatlar: Kara Akbaba,2004	37
Görsel 3.2. Dev Kanatlar sinopsis.....	37
Görsel 3.3. Su Savaşları adlı yapımda kahramanların 2. bölümde karşılaştıkları ilk sorun.....	40
Görsel 3.4. Su Savaşları adlı yapımda kahramanların 6. bölümde karşılaştıkları ilk sorun.....	41
Görsel 4.1. Altın Oran (The Rule of Thirds) Joker, 2019	56
Görsel 4.2. Atina okulu, Rafael, 1509	57
Görsel 4.3. Arnolfini'nin evlenmesi, Jan Van Eyk,1434.....	59
Görsel 5.1. Perspektife örnek.....	62
Görsel 5.2. Aziz Jerome, Albrecht Dürer, 1514	63
Görsel 5.3. Aziz jerome, Antonello de Messina, 1475	63
Görsel 5.4. Nedimeler, Diego Velázquez, 1656	64
Görsel 5.5. İçsel sıkıntı	66
Görsel 5.6. Miksli geçiş	67
Görsel 5.7. Boy plan	68

Görsel	Sayfa
Görsel 5.8. Yüz plan	69
Görsel 5.9. Genel plan	70
Görsel 5.10. Göğüs plan-bakış boşluğu sağa doğru.....	70
Görsel 5.11. Yürüyüş yönü soldan sağa.....	71
Görsel 5.12. Yakın plan- yürüyüş yönü soldan sağa	71
Görsel 5.13. Uçuş yönü.....	72
Görsel 5.14. Güvercinin simgesel anlamı ve uçuş yönü.....	72
Görsel 5.15. Temponun sahnenin içinde değişmesi.....	73
Görsel 5.16. Kontur ışık.....	74
Görsel 5.17. İç mekân renk tonu (Renk Sıcaklığı Ayarı)	75
Görsel 5.18. Genel plan-aks çizgisine göre 70 derecede konumlanmış kamera.....	75
Görsel 5.19. Amors çekim-aks çizgisine göre 20 derecede konumlanmış kamera	76
Görsel 5.20. Göğüs plan güneşe karşı çekim.....	77
Görsel 5.21. Detay plan çekim.....	78
Görsel 5.22. Drone çekimleri.....	80
Görsel 5.23. Suyun bulunma anında yapılan ağır çekimler	82
Görsel 5.24. Geçişler için oluşturulan template.....	83

1. GİRİŞ

Bu tez çalışmasında TRT'nin kamu yayıncılığı bakımından belgesel üretim amacına ve uygulamalarına odaklanılmıştır. Belgesel üretilirken kamu yayıncılığı bağlamında kültür, eğitim, spor, tarih ve doğa belgeselleri gibi türler üzerine odaklanan TRT, halkın kültürel, toplumsal belleği/toplumsal hafızasını beslemek, kayda geçirmek gibi ilkeleri gözeterek ilk ürünlerini vermiştir.

Bu süreçleri konu edinen çalışmada ilkin, belgeselciliğin doğuşu, türleri ve kuramcılarını üzerinden genel bir belgesel tanımı yapılmaya çalışılmış ve belgesel türleri açıklanmıştır. Belgesel filmlerin Türkiye'ye gelişi ve TRT'nin kuruluşuna kadar olan süreçte üretilen belgesellere değinilmiştir. Türkiye'de özel televizyonların belgeseli ticari yayıncılık bakımından verimsiz bir yatırım aracı olarak görmeleri, belgesel üretiminin maliyetleri ve toplumsal faydayı amaç edinmemeleri sebebiyle, belgesel üretimi belli yıllar boyunca TRT tarafından tek başına yüklenilmiştir.

TRT pek çok yayın biçimini halka sunarak, toplumsal hafıza, kaybedilen kültürler, sanatlar, zanaatlar, doğa bilinci gibi pek çok alanda ödevleri (genel yayın politikası, yapım bütçeleri, popülerleşmeye yönelik süreçler gibi çerçevelerin de içinde) yerine getirmek çabası içinde izlenmektedir. Bu amaçla oluşturulan yayın ilkeleri zemininde kültür, sanat, doğa benzeri konulu belgesellerin üretimini yaparak kamu yayıncılığı hizmetini gerçekleştirmeye çalışmıştır.

TRT belgeselciliğinin ve TRT'nin yayın politikalarının değişimi, özel kanalların belgesel üretimine ağırlık vermesi, sosyal medya üzerinden bireylerin ve kurumların belgesel tarzı üretim gerçekleştirmesi ve evrensel belgesel tarzının anlatı ve biçim olarak evrilmesi sebebiyle, kamu yayıncılığında belgeselciliğinin de ne yönde değiştiği örnekler üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır.

Son yıllarda ücretli internet ve yeni medya kanallarının yaygın hale gelmesi, içerik üretiminin hem maliyet hem de emek bakımından daha demokratik ya da görece kolay hale gelmesi sonucunda TRT'nin de yayın politikalarını revize ederek serbest piyasa ile rekabet edecek içerik üretimine yönelmesine neden olmuştur. TRT'nin kuruluşundan bu zamana kadar ürettiği belgesellerin anlatı biçimi ve teknik yönü giderek değişmiştir. Ürettiği

belgesellerle anlatı biçimine aşına seyirci kitlesini, biçim ve dil olarak değişim gibi nedenlerle, bir bakıma terk etmiş ve yeni tarz ve biçim anlayışı ile piyasada rekabet etme çabası içine girmiştir. Bu çalışmada, TRT'nin eski ve yeni kamu yayıncılığı anlayışı, teknik ve anlatım biçimi yönünden karşılaştırılmış ve TRT'nin ne gibi değişiklikleri uygulamaya çalıştığı farklı başlıklarda anlatılmaya çalışılmıştır.

Sinemanın oluşturduğu evrensel anlatı dili yıllar boyunca çeşitli denemeler yoluyla elde edilen teknik ve biçimsel bir tecrübedir. Bu dil, Joseph V. Maschelli gibi sinemanın içinden gelen uygulayıcılar tarafından çeşitli kurallara bağlanarak kuramsal hale getirilmiştir. Belgeselin anlatı dili, teknik olarak sinemadan çok farklı değildir. Kadraj, senaryo, montaj ve kesintisizlik gibi temel öğeler olmadan bir hikâyenin televizyonda veya sinemada temsil edilmesi oldukça güçtür. Bu öğeler sayesinde tüm insanların anlayacağı ortak bir dil geliştirilmiştir. Teknoloji gibi olanaklar aralıksız gelişim gösterirken, bu çalışmaların temelinde bu kurallar her zaman olmaya devam edecektir (Hayward,2012:10). Pek çok büyük yönetmen sıklıkla bu kuralları bilmenin faydalarından bahsederken asıl özgünlüğün bu kuralları yıkmaktan geçeceğini iddia etse de Sokolov gibi kuramcılar büyük yönetmenlerin özgünlüklerinin bu kuralları yıkmaktan gelmediğinden söz eder (Sokolov, 2007:42).

Kompozisyon, montaj, öykü ve kesintisizlik gibi ilkelerin var olmasının temelinde Murch'un da iddia ettiği gibi insanlığın ortak algısı yatmaktadır (Munch,2005:32). Bu anlayıştan yola çıkarak, belgesel yapımının da ortak bir kurallar bütününe sahip olduğu kabul edilebilir.

TRT'nin kuruluşundan bu yana kamu yayıncılığı doğrultusunda belgesel yapımında oluşturduğu öyküleme, kamera kullanımı ve montaj gibi teknik unsuları özel yayınlarla rekabet ve Batı'daki popüler yapım tarzlarına benzer program yapımı çabaları nedeniyle kesintiye uğramaktadır. Kuruluşundan bu yana oluşturduğu dil ve biçimi terk etmenin odak noktası da bu özgünlük sorunsalında yatmaktadır.

Yeni tarz belgesel olarak tarif edilen yapımlar *belge* ve *gerçeklik* gibi ilkelere uymaktan uzaklaşırken, bu bakımdan daha çok televizyon programlarına benzemeye başlamıştır. Böylelikle seyirciye sunduğu tecrübe, bilgi ve hakikatten çok, tatmin ve başarı odaklı olmaktadır. Bu anlayışla yapılan yapımlar özgünlüklerini belgesel çekim

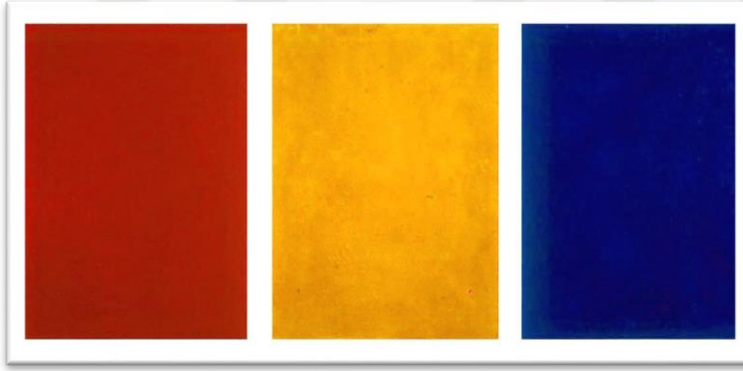
tekniklerinden değil, televizyon programlarına benzer prodüksiyonlardan almaktadır. Elde edilen yapıım görünüő itibariyle belgesel türünde olsa da, çekim teknikleri açısından fazlasıyla televizyon programlarını andırmaktadır. Tezde de irdelenen kuralların bu yapıımlarda uygulanabilmeleri, ancak önceden düşünölmüş müdahalelerle mümkün olabilmektedir. Bu nedenle, belgesel üreticileri yapıımlarını en az müdahale ve montajla elde etmeye çalışmaktadırlar.

Belgesel yapıımı, Dziga Vertov, Paul Rotha, Robert Flatherty ve Pare Lorentz gibi önemli isimler tarafından gerçekleri görüntüleyip halka aktarmak yoluyla belirli bir toplumsal amacı gerçekleştirmek olarak görölüyordu (Bikiç,2019:10). TRT’de yapılan ilk dönem belgesel yapıımları da bu yaklaşımla ortaya konulmuştur. Öte yandan öncelikle nicel bir çeşitlilik taşıyan sayıları artan medya endüstrisinin kurumları, genişleyen platformları karşısında, TRT’nin yayın politikası bu medya sistemindeki özel kanallar, yaygınlaşan sosyal mecralar ve ön ödemeli kanallar gibi ekonomik başarı temelli platformlar tarafından değişime itilmiştir. Bu süreç içinde, TRT’nin kamu yayıncılığı görevi ile ürettiği belgesellerin dili ve tarzının büyük bir dönüşüme girdiği açık olarak görölebilmektedir.

Bu tezde de TRT’nin yayına başladığı yıllardaki yapıımlarından “*Keçenin Teri* ile son yıllarda özel yapıımlarla rekabet etmeye yönelik yaptığı *Su Savaşları* adlı belgesel yapıım dil ve teknik olarak karşılaştırılarak kamu yayıncılığı anlayışının belgesel yapıımlarda yaşadığı dönüşüm gösterilmeye çalışılmıştır.

2. BELGESEL KAVRAMI VE KAPSAMI

Alexander Rodchenko 1921’de “Red, yellow, blue” tablosuyla (bkz.Görsel 1.1) “resmi mantıksal sonuca indirgedim ve üç tuval sergiliyorum: Kırmızı, sarı, mavi. Her şeyin bittiğini doğruluyorum” sözleriyle resim sanatının artık belli bir yere geldiğini ve bittiğini iddia etmiştir. Rodchenko, Dziga Vertov’dan çok etkilenmiş ve birlikte birçok belgeselde çalışmışlardır. Resim sanatının bittiğini iddia eden birisiyle, yeni bir sanat dalının ilk eserlerini veren sanatçının yan yana gelmesi bir bakımdan çok manalıdır. Çünkü sanat anlayışı da hayatın form değiştirmesine benzer şekilde içindeki sarı rengi atıp, yeşil renkle görsel sanata evrilmiş olabilir.



Görsel 2.1. Alexander Rochencko, red, yellow, blue

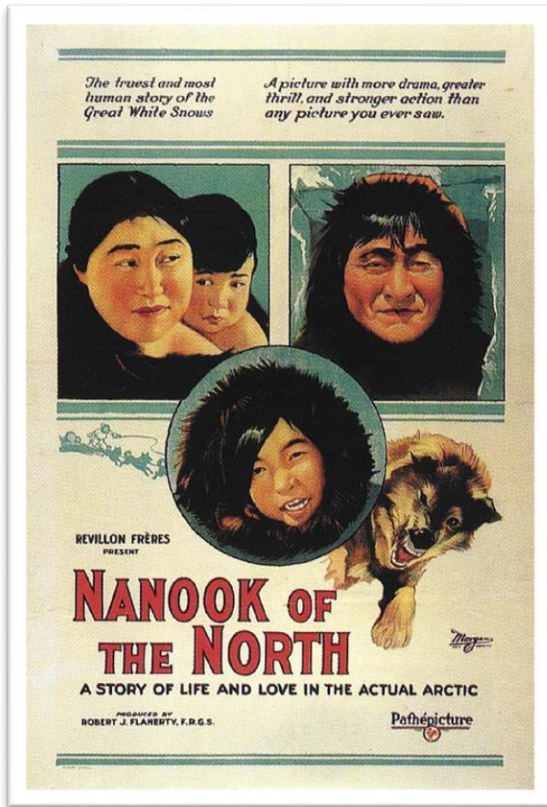
Bu süreç, Endonezya’da bulunan 44 bin yıllık mağara çizimlerinden (bkz.Görsel 1.2) günümüze kadar gelişerek derinleşen ve türlere ayrılan sanatın yolculuğu olarak da görülebilir. Atılan her adım, kaydedilen gelişimin bir sonraki temelini oluşturarak ilerlemiştir. En son, fotoğrafın ve sinemanın keşfiyle günümüze kadar ulaşmış ve 1947 yılında Çekoslovakya’da on dört ülkenin belgeselcilerinin altına imza atmasıyla “Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koyma anlamına gelmektedir.”(Rotha,2000:22) tanımlaması yapılmış ve belgesel alanında en az tartışılan tanımlama olarak ortaya konulmuştur (Bikiç, 2019:26).



Görsel 2.2. Leang Bulu mağarasında bulunan 44 bin yıllık resimler, Endonezya.

2.1.Belgeselin Tanımı ve Tarihçesi

Geçmişe bakıldığında anladığımız manada ilk belgesel Robert J. Flaherty'nin yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptığı *Kuzeyli Nanook* (Nanook of the North-1922) olarak kabul edilmektedir. Bu belgesel film kuzey kutup çizgisinin üstünde yaşayan İnuit halkının bir yıllık yaşam döngüsünü konu etmiştir. Onların avlanma ritüellerini, ticareti yapmalarını, çocuk bakımını ve göç hikâyelerini görsel olarak kaydetmiştir.



Görsel 2.3. Nanook of The North,1922

Devamında ise Alberto Cavalcanti'nin bağımsız belgeseli *Yalnızca Saatler* (*RienQueLes Heures*-1922) gelmektedir. Dünyaca ünlü olan Paris'in bilindik anıt yerlerinin dışında kalan hayatları anlatmaktadır. Bu belgesel film ise, sabah çalışma saatiyle başlayan hayatın, gece el ayak çekildiğinde ne kadar tekinsiz bir hale gelebildiğini göstermektedir.

İki film de bize sunduğu hikâyede kurmacadan kaçınmış, kaydettiği özneye müdahale etmemiştir. Belgesel kuramcılar belgesellerin kurmacadan kaçamayacağını iddia etmişlerdir. Gerçeği tümüyle aktarmanın ve kavramanın mümkün olmadığını, bunu kayıt altına alan yönetmenin veya kameramanın peliküle, sensöre görüntüyü pozlarken başka şeyleri dışarıda bıraktığı gerçeği karşımıza çıkar demektedirler. Bunu Pascal Bonitzer: "*Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onu görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, kendine özdeş olarak var olmaya devam eder.*" şeklinde ifade etmiştir (Bonitzer, 1995:14). Kadrajın dışına çıkan kişi ile film yapımcısı arasında gerçeklik anlaşmasının olduğunu izleyicinin kadrajın dışında kalan kişinin hayatına hala tanıklık ediyormuşçasına hikâyeyi tamamladığı fikrini benimser (Güngör,1994:25).

Bu görüşe ayrı bir yorum ise *İngiliz Hasta* filminin montajcısından gelmektedir. Filmin içindeki objenin hareketinin seyircide bir anlam ifade edebilmesi için manalı mesafe ve zaman kat etmesinin gerektiğini belirterek, rüyalarımızın bile kurgusuz bir anlam ifade etmeyeceğini iddia etmektedir (Murch,2005:38).

Walter Murch'e destek Paul Rotha'dan gelmektedir. Rotha, öykülü filmlerin sıradanlığından kaçınmak için belgesel filmleri süslemek için müdahalenin gerekliliği fikrini ortaya atmıştır (Rotha,2000:178). Belgesel filmlere müdahale hep tartışıla gelmiştir. Yapımcılar onların izlenebilir kılınmasını sağlamak için müzik eklemişler, geçiş efektleri koymuşlar ve sarsıntısız kamera hareketleri yapmışlardır.

Ancak belgesel filmlerin tarihi onların tarifi, tasnifi ve sınıflandırılması üzerine olmuştur. Nasıl çekildiği ve montajlandığından ziyade ekranda sunduğu tasvir ana konu olmuştur. Ekranda sunduğu gerçeklik geçici bir tatmin sağlamıştır. Bundan dolayı ise niceliği niteliğinin önüne geçerek onların işlediği konulara göre türlere ayrılması objektif bir unsur olarak kabul edilegelmiştir.

Ülkemizde de bu tartışmalar sürmüş, bazı yazarlar ilk belgesel filmimizi orduda subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay'ın 1914'teki *Ayastefenos Anıtının Yıkılışı*, olarak kabul ederken, Fransa'da çekilen *Sadece Saatler* belgeselinden etkilendiği düşünülen Nazım Hikmet Ran'ın 1934'te İstanbul *Senfonisi* ve Bursa *Senfonisi* adlı belgeselleri ilk belgesel olarak kabul edilmektedir (Bikiç,2019:34)

2.2 Kuramcılara Göre Belgesel Film Türleri

Tarihsel olaylardan bağımsız olarak gelişmiş bir belgesel sinema düşünülmemektedir. Belgesel filmler, kutupların keşfi ile keşif belgeselleri, romantik akımın etkisiyle resim belgeselleri, savaşlar ve büyük buhran dönemiyle muhabir geleneğinden gelen belgesel türleri devamında ise propaganda etkisiyle yüksek maliyetli propaganda filmleri gibi türler türemiştir. Belgeselleri türlere ayırma konusunda, Wolf Rilla, Bill Nichols, Paul Rotha, vd. yazarların birçok farklı sınıflandırması mevcut olsa da, en detaylı ayrımı Eric Barnouw yapmıştır. Bu ayrımların dışında kalan bir diğer ayrım da David Bordwell'den gelmektedir. Bordwell, ayrımını daha geniş bir çerçeveden izleyici odaklı yapmıştır. Barnouw, belgesel yapanların tarihi olaylar karşısında farklı rollere bürünerek toplumsal ve tarihi olaylardaki anlatı konularının ve dillerinin değişmesini ön plana alarak türlerin gelişimine daha geniş bir açıdan bakabildiklerini vurgulamıştır (Barnouw,1993:34). Bu ayrıma göre belgesel türleri, tarihsel bir bakış açısına göre sınıflandırılmıştır. Birçok yazar belgesel filmi pek çok farklı türe ayırsa da ortak noktaları türler oluşurken tarihi olaylardan koparmadan bu sınıflandırmayı yapmış olmalarıdır. Bu ayrıma gelmeden Barnouw'un ayrımını belirterek aradaki farkın daha kolay anlaşılması da sağlanabilir. Çizelge 2.1.'de görüleceği üzere Barnouw şu başlıkları, kriterleri esas alarak ayırım yapmıştır.

2.3. Barnouw'a Göre Belgesel Film Türleri

Çizelge 2.1. Belgesel Türleri Şeması

Wolf Rilla	Bill Nichols	John Izod ve Richard Kilborn	Paul Rotha	John Grierson,	Siegfried Kracauer,	Eric Barnouw,
1. Film gazeteciliği 2. Genel konulu filmler 3. Doğa belgeselleri 4. Belirli bir amaca yönelik filmler 5. Sponsor destekli belgeseller 6. Eğitim filmleri 7. Sinema-gerçek.	1. Açıklayıcı belgeseller 2. Gözlemci belgeseller 3. Etkileşimli belgeseller 4. Yansıtıcı belgeseller	1. Açıklayan belgeseller 2. Gözlemsel/doğrudan sinema, belgeseller 3. Etkileşimli belgeseller 4. Yansıtıcı belgeseller	1. Doğalcı gelenek 2. Gerçekçi gelenek 3. Haber-gerçek geleneği 4. Propaganda geleneği	1. Gezi izlenimleri 2. Sosyal içerikli belgeseller 3. Propaganda belgeselleri 4. Etkileşimli belgeseller	1. Kurmaca filmler 2. Kurmaca olmayan filmler 2.1. Haber filmleri 2.2. Belgesel 2.2.1. Seyahat 2.2.2. Bilimsel 2.2.3. Eğitsel filmler 3. Sanat üzerine filmler	1. Keşif belgeselleri 2. Muhabir geleneğindeki belgeseller 3. Resim geleneğindeki belgeseller 4. Taraf tutan belgeseller 5. Savaş propagandası belgeselleri 6. Savaş suçları üzerine belgeseller 7. Şiir geleneğindeki belgeseller 8. Tarihi derleme belgeseller 9. Sponsor desteğiyle gerçekleştirilen belgeseller 10. Gözlemci belgeseller 11. Katalizör belgeseller 12. Gerilla belgeselleri

En detaylı ayrımı Eric Barnouw'un yaptığını görebiliriz. Kısaca bu tasnife değinmek gerekirse:

2.3.1. Keşif belgeselleri

Uzak diyarların ve kültürlerin keşfinin dünya ile paylaşmak istenmesi, ayrıca sonra ki seyahatlerin finansmanı için gerekli olan reklam ihtiyacı, filmcilerin bu seyahatlere eşlik etmesine olanak sağlamıştır.

Sir W.Mackenzie adlı tüccarın kuzey Kanada'ya ticaret için 1913'te yolladığı *Kuzeyli Nanook*'un yapımcı ve yönetmeni Flaherty bir sonraki seyahati için bir çekim ekibiyle gitme fikrini Mackenzie'ye de onaylatmış ve 1920 yılında tekrar gittiği Kuzey Kanada'daki yerlileri konu aldığı *Kuzeyli Nanook*'u filme çekmiştir. 1922'de New York'ta gösterilen belgesel film, büyük bir başarı sağlamış 1964'te de tüm zamanların en iyi belgeseli seçilmiştir. Kazandığı ün sayesinde Flaherty bundan sonraki seyahatlerinde isteklerini artık daha kolay kabul ettirebilmiştir (Barnouw,1994:48).

2.3.2. Muhabir Geleneğindeki Belgeseller

Belgesellerin ilk çıkış çalışmalarının konusu olan keşif belgesellerinden sonra sosyal değişimin getirdiği yeni bir tür olarak muhabir geleneğindeki belgeseller ortaya çıkmıştır.

Günümüzde dünyanın herhangi bir yerinde olan olaylara dair hazırlanan haber aktüel tarzı kısa süreli programların, muhabir geleneğindeki belgesellerin devamı olduğunu söyleyebiliriz. Herhangi bir skeç, hazırlık, dekor ve oyunculuk olmadan hazırlanan filmler, muhabirin halkı bilinçlendirme güdüsüyle olayları yansıtmaya biçiminde ortaya çıkmaktadır. DzigaVertov'un, "Bizim her türlü düşünce önünde boyun eğmeye hazır bilinçsiz bir kitleye değil, bilinçli insanlara gereksinimimiz var." sözü, bu tür belgesellerin ana fikrini ortaya koymaktadır (Vertov,1993:25).

Bu fikirle Vertov belgeseli, keşif tutkusuyla egzotik yerlerin gözlemi alanından daha farklı bir alana taşınmıştır.

2.3.3. Resim Geleneğindeki Belgeseller

1900'lerin başında henüz ses kayıt teknolojisi film pelikülündeki yerini almadan filmler kırlardan metropollere doğru yol almış ve büyük şehirlerin makinelerinin çalışması, trenlerin garlara ulaşması ve yolların insan kalabalıklarıyla dolması gibi sabit kadrajlar oluşturularak film adeta bir tablo gibi oluşturulmaya çalışılmıştır. Sinemayı heykeltıraşlar, ressamlar, edebiyatçılar ve fotoğrafçılar gibi çeşitli sanat dalındaki insanlar sahiplenmiş ve ticarileşmesinin önüne geçmeye çalışmışlardır. Bu türün en ses getiren örneğini ise Walter Rithmann "Berlin Senfonisi" eseriyle vermiştir. Kısa süren refah dönemi bu türün devam ettirilmesini de zorlaştırmıştır. Ses teknolojisinin gelişmesi ile kadrajda estetik arayışın

yerini konuşan filmler almaya başlamıştır. Yapımcılar artık filmlerin sesli olmasını istemişlerdir. Böylelikle prodüktörler önceki dönemlerde hissedilen daha az kavgacı filmlerin yerini ekonomik buhran ve savaşların yerini almasıyla konuşabilen filmlere yönelmişlerdir. Belgesel filmler bu dönemde artık daha çok ideolojik müdahaleye dâhil olmaya başlamışlardır (Rotha, 2000:63).

2.3.4. Taraf tutan belgeseller

Taraf tutan belgeseller için 1930'lu yıllar gösterilir. Birinci dünya savaşından sonra haritalar çizilmiş, kısa bir süre barış dönemine girilmiştir. İtalya'da faşist iktidarın başa geçmesi, Almanya'da militarizmin tabana yayılması, Pasifikte Japonya'nın yayılma çabaları gibi gelişmeler ile Amerika'nın büyük buhran gibi ekonomik çöküntüye uğraması ile ikinci dünya savaşı için hazırlıklarına başlandığı hissedilmiştir. Gelecek savaş için taraf kazanmak hissiyatı öne çıkmış, filmler halkı politik olarak ikna için kullanılmaya başlanmıştır (Armaoğlu,1989:252).

Bu türün en dikkat çekici örnekleri zamanın İngiltere'sinde ortaya çıkmaya başlamıştır. John Grierson'ın *Drifters*-1929 adlı, balıkçıların hayatlarından bir kesiti sade bir tarzla anlattığı belgeseli, olmuştur. Grierson'un tabi olduğu okul buna benzer 300'den fazla filmi perdeye koymuştur Ulusal posta servisi bu maliyeti karşılayarak üretimin devamlılığını sağlamıştır.

Grierson ve Watt bu tarz filmlerle insanlara bir perspektif vermeyi düşündüklerini, haliyle Viktoryen ve kapitalist uzaklaşarak toplumsal rollerin pekiştirilmeye çalışıldığını belirtmişlerdir. Bu tarz filmler her ülke tarafından yaptırılmaya başlanmış, klasik olarak filmler sessiz çekilmiş ve bir anlatıcının sesi üste bindirilmiştir. Bu anlatıcı bazen gerilla tarzında heyecanlı ve baskıcıyken, bazen de uysal ve dingin olmaktadır (Barnouw, 1983:112).

2.3.5. Savaş Propagandası Belgeselleri

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ulusal kaynakların savaşa harcanmasının dışında birçok film ekibi içinde önemli miktarlarda harcama yapılmıştır. Hatta filmler öyle bir propaganda aracı haline gelmiş ki fethin tamamlanması için gerekli bir araç olarak

kullanılmış, bunun kayıt altına alınması için bazı harekâtlar kameramanların gelmesini beklemiştir.

Alman Ordusu savaş propagandası filmlerinde parlak bir başlangıç yapmıştır. Leni Riefenstahl adlı kadın yönetmene bizzat ordu tarafında 20 kameraman 120 teknisyen sağlanmış. Reni olimpiyatları çekerken neredeyse 50 metreyi bulan şaryo kurmuştur. Bu o dönemki koşullara bakılırsa inanılmaz bir olanaktır. Çektiği filmlerin makaraları neredeyse binlerce kutuyu bulmaktadır ve hepsi banyo yapılarak sonraki birçok filmde de kullanılmıştır (Görgün, 2012:64). Nazi propaganda filmleri lirik ve hareketli olmuş savaşın seyri değişince bu filmlerin süresi kısalmış ve konu halka Hitler'in askeri ziyaretlerini göstermek olarak sınırlı kalmıştır.

Propaganda belgeselleri çekmeye Almanya'nın yanı sıra Britanya'dan Cavalcanti, Watt, Rotha, Jennings gibi önemli porfolyosu olan yönetmenler de katılmıştır. Rusya'da ise Alexander Dovzhenko, Sergei Yutkevitch ve Yuli Raizman gibi önemli kurmaca yönetmenleri, propaganda için çeşitli filmler yapmışlardır. Amerika ise Pearl Harbour saldırısına kadar izolasyon fikrini sürdürmüş ama savaşa katılmasıyla beraber Kore ve Japon adalarına kadar ekiplerini götürerek savaşın yıkımını kendi ülkesindeki halka göstererek savaşa uzak kalan halkının desteğini sürdürmesini sağlamaya çalışmıştır (Rotha,2000:41).



Görsel 2.4. Nightand Fog,1955

Savaşın sona ermesiyle birlikte artık belgeselciler başka konulara yönelmeye başlamışlardır.

2.3.6. Savaş Suçları Üzerine Belgeseller

II. Dünya Savaşının yarattığı yıkım karşısında büyük bir hayal kırıklığı ve hüznün ortaya çıkmıştır. Bundan sonraki filmlerin çoğu Nazi savaş suçlarıyla ilgili yapımlar olmuştur. Özellikle Alain Resneis'in *Gece ve Sis-1955 (Night and Fog)* filmi çok ön plana çıkmıştır. Bunda filmin etkileyiciliğinin renkli film ile siyah beyaz filmin zıtlık oluşturmalarıdır. Şöyle ki siyah beyaz filmler arşivden gelen görüntülerdir ve birçok Yahudi tutsağının hüznü görüntüsünü barındırmaktadır. Renkli kayıt yapılan filmlerde ise boş toplama kampları çekilmiştir. Alain bu zıtlıkla geçmişin izini unutturmamaya çalışmaktadır. Filmi asıl vurucu yapan ise Jean Cayrol'un güçlü kalemidir. Filmin anlatıcısı için metinleri Cayrol kaleme almıştır ve bu o zamanlar belgesel filmin çok olumlu eleştirisi almasının başlıca sebebidir.

2.3.7. Şiir Geleneğinden Gelen Belgesel Filmler

Savaşın sona ermesiyle birkaç akım ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri kurmacaya benzeyen belgesellerdir. Savaşın ötürü yıkılmış, harap olmuş yerleşim yerlerinin yaygın olarak var olması, bu akımın yerleşmesine yardımcı olmuştur. Bu hareket içerisindeki yapımlar, savaşın deneyimini tekrar insanlara tecrübe ettirme yönelimiyle hareket etmişlerdir. Bazı belgeselciler ise, savaş yıllarının katliamına yönelik bir tepki vermek yerine, çevrelerindeki dünyanın mucizelerini ele alan kısa filmler yapmaya başlamışlardır. Bu akım savaş devam ederken ortaya çıkmıştır. Daha çok tarafsız kalmaya özen gösteren ülkelerde yaygınlaşmıştır. Tarafsızlık zemininde yapılan filmler, daha çok doğa, vahşi yaşam ve bunlarla insan ilişkileri konularına yönelmiştir.

2.3.8. Tarihî Derleme Belgeselleri

II. Dünya Savaşının sonrasında ortaya çıkan belgesel türlerinden biri de tarihî derleme belgeselleridir. Amacı, tarihî olayların kaydını tutmaktır. Belgeselciler bu türle tarihçi rolünü üstlenmişlerdir. Tarihçilik gibi bir rol üstlenmek için belgeselciler, yarım yüzyılın haber filmi çekimleri gibi paha biçilmez bir kaynağa sahiptir.

Sessiz film geleneğinde saniyede çekilen kare sayısı 16'dır. Ses kayıt teknolojisinin filmlere entegre edilmesiyle saniyede kayıt yapılan kare sayısı 24'e çıkmıştır (Bugün

sinemada izlediğimiz filmler 24 kare\sn' dir, Televizyon ise 25 kare\sn' dir). Bundan dolayı propaganda filmlerinde bu arşiv kullanılmamıştır. Çünkü bu kayıtlar perdede 24 kare okununca çok hızlı hareket etmektedir, bu da seyirciyi yanıltmaktadır (Wheeler,2010:54). Bu dönemin parlantısı büyük şirketlerin ilgisini çekmiş ve birçok yapım Walt Disney gibi şirketlerin desteğiyle büyük kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

2.3.9. Sponsor Desteğiyle Gerçekleştirilen Belgeseller

Sponsor desteğiyle çekilen film yukarda da bahsettiğimiz *Nanook of the North*'tur. Bu belgesel, kürk tüccarı Revilon Fereres'in finansmanıya Flaherty tarafından çekilmiştir. Bundan sonra Flaherty'inin Standart Oil of New Jersey tarafından 175 bin \$ destekle çekilen *Louisiana Hikayesi-1948* (Louisiana Story) gelir. Bu belgeselde, petrol şirketinin isminin geçmesi engellenerek, petrol çıkarmanın doğaya zarar verdiği algısı, anonim bir sponsorlukla kırılmaya çalışılmıştır. Bu sponsorluk örneği diğer şirketlerin de ilgisini çekmiştir (Barnouw, 1998:213).

2.3.10. Gözlemci Belgeseller

Teknik malzemelerin elde edilebilir hale gelmesi ses kaydının artık kameranın üstüne kaydedilebilir olması ile özgür sinema yükselişe geçmiştir. Bu tür, özgür sinemacıların o zamana kadar göz ardı edilen işçi sınıfının üstünden bireysel ve toplumsal hakları konu eden kısa belgesel çekmeleriyle yükselişe geçmiştir. Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson gibi yönetmenlerin manifestolarıyla şekillenen akım İngiliz yeni dalgasının da temeli olmuştur. Sisteme bağımlı hale gelmiş belgeselcilere karşılık, insanlara ilkeler satmaktansa gündelik "hayatın şiirselliğini" yakalamaya çalışmışlardır. (<https://www.lindsayanderson.com/sequence/sequence-2/>).

Bu tür, Lindsay'ın ilk kurmacası *Bir Sporçunun Hayatı-1963 (This Sporting Life)*'e kadar sürmüştür. Parasal sıkıntılar, yönetmenlerin kitlelere ulaşmasını engellemiş, onlar da fikirlerini **Sequence** Dergisinde yayımlayarak yaymaya çalışmışlardır.

Bu sıralarda ABD'de 35mm film kameralarının yerine, 16mm film kameraları kullanmanın yaygınlaşmasıyla tripot gereksinimi bir nebze ortadan kalmıştır. Bu büyük bir hareket özgürlüğü vermiştir ve o zamana damga vuran Pennebaker'in *Don 't Look Back-*

1967 ve Wiseman'ın *Titicut Follies*-1967 filmi gibi eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu gibi eserler kameramanın gözlemci olarak bir olaya şahitlik etmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu durum çeşitli eleştiriler almış ve kameranın olayların akışını bir şekilde etkilediği tezi ortaya atılmıştır (Candan, 2012:76).

Aynı anda Jean Rouch'un da aralarında bulunduğu gibi bir grup belgeselci de bu durumu kabul etmiş fakat kameranın varlığının insanların hareketlerinin doğala yöneltebileceğini ileri sürmüşlerdir. Kameranın etkisinin farkına vararak, fakat bunu katalizör olarak kullanmayı düşünerek, farklı bir türün önünü açmışlardır.

2.3.11. Katalizör Belgeseller

Bu türde yapılmış ve etkileri diğer çalışmalarda da görülen bir örnek olarak Jean Roche'un Edgar Morin ile birlikte gerçekleştirdikleri *Bir Yazın Kroniği-1961 (Chronicle of a Summer)* adlı çalışma verilebilir. Filmde, Paris bulvarında insanlara mikrofon uzatılarak, "Mutlu musunuz?" sorusu yöneltilmektedir. Bu, 1960'lı yılların Fransa'sı için son derece anlamlı olan bir sorudur. Zira Cezayir savaşı, ulusta bıkkınlık yaratmış ve toplumda bölünmelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yaşanan ekonomik kriz nedeniyle herkesin sabrı tükenmiştir. Irklar arası ilişkiler konusundaki durum ve eğitim sisteminden duyulan hoşnutsuzluk tüm bunlara eklenmiştir. Sorunun yöneltildiği kimi Parisliler soruyu yanıtlamadan geçip gitmişler, kimisi de yanıt için durup düşünmüştür. Filmde gözlemci belgeselcilerden farklı olarak Rouch ve Morin, kamera önünde filme katılmakta, analiz yaparak farklı bir yöntem geliştirmektedirler. Katılımcılar filmin çekilen parçalarını bir odada hep birlikte izlerler ve yaptıkları değerlendirmeler de filmin bir parçası olur. Filmin sonunda da Rouch ve Morin yaptıkları bu çalışmadan çıkarttıkları sonucu İnsan Müzesi'nin koridorlarında (Musee de l'Homme) yürüyerek tartışırlar (Nichols,2017:215)

2.3.12. Gerilla Belgeselleri

Sosyalist ülkelerde Stalin'in etkisinin azalmasıyla birlikte liberal bir atmosfer ortaya çıkmış ve filmlerin eleştirel bir bakış açısına sahip olmasına tolerans gösterilmiştir. Bu filmlerde sosyalizm değil, idari yapıdaki aksaklıklar eleştirilmektedir. Bu eleştiri yüklü filmler için 1950'lerin ortalarında Polonya'da ortaya atılan bir terim olan *black film* kullanılmaktadır. Polonya, Macaristan, Çekoslovakya ve Yugoslavya gibi ülkelerde *black*

film örnekleri verilmiştir. Filmlerde idari sorunların yanı sıra kenar mahalleler, yankesicilik, fahişelik, işsizlik sorunu gibi konular ele alınmıştır. Kapitalist ülkelerde de benzer filmler yapılmaktadır. Ancak bunlar sadece hükümeti ve uygulamalarını değil uluslararası güce sahip şirketleri de eleştirmektedir. Bu türdeki muhalif filmleri baskı altına alma, caydırma, etkisizleştirme çabaları, Vietnam savaşıyla birlikte baş göstermiştir. (Barnouw,1998:251).

Barnouw türlerin özelliklerini ortaya çıktıkları dönemle birebir ilişkilendirdiğinden, bu dönemler ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Barnouw belgesel türlerini kronolojik olarak sıralarken türlerin oluşmasında tarihi olayları, belgesel konularının işlendiği zamandaki tarihsel süreçlerden ayırmadan yapmıştır.

Diğer bir çağdaş ayırım da Bordwell'den gelmiştir. Ona göre;

“Bir belgesel ilk olarak, genellikle, şu özellikleriyle tanınır: Filmin ismi, basın tanıtımı, fısıltı gazetesi ve ele aldığı konu. Bu niteleme, bizlerin, gösterilen kişilerin, mekânların ve olayların gerçekten varolduğunu ve onlar hakkında sunulan bilgilerin güvenilir olduğunu beklememizi sağlar. *March of Penguins* (imparatorun yolcuğu,2005) filmini izlemeye giden seyirciler, bu filmde *Madagascar* (Madagaskar,2005) filmindeki gibi çokbilmiş penguen karikatürleri yerine gerçek penguenleri göreceklerini bilirler” (Bordwell, 2010:258).

Bu açıdan bakıldığında izleyici filmi görmeden izleyeceği filmin gerçek bilgiler barındırdığı fikrine kapılmış olarak izlemeye gelmişlerdir.

2.4. Bordwell'e Göre Belgesel

Her belgesel dünya hakkında gerçek bilgiler sunmayı hedefler. Fakat bunu yaparken kullanılan yollar kurmaca filmlerde kullanılan yöntemler gibi çeşitlidir. Bazı durumlarda sinemacılar, olayları gerçekleştirdiği anda kayda almayı tercih ederler. Örneğin *Cuba and The Cameraman* (Küba ve Kameraman,2017) filminde, Jon Alpert 45 yıl boyunca Küba'yı en başından beri tanıdığı insanlarla röportaj yaparak anlatmaktadır. Fakat belgesel farklı yollarla da bilgi iletebilir. Bir yönetmen çizelgeler, haritalar ve diğer görsel destek araçlarından da faydalanabilir. Daha da fazlası belgesel yönetmeni Bordwell'e göre bazı sahneleri filme kaydetmek için sahneleyebilir ve bu durum onun belgesel olma durumunu etkilememektedir.



Görsel 2.5. A Man with a Movie Camera,1929

Bazı yazarlara göre belgeselde sahnelerin canlandırılması o yapının belgesel olma özelliğini gölgeleyebilir. Örneğin *Keçenin Teri*'nde yönetmen, keçe ustasından günlük rutinini yapmasını istemiştir. Detay vb. çekimler için ustanın yönlendirilmesi gibi istekler ustanın gerçek hayatının yansımaları etkilememektedir. Benzer biçimde, Dziga *Vertov'un A Man with a Movie Camera* filmindeki ana figür olan kameraman açık biçimde Vertov'un kamerası için rol yapmaktadır. Benzer biçimde müttefikler Auschwitz kampını özgürlüğe kavuşturduğunda bir haber kameramanı çocukları toplayarak onların kollarına kazınan mahkûm numaralarını filme almıştır. Aksiyonun bu biçimde filme alınması gerçekliğini sarsmamaktadır. Dolayısıyla olayların kamera için sahnelenmesi başlı başına filmin mutlaka kurmaca olarak nitelenmesine yol açmaz. Yapımdaki ayrıntılardan bağımsız olarak belgesel, konusu hakkında güvenilir bilgiler sunduğunu izleyicinin varsaymasını ister. Bir çöp toplayıcıyı filme alırken, figürün rotasını, kameram için tekrar gösteriyorsa film aslında onun yaşamından günlük bir kesiti gösteriyordur ve bu da Bordwell'in tarifine göre güvenilir bilgi olarak izah edilebilir (Bordwell,2010:349).

Bir film türü olarak belgeseller kendilerini gerçeğe dayanan, güvenilir bilgi sunan filmler olarak yansıtmaktadır. Yine de bazen belgeseller güvenilirliğini kanıtlayamayabilir. Film tarihi boyunca bazı belgesellerin hatalı oldukları ileri sürülmüştür. Örnek olarak Michael Moor'un *Roger and Me* (*Roger ve Ben*,1989) filmi buna örnek gösterilebilir. Filmde Michigan'daki Flint Şehri halkının, 1980'lerde General Motors şirketinin fabrikalardaki işçilerin işten çıkarılmasına verdiği tepkiyi göstermektedir. Filmin büyük bölümü yerel yöneticilerin başarısız politikalarından bahsetmektedir. Bir bölümde ise Reagan bölgeye

gelir, bir din adamı halka açık toplantılar düzenler ve belediye başkanı şehre turist çekmek için gereksiz yatırımlar için destek kampanyaları düzenlenmektedir. Aslında filmi izleyen hiç kimse bu olayların varlığına itiraz etmez. Asıl çelişki olayların gerçekleşme sırasındadır. Reagan 1980’de bölgeye gelir, din adamı 1982’de toplantılar yapar ve belediye başkanı ise, 1985’te kampanya düzenler fakat işçilerin işten çıkarılması 1986 yılındadır. Eleştirmenler ise Moor’un bilerek kronolojiyi değiştirdiğine itiraz etmişlerdir. Bu eleştiriler doğruysa bile filmi kurmaca yapmamaktadır. Güvenilmez belgesel de hâlâ bir belgeseldir (Bordwell,2010:352). Belgesel bir görüşü benimseyip sadece onu savunmak için bir çözüm sunabilir. Yönetmenin kanıtları bulup sıralaması, yoğun biçimde taraflı da olsa bu film yine de belgesel olarak tanımlanabilir. Bordwell belgeselleri iki şekilde ayırma gereği duymuştur. Ona göre belgeselin türleri derleme, röportaj ağırlıklı olarak yapılan belgeseller ki buna *konuşan-kafalar belgeselleri* de denir, doğa ve bilim belgeselleri, portre belgeselleri, hafif film teçhizatlarının artmasıyla öne çıkan portre belgeselleri ve devam eden olayların gerçekleştiği anda, yönetmenin en az müdahalesiyle, kayda alınan *dolaysız sinema* türleri bunlara örnek gösterilebilir.

Bir belgesel, bu özelliklerin birisini veya birkaçını aynı anda kullanabilir. Arşiv görüntülerini, röportajları ve başka unsurları bir araya getirebilir *Fahrenheit 9/11* vb. yapımlarda olduğu gibi.



Görsel 2.6. The Godfather 2,1974

Yukarda, tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi belgeselin de türlerinin olduğundan söz edilmiştir. Bu türlerin ayrımına girmeden derleme ve belgeselin farklarını açıklamakta fayda vardır. Kurmaca filmin, belgeselden farklı olarak hayali varlıkları, mekânları ve olayları

anlattığı bir örgüsü vardır. Örneğin Don Vito Corlene ve ailesinin hiç var olmadığı ve bu ailenin filmde bahsedilen etkinliklerde bulunmadığı var sayılabilir. Çünkü Micheal Corleone karakteri aslında hiç var olmamıştır. Şunu da unutmamak gerekir ki; bir filmde ima edilen ya da gösterilen her şeyin mutlaka hayal ürünü de olması gerekmez. The *Godfather* (Baba,1972) filmi İkinci Dünya Savaşı'ndan ve Las Vegas'ın kurulmasından bahsederken, bu olayların ikisi de birer tarihsel gerçektir (Bordwell,2010:358) Yine de karakter ve onların etkileri kurmaca olarak kalırken, tarih ve coğrafya hayali unsurlarla gerçekler arasında bağlantı kurabilir. Bir diğer açıdan biyografik filmlerde de kurmaca mıdır yoksa belgesel niteliği mi taşır dilemması ortaya çıkmaktadır.



Görsel 2.7. JFK,1991

Filmler, yaşanış ve gerçek olayları saptırmasalar bile, yapım teknikleri bakımından kurmaca olarak adlandırılırlar. Gösterdikleri olaylar tamamen sahnelenmiştir. Diğer bir önemli nokta ise bu filmler, belgesel gibi tarihsel karakterler oyuncular tarafından sahnelenmiştir. Mekânlar ve olaylar tekrar canlandırılır. Yönetmenler belgesel ile kurmaca filmler arasındaki sınırları daha da bulanıklaştırmak için arşiv görüntüleri ve gerçek kişilerin röportajlarına filmlerinde kullanırlar. Böylelikle izleyicide hangi görüntünün gerçek hangisinin kurmaca olduğu şüphesini oluştururlar. Örneğin Oliver Stone, *JFK* filminde, Lee Harvey Oswald gibi tarihsel karakterleri canlandıran oyuncuların sahnelerinin arasına derleme görüntüler eklemiştir. Stone, Kennedy suikastını sahte belgesel tarzında işlemiş ve böyle filme almıştır.

Bordwell basit bir ayırım ile belgesel filmde türleri biçim olarak ikiye ayırmıştır. Bir film sade bir dille, bilgi iletmeyi hedefliyorsa bunu *kategorik biçim* olarak adlandırmıştır.

Yönetmen izleyicileri bir şeylere ikna etmeye çalışıyor veya bunun için bir tartışma ortamı oluşturuyorsa o filmi *retorik biçim* olarak adlandırmıştır.

2.4.1. Kategorik Biçim

Kategoriler, bireylerin ya da toplumların, dünyaya ait bilgileri düzenlemek üzere oluşturdukları gruplaştırmalardır. Bazı kategoriler bilimsel araştırmalara dayanır ve bunlar sıklıkla sorgulanan tüm verileri araştırmaya ve açıklamaya çalışırlar. Bunun aksine günlük hayatımızda kullandığımız pek çok kategori daha az kesin, daha az düzenli ve daha dar kapsamlıdır. Etrafımızdaki şeyleri sağduyuya, pratik ya da ideolojik düşünceye göre gruplandırma eğilimindeyiz. Örneğin bilim adamlarının aksine hayvanlar ya da bitkiler biyolojik çeşitlilikleri yerine evcil ya da vahşi olarak kaba bir sınıflandırmaya tabi tutulabilir. Bu tür sınıflandırmalar ayrıntılı ve kapsamlı değildir buna rağmen istenileni ifade etmek için yeterlidir. Bundan yola çıkarak bir örnek verilecek olursa Yunanistan ile ilgili bir gezi belgeseli yapan yönetmen bu bölgenin kültürünü, geleneklerini, gezilecek yerlerini anlatır. Dolayısıyla kategorilerin seçimi çok incelikli değildir ancak izleyicilerin rahatlıkla anlayabileceği biçimde düzenlenir.



Görsel 2.8. Knight of the Plains, 1938

Kategorik olarak düzenlenmiş bir belgesele örnek vermek gerekirse, bu ilk belgesellerden *Olympia 2. Teil -Fest der Schönheit* (1938) filminin ikinci bölümü olabilir. Film içinde spor dalları kategorilere bölünmüştür. Bunun ötesinde, Reinfenstahl, oyunları

bir bütün içinde spor kategorisi altında uluslararası bir iş birliğini vurgulayan bir tonda vurgulamıştır. Bu klasik belgesel, spor dalında çekilmiş bir belgesel olarak tanımlanabilir.

Kategorik biçimde gelişen belgeseller, küçükten büyüğe, yerelden ulusala, kişiden halka doğru bir ilerleyiş sergiler. Kuşlarla ilgili bir belgesel daha küçük türlerden başlayıp avcı yırtıcı büyük kanatlılara doğru ilerleyebilir. Ama bu türün basit yolla ilerleme eğilimi izleyiciyi sıkma riski de barındırabilir. Özelden genele sıralanış sıklıkla tekrara düşüyorsa izleyicilerin beklentileri yeterince tatmin olamayabilir. Ya da belgeselin tahmin edilebilirliği arttığı için izleyicinin merakı kaybolabilir. Bir yönetmenin filmin bölümleri arasında ilgiyi canlı tutması için farklı teknikleri kullanması da olasıdır. *Olympia* filmi, yüzücülerin, birçok kamerayla aynı anda farklı açılardan kayda alınarak, göz kamaştıran görüntüleriyle de ünlüdür. Kategorik biçim ilke olarak basittir fakat yönetmenler, onu karmaşık ve ilginç filmler yaratmak için kullanabilirler.

2.4.2. Retorik biçim

Diğer bir belgesel türünü, yönetmenin inandırıcı argümanlar sunduğu retorik biçim olarak adlandırmıştır (Bordwell2010:353). Bu türün amacı izleyiciyi filmin içeriğini benimsetmeye ikna etmek ve bu içerik doğrultusunda davranmasını sağlamaktır. Bu film türü kategorik türün ötesine geçerek açık bir düşünme durumu yaratmaya çabalar. Sadece film sanatında değil satıcılar, politikacılar ve arkadaş ortamında konuşan bireyler de bu yöntemi bilerek veya bilmeyerek sıklıkla kullanırlar. Televizyon bizleri sürekli olarak retorik biçimi kullanarak bombalar. İzleyicileri belirli bir ürünü almaya ya da belirli adaylara oy vermeye ikna etmeye çalışan reklamlar gibi.

Bordwell, bir filmde karar vermemiz için bizleri ikna etmek üzere retorik argüman tiplerinden bahseder. Bu argümanlar birer tartışmaymış gibi sunulmaz aksine basit bir gözlem ya da olgulara dayanan bir yargıymış gibi gösterilir. Bununla birlikte bu tarz filmler diğer görüşleri de sunma eğilimindedir. Filmde kullanılabilecek üç ana argüman türü vardır; bunlar kaynağıyla, içeriğiyle ve izleyicisiyle ilişkili olan argümanlardır.

Kaynaktan gelen argümanlar: Filme ait kimi argümanlar, güvenilir bilgi kaynaklarına dayanmaktadır. Film, olayları bir duruşmada verilen uzman görüşlerini ya da konu üzerinde bilgi sahibi olduğu düşünülen insanlarla yapılan röportajları dolaysız biçimde

sunabilir. Pek çok politik belgesel araştırmacılarla, bilim adamlarıyla ve olayların iç yüzünü bilen kişilerle yapılmış röportajlar içermektedir. Aynı zamanda yönetmenler de kendilerini bilgi sahibi ve güvenilir kişiler olarak gösterebilirler. Micheal Moor'un çektiği belgesellerdeki röportajlarda olduğu gibi, yönetmen kendisini fiilen filme katabilir veya dış ses, anlatıcı olarak kullanabilir.

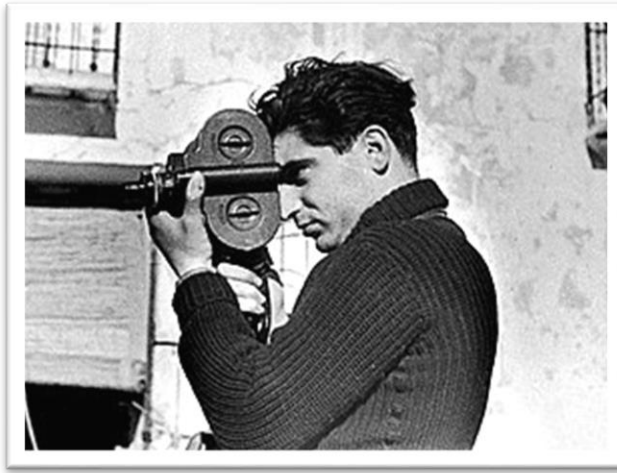
Konu-merkezli argümanlar: Film, aynı zamanda içeriğiyle de ilgili argümanlar kullanabilir. Bazen de belirli kültürde geçerli olan yaygın inançlara başvurabilir. Örneğin, birçok ülke politikacılarının ahlaksız olduğuna inanmaktadır. Fakat seçimlere katılan politikacı ona oy verecek olan halkı kendisine ikna etmesi gerekmektedir. Bundan dolayı çeşitli söylemler geliştirerek kendisini savunması gerekmektedir. Bu tip söylemler kimi zaman çok sağlamdır. Kimi zaman ise işe yaramazlar çünkü duruma göre zayıf kalırlar. Çünkü bu söylemlerde bazı olumsuz imalar gizlenir. Lezzet testinde sadece tadılan ürünü beğenenlerin gösterilmesi fakat olumsuz görüş bildirenlerin hiç gösterilmemesi gibi. Böylelikle dışarıdan bakan kişi o gıdanın çok lezzetli olduğu hissine kapılması gibi politikacının da ahlak timsali olduğu hissine kapılmaktadır (Bordwell,2010:364)

İzleyici merkezli argümanlar: Film, izleyicinin duygularına hitap eden bir argüman kullanabilir. Vatanseverliği, romantizmi ya da duygusallığı kullanmak retorik filmlerde yaygın biçimde uygulanır. Yönetmenler sıklıkla istenilen reaksiyonu elde etmek için diğer film türlerinden gelen duygu yoğunluklu teknikleri kullanır. Bu tip kullanımlar kimi zaman filmin içindeki argümanların zayıflığını gizler. İzleyicileri gördüklerinden etkilenerek filmin bakış açısını kabul etmeye ikna edebilir (Bordwell,2010:365).

Bir belgeselin retorik biçimi bu argümanları düzenleyebilir ve çeşitli yollarla kullanabilir. Bazı yönetmenler temel argümanlarını ilk olarak sunarak sonrasında kanıtlarla bu argümanları desteklemeye çalışmaktadırlar. Filmde sorunun ayrıntılı tanımıyla başlayarak izleyicinin filmin argümanını görmesini geciktirir. İkinci yaklaşım izleyicide daha fazla merak ve gerilim yaratırken, izleyicinin olası çözümleri tahmin etmesi ve bu çözümler üzerine etraflıca düşünmesini sağlar. Retorik biçimin standart kullanımında film önce sorunun ne olduğunu sonra sorunla ilgili olguları, ardından bu olgulara uyan çözüme ait ipuçlarını ve son olarak da anlatılanların özeti niteliğindeki son sözü göstermektedirler (Bordwell,2010:366).

2.5. Belgesel Filmde Diğer Çağdaş Akımlar:

Dokümanter terimini reddeden veya taşıdığı anlam bağlamından ayrı biçimde ele alan yönetmen gruplarının oluşturdukları *Fransız Cinema Vêritê*, *İngiliz Özgür Sinema* ve *Amerikan Direkt Cinema* akımıyla 1960lı yıllarda belgesel sinemada yeni bir bakış açısını getirmiştir. Tüm bu akımların oluşmasında teknik malzemelerin getirdiği özgürlüğün etkisi büyüktür. Taşınabilir, ucuz ve zahmetsiz malzemelerle eksiksiz yaratım, belgesel sinemayı bu özgürlükçü bakış açısıyla tanıştırmıştır (Barnouw, 1998:202).



Görsel 2.9. Robert CAPA,1937

i. Sinema Gerçek: Fransa dışında birçok ülkede denenmiş olmasına rağmen en önemli örnekleri Fransa, Kanada ve ABD vermiştir. Sinemayla ilgili teknolojik gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkan “sinema gerçek” türünün tüm yönetmenlerini aynı yaklaşımlar altında toplamak oldukça zordur. “Sinema gerçek” türünü sadece teknik bakımdan analiz ederek sınıflamak doğru değildir. Bu türe göre, yapımcının oynadığı rol indirgenmiş, oyuncular yerine gerçek insanlar kullanılmıştır. Planlı ve tasarlanmış bir senaryonun bulunmayışı ve dekor yerine olayların gerçek mekânlarının kullanılması, onu kendine özgü bir yaklaşım yapan en önemli özelliklerdendir.

Sinema gerçek adı ilk kez Dziga Vertov’un 1922-24 yılları arasında çevirdiği TV dizileri için kullanılmıştır. Daha sonra bir grup Fransız yönetmen kendilerini bu başlık altında gruplandırarak o yaklaşımın eserlerini vermeye başlamışlardır. Geleneksel sinemanın kurallarından ayrılarak haberciliği ve filmciliği yozlaştıran yaklaşımlardan uzak

durarak, gerçeği olduğu gibi gözler önüne sermeyi isteyen belgesel sinema türü olan *sinema gerçek'in* diğer filmlerden ayrılan özellikleri şunlardır:

- Doğrudan davranışı sergileme gayretindedir.
- Oynama eylemine karşıdır. Bu yüzden gerçek kişiler kullanır.
- Malzeme özgürlüğüyle denetim dışı kalabilmektedir.
- İnsan alıcıya değil, alıcı insana yönelir.
- Olayların sonradan kurgulanmaması için film yapımcısı kurgu rolünü de sahada üstlenir.
- Müzik ve anlatıcı gibi izleyiciyi yönlendirici olgulardan sakınılır (Ivens,1967:59).

Franju, Rouch ve Marker Sinema Gerçek'in başarılı birer temsilcisiydiler. Onlar filmlerini belgesellerden etkilenererek çektiklerinden dolayı bu sinema türünü belgeselden ayrı tutmak pek doğru olamaz.

ii. Özgür sinemaya gelince bu akım İngiltere'de televizyonun ve yeni gerçekçiliğin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Televizyonun ve sinemanın, teknik ve sanat yönünden bağdaştırılmasıyla ortaya çıkan akımın başlıca özellikleri şunlardır:

- Bağımsız ve ufak taşınabilir ses kayıt cihazlarının ve kameraların kullanılması.
- Günlük hayatın doğal akışı içinde kaydedilmesi.

Özgür Sinemayı başlatan ilk gösteri 1956 yılında İngiliz sinema Enstitüsü'nün National Film Theater'da Anderson'ın *O Dreamland*, Lorenzo Mazzetti'nin *Together*, Reisz ve Tuny Richardson'un *Momma Won't Allow* adlı filmleriyle başladı (Özön, 1960:227). Film yapımcılarının kurgucu rolünü reddederek gözlemci rolüne bürünmeleriyle ortaya çıkan türe örnek filmler üç sezon sürdü, bu yönetmenlerin tekrar öykülü sinemaya geçmeleriyle bu tür de sona erdi.

iii. Dolaysız Sinema: ABD'de savaştan sonra Flaherty, Lorentsz, Einstein ve Grierson'un ki gibi lirik ve yaratıcı tarzdaki yaklaşımçı tarzlarına karşılık bir grup yönetmen belgesel türündeki çalışmalarına belirli bir üslup geliştirdiler. Bu üslup değişikliğiyle yine kurgudan uzak, gerçek kişiler ve ekonomik bağımsız belgesel türleri, dolaysız sinema olarak adlandırıldı. Bu türün örneklerini Lionel Rogosin, Richard Leacock, Donn Pennebaker, Albert Maysles ve diğer yönetmenler verdiler. Dolaysız sinemanın başlıca özellikleri ise:

- Olaylar takip edilirken profesyonel cihazlar gerekliliği aranmaz.
- Işık ve kamera devamlılığı aranmaz. Aynı anda birkaç kamera ile kayıt yapılabilir.
- Kurgu gerçek manada çok az kullanılır. Yönetmenler kurguyu olabildiğince sahada oluşturmaya çalışır. Olarak sıralanabilir.

Dolaysız sinema, insanları eğlendirmenin dışında bir amaç olarak ortaya çıkmıştır. İnsanların diğer insanları görmelerini, düşüncelerini ve anlamalarını hedeflemiştir. Çocuk suçluları, protesto yürüyüşleri, uyuşturucu sorunlarını, vatandaşlık haklarını ve bağınazlıkları ana konu haline getirmiştir. Dolaysız sinema, insanın içinde bulunduğu kaotik ve gizemli yanları canlı karşılıklı konuşmaları teknik kolaylıklar vasıtasıyla kolay şekilde kayda almak vasıtasıyla siyasi ve ahlaki sorgulamaları en iyi biçimde yansıtmaya üslubuna sahip bir tür olarak karşımıza çıkmıştır (Nichols,2017:197).

Aslında *sinema gerçek*, *özgür sinema* ve *dolaysız sinema*, farklı türler olarak görünse de aralarında coğrafya farkından başka kayda değer bir fark gözükmemektedir. Anında kayıt yapılabilmesi, önceden tasarlanmaması, senaryonun bulunmayışı, hafif malzemeleri kullanılması, gerçek insanların kullanılması ve yönetmenin kurguyu sahada yapmaya çalışması her üç akımda da ortak bir yöndür. Sonuçta belgesel sinemanın geliştiriliş biçimi onu dokümanter özellikten çıkararak non-fiction (kurmaca olmayan) özelliğe kavuşturmuştur. Her üç tür de non-fiction belgesel türünün içinde yer almaktadır.

2.6. Türkiye’de Belgesel Filminin Gelişimi

Türkiye’de belgesel filmin başlangıcı için kesin tarih vermek zordur. Dünyada kamera ile kayıt altına alınan ilk görüntüler belgesel niteliği taşıdığından, 14 Kasım 1914 günü *Ayastefenos’taki Rus Anıtı’nın yıkılışını* ilk Türk belgeseli olarak adlandırabiliriz. Fuat Uzkınay bu belgeseli 150 metre uzunluğundaki filme pozlayarak tarihimizdeki önemli bir olayı kaydetme başarısını göstermiştir (Özon,1970:10).

Fuat Uzkınay’ın bu filmi çekmesini sağlayan koşulların evrimini üç bölüm altında inceleyebiliriz:

1. Başlangıcından Cumhuriyete kadar belgesel filmler.
2. Cumhuriyetten İkinci Dünya Savaşı’na kadar belgesel filmler.

3. İkinci Dünya Savaşından günümüze kadar belgesel filmler.

2.6.1. Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Belgesel Filmler

Lumière kardeşlerin gösterileriyle başlayan filmler Türkiye'ye ilk olarak 1896'da II. Abdülhamit'in sarayında yapılan bir sunumla girmiştir. Weinber ve Matalon tarafından çeşitli salonlarda, evlerde gösterilen filmler özel film salonlarının açılmasıyla buralarda gösterilmeye devam etmiştir. Lumière kardeşlerin kameramanlarından Promio, Türkiye'ye gelerek İstanbul ve İzmir'de çeşitli çekim ve gösteriler gerçekleştirmiştir. 1914'e gelinceye dek hiçbir Türk tarafından film çekimi yapılmamış, dışarıda çekilen filmler ve Promio, Felix Mesquich, Francis Doublier ve Cambon gibi yabancı filmcilerin Türkiye ile ilgili yaptığı çekimlerin gösterimleri yapılmıştır.

Fransız Pathê film şirketinin Türkiye acenteliğini alan Sigmund Weinberg Türkiye'de kısa film çekimleri gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu filmlerin gösteriminde etkilenen Fuat Uzkınay ise işi öğrenme tutkusuyla Weinberg'den film kamerası satın almış ve nasıl kullanılacağını öğrenmiştir.

1914 yılında I. Dünya savaşının başlamasıyla askere alınan Fuat Uzkınay, Yeşilköy'de 14 Kasım 1914'te Ruslar tarafından dikilen anıtın yıkılması kararının uygulanmasını kayıt altına almakla görevlendirilmiştir. Bu yıldan sonra 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesinin başına Weinberg getirilmiş ve Fuat Uzkınay onun başladığı birçok filmi ondan devraldığı görevi vasıtasıyla bitirme fırsatı yakalamıştır (Öngören, 1991:123).

Türkiye'de çekilen ilk filmle ilgili olarak farklı olasılıklardan bahseden Hakan Aytekin ise Manaki Kardeşlerin Sultan V. Mehmet'in Manastır ve Selanik Ziyareti filmi olduğunu iddia etmektedir (Aytekin,2017:65)

Bu belgesel filmlerin başlıcaları; 1915'te *Çanakkale Savaşlarını yansıtan Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi*, *Galiçya Harekâtı*, *Galiçya'da 19. Süvari Müfrezesi*, 1926'da *Çanakkale Muharebeleri*, Irak Cephesi komutanıyken tifüsten ölen Von der Goltz Paşa'nın cenaze merasiminden görüntüler veren *Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi*, Kut-ÜlAmare savaşında tutsak düşen Townshend ile Hintli tutsakların gösterildiği *General Townshed ve Hintli Üsera*, 1917'de Alman İmparatoru II. Wilhelm ile

Avusturya imparatoru Karl'ın Türkiye'ye yaptıkları gezileri gösteren *Alman İmparator'unun Askeri müzeyi Ziyareti*, 1918'de savaşın son yıllarında ölüm, cenaze ve biat törenlerini gösteren *Abdülhamid'in Cenaze Merasimi*, *Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi*, *Vahdeddin'in Kılıç Alayı* filmleridir.

1918 sonlarına doğru İstanbul'un işgali nedeniyle Fuat Bey sinema malzemelerinin işgalci kuvvetlere geçmesini engellemek için çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Bu girişimler sayesinde işgal kuvvetlerine karşı gerçekleşen direnişleri çekme fırsatı doğmuştur. Böylelikle, 19 ve 23 Mayıs'ta Sultanahmet Meydanı'nda gerçekleştirilen İstanbul ve İzmir'in işgaline karşı yapılan ilk mitingler kayıt altına alınabilmiştir. 1922 yılında Kurtuluş Savaşının son yıllarında yurttan kaçan düşman ordularının geride bıraktığı yıkım ve vahşet ile kurtuluş savaşının görüntülerinin de kurgulanmasıyla, *İstiklal* veya *İzmir Zaferi* adlı belgesel film çalışması yapılabilmektedir. 1923'te ise Fuat Bey, *Ordu'nun İstanbul'a Girişi* adlı belgesel filmi yapmıştır. Daha sonra Seden kardeşler ile ortaklık kuran Fuat Uzkınay ilk Türk sinema şirketinin temelleri atmış ve *Zafer Yolları* adıyla bir belgesel film daha kurgulamıştır (Adalı, 1986:99).

Kemal Film bundan başka mütareke dönemi ve Kurtuluş Savaşı'nın son günlerinde elliye yakın kısa filmi kurgulayarak, tarihimizde *haber belgeseli* niteliği taşıyan yapıtları kazandırmıştır.

2.6.2. Cumhuriyet'ten II. Dünya Savaşına Kadar Türkiye'de Belgesel Filmler

Cumhuriyetle birlikte belgesel film çalışmalarının sayısı beklentilerin altında kalmıştır. 1923 yılında Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Bir Millet Uyanyor* ve Halide Edip Adıvar'ın eserinden uyarlanmış olan *Ateşten Gömlek* filmi, *gerçeklik akımı*na örnek olabilir. Bu iki filmin ortak özelliği ise Sultanahmet Meydanı'ndaki mitingin, savaş alanındaki orijinal görüntülerin kullanılması olmuştur. Ayrıca filmlerin figüran kadrosunda bulunan birçok kişi gerçekten kurtuluş savaşında bulunmuşlardır. Bütün bu özellikler filmleri belgesel havasına büründürmüştür (Avcı, 1999:54).

1936 yılında gösterime giren üç bölümlük *İstiklal* filmi, 1922 yılında çekilen filmin tekrar kurgulanması ve bazı parçaların eklenmesiyle oluşturuldu. 1936'da Atatürk'ün beğenisini kazanan film on iki bölüme uzatılmış ve ardından Atatürk'ün ölümünün ardından

cenaze merasiminin de eklenmesiyle on üç bölümlük bir dizi özelliğine kavuşmuştur. Bu film 1959 yılında ilk kez halka izletilmiştir (Özön,1960:235).

1928 yılında İpek Film şirketi kurulmuş ve sektörde küçük bir canlanma yaşanmıştır. Daha önce çekilmiş ve oldukça ses getirmiş Walter Rithmann'ın Berlin *Senfonisi*'ne karşılık Nazım Hikmet Ran İstanbul *Senfonisi* ve Bursa *Senfonisi* olarak iki belgesel film çekmiştir. 1934 yılında gelindiğinde ise Bakanlık iki önemli Rus yönetmen Serge Yutkeviç ve Lev Oscarovich ile anlaşarak *Türkiye'nin Kalbi Ankara* adlı belgesel filmi çekirmiştir. İlk uluslararası belgesel film olması nedeniyle de önemlidir. Ayrıca bu film, Türk Devriminin başarısını gösterme gayretiyle “Propaganda Belgeseli” niteliği taşımaktadır. Türk devrimi kapsamında Ankara'nın yeri ve önemi vurgulanmakta ve Cumhuriyet'in 10. Yılında o zamana kadar yapılanları dünyaya tanıtmak, varılan aşamalar gösterilmek hedeflenmiştir. Film, televizyonun 1969'daki ilk yayınlarından (Ağaoğlu, 2004:63). Bu filminden sonra Rus derleme yönetmeni Ester Schub'u Türkiye'ye davet edilerek Kemal Necati ile birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir'de çekilen sahneler eski belgesel filmlerin sahneleri eklenerek *Türk İnkılâbı'nda Terakki Hamleleri* adlı yeni bir belgesel film kurgulanmıştır. Türkiye'nin geçirdiği evreleri anlatan bu film, konusunda hazırlanmış ilk kurgu derlemesine örnektir.

2.6.3. II. Dünya Savaşından Günümüze Kadar Belgesel Filmler

Bu dönemde Türkiye, savaşa katılmadı. Fakat savaşın getirdiği birçok zorluğa katlanmak zorunda kaldı. Türkiye, büyük bir ekonomik bunalım, yüksek oranda vergiler gibi içeride sıkıntılı günler yaşarken bir de tarafsızlığını bozmak için uluslararası baskılar gibi dışarıdan zorluklarla baş başa kalmıştı. 1930'larda hareketlenen film sektörü de bu koşullardan olumsuz etkilendi. Bundan dolayı ülkemizde Kore savaşına kadar belgesel film alanında söz edilmeye değer belgesel filmler yapılamamıştır. Ancak 1951 yılında Seyfi Havaeri Halk film adına *Kore Gazileri* belgesel filmini hazırlayarak tekrar bir döneme girmemizi sağladı.

Bundan sonra Halk Film, Kenan Erginsoy'a *Mehmetçik Kore'de* ve *Kore'de Türk Kahramanları* filmlerini yaptırarak bir dönemi yeniden hareketlendirdi. Ardından aynı yıl, İstanbul'un fethi için 500. yıldönümü için altı bölümlük *Fetih Yılı Töreni* adlı belgesel filmi yaptırdı. Buraya kadar yapılan belgesellerin konu itibarıyla o günün olaylarını aktaran “propaganda” türünün özelliklerini taşıyan belgeseller olduğunu söylenebilir. 1954 yılında

bu sefer sanatsal yönü ağır basan “toplumsal belgesel” türüne örnek olarak gösterilebilecek *Bir Şehrin Hikâyesi* adlı renkli bir film çekildi. Bu film, *Türk Film Dostları Derneği* tarafından ödüle layık görüldü ve Berlin Film Festivaline katılmaya hak kazandı. Yine Münir Hayri tarafından önce çekilmiş filmlerin kurgulanmasıyla ilk yerli “derleme belgesel” türüne örnek gösterilebilecek, *Atatürk Sergisi* adlı yapım yayınlandı.

1956 yılına gelindiğindeyse ilk defa bir üniversite himayesinde *Hitit Güneşi* adlı “tarih belgeseli”, Sabahaddin Eyüboğlu tarafından çekildi (Avcı,1999:62). Bu belgesel, Anadolu’daki Hitit eserlerini tanıtan hem içeriği itibariyle hem de türü itibariyle zamanının önemli eserlerindendir. Berlin festivaline katılarak Türkiye’ye kendi dalında ikinciliği kazandırmıştır. Böylelikle Türkiye’nin belgeselciliğini dünyaya açmıştır. Eyüboğlu, aynı yıl *Antalya Ormanları* adlı belgeseli çekmiştir. 1957 yılında Metin Erksan, “haber belgesel” türüne örnek olabilecek *Dünya Havacıları Türkiye’de* adlı filmi Ordu’da çekmiştir. Sonraki yıllarda Erksan *Nehir ve Uygarlık-Büyük Menderes Vadisi* adlı bilimsel türe örnek olabilecek bir yapım daha gerçekleştirmiştir.

O dönemden 1970’lerin sonuna kadar sırasıyla aşağıda sayılan eserleri hayata geçirilmiştir.

- Sabahaddin Eyüboğlu ve Şevket İpşiroğlu *Karanlık Renkler*, Anadolu’da Roma Mozaikleri, Anadolu Yollarında gibi gezi ve bilimsel türe örnek olabilecek yapımların ardından, *Düşükler Yassıada’da*, *Türk’ün Mucizesi* gibi siyasi içerikli propaganda filmlerine örnekler teşkil eden yapımlar çekmişlerdir.
- Eczacıbaşı şirketi Pierro Biro’ya *Renk Duvarları*,
- Şakir Eczacıbaşı *Yaşamak İçin*,
- Sabahaddin Eyüboğlu *Göreme*,
- Aziz Albek *Nemrud Tanrıları*, *Eski Antalya’nın Suları*
- Adnan Benk Akdamar, Ben Asitavandas, *Bir Gazetenin Hikâyesi*
- Lütfü Akad *Tanrının Bağışı Orman*
- Süha Arın *Başkent Ankara*, *Gurur*,
- Sezen Tansuğ *Pazar Pehlivanları*, *Gün Doğuşu Gün Batışı*
- Artun Yeres *Çirkin Ares*,
- Özen Akbaş *İstanbul Hatırası*(Adalı,1986:115).

10 yıl gibi kısa bir sürede Milano Film Festivali, Berlin Film Festivali gibi önemli yarışmalardan derecelerle dönülmüştür. Yapımların ortak özellikleri toplumsal ve bilimsel belgesel türlerinde ağırlıkla eserler verilmiş olmasıdır.

1980'lere kadar öne çıkan eserlerden bazılarına aşağıda yer verilmiştir.

- Eyüboğlu Albek *Karagöz'ün Düğünü*
- Lütfü Akad *Ormancılığımızda Dün Bugün*
- Şevket İpşiroğlu *Surname, Haliç*
- Ali Özgentürk *Uzun Yürüyüş, Bir Kuvvayi Milliyecinin Hatıraları, Bir İşçinin Öldürülüşü*
- Süha Arın *Hititlerden Hattilere, Sessiz Emekçiler, Midas'ın Dünyası*
- Güner Sarıoğlu *Ladik 76, Safranbolu'da Zaman Tahtacı Fatma, Baritanlı, İstanbul'un Çağırdığı su, Likya'nın Sönmeyen Ateşi*
- Nesli Çölgeçen *Çatı*
- Yalçın Yelence *Çocuklar Çiçektir.*

Bu eserlerin ortak özelliği toplumdaki farklı sosyal statülerin birbirine karşı empati ile yaklaşmasını sağlamak ve sorunlu olan bölgeleri belirtmek ve ülkenin tarihi coğrafi zenginliğine dikkat çekmektir. Ayrıca bu filmlerin bir başka özelliği, birçoğu İstanbul Üniversitesi, Eczacıbaşı, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Turizm Bakanlığı gibi özel ve devlet kurumları tarafından finanse edilmiş olmasıdır (Adalı,1986:125).

1980'li yıllardan itibaren TRT'nin de kamu kaynaklarıyla sürekli olarak içerik üretebilmesiyle Türk belgeselciliği üretken bir konuma erişmiştir. Aslında TRT'nin 1968'den itibaren belgesel çekmeye başladığını ama bu belgesel niyetiyle çekilen programların daha çok portre ve yakın tarihimizdeki önemli olayları ve savaşları anlatmak için sade bir dille çekilen haberci, bilgilendirici tarzda belgesel yapımlar olduğunu söylenebilmektedir (Özön,1964:138). Bundan sonraki bölümde TRT'nin kuruluşu ve özellikle TV de belgesel üretimi konusundaki etkileri incelenmiştir.

3. KAMU HİZMETİ YAYINCILIĞI: TÜRKİYE RADYO VE TELEVİZYON KURUMUNUN KURULMASI

1927 yılından itibaren radyo yayıncılığı ile tanışan Türkiye, radyo yayın tekeli elinde bulunduran bir kamu kuruluşu olan TRT'nin 1 Mayıs 1964'de resmen kurulması, 1968 ve 1969'da televizyon yayınlarının başlamasıyla yayıncılık alanını kontrol eden bir kamu yayın kurumu olarak gündelik hayatta, kamusal alanda yerini almıştır. TRT, 1990 yılından itibaren fiilen radyo ve televizyon yayıncılığı tekeli fiilen yitirecektir. TRT, 1961 Anayasası'na göre özerk kurumlar arasında yerini almış, ancak özerk yayın anlayışına uygun bir ortam bulamamıştır (Mutlu, 1999:68). Adalet Ağaoğlu, içinde uzun yıllar görev aldığı, devletin kontrolü sadece bütçe ile sınırlı kalsın, özerklik elden gitmesin mücadelesi verdikleri kamu radyo yayıncılığının hedeflerini, “topluma ses dalgaları ile uzanmak, insanımızı eğitmek, toplum bilincini yükseltmek” (2004:11) olarak tarif etmiştir. Aynı hedefler televizyon yayıncılığı için de geçerlidir.

İzleyici araştırmaları ile tanınan David Morley “Yayın teknolojileri bireyleri ve bunların ailelerini ulusal yaşamın merkeziyle bağlantılandırmaktadır; izleyicilere kendilerinin ve kendi daracık varoluş rutinlerinin ötesinde daha geniş bir kamusal dünya olan ulusun imgesini sağlar. Üstelik izleyici yayın teknolojileri sayesinde bu dünyaya simgesel erişim imkânına da sahip olur” diyerek, yayın teknolojilerinin simgesel bir düzeyde ulusal birliği teşvik ettiğini belirtir (Mutlu, 2001:26).

“Kamu hizmeti yayıncılığı yayın teknolojilerinin tam da bu işlevlerini gerçekleştirmelerine imkân verecek şekilde düzenlenmesini, yani bu hale denk düşen bir yayıncılık rejimini tanımlar. Kamu hizmeti yayıncılığı fikri ulusallık fikriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Bir memlekete özgü kültürel özelliklerin bütün bir vatandaş topluluğunca paylaşılr hale gelmesi, kültürel ve siyasal bütünlüğe tehdit oluşturan unsurları dışlayabilmek, en azından bu unsurların sızmasına veya hâkim hale gelmesine karşı direnebilmek; halkı modern ulus devletin modern bireyi, bilgili, eğitilmiş, kültürlü bilinçli vatandaş haline getirmek, devletin diğer ideolojik aygıtlarının yanı sıra radyo ve televizyon yayıncılığının omuzlarına yüklenen görevlerdi: Bu görevi yapacak en etkili örgütlenme tarzı ise, hem piyasadan hem de devletten bağımsız olarak iş gören (şüphesiz bu çoğu kez sağlanmakta zorluk çekilen bir denge olmakla birlikte) kamu hizmeti yayıncılığıydı” (Mutlu, 2001:26-27).

TRT Kurumu 1968 yılında yayına başlamış ve o günden bu zamana kadar haber, eğitim, eğlence ve kültür içerikli programlara öncelik vererek bir yayıncılık anlayışıyla yayınlarını sürdürmüştür. Bu dönemde ise TRT Kurumu eğitimi ön planda tutan bir

yayıncılık anlayışıyla belgesel yapımları ortaya çıkarmıştır. 1968 yılında deneme yayınlarına başladığında o dönemki Genel Müdür Mahmut Tali Öngören öncülüğünde ilk belgesel programlar yapılmaya başlanmıştır. Ahmet Adnan Saygun *İnönü ve Meşhurlarla Baş Başa* adlı program ile, Suna Kan, Meriç Güventürk ve Sabiha Gökçen gibi tarihimizde ilk olan kadın portrelerini çekerek ilk belgesel türlerine örnekler vermiştir. Bu üç belgesel 1968 yılında çekilmiş ve biyografik içeriklidir. 1968’den 2008’e kadar arşiv dairesinin bilgilerine göre 2045 adet biyografik, doğa, tarih, derleme, siyasal, dramatik, spor, bilim vb. tarzda belgeseller çekilmiştir (*Geçmişten Geleceğe*, 2008: 1401).

TRT bugün, belgesel yayınları dışında haber, eğlence, spor, sanat ve kültür yayınlarına yer vermekte olup, yayın politikası en çok eleştiriyi haber yayınlarından almaktadır. TRT yıllarca protokol haberciliği yapmak ve siyasi iktidar temsilcilerine daha fazla yer ayırmakla ve haberleri önem derecesine göre sıralamamakla ve toplumsal olayları kamuoyunun gündeminden kaçırmakla suçlanmıştır. Bu dönemde TRT’nin eleştirildiği yayınlar dışında en beğenilen yayınlarının başında belgesel ve kültür sanat yayınları gelmektedir (Erdemir, 2009: 210). Hatta özel televizyonlara karşı TRT’nin en büyük silahı kendi ürettiği belgeselleri olmuştur. 1990’lı yıllardan 2000’li yıllara kadar özel girişimlerin ticari kaygılar nedeniyle pek ilgi göstermediği yapım türü olan belgesel TRT tarafından önemli sayıda üretilmektedir (Erdemir, 2009 :277).

Aralarında, Adem Yavuz, Erdoğan Alkan, Melih Aşık, Varlık Özmenek, Sema Okay, Tuncay Öztürk gibi pek çok yönetmenin bulunduğu Türkiye’deki ilk televizyon programcıları pek çok belgesel film üretmiştir. İlerleyen zamanlarda ise Ankara Televizyon Genel Müdürlüğü adı altında “Belgesel Programlar Müdürlüğü” kurularak belgesel programları yayın hayatına kazandırılmıştır. TRT, belgesel türünde programlarını 1971 yılında yayınlamaya başlanmıştır. 12 Mart 1971 yılında Silahlı Kuvvetlerin yapmış olduğu darbeyle, TRT’deki toplumsal içerikli belgeseller gelişme aşamasındayken durmak zorunda kalmıştır. 1971 askeri müdahalesi ardından, 1980 sonrasında televizyon belgeseli tekrardan canlanmıştır. TRT’nin dünya televizyon pazarına etkili bir şekilde girmesiyle tarihsel ve toplumsal içerikli belgesel yerine, Türkiye’deki tarihi doğal ve folklorik içerikli belgeseller yapılmaya başlanmıştır. Bu içerikte yapılan başlıca belgeseller aşağıdakilerdir:

- ***İz Bırakanlar***

Yönetmen: R. Tümay DANE, Erkan UYSAL
 Kamera: Ertuğrul ERASLAN, Cengiz BATUHAN
 Ses: Uğur YAYLACI
 Kurgu: Haydar ÖZDEMİR
 Metin Yazarı: Şadan GÖKOVALI
 Yayın Tarihi: 11/10/1983
 Süre: 23dk

Her bölümde tarihi kimliği olan, alanında önde gelen sanatçı, devlet adamı veya bilim adamının hayatının anlatıldığı bir yapım ortaya çıkarılmıştır. Farklı kişiler her bölümde ayrı bir sunucunun anlatımıyla yayınlanmıştır.

- ***Karadeniz'den Çeşitlemeler***

Yönetmen: Fatih ARSLAN
 Kamera: Yavuz TÜRKERİ
 Ses: Engin AKER
 Metin Yazarı: Prof. Dr. Metin Sözen
 Yayın Tarihi: 26/10/1986
 Süre: 26 dk.

Belgeselde, Karadeniz Bölgesi; doğası, insanları, kültür ve gelenekleriyle anlatılmaktadır. Yörede bulunan köprüler ve serender hakkında bilgi verilmekte Sürmene pazarından görüntülere, yöresel bir düğünde baba evinden kız çıkarma ve gelin uğurlama törenine yer verilmektedir.

- ***Suyla Gelen Kültür***

Yönetmen: Ertuğrul KARSLIOĞLU
 Kamera: Gülbey ERGÜVEN, Tarık BAYKUR, Tevfik ŞENOL, Erol YAZICI, Ömer DEMİRCİ
 Ses: Nizam OCAK

Kurgu: Ertuğrul KARSLIOĞLU

Yayın Tarihi: 10/03/1988

Yedigöller Bölgesi'ndeki göller, Yedigöller Milli Parkı, doğal güzellikleri, kök boyama, iplik boyama, Buldan halı ve kilimleri, güreşler, boğa yarışı gelenekleri, Çoruh Irmağı, Yusufeli pirinç tarlalarının ekime hazır hale getirilmesi, Denizli'nin Yatağan ilçesinde boynuzdan tarak yapımı anlatılmaktadır. Belgeselde ayrıca Kars ve çevresinde yaygın olan kotan sürme geleneği, Artvin Kafkasör'deki geleneksel boğa güreşleri ve şenlik görüntülerine yer verilmiştir.

Anadolu Kültürleri

Yönetmen: Mansur SUNKAR

Kamera: Sefa ACAR, Tosun BAYRI

Ses: Hikmet HEZER

Kurgu: Süha MUTLU

Yayın Tarihi: 12/02/1983

Süre: 30dk

Belgeselde, Milet, Pirene, Didim, Bodrum tanıtılmaktadır. Milet'in Bilimin doğduğu yer, Miletos adı ile bilindiği, jeolojik oluşumu ve tarihçesi, antik tiyatrosu, hamamı, agorası, hamamı, kent kurulu meydanı, limanları ile Pirene'nin kent kalıntıları, Didim'in Apollon Tapınağı, tapınağa ait sütunlar, yolları ile Bodrum'un Güllük Körfezi, coğrafi özellikleri konumu ve Saint Peter Kilisesi ile yetiştirdiği tarım ürünlerine ek olarak Turgut Reis ve Halikarnas Balıkçısı'ndan söz edilmektedir (Geçmişten Geleceğe, 2008).

TRT Tarafından Yayınlanan Belgesellerin Yayın Tarihlerine Göre Dağılımı aşağıdaki gibidir:

Çizelge 3.1. TRT Tarafından Yayınlanan Belgesellerin Yayın Tarihlerine Göre Dağılımı

TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) Kanalında Yayınlanan Belgesel Filmlerin Yayın Tarihlerine Göre Sayı Dağılımı (1968-2008 Arası) ⁴⁵⁸	
Yapım Yılı	Yıl İçinde Yayınlanan Belgesel Film Sayısı
1968	3
1969	2
1970	2
1971	8
1972	22
1973	39
1974	21
1975	30
1976	25
1977	39
1978	35
1979	36
1980	23
1981	30
1982	30
1983	46
1984	31
1985	48
1986	55
1987	75
1988	57
1989	69
1990	80
1991	61
1992	44
1993	55
1994	53
1995	61
1996	40
1997	45
1998	66
1999	71
2000	92
2001	66
2002	62
2003	54
2004	102
2005	123
2006	106
2007	93
2008	60
TOPLAM	2040

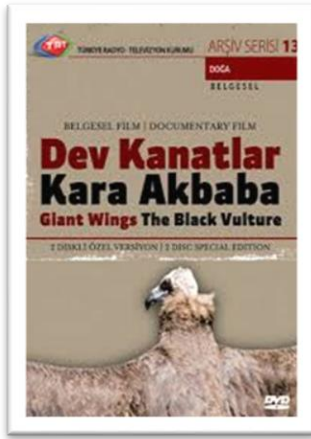
1990'ların başına kadar daha çok arşiv, portre, bilim, arkeoloji ve gezi tarzı belgeseller çeken TRT gerçek manada belgesel anlatı tarzını bu yıllarda geliştirmeye başlamıştır. Önemli örneklerden, *Keçenin Teri* (1988) ve *Fırat'ın Türküsü* (1991) gibi belgesel yapımlarla retorik anlatım biçimlerini benimsemeye başlamıştır.

Keçenin Teri belgeseli, Türkiye'de unutulmuş en önemli el sanatları arasında yer alan keçeyi, keçe ustalığını konu etmiştir. Urfa'da birkaç keçe ustanın çalışmaları, onların kitlesel üretimle, sanayileşme ile arasındaki mücadeleyi anlatmıştır. Kategorik biçime daha çok uyan bu filmde, ayrıca keçe ustalarının büyük kent hayalleri altında nasıl ezildiklerini bireyden çevreye genişleyerek anlatmıştır. Bu belgesel film çalışmasında müzik de kullanılmış ve kurmaca sahneler keçe üreten ustaların sıkıntılarını daha iyi anlatabilmek için yer yer kullanılmıştı. (Geçmişten Geleceğe, 2008: 1678). Ayrıca 2008'e kadar TRT Belgesel pek

çok belgesel filmin çekimlerini tamamlamış ve kamu yayıncılığı hizmeti anlayışı çerçevesinde seyirciye sunmuştur.

- *Zeytin*
- *Derinlerdeki Geçmiş*
- *Özgürlüğe Doğru*
- *Yakın Tarihimizde Bir Dernek: İttihat ve Terakki*
- *İz Bırakanlar Serisi*
- *Selçuk'ta Bir Gün*
- *Anadolu'da Bir Tren Yolculuğu*
- *Zafere Doğru*
- *Motiflerin Dili: Zaman Durduranlar*
- *Tanrıçanın Çılgılığı "Doğanın Gözyaşları"*
- *Kınalı Koçum Sürmeli Koyunum*
- *Bakır'ın Kulpu*
- *Suya Dönüşen Emek*
- *Suyun Şarkısı*
- *Amerika'da Türk Olmak*
- *Dev Kanatlar Akbaba*
- *Göç Hikayeleri serisi*
- *Otel Odaları*

gibi birçok kendi alanında ilk tarz denemelerinin de olduğu daha çok portre, tarih, gezi belgeselleri çekilmiştir. 2000'lerin başında doğa belgeselleri örnekleri de vermeye başlamıştır. Bunun en önemli örneği *Dev Kanatlar* (Ece Soydam,2004) belgeselidir. Yapımı iki yıl süren bu belgeselde türü tehlikede olan kara akbabalarının bir yıllık yaşam döngüsü çekilmiştir. İlk defa bir doğa belgeseli için sinopsis hazırlanmış ve olay örgülerine göre çekimler planlanmıştır.



Görsel 3.1. Dev Kanatlar: Kara Akbaba,2004



Görsel 3.2. Dev Kanatlar sinopsis

Belgeselin metninde türün biyolojik özellikleri anlatılırken hikâye akbabanın hayatının zorlukları üzerine çeşitli iniş çıkışlarla izleyicinin ilgisi çekilmeye çalışılmıştır. Kurmaca filmlerden ayırt edilemeyecek sahnelerin varlığı yönetmenin çekilen görüntülerin

kurgu esnasında müzik ve kesme notlarıyla dramatize etmesiyle sağlanmıştır. Ayrıca ülkemizde ilk defa HD kayıt altına alınmış doğa belgeseli özelliğine sahiptir. Japonya’da 2008 yılında Yaban Hayatı Film Festivali’nde en iyi film ödülü almıştır.

Türkiye’de sinema sektörünün kendi anlatım derinliğini oluşturmaya başlamasının eskiye uzandığı söylenemez. Kuramsal anlamda bir filmin veya belgeselin nasıl çekildiği hususunda teorik birikim elde edilmiş ve anlatım tekniğini filmlere uygulamada çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da henüz çok yol kat edilmiş görünmemektedir.

3.1. TRT Belgesel Kanalının Kuruluşu

Televizyon yayıncılığında yapılan ilk belgesellerin ardından, TRT daha önceki yıllarda belgesellerini en çok eğitim ve kültür alanında yayın yapan TRT 2 kanalında yayınlamaya devam etmiştir. TRT’nin zaman içerisinde yapılan belgesel televizyon programlarının ve izleyicinin ilgisinin artması ile tematik (tek bir program türünde yayını yapan) kanal açarak belgeselleri orada yayınlamaya başlamıştır. 17 Ekim 2009 tarihinde kamusal yayıncılık sistemi ile TRT tarafından, TRT Turizm ve Belgesel kanalı yayın hayatına başlamıştır. Genel merkezi İzmir olan ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumu tarafından 17 Ekim 2009 senesinde kurulan TRT Belgesel, ilk tematik ve ilk belgesel kanalı olma özelliğini taşımaktadır. Böylece kamu yayın kuruluşunun bünyesinde ilk defa bir belgesel kanalı yayın hayatına dahil olmuştur. Ayrıca TRT Belgesel, 6 Aralık 2014’te HD yayına başlayarak 4 Nisan 2015 günü logosunu değiştirip, daha fazla içerik ile yayına hazır hale gelmiştir. Belgesel programlarında içerik olarak tanıtım, biyografi, gezi, haber, toplumsal, tarihsel, doğa, spor, arkeoloji, bilimsel belgesel türleri yapmaktadır. (www.trtbelgesel.net.tr)

TRT Belgesel Kanal Koordinatörü Süleyman Tezgel kanalın kuruluş amacını şu sözlerle dile getirmektedir:

TRT belgeselin kuruluş amacı Türk belgeselciliğini desteklemek çünkü bu konuda bu kulvarda yatırım yapacak başka bir yapı yok. Türk belgeselciliğini domine eden destekleyen bir kanala ihtiyaç var bu da kamu yayıncısı olarak TRT tarafından yapılıyor. Bu geliştikçe zaten büyüdükçe dünyada ihracat arttıkça genelde böyle olur. Bu konuda bir para kazanmaya başlayınca ancak özel sektör yatırıma girer mesela TRT çocuk kuruluncaya kadar bu konuda hiçbir yatırım yoktu para da kazanılmıyordu sonrasında TRT çocuğun kurulmasıyla beraber Türkiye’de çizgi film sektör ilk defa gelişti ve TRT çocuğun izlenme oranları geri kalan tüm kanalların izlenme oranlarından

fazla oldu. Bir sektör oluşunca özel sektörde işin içine girmeye başladı ve şu anda yerli birkaç tane çocuk kanalı var. Belgeselde de bu sektörü geliştirmek ve büyütmek gibi bir misyonla yola çıktı. TRT şu anda bir dönüşüm içerisinde bu tabi ki hem üretim politikasını hem yayın politikasını değiştiriyor. Şu anda Türkiye prodüksiyon açısından çok güçlü bir ülke. Amerika ve İngiltere’den sonra en çok dizi ihraç eden ülkeyiz belli coğrafyalarda bir numarayız Latin Amerika Avrasya doğru Avrupa Afrika Ortadoğu vb . Ama belgesele gelince daha bir Amerikan popüler belgesel etkisi altında bir izleyiciden bahsediyoruz kendi o zaman belgesel dilimizi de bir değişime gidelim şeklinde bir noktaya geldik buradaki amaç hem kendi ülkemizde çok izlenir bir kanal olmak belgesel izletmek ama sonrakindeki asıl ve büyük amaç trt belgesel kanalını dünyaya açmak dünyada diziler gibi etkili olmak istiyor şu anda üretim politikamız bu yönde ... (Akkaya,2019:45).

Türkiye’de belgesellerin dili, giderek festivallerin ilgisinden dolayı festival belgeselciliği diye tanımlanan daha edebî bir anlatım diline evrilmiştir. TRT Belgesel ise bu tür yapımların finansmanı festivalden gelecek ödüllerden sağlayarak, daha çok TV izleyicisinin ilgisini çekmesi gerektiğini ortaya koymak üzere ayrı bir kanal kurmuş ve büyük bir bütçe ayırmıştır. Tezgel, dünyada anlatı dilinin değiştiğini, dolayısıyla edebî bir dil kullanmanın ve sözle çok şeyi anlatamaya çalışmanın yerini daha sade belgesellerin aldığı, dolayısıyla izleyici kitlesinin bu tarz belgesellerin yayınlanmasıyla genişleyeceğini belirtmiştir.

Belgesel anlatılarında tartışılan en önemli iki sorunsal gerçeklik ve kurgu denklemidir. Belgeselin gerçeği çekmesi, seyirciye bilgi verme yönünün olması belgesele ilişkin oluşturulan düşünceleri “belgesel kurgu olmamalı” veya “gerçeği anlatan bir yapıt, güzeli çirkini olduğu gibi verir, bu nedenle belgeselde estetik kaygı olmamalıdır” gibi bir anlayışta birleştirmektedir. Kurgunun, kompozisyon kurallarının ve anlatı biçimi her zaman belgesel filmler söz konusu olduğunda tartışla gelmiştir. Gerçekliği temel alan bir eserin, sinema temelli bu öğeleri barındırması ne dereceye kadar normaldir?

3.2. TRT Belgesel Kanalının Anlatım Tarzı ve Ortaya Çıkan Sorunlar

TRT Belgesel’de, tematik kanalın oluşturulmasından sonra fikirlere fazla müdahale edilmese de her belgesel yönetmeninin uyması gereken bazı şablonlar oluşturulmuştur. TRT Belgesel’in tanımlanan yayın ilkelerine gönderme ile sürecin içinden bir figür olarak TRT Belgesel tanıtım sorumlusu Süleyman Tezgel, kendisiyle yapılan röportajda, “En büyük sorumuz, insanlar fikri nasıl işleyeceğini bize pek fazla anlatmıyorlar, bizi etkileyen fikirden çok fikrin nasıl işleneceğidir”, değerlendirmesini yapmaktadır (Akkaya, 2019:55).

TRT Belgesel, her türe ayrı bir anlatım tarzı ve ortak bir şablon belirlemiştir. Örneğin **“Su Savaşları”** adlı belgeselinde dinamik kurgu, paralel anlatım ve kurgunun içinde çeşitli tansiyon noktaları olması istenmiştir. Bu sebeple, bu tür belgesellerin içine ilk önce büyük bir sorun konulmuş, kahramanlar ilk önce bu sorunla yüzleşmişlerdir. Örneğin, gittikleri küçük şehirde susuzluk yüzünden hasta olan çocukların olması gibi. Devamında, hikâyenin kahramanları sorunu çözmek için alet edevatla o mekâna giderler. Hikâyenin ilerleyen bölümünde o coğrafya ile ilgili tanıtıcı ve gerçek bilgi vererek “documenter” tarza yaklaşılır. Ondan sonra ise daha küçük sorunlar belirir. Örneğin, su pompası arızalanır, bekledikleri yerden su çıkmama olasılığı doğar. Bu sorunlar çözülerek seyirci rahatlatılır ve belgeselin sonuna doğru ufak bir sorun daha ortaya çıkar. Kahramanlarımız tam umutsuzluğa kapılmışlarken bu sorun da çözülerek hikâye izleyicileri, rahatlatacak çözüm evresine geçer. Su çıkar ve bu sorunu bizzat yaşayan insanlar mutlu olur.



Görsel 3.3. Su Savaşları adlı yapımda kahramanların 2. bölümde karşılaştıkları ilk sorun.

Belgesel kanalında yayınlanan birçok belgesel bu tarz yeni hikâye anlatıcılığı belgeseli türündedir. En az üç küçük ve bir büyük sorun mevcuttur ve bu sorunların hikâyenin kahramanları tarafından çözülmesi beklenir. Serim, düğüm ve çözüm. Bu olaylar veya sorunlar gerçekte yaşanıyor ya da yaşanmıyor olabilir.

Bu anlatım tarzı, tematik yayın yapan birçok belgesel kanalının ortak dilidir. Farklı fikirler aynı şablona göre işlenir ve kurgulanır. Bu şablon, izleyicileri TV’ye daha çok çekerken, büyük bütçeli yatırımların daha az riske atılmasını sağlar. Rotha gibi teorisyenlerin *“Belgeseller küçük dokunuşlarla süslenebilir.”* fikri, bu gibi anlatım biçimlerinin kurumsallaştırılmasıyla oldukça naif kalmıştır.



Görsel 3.4. Su Savaşları adlı yapımda kahramanların 6. bölümde karşılaştıkları ilk sorun

Baudrillard, Simulakrlar ve Simulasyon kitabında bu ikili yapının (idealin ve gerçeğin) giderek birbirine dönüştüğünü söyler (Baudrillard,2016:76). Gerçeğin yitirilmesine vurgu yapar. Mitler ve söylenceler parçalanıp tekrar kurgulanarak bir şablon üzerinde tekrar oluşturulurken belgeselin ilk baştaki fikrinin artık bir önemi kalmamaktadır. Bu, izleyenlerin gerçeklik algısında doğal olarak bir bozulmaya sebep oluyor. Belgesel büyük sermayeler kullanılarak bir yapım haline gelince, fikirlerin işlenme süreci de daha işlenebilir bir hale gelecektir. Bu süreç, televizyonda belgeselin kavramından kopmuş hikayeler izlememize neden olacaktır (Güneş,1998:95). Hikâyeleşen fikirler gerçeği yenecektir.

Günümüzde belgesel, Dziga Vertov, Paul Rotha, Robert Flatherty ve Pare Lorentz gibi önemli isimler tarafından gerçekleri görüntüleyip halka aktarmak yoluyla belirli bir toplumsal amacı gerçekleştirmek olarak görüyorlardı. Bu anlayış, öykülü anlatımın basite indirgenmiş gerçekliğin temsiline karşı bir fikir olarak görülmekteydi. Belgesel sinema, anlatımıyla söylemiyle, tarz, etik, konu ve kişileri yansıtırma biçimiyle kurmaca türlerden ayrılırken. Bugün çeşitli finansal kaygılar ve izlenme sayısı gibi nedenlerle Vertov geleneğiyle olan bağları giderek kopmaktadır. Haliyle bilgi ağırlıklı “festival tarzı” belgeseller ile şablon formlar arasındaki sınırlar kalkmaktadır. Bundan dolayı belgesel türlerini birbirinden ayırt etmek giderek zorlaşmaktadır.

Belgesel kanalının kurulması ile sürekli ve devamlı bir belgesel kuşağının izleyiciye sunulması çabası böyle bir şablon oluşturulmasına neden olmaktadır. Bu gibi şablonların finansal kaynakların riske atılmaması ve kanalın anlatım dilinin oluşturulması gibi sebepleri vardır. Bu sebeplerin sonuçları ise yeni yeni ortaya çıkmaktadır. 1990’lı yıllardan itibaren

yaşanan toplumsal, politik, teknolojik ve ekonomik değişim belgesel üretiminde eğlencenin öncelik kazanmasına neden olmuştur. Bu değişim, izleyicinin ilgisini çekeceği varsayılan programcılık anlayışını giderek egemen hale getirmiştir. Bu anlayış belgesel üretiminde ise gerçeğin aktarımı ve yansıtılmasında bilgiyi, kurmacayı ve dramatik öğeleri birleştiren yeni formların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

“Gerçek ne yaparsan odur. Gerçekleri amacına hizmet edecek şekilde yaparsın. Eğer hizmet etmezse, bu kez başka bir şey inşa edersin. Böylelikle gerçeği tanımlayan sen olursun”. (Roland Blum, The Good Fight, Sezon 3 Bölüm 9, 46. dk.).



4.SİNEMATOGRAFİ PRENSİPLERİ

Bir film veya belgesel filmi kayda almak için belli başlı teknik yöntemler belirlenmiştir. Bu teknikler için birçok yönetmenin farklı yorumları varsa da birçoğu senaryo, çekim açısı, devamlılık, kurgu ve kompozisyon başlıklarında birleşmiştir. Sergei Eisenstein ve Aleksey Sokolov kurgunun teknikleriyle kompozisyonun ve anlatının nasıl olacağı hakkında yaklaşım geliştirirken, Joseph Mascelli kamera açıları hakkında yol gösterici olmuştur. Aslında Hollywood ve Rus sinemasın temsilcileri sayılabilecek bu insanların ortak diktesi yukarıda sayılan beş ana başlığın teknik uygulamasıyla ilintilidir.

Yukarıda sayılan kurallar *Yeni Dalga* gibi birçok akım ile sarsılmış olsalar da bu akımlar, hedefi izleyiciyi senaryoya ve belgeselin konusuna daha fazla katacak şekilde yapıcı değişiklikler getirmelidir. Yani kuralları yıkmadan önce kuralları öğrenmek ve uygulamak büyük önem taşımaktadır. Sinema tarihinde birçok yönetmen sinema öğrencilerine ilk önce kurallara motomot uyan filmler çekmelerini salık vermiştir. Film kurallarını bilmemekten ötürü alışılmadık tarz beklentileri her zaman film yapıcısını izleyicilerinden uzaklaştırır. Hatta Hitchcock sinema dersleri verirken öğrencilerine öncelikle sessiz film çekmeleri, böylelikle kompozisyon tekniklerinin sağlam temellere oturacağı öğüdünü vermiştir (Truffaut,1987:71).

Buradan yola çıkarak öncelikle sinema filmi çekmenin dört temel kuralının neler olduğuna bakmak gerekir. Bu kurallar ve teknikler pek tabi belgesel filmler için de geçerlidir. Farklı olarak, belgeselciler çoğu zaman senaryosu ve stüdyo tipi üretim malzemeleri olmadan çalıştığı için filmlerini çoğu zaman sahada kurgulamak zorundadır. Bilgisini ve deneyimini biraz daha ön plana çıkarmak zorundadır.

4.1.Kamera Açıları

Bir film pek çok çekimden oluşur. Her bir çekim anlatımdaki o özel an için oyuncuların, dekorun ve devinimin izlenebilmesi için kameranın en iyi pozisyona yerleştirilmesi gerekir. Kameranın konumlandırılması pek çok sorunun çözümüne, izleyiciye öyküyü anlaşılabilir bir şekilde ulaştırılmasında, akılcı bir şekilde çözüme yardımcı olur. Kamera açısı hem seyircinin bakış açısını hem de çekimde gösterilecek yeri belirler. Özenle seçilmiş kamera açısı öykünün dramatik yapısına yardımcı olarak

anlaşılabilirliğine hizmet eder. Yanlış kamera açısı da bunun tersi bir şekilde o sahnenin anlamının yok olmasına, seyircinin dikkatinin dağılmasına ve kafasının karışmasına neden olabilir (Hunt,2012:122).

Bir metne göre çekim yapılırken yönetmen ve kameraman yakın çalışabilir veya yönetmen son kararı kamerana bırakabilir ama belgesel filmlerinde doğaçlama kayıt alınırken kameramanın ve yönetmenin sorumluluğu, sahneyi gerektiği yerlerde bölerek devinimi düşürmeden gerekli olan açıları yakalamaktır. Bazen bu gibi durumlarda yönetmen kameramanın hayal gücüne ve deneyimine güvenmek zorundadır. Çünkü kurmaca olmayan çekimlerde yönetmenler sahneler gerçeğin bozulmasını istemediği için pek müdahale etmek istemez. Haliyle belgesel filmlerde kameraman kurguyu düşünerek hikâyenin deviniminden ödün vermeden açıları bölmek gerekli olan çekim açılarını belirlemek sorumluluğuyla karşılaşabilir.

Kamera açılarının belirlenmesi izleyicinin hangi konumda hikâyeyi izleyeceğine karar vermek anlamına geldiğinden çok önemlidir. Kamera açıları *sahne*, *çekim* ve *sekans* terimleriyle yakından ilintilidir.

Sahne terimi ile oyunun oluşturulduğu yer ve dekor tanımlanmaktadır. Sahne kendi içinde bağlantısı olan çekimler bütünüdür. Haliyle bir olayı anlatan tek bir çekimden ya da birkaç çekimden oluşabilir.

Çekim tek bir kamera tarafından kesintisiz olarak filme alınan oyunu veya aksiyonu tanımlamaktadır. Birbirini izleyen çekimlere tekrar çekimler denir. Eğer kamera yeri veya dekor değiştirilirse bu artık yeni bir çekim olmaktadır.

Bir **sekans** kendi başına bütünlük taşıyan sahne ya da çekim dizisidir. Bir sekans tek bir çekimden oluşabildiği gibi birçok çekimden de oluşabilir. Bir sekans dış mekânda başlayıp iç mekâna taşınabilir, açılma-karama ile devam edebilir. Sekanslar bütünü filmin tamamını oluşturur (Mascelli,2002:54).

4.1.1. Nesnel Kamera Açıları

Seyircinin sahneyi gözlemcinin\oyuncunun gözlerinden izlenmesidir. Nesnel kamera sahneyi o sahnede yer alan oyuncuların bakış açısına göre sunmadıkları için, kişisel değildir.

Bundan dolayı herhangi bir oyuncunun merceğe bakması o sahnenin yeniden çekilmesine sebep olur. Pek çok kurmaca ve belgesel nesnel kamera açılarıyla kayda alınır. Bundan dolayı belgeselciler çoğu zaman kendilerini ve kamerayı ortama alıştırmak ve dikkatin kameradan uzaklaşmasını sağlamak için çekim yaptığı insanlarla bolca vakit harcayarak yabancılıklarını gidermeye çalışırlar (Bordwell,2011:169).

4.1.2. Özne Kamera Açıları

Özne kamera kişisel bir bakış açısını filme alır. İzleyici film içine yerleştirilir. Özne kamera açısı, izleyicinin etkin katılımcı olmasını veya filmdeki kişi ile aynı konuma yerleşerek konuyu onun gözünden görmesini sağlar. Oyunculara kamera merceğine bakma fırsatı tanıyarak oyunculara izleyiciyle göz göze gelme fırsatı tanır.

Özne kamera sadece canlıları temsil etmez. Kamera bazen bir üretim bandına bırakılarak üretilen arabanın safhalarını izleyiciye tecrübe ettirir. Ayrıca bazı yerlerde izleyicinin irkilmesini sağlayarak filme aktif katılmasını sağlar. Uzaklaşan ilgiyi tekrar filme çekme gücü vardır. Özne kamera açısı genel çekimlerin birbirine bağlanması gerektiğinde kurguların geçiş açısı olarak da kullanışlıdır. Genel planda görülen bir oyuncunun bakış açısına geçmek izleyiciyi rahatsız etmez (Bordwell,2011:171).

4.1.3. Görüş Noktası Açısı

Görüş açısı sahneyi belirli bir oyuncunun bakış açısından kaydeder. Görüş noktası açısı nesnel bir açıdır ama öznel ve nesnel açıların arasında kaldığı için farklı bir etkisi vardır. Seyirciler sahneye adım atarlar ama ortamı belirli bir oyuncunun gözünden izlerler, onun yanında yer alarak görürler. Bu çekim açıları bir oyuncunun amorsundan yapılan çekimlerde kullanılır. Genel planda gördüğümüz ama ana karakter olmayan oyuncuların açısı tercih edilir (Bordwell,2011:172).

Kamera açılarıyla yakında ilgili olan diğer unsurlar da konunun;

- Boyu
- Açısı ve
- Yüksekliğidir.

Konunun boyu kameranın nesneden uzaklığı ve kamera merceğinin odak uzaklığı ile ilintilidir. Konu uzak olabilir ama odak dar ise yine konu filmde büyük pozlanır. Odak uzaklığı ne kadar genişse ve kamera ne kadar uzak ise konu da o kadar küçülecektir. Bu korelasyonlardan ortaya uzak çekim, genel çekim, boy çekim, yakın çekim ve ayrıntı çekim türleri çıkmaktadır (Hunt,2012:122).

Konunun açısı ise filme kaydedilen konuya boyut kazandırmak için konumlanılan coğrafi yerdir. Filme derinlik katmak bir kameramanın asli görevidir. Bundan dolayı da çekeceği objeye göre konum alması onun elzem özelliklerindendir. Derinlik elde etmek için aydınlatma, oyuncunun hareket yönü, dar açılı lens tercihi de etkili tekniklerdendir. Fakat en önemli yöntem doğru kamera yerine karar vermektir.

Kameranın yüksekliği ise, konunun özel gereksinimlerine göre değiştirilir. Bir nesneyi veya kişiyi kudretli veya ezilmiş göstermek için yüksekliği değiştirilebilir. Konunun psikolojik, dramatik tonlarına katkı sağlar. Konunun göz hizasında ya da konunun aşağısında veya konunun üstünden çekilmiş olması seyircilerin olaya karşı tepkisini, katılımını etkileyebilir. Üst açı, alt açı veya olağan görüş açısı bu etkileri elde etmek için sıklıkla başvurulan yöntemlerdir. Alt açıdan çekilen bir nense daha kudretli ve heybetli gözükürken üst açıdan çekilen bir nesne yıkılmışlık aşağılanmışlık psikolojisini izleyenlere hissettirecektir (Hunt,2012:123).

Uygun kamera açıları seyircilerin katılımı ile kayıtsızlığı arasındaki farkı etkiler. Görüntünün boyu ve açısı izleyicinin konunun ne kadarını göreceğini etkiler. Kamera açılarındaki her bir değişiklik seyircilerin konuyu takip etmesiyle ilintilidir. Bundan dolayı senaryolu ve senaryosuz bir çekimde yönetmenin kafasında kurduğu kurgu kalıplarına göre konu kayda alınmalıdır. Sekansı oluşturan çekimlerin yinelenen, karmaşılaşan çekimler olarak değil gelişen ya da zıt uygulamalar biçiminde hikâyeye hizmet edecek biçimde birlikte kaydedilmelidir.

Belgesel çeken bir yönetmenin, kurmaca çalışan bir yönetmene göre bazı avantajları vardır. Belgeselde sıklıkla öznel kamera açısı kullanma özgürlüğüne sahip olunur. Belgesel yönetmeni, kişilerin doğrudan merceğe bakmasını sağlayabilir. İzleyici bu yolla kendisini filmle daha kolay özdeşleştirebilir. Verilmek istenen mesajı kolayca kavrayabilir. Kamera açılarının akıllıca kullanılması öykü anlatımına çeşitlilik ve derinlik katmaktadır. Seyircinin

sürekli ilgisini çekecek, koruyacak ve yönlendirecek kamera açılarının seçilmesi gerekmektedir.

4.2. Kesintisizlik

Bir sinema filmi, çekilen olayı tutarlı bir biçimde veren, ses tarafından desteklenen, kesintisiz, düzgün, mantıklı bir görsel akışı sunmalıdır. Sinema filmi bir olayın, aslında bir kurgunun kayıdır. Görüntüler belgeselde gerçek olayları, kurmaca da ise yaratılmış dünyayı yansıtır. Her ikisi de tutarlı bir iskelet plana, senaryoya ya da karalamalara ihtiyaç duyar. Sesler karşılıklı konuşmalar ve röportajlara müzik ve ses etkileri eşlik edebilir. Filmin görsel ve işitsel unsurları kaynaşmalı ve bu sayede seyircileri etkilemeli ve sahneler birbirini tamamlamalıdır (Hunt,2012:151).

Ayrıntılı senaryo ile çalışan bir yönetmen filmin bütününe çekim aşamasına gelmeden planlayabilir ama belgeselde yönetmen tek tek çekimleri değil sekansları düşünmelidir. Bütünsellik her bir çekim için sekansı oluşturacak şekilde planlanmalı böylelikle belgeselin devimini çekimden çekime düzgün bir şekilde aktarılacaktır.

İster filmde ister belgeselde olsun filmin temel amacı “son” yazana kadar seyircinin ilgisini yakalamak ve canlı tutmaktır. Eğer seyirci, kameranın nerede aniden hareket ettiğini ya da oyuncuların hareketlerinde nedeni açıklanamayan bir değişiklik oluştuğunu fark ederse büyü bozulmuş demektir. Düzgün, akıcı, gerçekçi bir kurgu bir filmin başarısına diğer sinema öğelerinden daha fazla katkı sağlayacaktır (Mascelli,2002:72). Ayrıca Sokolov kurgunun sinema sanatının yüksek bir sanat olduğunun ispatı olduğunu iddia etmiştir. Lev Kuleşov ise; “Kırıklarından tekrar yapıştırılan bir vazanın eski değerini taşımazken, nasıl pelikül parçalarından yapıştırılmış bir sahne bütünlük kazanıyor?” diye sorar. Ve kendisi, “Aslında kendi başına bir planın içeriği, değişik içeriklere sahip iki planın birbirine ve sıralanışları kadar değerli olamaz.” diyerek cevaplar (Eisenstein,2008:46).

Bir ceset bulma sahnesi montajlandığında aşağıda kurallara göre kurgulanmaktadır:

- Sahne, bir odanın köşesinde yerde duran bir çift botun gösterilmesiyle başlar,
- Sonra tıkırdayan bir saat gösterilir,
- Perdeleri çekilmiş bir pencere gösterilir,

- Ardından, yatağın yanından bir kolun sarktığı fark edilir,
- Ve nihayet onca çekim planından sonra yatakta kanlı bir ceset izleyiciye gösterilir.

Klasik bir senaryo olsa da kurallar hala böyle işlemektedir. İzleyiciye aşağıdaki sorular sordurulmaktadır: “Odanın köşesinde neden bir çift bot var, adam uyuyor mu? Yoksa sarhoş olduğu için sere serpe yatağına mı yatmış?” İlgi giderek yoğunlaşmakta ve seyirci soruları kendi kendine cevaplamaya başlamaktadır. Eğer gece vaktiyse botlarda bir olağan dışılık yoktur. İzleyici “ama ya gündüzse” diye düşündüğü anda yönetmen saati gösterir. 03:00. Gündüz olup olmadığını merak eden izleyiciye için pencere çekimi bu nedenle yapılmaktadır. Ama hala bir tuhafılık vardır adamın kolu yataktan sarkmıştır. Acaba adam derin bir uykuda mıdır? Eğer ses efekti kullanıyorsa burada ses ile seyircinin ilgisini çekilir. Nefes almıyordur. Ve kan şıp şıp tamliyordur. Ve son aşamada ise adamın öldürülmüş olduğu anlaşılmaktadır (Mascelli, 2002:108).

Bu beş çekim formülü çok klasik ve basmakalıp planlardır. Ama çok karışık bir konuyu anlatmak için Mascelli’nin *kesintisizlik ilkesine* hizmet ederek mantıksal bir film evreni kurmamıza yarar sağlamaktadır.

Sinemanın erken dönemlerinde bu şekilde fabrikasyon birçok çekim yapıldı. Vertov ya da Tisse’nin bir zamanlar çektikleri belgesellerde sanayi hayatını anlatırken, erimiş metal, insan kalabalıkları ve herhangi bir makine öyle şiirsel anlatılırdı ki izleyen herkeste derin etki bırakırdı. Bugünse aynı çekimler aynı etkileri izleyicilerde bırakmamaktadır. Aslında bunun en bariz nedeni montajın çok gelişmediği dönemlerde montaj çekimden ayrılmıyordu. Montaj ve çekim birbirinden ayrıldığı için etkisini ve gücünü yitirmiş vaziyettedir. Yani anlatı, kurgu tekniğiyle yakından bağlantılıdır (Eisenstein, 2008:11).

Bütünü parçadan kurma ilkesi, beynimizin tehlikelere karşı en mantıklı savunma biçimidir. Birisi size karşı kolunu hızla geriye çekiyorsa o yumruk büyük olasılıkla yüzünüze geliyordur. Haliyle beyin vücuda savunmaya geçmesini emreder. Burada bir figür, bir hareket ve sonuç vardır. Bu her insanda olan bir mekanizmadır. Ama film sanatına geldiğimiz zaman iyi bir yönetmen bir figürün her hareketini detaylıca betimleyerek değil o karakterin sadece iki-üç özelliği öne çıkararak yapabilir. Belirli bir hareket hayal edilince bir sonraki çerçeve de onun uyarıcısı işlevini görür. Bu silsile bu şekilde devam eder. İyi bir yönetmen kurgusunu daha azla çok şeyi anlatacak şekilde kurabilmeyi becerebilmelidir.

Kurgu bu şekliyle, edebiyattan örnek verecek olursak, düz yazıdan daha çok şiire benzemektedir. Her çekim bir dizeye benzemelidir, kendi başına yeterli olmalıdır ve hepimiz seyrettiğinde o çekimdeki fikri kristal berraklığında anlayabilmeliyiz (Eisenstein,2008:72).

Kesintisizliğin belli özellikleri vardır. Bunlar;

- *Coğrafi kesintisizlik*: Sinema filminde de belgeselde de bir öykü veya fikir kendi yörüngesinde işlenir. Coğrafya genişleyebilir veya daralabilir. Amaç yalnızca seyircinin fikri veya öyküyü anlayabileceği tarzda olmasıdır. Bir araştırma, gezi veya tarih belgeseli çekilirken kabul edilebilir mantık çerçevesi çizebilmesi için hareket yapısını olması gerekir. Tek şart seyircinin bunu algılayabilecek yavaşlıkta olmasıdır. Seyirciler devinimin yönünden ve mekândan haberdar olmalıdırlar. Haliyle sahneye gir bir karakterin nereden geldiğini veya orada görülen bir yapının nasıl kameraya kaydedildiğini böylelikle anlayabilirler. İnsanlar rüyalarında bile bir yerden bir yere giderken gerçek hayatlarındaki gibi tüm yolculuğu görmezler. Beynimiz bu gereksiz parçaları çıkararak bize hikâyenin önemli parçalarını izletir. Uzam kesintisizliğinde de filmci seyircilere gereksiz parçaları göstermekten kaçınmalı ama hikâyenin anlaşılabilir parçalarını filmde tutmalıdır.

- *Zaman kesintisizliği* ise, zamanın kronolojisiyle alakalıdır. Zaman gerçekte yalnızca ileri doğru akar. Belgeselde ve kurmaca filmlerde ise zaman *film zamanı* olarak akmaktadır. Olaylar şu anda gerçekleşiyor olabilir, sonrasında herhangi bir zamana sıçrayabilir, durabilir veya genişleyebilir. Zaman bu bakımdan filmde oldukça farklı akar. Bunu nasıl ele alırsa alsın yönetmenin görevi bir kez daha seyircilerin bunu algılayacak berraklıkta tutabilmesidir. Öykü anlatılırken gerçek zaman veya düşsel zaman kurgulanabilir. Geriye dönüşlerle cevapsız kalmış sorular cevaplandırılabilir. Bir geriye dönüşle, öykünün daha önce gösterilmemiş parçasını göstermek için geri gidebilir. Böylece karakterin anlaşılmamış bir parçası açıklığa kavuşturulabilir. Geriye dönüşler çoğu zaman anahtar konumundaki bir konuyu ya da mekanik bir sürecin gelişmesini görüntülemektedir (Hunt,2012:153).

Filmin zamansal ve coğrafi olarak kesintisizliğinin en önemli özelliği filmi izleyen izleyicinin, eylemin nerede gerçekleşmekte olduğunu ve neler yaşanmakta olduğunu kuşkuda bırakmadan anlatmasıdır.

Diğer bir kesintisizlik elemanı da aks çizgisinin korunmasıdır. Aksiyon eylemini anlatırken perde izleyicilerin karmaşa yaşamaması gerekmektedir. Bu eksen basit bir çizgi olarak düşünülür ve hareket eden insan, araba, uçak veya bir trenin bu çizgiden gitmesi sağlanır. Eğer kamera bu çizginin bir yerine yerleştirildiyse bütün geçişler perdede aynı yönde olmuş olacaktır. Bu hareketler sağdan sola, kameraya doğru veya kameradan uzağa doğru olmalıdır (Hunt,2012:154).

Eğer senaryodan yapılan bir çekim varsa, bu aks çizgisi önceden belirlenerek çekim planları oluşturulur. Fakat belgesel gibi öngörülemeyen çekim aşamalarıdaysa yapılacak yanlış çekimler montaj aşamasında planların birbirine bağlanamaması riskini oluşturacaktır. Çekim esnasında her şey değişebilir; oyuncular yön, bakış veya konum değiştirebilir, ekseni aşabilir, kamera herhangi bir yönde kayma hareketi yapabilir. Fakat çekimler arasında hiçbir şey değiştirilmemelidir. Bütün bunlar, devinimin korunması ve çekimden çekime uyumlu kurgu yapılabilmesi için gereklidir.

Ayrıca sahneler arasında geçişler için çeşitli teknikler vardır. Bunlar görüntüsel veya ses kullanım yöntemine göre değişiklik göstermektedir. Bu yöntemler zaman ve coğrafyayı birleştirmek için tek tek veya toplu olarak kullanılabilirler.

- *Açılma-kararma*, siyah bir düzlemin aşamalı olarak aydınlanarak bir görüntünün gösterecek biçimde ortaya çıkmasıyla öykünün başlaması için kullanılır. Tersine yapılarak yani görüntünün kararmasıyla ise öykü veyahut sekansın bitirilmesi için kullanılır. Aralardaki geçişler için ise kararma-açılmalar kullanılarak adeta kitabın diğer bölümüne geçildiği efekti oluşur. Konu birbirinden farklı zaman aralıklarına bölünmediyse ya da anlatımsal açıdan hikâye bölünmediyse açılma-kararma kullanılmaz.
- *Bindirme*, bir zincirleme sahnenin diğer sahneye kaynaştırılarak geçiş efektinin kullanılmasıdır. Buna miskli geçiş de denmektedir. Açılma-kararmaya göre daha ilintili sahneler için kullanılır. Belgeselde bir sepet ören ustanın bu aşamaları arasında bu geçişlerin kullanılması gibi. Zamansal fark vardır fakat coğrafi olarak kıymete değer bir yer değiştirme olmamıştır. Zamansal sıçramalar için sıklıkla kullanılır.
- *Kesme geçişi* ile hedeflenen ise, küçük sıçrayışları izleyiciye hissettirmektir. Bazen seyircilere bunu şok şeklinde vermek için büyük farklar da kullanılır.

Ses geçişlerinde ise üstteki geçişleri desteklemek için kullanılır. Belgeselde daha çok geçilecek sahnenin sesi önceki sahneye taşınarak seyirciyi sonraki sahneye hazırlamak şeklinde kullanılır. Zira belgesellerde açılma-kararma ve miskli geçişler pek kullanılmak istenmez ve bu yüzden kesme geçişlerin etkisinin yumuşatılması için ses geçişlerinden faydalanılır.

Kesintisizlik aslında sağduyulu, tutarlı devinimi yakalamaktan başka bir şey değildir. İster hazır senaryodan ister belgesel tarzında film çekiliyor olsun, dikkatli planlama, filme çekim yapılıyorken konuya odaklanma ve tuzaklardan kaçınma, daha iyi kesintisizlik oluşturur. Bunun için coğrafi ve zamansal kesintisizliğin nasıl çözümlendiğini ve aksiyon ekseninin uygun kullanımıyla devingen ve kesintisiz bir çekim yapmak daha da kolaylaşmaktadır. Belgesel de sinema filmi gibi sürekli değışen bir görüntüler serisidir. Görüntüleri gerçek yaşamda tecrübe ettiğimiz hayatın olağan akışına yakın tutmak filmin kesintisizliğine hizmet eder. Mascelli bu düşünme ve uygulama tarzı için; “Kesintisiz düşünmek, düşünce ürününün kesintisizliğini sağlar.” demiştir (Mascelli.2002:159).

4.3. Kurgu

Bir filmi kurgulamak aslında bir elmasın kesilmesine bir heykelin yontulmasına benzetilebilir. Doğandan gelen bu materyallerin güzelliğinin ön plana çıkarılması için kesilmesi, bazı parçalarının çıkartılması ve bazı parçaların eklenmesi gerekmektedir. Hem elmas hem de film atılan parçalarla güzelleşir. Geriye kalan parça öyküyü anlatır. Elmasın da filmin da asıl yönü bu parçalar atılana değin belirgi değildir.

Kurgu, filmin bütünün alır, gereksiz parçaları, hatalı çekimleri, fala sahneleri ve kötü çerçeveleri atarak perdede öyküyü seyircilerin ilgisini çekecek, son sahneye kadar bu ilgiyi canlı tutacak tarzda sunmak üzere, geriye kalan parçaları kesintisiz bir anlatım olacak şekilde örmesidir. Kurgucunun başlıca görevleri çekim seçimi, düzenleme ve zamanlama ile filme görsel çeşitlilik vermektir. Çekilmiş sahnelerin birbirine bağlanmasından çok tek tek sahnelerdeki devinimi toplam etkiyi arttıracak şekilde bütünsel olarak birleştirmek kurgucunun sorumluluğundadır. Çoğu zaman mesleki uzmanlaşmanın buradaki pozitif etkisi kurgucunun eldeki çekimlerle sahada kameramanın veya yönetmenin orijinal düşüncesinden daha ileriye taşımak şeklinde olmaktadır (Murch,2005:62).

Senaryosu olmayan belgesel tarzındaki çekimlerin kurgusunda büyük çoğunluk çekim hatalarını örtmek veya düzeltmek kurgucunun çalışmasının büyük bölümünü oluşturmaktadır.

Çeşitli kurgulama tipleri vardır bunlar;

- Kesintisizlik kurgusu
- Derleme kurgu
- Çapraz kurgudur.

Kesintisizlik kurgusu, kesintisiz devinimin bir çerçeveden diğerine aktığı *uyumlu* kurgu ve önceki çekim parçası olmayan çekimin bağlandığı *dış ara* kurgusunu içermektedir. Kesintisiz bir sekansı tarif eden bu kurgu tipi farklı açılardan filme alınmış çeşitli tipte çekimlerden oluşabilir. Ancak görüntülenen olay resimlerin kesintisiz bir serisi olarak görünmelidir. Devinim devam ettiğinde sahnedeki oyuncuların yerleri ve fonun detayları birbirine eklenen çekimler boyunca birbiriyle uyumlu olmalıdır. Vücudun konumu ya da bakış değişikliğinden kaynaklanan uyumsuzluk atlama ile sonuçlanmaktadır. Görüntülerdeki bu belirgin farklılıklar seyircilerin dikkatini dağıtır ve fikre ya da öyküye olan ilginin kaybolmasına neden olur. Dış araların ise önceki sahneyle uyumlu olmasına gerek yoktur, çünkü bunlar ana olayın bir parçası değildir. Dış aralar ikincil devinim sahneleridir ve tepki, yorum ya da dikkat bozmak için kullanılırlar. Kamera bir genel çekim yaptığında kurgucu bu sahnede olan diğer oyuncuların ya da figürlerin tepkisini aralara koyma isteği duymaktadır. Böylelikle bir olayın yarattığı etki kolaylıkla izleyiciye hissettirilir. Örneğin, sepet ören usta çekimlerinde yanında onun eline bakan küçük çocuklar veya ona yardım eden çırağının detay görüntülerine ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat bu görüntülerin ustanın sepeti ördüğü anda çekilmesine gerek yoktur. Yanı zamansal ve uzamsal olarak bağlantısız sahnelerdir. Belgesellerde de sıklıkla sahnelerin birbirine bağlanmasında kurtarıcı bir rol oynar. Zira belgesel çekimlerinde çevreye hâkim olmak zordur ve çerçeve değiştiren kameraman ses kaydını kesmemek kayıttayken çerçevesini değiştirir. Kurgucu bu ayıklanması gereken görüntülerin üstüne, zamansal kesintisizliği bozmayacak dış ara görüntüleri montajlar (Mascelli,2002:176).

Derleme kurgu ise araştırmalara, raporlara, analizlere, kayıtlara ya da yolculuk notlarına dayalı haber ve belgesel türü filmler genellikle derleme kurgu kullanır. Ses yoluyla

anlatımı da kapsayan derleme, tek tek çekimde ne duyuluyorsa onu gösterdikleri için bağlantı sorunu olmadan kurgulanabilirler. Derleme türü genelden ayrıntıya doğru ilerleme eğilimdedir. Genel çekimden sonra genel çekim olabilir, önceki ve sonraki çekimler arasında bağlantı olmadan bir araya gelebilir. Anlatım anlamlı olduğu ve tutarlı bir fikir veya olay anlattığı sürece, kurgu kurallarının biri veya birkaçı bozulabilir. Çekimler, mekânsal ve zamansal olarak bağımsızdırlar, istedikleri yönde gidip gelebilirler.

Bir çekim sekansının, bir öykünün bir parçasını görüntülemek için gerekmesi durumunda, derleme filmlerinde kesintisizlik kurgusu kullanılabilir. Bir seri uyumsuz çekim, kendi içinde birbirini izleyen sahnelerin uyumlu olmasını gerektiren küçük öyküyü anlatan sekansı sunabilir. Bir derleme filmde kesintisizlik kurgusu iki ya da daha fazla sayıda birbirini izleyen çekim uyumlu devinimi gerektiğinde kullanılmalıdır.

Çapraz kurgu, iki ya da daha fazla değişken öykünün bir kalıpta kurgulanması manasına gelmektedir. En bilindik dille bu hal tarif edilirken “bu esnada, uzaklarda” gibi cümleler kurulmaktadır. Bu kurgu tekniğiyle iki hikâyeye eş zamanlı anlatılmaktadır. Görüntülenmekte olan kurguda ilgi düştüğü aşamada ilgiyi arttırmak için çapraz kurgu yöntemi kullanılarak eşzamanlı akan diğer hikâyeye geçilmektedir. Tam tersi olarak tüm ilgi doruk noktadayken gerilimi arttırmak için diğer hikâyeye geçiş de yapılabilir. Önemli olan nokta yönetmenin akan hikâyelerin doruk noktalarını doğru zamanda eşleyerek bir çarpışma yaratabilme kabiliyetidir (Hunt 2012:46).

Ayrıca kurgucu devinimlerde kesme yaparak sahneleri birbirine bağlamalı. Örnek olarak bir oyuncu sandalyeyi çektiğinde kesmeli bunu başka açığa otururken kesmeli. Kameramanın görevi de iki farklı açıda da hareketin bütününe filme almalıdır. Bu montaj masasında yönetmene ve montajcıya büyük bir rahatlık sağlar.

Kurgucunun, bir de kurgusal gereksinimleri taşıma görevi vardır. Bunlar *teknik*, *estetik* ve *anlatımsal* gereksinimler olarak adlandırılabilir.

Teknik gereksinimler, bir filmin teknik öğelerini pozlama, renk, ses vs oluşturur. Film bir araya getirildiğinde, uygun biçimde zamanlanmış ve dengeli biçimde dağıtım işlemi yapıldığında, belirgin hiçbir görsel ve işitsel fark olmamalıdır. Kötü kaydedilmiş bir görüntü, rahatsız eden sesler ve dengesiz renkler gibi olumsuzluklar izleyicileri rahatsız edebilir. Bu

gibi görevler kurgucunun en başlı görevlerindendir. Eğer yönetmenler ve yapımcılar seyircinin ilgisini çekmek istiyorlarsa bu profesyonel nitelikler için çabalamaları gerekiyor (Bordwell,2011:258).

Estetik unsurlar, bir araya getirilmiş görüntülerin öykü gereksinimlerinden ötürü aksi istenmiyorsa bir dizi hareketli resim uyumlu bir biçimde anlamlı seyretmesi ve anlaması kolay olmalıdır. Kompozisyon, oyuncu ve kamera hareketleri, ışık etkileri, renklerin seçimi, kamera uygulaması ve ortamın diğer görüntüye hizmet eden öğeleri bir bütün halinde kurgulanmalı filmin bütünsel bağlamı iyi ele alınmış olmalıdır. Bir belgesel de ise görsel açıdan güzel görüntüler yerine gerçekçi bir görüntü filme daha çok hizmet eder. Eğer ikisinden birisi tercih edilecekse hem kameraman hem de masada kurgucu gerçeğe en yakın olan tercih edilmelidir. Güzellik için fikir bağlamından koparılamaz. Çünkü belgeseller görüntüsel güzellikleri için değil benzetmeci yaklaşımda olduğu için tercih edilirler. Filmler gerçeğin sınırına ne kadar yakın olurlarsa o kadar seyircinin ilgisini çekerler. Bu yüzden bir belgeselin temel amacı fotoğrafçılık değil konuyu satmak olmalıdır (Mascelli,2002:176).

Anlatımsal öğeler filmin mantıksal çizgide seyretmesi anlamını taşımaktadır. Eğer film mantık dışı, ilginç olmaktan uzak ya da tutarsız bir tarzda sunuluyorsa, teknik açıdan ne kadar doğru işlendiği bir anlam ifade etmez. Bir filmin kurgucusu sürekli olarak, öyküdeki o belirli anda seyircinin en fazla ilgileneceği oyuncunun, nesnenin ya da devinimin üstünde olmaya çalışmalıdır. Kameraman da bu kurgusal gereksinimleri yapım esnasında daima aklında tutmalı ve önemli anlara kendisi yaklaşıp yakın çekimler yapmalı, bütünsel olayın en önemli parçasını kayda almalı ve aynı anda gerçekleşen birkaç devinimden en önemli olanını kayda almalıdır. Seyircinin neye ilgisinin artacağına dikkat ederek bunu düşünerek çekim yapmalıdır. Anlatımsal açıdan ilginç bir film çekiminde başarılı olmak için, kameramanın kabul edilebilir ölçüde gerçekçi bir tarzda yapay görüntü dünyası yaratması gerekir. Unutulmamalıdır ki kamera yalnızca kayıt aleti olarak görülemez, o aynı anda bir öykü anlatma aracıdır (Mascelli,2002:176).

Sonuç olarak film kamerada oluşturulup, kurguda bir araya getirilmektedir. Oluşturma ne kadar iyiye bir araya getirilen film de bir o kadar iyidir. İyi senaryolaştırılmış, titizlikle planlanmış ve kesin kurgu planları bulunan bölümlere ayrılarak çekilen filmlerin kurguda kolayca çözülecek sorunları olabilmektedir. Fakat belgesel gibi tam olarak kestirilemeyen ortam ve zamanlarda çekilmek zorunda olmuş filmlere uzman eli gerektirmektedir. Bu

yüzden deneyimli yönetmenler ve kameramanlar, olabildiğince kurgu seçeneği sağlayarak çekimleri kurguya taşımaya çalışırlar. Her ne kadar yetenekli kurgucular, teknik manada yetersiz resimlerden veya uygun olmayan şekilde pozlanmış kompozisyonlardan filmin bütününe hizmet edecek kareler çıkarabilirlerse de sinemaya özgü mucizeler yaratamazlar (Mascelli,2002:180).

4.4.Kompozisyon

İyi bir kompozisyonun tanımı, görsel malzemelerin uyumlu bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesidir. Kameraman kadrajın içine dâhil ettikleriyle değil, dışında bıraktıklarıyla kompozisyon oluşturur. Belgesel gibi projelerde kompozisyonun, yönetmenle oluşturdukları plan çerçevesinde ortak bir fikri temsil edecek şekilde tutarlı olması gerekmektedir. Türkiye'nin çarpık yapılaşmasıyla alakalı bir belgeselden *güzel* fotoğrafik kareler beklemek doğru olmayacaktır. Karelerin ana fikre hizmet edecek şekilde pozlanmış olması, kameramanın hem görevi hem de bilgi birikimi sonucunda ortaya çıkardığı yorumu olacaktır. Bundan dolayı film yapma kuralları arasında, kompozisyon kuralları en esnek olanlardır. Dramatik açıdan en çarpıcı sahneler, kuralların çiğnendiği veya göz ardı edildiği sahnelerdir. Ancak kuralları etkili biçimde çiğneyebilmek için öncelikle kuralları tam olarak kavramak gerekmektedir.

Kompozisyon kişisel zevki yansıtır. Sanatsal bir geçmişe, doğuştan gelme bir zevke, denge, form, tartım, çizgi ve ton duygusuna, renk bilgisine, dramatik etki duygusuna sahip kameraman içgüdüsel olarak iyi kompozisyonlar yaratabilir (Mascelli, 2002:217). Sinema filmlerinde fotoğraftaki gibi güçlü kare (*heropicture*) anlayışına zıt olarak zamansal ve mekânsal olarak oluşturulacak karenin sınırları iyi çizilmelidir. Fotoğraf bazen hareket hissi verebilir ama film onun her saniye için 25 kat fazlasıdır. Fotoğrafçı bir kompozisyonu oluştururken o anki kuralları doğru uygulaması gerekir. Fakat kameraman kamera hareketinin verdiği destekle kötü konumlandırmayı düzelterek izleyicinin dikkatini canlı tutabilir (Bordwell,2011:168).

Kameraman öncelikle öyküyü hareketle anlatması gerekse de dikkatleri esas oyuncudan, devinimden ya da nesneden uzaklaştırabilecek yan oyuncu, önemsiz nesne gibi harici unsurlara karşı uyanık olması gerekmektedir. İzleyicinin gözleri hareket eden herhangi

bir nesneye kolaylıkla takılabileceği için, kameraman sahnenin herhangi bir yerinde istenmeyen hareketlere karşı dikkatli olmak zorundadır.

Kameramanın, kompozisyonunu hazırlamak için oyuncuların ve ortamın ışıklandırılmasına, kamera hareketlerinin planlanmasına, sekansın kaç çekime bölünmesine ve devinimin kaydedilmesi için kamera açılarına karar vermesi gerekmektedir. Senaryonun amacıyla örtüşecek şekilde görüntüleri ve izleyicinin üstünde psikolojik tepkiyi oluşturacak yönde kompozisyon içeren görüntüleri planlamak kameramanın yetkisi dâhilindedir (Mascelli,2002:232).

Kompozisyon, söz konusu kameramanın sanatsal zevkini, duygusal yapısını, kişisel beğenilerini, deneyimlerini ve geçmişini içerdiği için katı kurallar çerçevesinde tarif edilemez. Buna karşın, bir görüntüyü oluşturmak mekanik bir işlem olmasa da belirli matematik ve geometri öğeleri başarıya getirebilir. Bundan dolayı çok güzel konumlandırılmış bir kamera, kayda aldığı oyuncu, nesne, taşıtlar gibi öğelerin içerdiği sahne/hareket başlayınca tamamen anlamsız bir hale gelebilir. Bundan dolayı matematiğin ve geometrinin bize sunduğu kompozisyonun diline etki eden bazı öğeler vardır. Bunları:

- Çizgiler
- Formlar
- Kütleler
- Hareketler olarak sayabiliriz.



Görsel 4.1. Altın Oran (The Rule of Thirds) Joker, 2019

Çizgiler, mekân içindeki nesnelerin ya da hayali çizgilerin birleşiminden olan kompozisyona etki eder. Görüntüleri izlerken göz de mekân içinde geçiş çizgileri oluşturur. Örneğin havalana bir uçağın çekiminde seyirci geçiş çizgileri oluşturabilir. Roketi izlerken dikey, treni izlerken yatay çizgiler oluştururlar. Kompozisyonun içinde de gerçek çizgiler olabilir bunlar binaların sütunları, teller, borular vb. olabilir. Kompozisyonda resimden gelen bir gelenek vardır. Bu da karenin içindeki çizgilerin hiçbir zaman resmi eşit parçalara bölmemesine izne vermemektir. Güçlü dikey ya da yatay çizgiler ortalanmamalıdır. Çerçevede dağlar serisi resmin ortasında geçmemelidir. Ayrıca çizgilerin de yorumla biçimi vardır:

- Düz çizgiler erkeksidir, kudretli ya da kabadır.
- Yumuşak ve kavisli çizgiler dişiliği temsil eder, narin nitelikleri temsil eder.
- Keskin kavisli çizgiler devinimi temsil eder.
- Gittikçe incelen çizgiler melankoli anlatır.
- Uzun yatay çizgiler huzurdur. Ters olarak bazen hızı da temsil ederler.
- Zıt çizgiler çatışmayı, güçlü ağır çizgiler ise ferahlığı anlatır.



Görsel 4.2. Atina okulu, Rafiel, 1509

Çizgiler perde düzleminde kameramana boyut kazandırma imkânı tanırırlar. Dikey çizgi köşegenlere yaklaşıyorsa nesne izleyiciden uzaklaşıyormuş ya da yaklaşıyormuş gibi bir izlenim uyandırır. Çizgilerin taşıdıkları anlamlar, doğanın yerçekimi gibi güçleri tarafından da etkilenir. Diyagonal çizgiler devingendir. Genellikle dengesizliği çağrışıırırlar. Bir ağaç devrildiğinde yatay olur. Çizgiler bu özellikleriyle filme dramatik vurgu katarlar. Hız, güç, canlılık, huzur, melankoli vb gibi (Mascelli,2002:248).

Formlar, insan yapısı olsun olmasın tüm nesnelerin haiz olduğu bir duruştur. Fiziksel formları tanımak kolaydır. İzleyicinin göz hareketi bir nesneden diğesine gitmesiyle oluşturulan formlar, vurgulanmadıkça kolay tanınamaz. Böylece pek çok soyut form yalnızca izleyicinin zihninde birkaç fiziksel nesne tarafından yaratılan uzam içinde var olabilir. Bir kişi veya nesneden diğ kişi veya nesneye doğru yapılan bir göz hareketi bir daireyi, üçgeni veya başka bir formu temsil edebilir. Pek çok kameraman bu çözümlemeyi yapmadan bilinçaltından belirli kompozisyon formlarını kullanır. Formları yalnızca resmin yüzeyinde yatan düz, iki boyutlu formlar olarak değil resmin önünden arkasına uzanan, derinlik içinde var olan formlar olarak düşünmek gerekir.

Kütle, şekil ve form çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılırlar. Şekil bir nesnenin uzamsal yönü ile ilgilidir. Form ise fiziksel veya soyut olabilir. Kütle ise bir nesnenin, bir alanın, bir kişinin ya da bunların hepsinin oluşturduğu görüntüsel ağırlığıdır. Kütleler büyük bir su birikintisi, bir dağın zirvesi, bir gemi tekbir birim veya birbiriyle kaynaşmış nesneler topluluğudur. Eğer yalıtılmış bir kütle fonundan ışık, renk vb zıtlıklarla ayrılabilirse daha da güç kazanır. Yalıtılmış halleri, karşıtlıkları, dengeleri ve bütünlükleri ile daha da dikkat çekerler. Geniş kütle küçük kütleyle karşıtlık oluşturur biçimde kadrja alınırsa daha da baskın hale gelebilir. Bunu mercek odak uzaklığı, diyafram ve uzaklık gibi parametrelerle manipüle edebilirse kameraman, daha baskın hale gelecektir. Ayrıca kütle sadece fiziki olarak yer kaplamasıyla da tanımlanmaz. Baskın bir mavi gökyüzünde batan güneşin kıızıllığı da aynı etkiyi yaratabilir. Ana renkler görüntüde zıtlığı en etkili biçimde verebilecek renklerdir.

Hareketler, izleyiciye çeşitli görsel ve duygusal çağrışımları yansıtabilecek estetik ve psikolojik özelliklere sahiptir. Yükselen, diyagonal ve izleyiciye doğru gelen hareketler çeşitli psikolojik etkilere sahiptirler ve öykünün kesintisizliğine hizmet etmesi için dengeli bir şekilde kullanılması gerekir.

Kompozisyonun diğ bir etkili elmanı da dengedir. **Denge**, bir eşitlik halini temsil eder. Dengesizlik izleyiciyi gerer. Çünkü algılanması rahat olmayan şeyler beyinde tedirginlik yaratır. Bu nedenle bazı görüntüler doğru görünmüyor olabilir. Uygun bir kompozisyon, çeşitli öğeleri kabul edilebilir seviyede bir araya getirdiği için bilinçaltı tarafından kolay kabul görür. Bunun aksine hikâyeye hizmet etmek için izleyiciyi rahatsız

etmek adına dengesiz kompozisyonlar tercih edilebilir. Diğer unsurlar denk kabul edilirse denge için şunlara dikkat etmek gerekir:

- Hareketli bir nesne sabit bir nesneden daha fazla ağırlık taşır.
 - Kameraya doğru hareket eden nesne gitgide büyür, uzaklaşmakta olan nesneden daha fazla yük taşır.
 - Bir resmin üst bölümü alt bölümünden daha ağırdır çünkü yukarıdakiler aşağıdakilerden daha ağır görünür.
 - Genel yazım kuralları soldan sağa doğru olduğu için resmin sağ tarafı sol tarafından daha ağırdır. Dengelemek için sol tarafa daha fazla nesne yerleştirmek gerekebilir.
 - Görüntünün merkezi en zayıf noktası olduğu için bir nesne merkezden çevreye yerleştirildiğinde daha da ağırlaşır.
 - Daha fazla ilgi çekebildikleri için düzensiz nesneler düzenli nesnelerden daha ağırdırlar. Dikey şekilli nesne yatay şekilli nesneden daha ağırdır.
 - Parlak nesne koyu tonlu nesneden daha ağırdır.
- Kompozisyonu dengelemek için yukarıdaki kurallara uyulması gerekmektedir.



Görsel 4.3. Arnolfini'nin evlenmesi, Jan Van Eyck, 1434

Kompozisyonu ortamdaki oyuncuların ve nesnelerin yerleştirilmesi olarak düşünmek gerekmektedir. Çizgi, form, kütle ve hareket resmin dengesini kurmakta etkili öğelerdir. Seyirciye hitap eden senaryo veya fikrin daha etkili bir şekilde verilmesi için izleyenlerin önce bilinçaltına saldırmak gerekir. Onları hem psikolojik açıdan hem de estetik açıdan etkilemesi gerekir. Kompozisyon oluştururken, bir kameraman ve yönetmen, abartı, süsleme ve karmaşıklıktan sıyrılması gerekir. İlginç ve etkili kompozisyonlar “*her şeyi sade tut*” prensibiyle yakından ilintilidir (Mascelli,2002:251).



5. TRT BELGESEL PRATİĞİNDE GÖRSEL ANLATI BİÇİMİ

5.1. Keçenin Teri Belgeselinin Sinematografik Analizi

5.1.1. Kamera Açıları

Keçenin Teri belgeselinde kamera açıları sahneyi gözlemleyen birisinin açısına göre kurulmuştur. Kişisel bir açı tercih edilmemiştir. Yönetmen belgeselin neredeyse tamamında öznel ve görüş kamera açılarına yerine nesnel kamera açısını yeğlemiştir. Böylelikle insanları olayın izleyeni konumunda tutarak hikâyeye belli bir mesafede tutmayı hedeflemiştir. Kameramandan kamerayı olabildiğince omzunda kullanmasını istemiştir. Bunun sayesinde yapay bir sarsıntısızlıktan kaçınarak bir insanın bakış açısına sahip olmayı istemiştir. Belgesel boyunca da sallanan kamera ile bunu bolca hissettirmiştir.

Kamera seyircinin Bakış açısını temsil etmektedir. Buradaki tez küçük ve büyük değerlerin tersine çevrilmesidir. Büyük görünenin küçükmüş gibi, küçük görünenin de büyükmüş gibi sunulduğu bir kompozisyonda, perspektif bir uzlaşma ögesi değil aslında dramatik anlamda, tedirginliği, hareketi, krizi işin içine sokan bir eylemdir. Kriz, özneye kayar. Aslında perspektifin anlattığı küçük olanın büyük görünmesi biçimi bir anlamda Karşlıoğlu'nun hikâyesini anlattığı keçe ustasının küçük varlığının makinalaşmış bir ekonomide büyümesidir (Bonitzer,2009:76). Karşlıoğlu, hikâyesine şahit olduğu bu olayda yönetmen olarak, bu nedenle nesnel bir anlatı biçimini destekleyecek kamera açılarını tercih etmiştir.

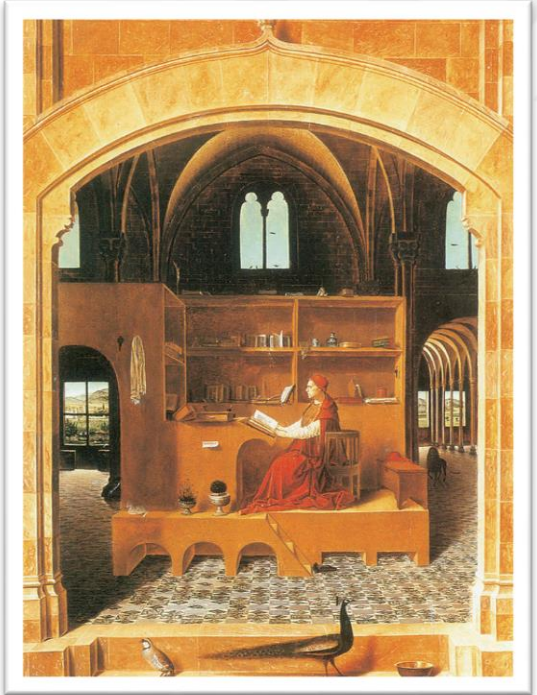


Görsel 5.1. Perspektife örnek

Erwin Panofsky, *La Perspective Comme Forme Symbolique* (Simgesel Bir Biçim Olarak Perspektif) kitabında perspektifi anlattığı bölümde *Aziz Jerom Hücresinde* adlı eseri iki farklı ressamın çizimleri bakımından karşılaştırır (Panofsky 1991:69). Dürer'in kısa mesafeden eğik bakışı ve Antonello da Messina'nın uzak mesafeden cepheden bakışı ile aralarındaki zıtlığı anlatır. Antonello'nun kompozisyonu Aziz Jerom'u merkeze koyar ve içiçe geçmiş yapısal denge ile çerçeve içinde çerçeve yaratarak izleyenlere kararlı bir biçim sunar. Buna karşılık Dürer'in tablosunda, izleyenlere nesnel bir bakış açısı sunar ve sanki Aziz'in odasına girmiş izlenimi vererek resme bakanlara sanki onu mahremiyeti içinde yakalamış hissi uyandırır (bkz. Görsel 5.2.)



Görsel 5.2. Aziz Jerome, Albrecht Dürer, 1514



Görsel 5.3. Aziz Jerome, Antonello de Messina, 1475

Nesnel kamera açılarınin içine öznel kamera açıları koyarak izleyenlerin keçe ustasıyla ile kendilerini de özdeşleştirmeleri hedeflenmiştir. Öznel bir çekim nesnel bir sekans içine monte edildiğinde pek az kurgu sorunu yaşanır (Mascelli, 2002:18). Böylelikle seyirciler hikâyenin içindeki karakterler tarafından kendilerine bir oyunculuk sergilendiği hissiyatından uzaklaşırlar. Dışarıdan izledikleri karakterin yerine geçtiklerini sanırlar. Bu aynı *Las Meninas*(bkz. Görsel 5.4.) tablosundaki etkiyi uyandırır. Diego Velazquez 1656 tarihinde, klasik portre resminin yani nesnel bakış açısının yansıtıldığı kuralları yıktığı bir tablo resmetmiştir. Bu resimde ilk defa bir bakış açısından resmi yapanı görürüz. Resmedilenin mahreminin içine gireriz. Eseri her yönüyle yorumlayan Foucault *Kelimeler ve Şeyler* kitabında kullandığı tekniği ve perspektifi yorumlarken şöyle der (Foucault, 2015:29).

“Ressamın gözleri, seyirciyi bakışlarının alanı içine yerleştirdiği ânda, onu kavramakta, tablonun içine girmeye zorlamakta, ona hem ayrıcalıklı ve hem de zorunlu bir yer vermekte, onun aydınlık ve görünür yanını yok etmekte ve onu donuk tuvalin ulaşılamaz yüzeyine yansıtmaktadır. Seyirci ressam için görünür hale gelmiş ve kendi için kesinlikle görünmez bir görüntü halinde yüzeye aktarılmış olan görünmezliğini görmektedir. Marjinal bir tuzak tarafından çoğaltılan ve daha da kaçınılmaz kılınan şaşkınlık.”



Görsel 5.4. Nedimeler, Diego Velázquez, 1656

Dürer'in perspektifiyle Velazquez'in öznel bakış açısı, anlatı diline çok şeyler katmıştır. Bir *görüleni*, çerçevenin içine sığdırırken ki hissiyatını anlamamızı, tedirgin olmamızı bu gibi basit ama işlevsel tarzlar derinden etkilemiştir. Bundan dolayıdır ki bir yönetmenin sanatını icra ederken ki en etkili silahı tek basına anlattığı hikâyesi olmadığı bu gibi görsel etkilerin kurallaştırılmasıyla daha akla yatkın hale gelmiştir. Tüm bu sanatın kazanımlarının bir kameramanın içinde olması beklenemez. Bilmese de hissetmesi beklenir. Birçok yapımda emeği olan TRT kameramanlarından Tevfik Şenol'un bu belgeseli çekme sürecindeki halet-i ruhiyesini tam olarak bilmek güçtür. Ancak sanattan ve sinemadan beslenen uzman bir kameramandan beklenen çerçevelerin hepsi de ***Keçenin Teri***'nde izlenmektedir. Daha önceki bölümlerde değindiğimiz gibi, kompozisyon kişisel zevki yansıtır. Sanatsal bir geçmişe, doğuştan gelme bir zevke, denge, form, tartım, çizgi ve ton duygusuna, renk bilgisine, dramatik etki duygusuna sahip kameraman içgüdüsel olarak iyi kompozisyonlar yaratabilir (Mascelli, 2002:217).

Kameranın boyu genel olarak insanın göğüs hizasındadır. Yönetmen, dramatik etkiyi arttırmak için üst aç ve alt açığı kullanmıştır. Ayrıca kameranın omuzda kullanımı hikâyenin hızıyla da doğrudan ilintilidir.

Keçe ustasının bu dışa kapalı, sisteme kapalı ve donuk görüntüsünün altında endişe ve korku vardır. Yüzler sıkışmış, bükülmüş ve kırışmış. Vücutlar, cisimler ivmelenmiştir. "Bu barok sanatın serbest bıraktığı bir harekettir" der Bounitzer (Boutizer, 2006:158). Bu noktadan sonra mesafe, ufuk, görüş açısı kavramları anlamlarını kaybeder ve onlarla birlikte "büyük" ile "küçük" arasındaki sınır da belirsizleşir. Paulhan'ın dediği gibi iç görünüşlerini görürüz sanki nesnelerin deri altına bakıyoruzdur. Keçe ustasının kendi hayatındaki kaygısını anlamaya başlarız. Onun konuşmadan etrafı izlemesi adeta bize derdini anladığımız hissine kapılmamıza yardımcı olur. Bu çerçeveler, hikâyenin asıl anlatılmak istenen tarafını bize dış ses kullanmaya gerek kalmadan anlatır. Gombrowicz, Burgonya Prensesi Yvonne'un, bu tasvir ve tahammül edilmez kişinin ruhunu, "Bir köpekle bir kedi aynı kazığa bağlıdır. Köpek kediyi kovalar, kedi de köpeği. İkisi de birbirinden korkar, çılgın bir çember döner durur. Ama, dışarıdan bakılınca, her şey sülümandır" şeklinde anlatır (Bonitzer, 2006:158). İnsanın içinden klasik temsilini de böyle anlatmak gerekiyor: Dışarıdan bakılınca, "her şey sülümandır".

Keçe ustasının içinde olan biteni tam olarak bilemeyiz. Ama rahatsız edici barok tarzı kadrajlar bize onun hisleri hakkında bir fikir veriyor (bkz. Görsel 5.5.).



Görsel 5.5. İçsel sıkıntı

5.1.2. Kesintisizlik ve Kurgu

Sinemanın bütün teorik kavgaları şu soruda özetlenir: Kesmeyi nerede yapmalı? Hangi planlar arasında, karakterin hangi ruh halinde veya mekânın neresinde? Yönetmenin “gerçek” olanı ufak dokunuşlarla kendi yorumunu kattığı yer tam olarak videoyu kesip biçtiği, planları birbirine bağlayarak yeni bir bütün yaptığı kurgu, bütün sinema teorisyenlerinin üzerinde tartıştığı yerdir. Farklı içeriklerin birleştirilmesi, Eisenstein tarafından “Montaj 1938” ve diğer çalışmalarında ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yönetmenlerin burada birden fazla görevi vardır. Sokolov bunları izleyicinin dikkatini sonraki sahneye çekmek, sonraki sahnenin izleyicide oluşturacağı etkiyi yumuşatmak, yeni ve beklenmedik bir vakanın oluşturulması yahut olayın devamının kesintisiz bir bütünlük içinde olduğu izlemine elde etmek olarak tanımlamıştır (Eisenstein, 2008:39). Özet olarak art arda gelecek iki kadrajın kontrast olduğunu açığa çıkarmak ya da birleşen iki kadrajın fark edilmemesini sağlamak yönetmenin ana hedefi olmuştur.



Görsel 5.6. Miksli geçiş

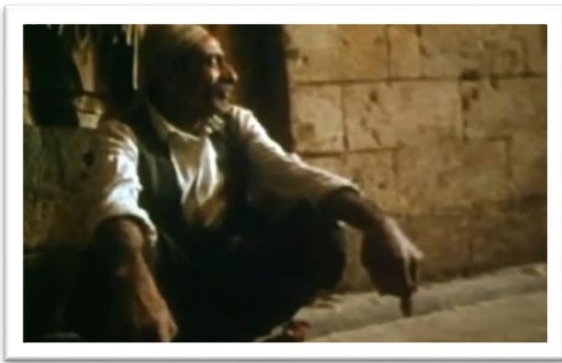
Keçe ustasının konusu olan belgeselde bu gibi kesmelere bolca rastlarız. Yönetmen bizi diğer sahneye hazırlamak için kontrast sahneleri miksleyerek geçiş yapmıştır. Burada izleyicinin diğer sahneye geçişte filmin konusundan kopmaması sağlamıştır. Yeni sahne ustanın sanki iç dünyasına onun içine girdiğimiz izlenimi doğurmuştur.

Sinema sanatını araştırırken birçok kanunlardan bahsedilir. Andrey Tarkovski'nin "Sinema Tiplerleri Hakkında" başlıklı çalışmasında "sinema mesleğinin kanunlarını bilmek gerekir. Fakat asıl yaratıcılık, söz konusu kanunların bozulması, deforme edilmesi anından itibaren başlar" şeklinde bir yaklaşım sergiler. Sokolov'un üstünde durarak, usta yönetmenin bu sözlerine rağmen kendi eserlerinde bu kanunlara sıkıca riayet ettiğinden bahsetmektedir. Bir yönetmenin özgünlüğü ancak dünyaya bakış açısında, zanaatını doğru kullanarak, daha doğrusu bu bahsedilen kanunları yerinde ve anlamıyla uygulamak suretiyle, olaylara kendi yorumunu katarak ortaya çıkabilmektedir. Her yönetmen doğal olarak, izleyicisinin onu daha derin ve daha doğru anlamasından yanadır. Bu amaçla görsel, işitsel ve kurgusal öyküsünü izleyicinin algılamasına uygun bir biçime sokmak için kesip biçer. Bu yüzden, keçe ustasının bir günün nasıl geçtiğini Karşlıoğlu'nun kurgusuna göre takip ederiz. Bu yönetmenin gerçekliği olmaktadır. Kurgunun prensipleri oyunculu filmlerden bilimsel filmlere, belgesel filmlerden animasyon ve haber bültenine kadar çeşitli televizyon programlarını içine alan her türlü sinematografik yapıtlar için geçerlidir (Sokolov,2007:102).

“Kurguda ‘sesli’, ‘sessiz’, ‘renkli’ ve diğer biçimlerin her türlüünün tek bir çeşidi vardır ki o da sinematografik kurgudur” diye yazmıştır Lev Kuleşov (Sokolov, 2007:57). Çalışmamın bu kısmında “Keçe’nin Teri” belgeseli bu kurgu prensiplerine göre incelenmiştir.

Planın Ölçeğine Göre Kurgu

Çekimler sonucunda nasıl bir görüntünün ortaya çıkacağını, görsel bir şekilde tasavvur etme, görüntüleri hafızasında canlandırma yeteneği olmadan yönetmen sağlıklı bir çalışma yapamaz. Bu gereksinim nedeniyle görüntüleri kurgulama sürecinde, bir kadrajdan diğerine geçişlerde, ekranda oluşacak etkileşimi kendi üzerinde olduğu gibi izleyici üzerinde de kontrol etme yönetmenin özgünlüğüdür. Görüntü montajının, yani kadrajların birbiri ardına diziliminin amacı izleyicilerin sanki her şeyin ekranda cereyan ediyormuş gibi hissetmesini sağlamaktır. İzleyicilerin peş peşe gelen kadrajların arasındaki farklara olan adaptasyonunu korumak gerekmektedir. Görsel algılama özelliklerinde birisi de kadrajlar arasında ölçek farkının büyük ölçüde ayrılmadığı durumlarda, kadrajların birleştirilmesinin izleyici tarafından kolaylıkla farkına varılmasıdır. Solokolov bu fenomen için; *“Bir insanın görüntülenmesiyle ilgili her şey, çekimi yapılan diğer objelerle de aynı derece de ilgilidir. Bir kadrajdan diğerine geçişte ancak ölçek farkı hissedilir derecede olduğu, buna karşılık bu fark, izleyicinin gördüğü objenin hala görmekte olduğu obje olduğunu anlamak için bilincinin gerilemesine yol açacak kadar büyük olmadığı zaman uyumlu olabilecektir”* der.



Görsel 5.7. Boy plan



Görsel 5.8. Yüz plan

Anlamalı kadraj farkı ile bahsedilen presibe örnek olarak keçe ustasının bekleme esnasında ifadesinin çekiminde şahit olmaktadır. Yönetmen buradaki geniş plan çekimi, uzayan bekleme planını izleyicilerin ilgisini kaybetmeden, yakın plan kadraja keserek kotarmıştır. Bu kuralın göz ardı edilerek yapılan birleştirmeler, izleyicilerde bilinçaltı bir tedirginlik yaratacaktır. İzleyicilerin tedirgin olmaları öyküye karşı bir sorgulama getireceğinden işlenen hikayeden kopuşlar yaşanmaktadır. Keçenin terinde bu prensibe gayet güzel riayet edilmiştir. Bazen yakın plana geçişler kamera kayıta iken yapılmıştır, fakat kayıt anındaki boşluklar çerçeve kirletilerek yapıldığı için herhangi rahatsızlık hissedilmemektedir.

Bakış Yönüne Göre Kurgu

Basitçe aks çizgisi denilen bu prensip, kadrajdaki nesneleri içinden geçen hayali bir çizgidir. Bu çizgiye riayet edilmemesi sonucu izleyicilerin yön duyguların şaşması demektir. Bu prensip çok kolay gibi gözükmese de rağmen belgesel gibi yapımlarda çokça atlanabilmektedir. Yönetmen eğer çektiği kişinin duygusunu yakaladığını hissederse bu kuralı kolaylıkla göz ardı edebilir.



Görsel 5.9. Genel plan



Görsel 5.10. Göğüs plan-bakış boşluğu sağa doğru

Bu prensibe bakarak Keçenin Teri'ni yargıladığımızda yapım aks çizgisine oldukça riayet etmiştir. Bunda yönetmen kadar, kameramanın dikkati de fark edilmektedir.

Ayrıca Kuşelov kadrajın içinde hareketin yönüne, hareket evresine ve hareketin temposuna göre bu prensibe uyulması gerektiğini belirtir (Sokolov, 2007:93). Bu tezde, prensipleri ayrı ayrı yazmak yerine aks prensibi içinde değerlendirmek uygun görülmüştür.

Görüntü Montajında Hareket Yönüne Göre Montaj Prensibi,

Ekranda hareket halinde olan bütün cisim ve objeleri aynı derecede ilgilendirmektedir. Örneğin kadrajda soldan sağa doğru yürüyen bir insanın yakın planında yürüyen kişinin öbür tarafına gidip çekim yaptığınızda bu sefer bu kişi sağdan sola doğru yürümüş gözükecektir. Haliyle iki kareyi peş peşe bağladığınızda izleyicinin hissedeceği duygu aniden kapıya toslamak gibi olacaktır. Haliyle izleyicilerin olayı anlaması için belirli bir süre gerekecektir. Algı bozukluğunun düzelmesi için gereken sürede de izleyicinin öyküden kopmasına mâni olunamayacaktır.



Görsel 5.11. Yürüyüş yönü soldan sağa



Görsel 5.12. Yakın plan- yürüyüş yönü soldan sağa

Yukarıdaki görsellerde yönetmen yürüyen insanlara göre kameranin konumunu hayali aks çizgisinin solunda tutarak montaj safhasında hareketlerini birbirine bağlayabilmiştir. Soldaki kadrajda ise artık oyuncuların istedikleri gibi hareket edebilmelerine müsaade ederek sonraki kadrajlar için izleyicilerin yön duygularının oturmasına müsaade etmiştir. Ekranın içindeki değişikliği, izleyiciye her zaman kadrajın içinde göstermek daha iyidir. Bu, oyuncuların hareketinin sonraki kadrajlara uyumlu hale getirmek için önemli bir yöntemdir. Ayrıca bu gibi çekimlerde kahramanın çok yakın planına kesildiğinde fon çok az gözüксе bile eğer bakış yönü doğru ise kamera aks çizgisini atlamış olsa bile izleyici bundan rahatsız olmamaktadır.



Görsel 5.13. Uçuş yönü



Görsel 5.14. Güvercinin simgesel anlamı ve uçuş yönü

Usta, gökyüzüne güvercin bırakmaktadır. Güvercin sürüye katılarak kalabalıkta yok olur. Bu kadrajda (bkz. Görsel 5.13. ve 5.14.) ise tek güvercin katıldığı sürünün hareket yönünde uçmaktadır. Güvercinin uçuş yönü toplu güvercinlerin uçuş yönüyle aynıdır. Bu çekimin mizansanı yönetmen tarafından daha önce kurulmuş ve kameranın kurulacağı nokta belirlenmiştir. Ya da yapılan bir çok güvercin çekiminden uygun hareketli olan güvercin çekimlerini yönetmen montajda seçmiştir.

Hareketin temposuna göre kurgu prensibiyle ile farklı hareket temposuna sahip olan kadrajların birleştirilmesi, olayın akışında kopukluk hissiyatı vereceğinden. Bu tempo değişikliği de aynı aks çizgisinin takibi gibi kadraj içinde düzeltilmelidir. Yani kameraman tempoyu her daim korumak zorundadır.

Aşağıdaki görselde yönetmen keçe dövülmesini göstermektedir. Keçenin dövülmesinin çeşitli tempoları vardır. Fakat yavaş başlayan dövme işlemi kadrajın içinde giderek hızlanmaktadır. Böylelikle sonraki yakın plana kesildiğinde, izleyiciler herhangi bir yanılsamaya düşmeden öyküyü rahatlıkla takip edebilmektedir.



Görsel 5.15. Temponun sahnenin içinde değişmesi

Kadrajın Kompozisyonuna Göre Kurgu

Kadrajda ilgi noktasının belli bir yerde tutmak gerekir. Haliyle iki farklı ölçekte ilgi noktasının farklı yerlerde bulunması planların bağlanması açısından yanlış bir tercih olacaktır. Kurgu prensibi bakımından ekranın eninin üç te birinden daha fazla nesnenin yer değiştirmiş olmaması tercih edilmektedir. Eğer dikkat merkezi art arda yapıştırılan komşu iki kadrajda hem yatay hem de dikey yönden birbirinin üstüne biniyorsa, kompozisyondaki sıçrama açısından izleyici de bir rahatsızlık uyandıracaktır. Bunlara dikkat etmek, çekimlerde ve kurgu esnasında devamlı göz önünde bulundurmak yönetmen için zorunluluktur.

Aydınlatmaya Göre Kurgu

Aydınlatmaya göre kurgu prensibi yalnızca aydınlatmada olabilecek değişikliklerin ve fon hareketlerinin göz önünde bulundurulması ilkesini içermekle kalmaz, aynı zamanda objenin aydınlatılma karakterine uyulması ilkesini de kapsar (Sokolov, 2007:113).



Görsel 5.16. Kontur ışık

Keçenin Teri, ışık kaynağı açısından gün ışığının bolca kullanıldığı bir yapımdır. Fakat birkaç tane sahne iç çekim olduğundan bu mekanlarda ışık kaynağı olarak yapay ışık kullanılmıştır. Bundan dolayı izleyicinin bir kadrajdan diğerine geçerken bu devamlılığı sağlanmıştır. Ayrıca başka bir amaç için sahneler arasında dramatik etki uyandırmak için keskin aydınlatma farkları kullanarak dramaturjik gereksinimleri karşılamak hedeflenmiştir. Gerek plato çekimlerinde gerekse doğal mekanlarda her türlü çekim için ışık gereklidir. Işığın kullanım amacı ise sahneleri aydınlatıp kameranın pozlamasına yardım etmenin çok ötesine geçmiştir. Işık çoğunlukla hikâyenin dramatik yapısına da yardımcı olur. Bundan dolayı devamlılığı gözetilmesi gerekir. Bundan dolayı güneşli bir günde çekime başlanan sahnenin çekimleri bulutlu bir günde devam etmemelidir.

Renge Göre Kurgu

Bir kadrajdan diğerine geçişte, sahnenin renk çözümlemesinin göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bir planın hâkim rengine diğer planda uyulmaması aynı ışık devamlılığındaki prensip gibi izleyiciyi rahatsız etmemesi gerekir. Bu prensipte de üçte birlik kurala özel tercihler yoksa riayet edilmelidir.



Görsel 5.17. İç mekân renk tonu (Renk Sıcaklığı Ayarı)

Keçenin dövüldüğü mekânda, pencerelerden gelen ışık kaynağı gün ışığını taklit etmesine rağmen metalik bir mavi renktedir. Belgesel boyunca ne zaman keçe dövülen yeri görssek, renk hep aynı tarzda insanı psikolojik olarak etkisi altına alan bir tondadır. Ne zaman keçe ustası dışarı çıkar ve gezer o zaman şehrin kahverengi tonunu görürüz. Bu iki renk arasındaki fark bizim, basık ve izbe mekân algısı ile ferah ve özgür şehir psikolojisi arasında götürüp getirir. İzleyici iç ve dış mekân farkını hem ışığın şiddeti hem de ışığın rengiyle kolaylıkla fark eder.

Çekim Eksenlerinin Yer Değiştirmesine Göre Kurgu



Görsel 5.18. Genel plan-aks çizgisine göre 70 derecede konumlanmış kamera



Görsel 5.19. Amors çekim-aks çizgisine göre 20 derecede konumlanmış kamera

Belgesel tarzı çekimlerde kameramanın, dikkat merkezindeki objeyi hem genel planda hem de yakın planda görmesi için bazen kısıtlı süresi vardır. Bundan dolayı elindeki zoom objektifi sıklıkla kullanır. Fakat burada, yazarın da belirttiği gibi, mitralyöz tarzı çekim kurguda, birbirine bağlanamayan planların elde edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Şöyle ki plan ölçeğinin değişmesiyle, kadrajın içindeki kompozisyonun değişeceği tasavvuru çok yanlıştır. Örnek vermek gerekirse izleyici kadrajdaki kahramanın yüzüne ve gözlerine odaklanmaktadır. Eğer aynı yerden yakın plan çekim yapılırsa bu sefer kahramanın duruşu ve fonu hiç değişmemiş olacaktır. Bu şekilde çekilen planların peş peşe bağlanması, objenin birdenbire izleyiciye yakınlaştığı etkisini uyandıracaktır. Böyle bir çekimde bir kadrajdan diğer kadraja geçişte bir uyumluluktan bahsedilemez. Haliyle bu planların çekimi yapılırken dikkat edilecek şey, aynı keçe ustasının çırağıyla yeni makinasının önünde oturduğu sahnede (bkz.5.18. ve 5.19.) olduğu gibi, kamera nesneye yakınlaşırken yakınlaştığı akstan birkaç metre de sağa ya da sola kaymaktır.

Şöyle ki, objenin farklı açılardan görüntülenmesiyle izleyicinin, görüntülenen objenin hacmini ve mekânın uzamını keşfetmesi sağlanacaktır. Bundan dolayı bir kameraman ne zaman ölçeğini değiştirirse, ondan beklenen şey açısını da değiştirmesi olacaktır. Bu kaybedeceği belli bir süreye neden olabilir ama montaja daha fazla ve farklı ölçeklerde görüntü taşımasını sağlamaktadır. Bu bakış açısıyla Keçenin Teri'ni irdelenediğinde kameramanın bu prensiplere sadık kaldığı açıkça görülmektedir.

Sokolov'un tespiti bu prensibin aslında ne kadar da hayatın içinden olduğunu belirtmektedir. Ona göre; "İnsan mimari yapının etrafında dolaşırken, mimari sanattan duyduğu hazdan dolayı mimari yapıt sanki bilincinde canlanır. Bundan dolayı yeni bakış

açıları, insanın genel hayranlık duygularında teşekkül eden heyecan dalgalarının belirli bir ölçüde kabarmasına yol açmaktadır” (Sokolov, 2007:119).

Kadrajdaki Hareket Yönüne Göre Kurgu

İrdelediğimiz eserde bu prensibin bahsettiği bir kadraj bulunmamaktadır. Fakat yine de prensibi bir örnekle açıklamak gerekirse, çekim yaptığımız kişiden, otobüs, araba gibi bir araca bindiğinde, kişinin hareket yönünün, içinde bulunduğu aracın hareket yönüyle aynı olması gerekmektedir.

5.2. Su Savaşları Belgeselinin Teknik İncelemesi

Su Savaşları belgeseli TRT’nin belgesel anlayışında öykü, kamera açıları, montaj ve ses kullanımının farklı bir anlayışa evrilmesi bakımından önem arz etmektedir. Teknolojinin gelişmesi bu bakımdan hâkim bir etkidir. Bunların detayları aşağıda etraflıca incelenmeye çalışılmıştır.

5.2.1. Kamera Açıları

Su Savaşları belgeselinde, TRT’nin ilk dönem belgesellerine göre daha fazla ağır çekimin, çokça kontur planların (güneşi görebilecek şekilde) ve havadan çekim gibi farklı görüntüleme avantajlarının kullanılması ön plana çıkmaktadır. Bunların görüntüleme çeşitlerinden en önemlisi kameraların yüksek dinamik aralığının artması sebebiyle güneşe karşı çekimler (kontur çekimler) oluşturmaktadır.



Görsel 5.20. Göğüs plan güneşe karşı çekim

Program anlatı itibarıyla bir fikirden ziyade bir formatı barındırmaktadır. Bu konu montaj bölümünde etraflıca ele alınmıştır. Çekim açılarından bakılırsa, her bölüm detay çekimlerle, yakın planlarla ve ağır çekimlerle başlayarak bir gizem barındıracak şekilde izleyiciyi merakla sevk ederek başlamaktadır. Bunlar yakın ayak, el, göz veya coğrafya detayları içermektedir.



Görsel 5.21. Detay plan çekim

Keçenin Teri belgeselinde izleyici bir yönetmen yorumunu izlemektedir. Fakat yeni tür TRT Belgesel kanalı içeriklerinde yukarıda bahsi geçen şablon genellikle karakterlerin olaylar karşısındaki tepkileri ve hikâye örgüsünde bulunan sorunlar üzerine kurulduğu için kameranın açıları ikincil planda bulunmaktadır. Kameranın öznel veya nesnel olması önceden düşünülmüş veya planlanmış değildir. Genellikle projelerde iki veya daha fazla kamera kullanıldığı için proje montaj masasında kurulmak istenen formata uygun planlar seçilerek bağlanır. Kameramanların görevleri genel aksiyonu yakalayacak bir kamera ve detay görüntüleri toplayacak ikinci bir kameranın kullanımı olarak paylaştırılmaktadır. Aksiyon hiç bölünmemeye çalışılarak devamlı olarak senaryoya göre çekim yapılmaktadır. Bazen kameramanların gözükmesi ile de gerçeklik algısının saptırılması sağlanmaktadır.

Bu gibi yapımlarda verilmek istenen mesaj soyut anlatım öğelerini barındıracak kadar iyi çalışılmadığı için görsel öğelerle desteklenmeye çalışılmaktadır. Bundan dolayı da dış anlatıcı verilmek istenen mesajı güzel çekilmiş planların üstüne okumaktadır. Semra Sander'in de belirttiği gibi anlatının şiirselliğe kavuşması için, gerçek yaşamın

çarpıcılığından çıkan dramatik yapıyla değil de çarpıcı kamera açılarının sağladığı görsel güzelliklerle ulaşılmaya çalışılmaktadır (Dinçer,1999:130). Bundan dolayıdır ki, belgeselin başından sonuna kadar tutarlı, anlatımı destekleyecek ve üzerinde düşünülmüş kamera açılarından ziyade öykünün anlatılırken ki dur-kalklarını kurtaracak ve metni destekleyecek kamera açıları kullanılmaktadır.

TRT Belgesel tanıtım sorumlusu Süleyman TEZGEL bir mülakatında Türkiye’de belgeselciliğin festival belgeselciliğine sıkıştığını belirtmiştir (Akkaya,2019:60). TRT Belgesel kanalı ise kendi yapımlarında, gelişmiş bir teknik altyapı ve oldukça büyük bir bütçe ile programlar yapmayı hedeflemiştir. Buradaki çıkmaz, belgeseli festival belgeselciliğine sıkıştırıldığını iddia ederken, uyguladığı politikalarla belgeselciliği belli bir şablona uydurmak olarak karşımıza çıkmaktadır. TRT Belgeseldeki her yapım farklı fikirleri belli bir şablon ile kurgulamak üzerine kurulmuş olduğu için zaten özgünlüğü sorgulanır duruma gelmektedir. Bu perspektiften kamera açılarına baktığımızda farkına varacağımız ilk şey alt açı ve üst açıların bolca kullanılması olmaktadır. Bu açıların kullanım amaçları da bir tutarlılığa haiz değildir.

Şöyle ki her kamera açısı kompozisyonu desteklemeli, kompozisyon da belgeselin öyküsüne kesintisizliği bağlamında hizmet etmelidir (Mascelli,2002:232). *Su Savaşları*, belli bir duyguyu verse de kullandığı kamera açıların kaygısı öncelikle güzel bir kompozisyon yakalamak olduğu görülmektedir. Bundan dolayı hikâyenin bütünün de tutarlı bir kamera açısı bulmak giderek zayıflamaktadır. Kameraların yerleri ve ölçekleri hem detay çekimleri yakalamak hem de oyuncuların genel planlarını görmek üzerine planlanmıştır. Böylelikle toplanan görüntüler montaj masasında sorunsuz birbirine bağlanabilmektedir. Bunun kısa formülü ise detay-drone-anlatıcı-genel planlar şeklinde görülmektedir.



Görsel 5.22. Drone çekimleri

Genel olarak program kamera kullanımı bakımından ikili bir yapıda ilerlemektedir. İlkinde, aktüel tarzda hareketli flu ve net karelerin pek önemsenmediği bilakis kadraj içindeki devinimin canlı tutulduğu, hareketli çerçevelerin olduğu görülmektedir. İkincisinde ise, beautycam denilen güzel, ferahlatıcı ve etkileyici sabit çerçevelerin olduğu yapı gözlenmektedir. Bu ikinci yapıya genellikle anlatıcının konuşmaları bindirilmekte veya yan karakterlerin zorlu hayat tecrübeleri oldukça etkileyici bir şekilde gösterilmektedir.

5.2.2. Kesintisizlik ve Kurgu

Su Savaşları belgeseli, konu itibarıyla her bölümde amaç olarak suyu bulma konusunu işlese de fonda susuzluğun yöredeki insanları nasıl etkilediğini, bir veya birkaç kişinin üzerinden vermektedir. Ayrıca o coğrafyanın yerel lezzetlerini de tanıtarak hikayesini dramatik öğeleri dengeleyecek bir çerçeveye oturtmaktadır. Su Savaşları, bunu genel çerçeveyi üçe bölerek vermektedir. İlki bir kişinin programın en başında konudan bağımsız monoloğu ile susuzluğun genel çerçevesini çizen bilimsel bilgi, ikincisi kahramanların o yere ulaşma maceraları ve işe girişmeleri, üçüncüsü ise orada hasta olan bir kişinin sosyal çevresi ve o coğrafyanın yerel dokusu üzerinden vermektedir. Böylelikle Su Savaşları bu öyküyü bir çatıya oturtmaktadır. Bunlar her bölümde değişmez bir formattır. Anlatıcı ise bölümün arasında kahramanların röportajlarının peşinden konuşmaktadır.

Su Savaşları, konuyu toparlamak ve bütün çerçeveyi bir arada tutmak bakımından anlatıcının varlığına gerek duymaktadır. Bundan dolayı program, her bölümde yaşanan olayları programın içinde kahramanların röportajları ve dış ses bir anlatıcı üzerinden desteklemektedir. Bu yöntemin dışında müzik de programın vazgeçilmezi olarak önümüze çıkmaktadır. Olaylardaki gerilimi arttırmak için tedirgin kamera hareketleri yapılmasının yanı sıra, hüznü ve heyecanı desteklemek için bolca müzikten faydalanılmaktadır. Ayrıca anlatıcı, hikayedeki merak unsurunu kırarak, kahramanların yaşayacağı sorunları izleyiciye yer yer önceden haber vermektedir. Bazen de anlatıcı; “Hakan ve Çağlar su kuyusunun motorunu çalıştırdılar ama filtreyi düzeltebilecekler mi?” diyerek sonraki olayların gerilimini izleyiciye vermeye çalışmaktadır. Böylelikle izleyicinin ilgisini devamlı televizyonda tutmaya çalışmaktadırlar.

Süleyman Tezgel, belgeselin bilgiden ziyade hikâye anlatması gerektiğini belirtmiştir (Dinçer, 2019:58). Bu bağlamda belgesel programlarında bilginin ve dokumanın giderek azaldığı, belgeselden beklenen öğreticilik ve doğruluk amaçlarının yerini giderek merak ve heyecan unsurlarının aldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, sinemada temel öğelerden olan kesintisizlik, belgeselin heyecan ve ilgi çekme amacıyla yer yer bozulmaktadır. Belgeselin ana konusu olan suyun aranması, bazı bölümlerde balık avına, yerel lezzetlere, gezi rehberliğine ve yerel kültür turizmine yönelen kahramanlar tarafından bölünmektedir. İzleyici aslında suyun bulunma serüvenini izlerken oranın farklı taraflarını da tecrübe ederek soğumaya bırakılıyor. Bu açıdan bakıldığında her bölüm bir şablona uysa da kesintisizlik ilkesi bakımından hikâye bolca bölünerek, gereken amaç olan su bulma safhası kısa geçilmiş olup, su bulunduktan sonraki sevincin gösterildiği bölüm kadar kendine yer bulamamıştır.



Görsel 5.23. Suyun bulunma anında yapılan ağır çekimler

Hikâyenin belli bir tempoyla amacından sapmadan asıl konusunu desteklemenin hedeflenmesi anlamını taşıyan kesintisizlik ilkesi yerine, bu belgeselde bir şekil ilkesi daha ön plana çıkmaktadır. Bu şekil ve biçim ilkesi Süleyman Tezgel'in de ifade ettiği gibi izleyiciye bilgi, görgü tecrübe vermektense, onları heyecanlandırmak ve merak ettirmek olarak TRT Belgeselin birçok yapımında kullanılmaktadır.

Kurgudan bahsetmek gerekirse planların sıralı bir ölçeklemeye göre gittiği yukarıda belirtilmişti. Ölçeklere göre sahneler içinde sıralı bir kural takip edilmiştir. Programın anlatıcı kısmı ve bilgi içeren kısmı kararıp açılmayla ana hikâyeden bölünmeye çalışılmıştır. Hikâye programa has jeneriğiyle de ayrıca bölümlere ayrılarak bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.



Görsel 5.24. Geçişler için oluşturulan Template

Jenerikle bölümlere ayırma biçimi belgeselden ziyade şov programlarında kullanılagelmiş bir özellik olsa da TRT Belgesel kanalında her yapım için kullanılan bir özelliktir. Bu artık kanalın bir dili olmuş durumdadır. Kararıp açılmalar ve *cut* geçişler programın ruhuna uygun biçimde anlatıcının ve duygusal sahnelerin birbirinden ayrılması için ayrı ayrı kullanılmıştır. Anlatıcının olduğu bölümler *miks* geçişler, kahramanların olduğu bölümlerde ise *cut* geçişler kullanılmıştır.

Montajın renginde ise baskın bir renk seçilmektedir. Bu genelde renklerin *sature* edilmesinden elde edilmiştir. Hollywood'dan öğrendiğimiz en başlıca renk tarzı “doğunun rengi sarıdır” algısı olmaktadır. TRT üyesi olduğu Avrupa Yayıncılar Birliği'nin belirlemiş olduğu standartlara uymayı taahhüt etmiş bulunmaktadır. Bu standartlar hem ses hem görüntüyü içermektedir. Basit tabirle bir programın yayın çıktısının standardı ortalama -18 Db olarak belirlenmiştir (EBU, 2014:2). Bundan yola çıkarak TRT'nin dış yapımları ve özel televizyonların bu standarda uymamaları TRT'nin de bu standartları bozmuş olmasına yol açmaktadır. Seslerin daha gürültülü olması ve renklerin daha fazla manipüle edilmesi gitgide TRT'nin teknik yayın ölçütlerini bozmaya başlamıştır.

Su Savaşları belgeselinde ise renkler anlatıcının konuştuğu bölümlerde genellikle tutarlıdır. Fakat aksiyonun olduğu yerlerde bu doygunluk ve tutarlılık pek yakalanmamıştır.

Ancak bölümler arasını template (şablon) tarzı efektlerle bölündüğü için izleyici bu farkı hissetmemektedir.

5.3. Değerlendirme

Genel olarak *Su Savaşları* (2019) adlı belgesel TRT'nin yeni belgesel tarzını temsil eden yapımların başında gelmektedir. TRT'nin bugünlere kadar ulaştığı, gözlerini eğittiği izleyicisinin mirasından vazgeçerek, Batı tarzı belgeselcilik anlayışıyla Anadolu'daki konuları işleme yöntemi birçok yönden irdelenebilir. TRT'nin, *Keçenin Teri* belgeseliyle başlatıp ulaştığı anlayış TRT Belgesel kanalında giderek daha az temsil edilmektedir. Öte yandan *Su Savaşları* Batı tarzı belgeselcilik anlayışının güzel bir yorumu ve teknik manada iyi bir uyarlaması olarak görülebilir.

Ancak sorun yukarıda da işaret edildiği gibi her kamu yayını yapan kanal kendi seyircisini bulunduğu coğrafi ve kültürel anlayışına göre eğitmektedir. TRT bunu çok iyi yapmasa da yine de temsil ettiği ve günümüze kadar getirdiği anlayışla kendi yapımlarını takip eden ve bu tarzla gözleri eğitilmiş bir seyirci kitlesi bulunmaktadır. Seyircilerin belgesel algısı bu zamana kadar TRT tarafından kendilerine sunulan yapımlarla genel olarak şekillendirilmiştir. Fakat TRT yeni tarz yapımları ve içine kattığı oyuncu, metin yazarı, yaratıcı editör ve görüntü yönetmenliği gibi hikâyenin albenisini arttıracak meslek gruplarıyla, kendi eğittiği seyircisini ikilemde bırakmıştır. Bununla birlikte özel televizyonların reyting kaygısıyla ürettikleri belgesel yapımlarını izleyen izleyicileri hedef kitlesine koymuştur. Bu yapımlara bakıldığında ulusal veya uluslararası herhangi bir belgesel yarışmasından kabul göremeseler de kendi yapımlarını belgesel olarak tanımlamaktadırlar. Bu aslında geleneksel tarz belgesel yapımcılarıyla günümüzün kurguyu kabul eden ve uygulayan belgesel yapımcılarının arasında da bir çatışma çıkarmaktadır. Tam da bu ortamda TRT kendi yeni tarz anlatıcılığıyla bulunduğu konumunu ve olanaklarını reyting ve geniş kitleye ulaşmak hedefiyle terk etmiş görünmektedir.

6. SONUÇ

Belgesel yapan kişi bir yönüyle (mutlak bir değişmezlik ve mutlak bir nesnellik iddiasında da olmayan, temsiller, yeniden temsiller gibi temsili yapıları anlamaya da çalışan) bir bilim adamı, bir yönüyle de sanatçı olmak zorundadır. Bundan yola çıkarak olay ve hikâyelerin kurulmasıyla ortaya iki tür problem çıkmaktadır. Bunlardan ilki ele alınan konunun odağının ne olacağı ve yorum boyutunun ne ölçüde kalacağı; ikincisi ise bunların sinemasal dile dönüştürürken kullanacağı araçların ne olacağıdır. Çalışmada, sinemanın temel öğelerinin aslında belgesel için de bir vaz geçilmez olduğu irdelenmiştir. Sinema kurallarının belgeselde de işlemekte olduğu belirtilmiştir. Bundan yola çıkarak yönetmenlerin hem özgün olma gayesi taşımaları hem de belgeselde gerçeklikten kopmamaları gerekmektedir. Bu iki ayrı öğe bazen ikileme dönüşmekte, yönetmenin eserini gerçeklerin bir yorumu haline getirmektedir. Ayrıca yönetmenlerin gerçeklik kaygısından çok özgünlük kaygısı da onların benzersiz eser ortaya koyma arzularını kamçılamaktadır. Fakat özgün olma amacı, onların bazen sinemanın temel öğelerinin yıkma görevine soyunmaları nedeniyle özürü eser meydana getirmelerine neden olmaktadır. Dolayısıyla bu, kaçınılmaz bir durum olarak da değerlendirilebilir.

Her yönetmen eserinin çağdaşlarının yapıtları arasında eskimiş kalmaması için çaba gösterir. Bu çabayı *Keçenin Teri* (1989)'nde de görüyoruz. Bu çaba, sinemasal ifadenin yöntem ve üslup kurallarıyla ilgili kendine özgü bir modanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sinema ve belgeselde yeni olarak düşündüğümüz birçok teknik icat aslında geçen yüzyılda düşünülmüş ve uygulanmıştır. Bundan yola çıkarak sinematografinin kurallarını yıktığını söyleyen her yenilikçi tavır aslında özgünlük bunalımındadır. Sanatının ifade biçiminde mutlaka kusur vardır. Beynimizin parçaları birleştirme yeteneğinden yola çıkan sinematografik kurallar doğamızın algılama şekliyle uyum içindedir (Murch,2005:67).

Yönetmenler yaşadıkları tarihsel olaylardan etkilendikleri ve bunu konu merkezine koydukları belgesellerin türleri farklılaşsa da olayları işleme, filmi montajlama ve kompozisyon kuralları günümüze değin çok değişmemiştir. Aynı dönemlerde Amerika ve Avrupa'da farklı tarzlar, çeşitli yaklaşımlarla belgeseller üretilmiştir ama bu yapımların geneline bakıldığında hikâye ve kompozisyon kurgudan kaçılarak yapılmaya çalışılmıştır. Kamu televizyonlarının ortaya çıkmasıyla belgesel yapımında, serbest piyasanın reklam ve reyting kaygısından kaçınılarak bu anlatı biçiminin devam etmesine yardımcı olmuştur.

Belgesel anlatı biçiminin özel televizyonların ortaya çıkmasıyla liberal ekonominin merkezine aldığı haz duygusuyla seyircileri eğlendirmeye haliyle uzun süre ekran karşısında kalmalarını sağlayarak reklam gelirlerini arttırma amacıyla eğlence odaklı yapımlara yönelmesinden dolayı çokça müdahale ve ilgi arttırıcı öğelerin kullanılmasının belgesellerin gerçekçilik kaygısından uzaklaşmıştır. Bu amacın yöntemi ise belgeselin doğası gereği içinde olamayacak iş gücünün ve teknolojik yardımların kullanılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Heyecanı ve dramatik unsurları arttıracak müzik kullanımı, sekansları bölerek merakı arttıracak template (şablon), doğal renkten uzaklaşarak renk inşası ve kompozisyonu oluşturmak için olay akışını sıklıkla bölerek kamera açılarını çoğaltmak olarak gözükmektedir.

Keçenin Teri (1989) belgeselini çekmeye karar verdiğinde Karslıoğlu'nun öykünün sonunu tasarlayarak işe girişmemiş olduğu çeşitli kaynaklardan teyit edilmiştir. Bu belgeseli yapmaya karar verdiğinde, gördüğü bir hayatın kesitini yansıtmayı amaçlamış ve çekimlerini de ona göre planlamıştır. Belgesel sinemanın gücü de buradaki konu edindiği kişilerin, olayların, ilişkilerin toplumsal bir özelliği olup olmadığını sorgulamasından, bunu yansıtıp yansıtamadığını devamlı olarak kendine dert edinmesinden gelmektedir. Çalışmanın temelde sorguladığı şey de tam olarak budur. Belgesel kavramının değişerek vereceği mesaja, senaryoya ve propagandaya odaklanması onu özündeki bu gerçeklik bağlamından hemen tümüyle koparmaktadır. Mutlak bir düzeyde olamasa da belgeselin bağlamı gerçeklik düzeyinde sorgulandıkça anlam kazanmaktadır. *Su Savaşları* (2019) ve *Keçenin Teri* (1989) temelde aynı sinematografik öğeleri kullansalar da bu öğelerin kullanım amaçları gerçekliği, toplumsallığı sorgulayıp sorgulamadıkları noktasında anlam kazanmaktadır.

Sokolov; “Nesnelerin iç doğasının diyalektiği ve belirtileri yalnızca doğada değil, doğanın ve insanın yarattığı her şeyde mevcuttur” der (2007:134). Bundan dolayı montaj çoğunlukla iki anlamda kullanılır. İlki, düşüncenin ifade tarzı olarak kurgu, ikincisi ise ekranda, görsel algılamının ve gerçeklikle ilgili görsel tasavvurların olanaklarına uygun olarak, doğal akış içerisinde yaratma tarzı olarak kurgudur. Belgeselin “gerçeği yakalama” gayesi, diğer sanat dallarına göre en hassas yönüdür. Bundan dolayı kurgu her zaman bir tartışma konusu olagelmıştır. Sadece bir şeyleri kesmek ve yapıştırmak olarak basite indirgenemeyecek olan kurgu, yönetmenin de yorumunu katması gerektiğinden belgeselin gerçekliğinin en zayıf yeri olarak düşünülmektedir. Burdan yola çıkarak kurgu ekrana yansıtılan ögenin gerçekliğine dokunmadığı ölçüde kabul edilebilir sonucu çıkmaktadır.

Bu çalışmada sonuç olarak söylemek gerekirse, TRT'nin son yapımlarına baktığımızda kamu yayıncılığı ve piyasa koşulları arasında kaldığı açık bir şekilde görülmektedir. Hikâyenin anlatı biçimini desteklemek için yaratıcı editörler, dış sesler ve çeşitli template(şablon) gibi öğeler kullanması ayrıca kameraların doğal akışının dışında aç ve ölçek değiştirmek veya drone gibi kameraların kullanılması için sahnelerin tekrarlanması durumları ancak sinema ve dizi gibi yapımların özellikleridir. Haliyle belgesel kanalında yayınlanan ve belgesel olarak lanse edilen yapımların bu gibi anlatı biçimini kabul etmeleri bu zamana kadar yapılan belgesel tariflerine uymamaktadır. Kamu yayıncılığı bakımından bu tarz yapımların artması genel bir durum olarak gözükmemektedir. Haliyle TRT'nin uluslararası gelişmeleri takip ederek ona cevap vermesi kaçınılmazdır. Fakat belgesel tarifinin içeriğine müdahale ve seyircinin aldatılması gibi ilkesel problemler de göz önüne alınarak bu ayrımın çok yerinde yapılması gerekmektedir.

TRT'nin içinde bulunduğu kültüre ait kabul gören anlatı biçimi elbette gelişen anlayış ve ortaya çıkan teknolojik gelişmelerle evrilecektir. Ancak değişim ve dönüşümün şimdiye kadar geliştirdiği biçimden çok farklı yapımlarla büyük bir ayrıma yol açacak şekilde olması, kurumun kronolojik gidişatında bir kopma olarak gözükmemektedir. Yukarıda da sıkça bahsedildiği gibi yenilik kaygısı olan her iş aslında yaratıcılıkla ilgili bir bunalımı da ortaya koymaktadır denilebilir.



KAYNAKÇA

- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema, Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Belgesel Sineması*. İstanbul: Hil Yayınevi.
- Ağaoğlu, A. (2004). *Damla Damla Günler*. İstanbul: Alkım Yayınları
- Akkaya, G. (2019). *Anlatı Unsurları Açısından TRT Belgesel Kanalı İçeriği*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Armaoğlu, F. (1989). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1980)*. (Altıncı basım). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Avcı, B. (1999). *Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınevi.
- Aytekin, H. (2017). *Türkiye’de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema*. İstanbul: BSB Yayınları.
- Barmouw, E. (1983). *Documentary: A History of TheNon-Fiction Film*. (Revised Edition). New York: Oxford UniversityPress.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bikiç, N. (2019). *Türkiye’de Belgesel Film Festivalleri*. İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*, (Fransızcadan çeviren: İzzet Yaşar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bordwell, D. (2010). *Film Sanatı*, (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Deki Yayınları.
- Bounitzer, P. (2009). *Kör Alanlar ve Dekadrajlar*, (Çev: İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Candan, C. (2012). “CinemaVerite Değil Direkt Cinema”. *Altyazı Dergisi*, 114.
- Dinçer, S. M. (1996). *Türk Sinemasında Kısa Film*. Ankara: KİV Yayıncılık
- Eisenstein, S. (2008). *Kısa film Senaryosu* (Rusçadan Çeviren: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Yayınevi.
- Erdemir, F. (2009). *Özel Televizyon Yayıncılığına Geçiş Sürecinde TRT’nin Yazılı Basında Sunumu (1990 – 2007)*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- TheGodfather, Coppola, Ford Francis, 1976, [Sinema Filmi], ABD: ParamountPictures, AlfranProduction
- Su Savaşları,Eroğlu, M. Bilal (Yönetmen), & Mekik, Tankurt (Yapımcı), 2019 [TV Programı], Türkiye: TRT

- Nanook of the North, Flaherty, J. Robert (Yönetmen), 1922, [Belgesel], ABD, Fransa: Les Frères Revillon
- Keçenin Teri, Karşıoğlu, Ertuğrul (Yönetmen), & Yıldırım, Yılmaz (Yapımcı), 1989, [Belgesel], Türkiye: TRT
- Night and Fog, Resnais, Alain (Yönetmen), 1956, [Belgesel], Fransa: Argos Films
- Olympia, Riefenstahl, Leni (Yönetmen), 1938, [Belgesel], Almanya: Olympia Film GmbH
- Dev Kanatlar: Akbaba, Soydam, Ece (Yönetmen), 2006, [Belgesel], Türkiye: TRT
- JFK, Stone, Oliver (Yönetmen), 1991, [Sinema Filmi], ABD: Warner Bros., Canal+
- Man with a Moving Camera, Vertov, Dziga, 1929, [Belgesel], ABD: Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia
- Foucault, M. (2015). *Les mots et les choses, Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi*. İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Güngör, Ş. (1994). *Sinemada Görüntü Yönetimi*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur Kutay). İstanbul: Es Yayınları.
- Hunt, R. (2012). *Film Dili*, (Çev. Senem Aytaç). İstanbul: Literatür Yayınevi.
- Ivens, J. (1967). "Belge Filmi Üstüne Notlar". *Yeni Sinema*, 5.
- İnternet: Anderson, L. Winter 1947, *Angles of Approach*, www.lindsayanderson.com/sequence/sequence-2/, Son Erişim Tarihi: 15/05/2020
- İnternet: Atabey, M. (01.06.2005). Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/396792>, Son Erişim Tarihi: 15/05/2020
- İnternet: EBU Loudness Normalisation and Permitted Maximum Level of Audio, Genova, 2014 <https://tech.ebu.ch/docs/r/r128.pdf>, Son Erişim Tarihi: 15/05/2020
- İnternet: Görgün, Ege, (08.01.2012), Sinema Propaganda ve Leni Riefenstahl, www.tersninja.com/sinema-propaganda-ve-leni-riefenstahl/, Son Erişim Tarihi: 15/05/2020
- İnternet: Murch, W. (17 Eylül-Ekim 2017), *The Conversation: Restructuring the Story*, https://www.youtube.com/watch?v=aEmM8uMkWWk&list=PLVV0r6CmEsFzCodi pONmNiROhYCUWyz_U&index=61&t=0s, Son Erişim Tarihi: 15/05/2020
- İpek, Ö. (2014). *Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine*. İstanbul: Agora Yayınevi.
- Jacobs, L. (1979). *The Documentary Tradition*. (Second Edition). New York: W.W. Norton.

- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Marx, K, F.Engels. (1999). *Felsefe Metinleri*, Ankara: Sol Yayınları.
- Mascelli, J. (2002). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, İstanbul: İmge Yayınevi.
- Murch, W. (2005). *Göz Kırparken*. (Çev. İlker Canikligil), İstanbul: Verne Yayınevi.
- Mutlu, E. (1999). *Televizyon ve Toplum*. Ankara: TRT Basım Yayım Müdürlüğü Ofset Tesisleri.
- Mutlu, E. (2001). “Ne Olacak Bu Kamu Yayıncılarının Hali?”, (içinde) *Medya Politikaları, Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Dinamikleri* (Der. B. Kejanlıoğlu, S. Çelenk, G. Adaklı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş* (Çev. Duygu Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.
- Öngören, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması*. İstanbul: Der Yayınları.
- Özön, N. (1960). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Panofsky, E. (1991). *Perspektif as Symbolic Form*. New York: ZoneBook.
- Pembecioğlu, N. (2018). *Belgesel Film Üstüne Yazılar*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel Sinema*. (İngilizceden çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: İz Düşüm Yayınevi.
- Sokolov, A.(2007). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. (Çev. Semih Aslanyürek). İstanbul: Agora Yayınevi.
- Sözen, M. (2010). “Belgesel Film Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar”. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(11), 241-266.
- Tarkovski, A. (1976). “Sinema Tasvirleri hakkında”. *Sinema Sanatı Dergisi*, 3.
- TRT. (2008). *Geçmişten Geleceğe Bilgiler Belgeler 1968\2008*. Ankara: TRT Arşiv Dairesi Yay.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*. (Çev. İlyas Hızlı). İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Vertov, D. (1993). *Sinema-Göz: Savaşan Belgeselciler, Devrim Sineması*. (Der. Luda, Jean Schnitzer, MareelMartin). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Wheeler, P. (2010). *Uygulamalı Sinematografi*. (Çev. Selçuk Taylaner). İstanbul: Es Yayınevi.
- Zizek, S. (2009). *Hithcock*. (Çev. Sabri Gürses). Encore Yayınevi.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KARAÇAM Selçuk
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri :
Medeni hali :
Telefon :
e-mail :

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
--------	---------------	------------------

İş Deneyimi, Yıl	Çalıştığı Yer	Görev
------------------	---------------	-------

Yayınlar



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

