



T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**TRT’NİN DEĞİŞEN BELGESEL ANLAYIŞI: MACERA
TEMALİ POPÜLER YAPIMLARDA MİZANSEN**

Doğukan Hazar İSKENDEROĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Tunç BORAN

Çankırı – 2024

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**TRT’NİN DEĞİŞEN BELGESEL ANLAYIŞI: MACERA
TEMALİ POPÜLER YAPIMLARDA MİZANSEN**

Doğukan Hazar İSKENDEROĞLU
ORCID: 0000-0002-3636-5752

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Tunç BORAN

Program: Tezli Yüksek Lisans

ankırı – 2024

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	IV
TEZ KABUL VE ONAY	V
ÖNSÖZ.....	VI
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
KISALTMALAR	IX
TABLO LİSTESİ	X
GÖRSEL LİSTESİ	XI
1. GİRİŞ.....	1
2. BELGESEL SİNEMA VE MİZANSEN	6
2.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMI.....	6
2.2. BELGESEL SİNEMANIN İŞLEVİ.....	10
2.3. KURMACA VE BELGESEL FİLM AYRIMI	14
2.4. BELGESEL VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİ.....	18
2.5. BELGESEL SİNEMANIN ETİK SORUNLARI.....	22
2.6. MİZANSENİN TANIMI.....	29
2.6.1. Dekor ve Set Tasarımı	31
2.6.2. Kostüm ve Makyaj.....	33
2.6.3. Aydınlatma	34
2.6.4. Oyuncu.....	36
2.6.5. Sinematografi.....	38

2.6.5.1. Renk.....	39
2.6.5.2. Kare Hızı.....	40
2.6.5.3. Objektifler (Lensler).....	40
2.6.5.4. Kompozisyon.....	42
2.6.5.5. Açık.....	44
2.6.5.6. Ölçek.....	45
2.6.5.7 Hareket.....	47

3. BELGESEL SİNEMANIN TARİHSEL SÜRECİ VE TRT BELGESEL...

3.1. BELGESEL SİNEMANIN TARİHÇESİ.....	53
3.2. BELGESEL SİNEMA BİÇEMLERİ	58
3.2.1. Açıklayıcı Biçem	60
3.2.2. Şiirsel Biçem.....	60
3.2.3. Gözlemci Biçem	61
3.2.4. Katılımcı Biçem.....	62
3.2.5. Dönüşlü (Yansımacı) Biçem	63
3.2.6. Edimsel Biçem.....	64
3.3. TELEVİZYON-BELGESEL İLİŞKİSİ VE ETKİLEŞİMİ.....	67
3.4. TÜRK BELGESEL SİNEMA TARİHİ	71
3.5. TRT KURUMU VE BELGESEL	78
3.5.1. TRT'nin Tarihçesi	78
3.5.2. Belgesel İçin Denetimli Bir Mecra TRT	80
3.6. TRT BELGESEL KANALININ KURULUŞU VE YAPISI.....	85
3.6.1. TRT Belgesel Yayın Anlayışı ve İlkeleri	86
3.6.2. TRT Belgesel İzleyici Kitleleri	88
3.6.3. TRT Belgesel Türleri.....	89

3.7. TRT BELGESEL’İN DEĞİŞEN GÖRÜNTÜ DİLİ	92
3.7.1. TRT Belgesel’de Estetik Kaygı, Kullanılan Mizansen ve Gerçeklik ...	100
4. TRT’NİN DEĞİŞEN BELGESEL ANLAYIŞI: MACERA TEMALİ POPÜLER YAPIMLARDA MİZANSEN	102
4.1. ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ.....	102
4.1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi	102
4.1.2. Araştırmanın Amacı	102
4.1.3. Araştırmanın Önemi	103
4.1.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	103
4.1.5. Araştırma Soruları	103
4.1.6. Araştırmanın Yöntemi	104
4.2. AİLENİN YENİ ÜYESİ BELGESEL SERİSİNDE GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ VE MİZANSEN YARATIMI.....	104
4.2.1. Ailenin Yeni Üyesi Belgesel Serisinin Genel Özellikleri	104
4.2.2. Ailenin Yeni Üyesi Belgesel Serisinde Mizansen Unsurlarının Kullanımı.....	108
4.2.3. Ailenin Yeni Üyesi Belgesel Serisinde Sinematografi.....	112
4.3. SU SAVAŞLARI BELGESEL SERİSİNDE GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ VE MİZANSEN YARATIMI	116
4.3.1. Su Savaşları Belgesel Serisinin Genel Özellikleri.....	116
4.3.2. Su Savaşları Belgesel Serisinde Mizansen Unsurlarının Kullanımı.....	119
4.3.3. Su Savaşları Belgesel Serisinde Sinematografi.....	123
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	128
KAYNAKÇA	134

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım *TRT'nin Değişen Belgesel Anlayışı: Macera Temalı Popüler Yapımlarda Mizansen* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe özenle uyduğumu, tez içerisindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve kurallar çerçevesinde elde ettiğimi ve sunduğumu, doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntı için kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu; ayrıca, yazılı izin alınmış olması dışında tezde herhangi birisine ait kişisel veri bulunmadığını, tezin bizzat teslim ettiğim basılı veya elektronik kopyasında bulunan bana ait kişisel verilerin tezde yer alması için izin verdiğimi ve telif hakkı başkasına ait olan yazılı, görsel, işitsel veya başka biçimdeki herhangi bir malzemenin ancak bilimsel etik ilkeleri çerçevesinde ve/veya gerekli izinler alınarak tezde kullanıldığını beyan ederim.

13/11/2024

Doğukan Hazar İSKENDEROĞLU

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Doğukan Hazar İSKENDEROĞLU tarafından hazırlanan *TRT'nin Değişen Belgesel Anlayışı: Macera Temalı Popüler Yapımlarda Mizansen* başlıklı bu çalışma 13.11.2024 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Danışman	: Doç. Dr. Tunç Boran	İmza:.....
Üye	: Doç. Dr. Ahmet Dönmez	İmza:.....
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Hüdai Ateş	İmza:.....

ONAY

Bu tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun 06/11/2024 tarih ve 2024/23-02 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ersoy YILMAZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

TRT'nin Değişen Belgesel Anlayışı: Macera Temalı Popüler Yapımlarda Mizansen adlı çalışmada, mizansen kullanımının belgesel gerçekliğine olan etkisi ele alınmıştır. Gelişen teknoloji ve bilgiye ulaşmanın kolaylaştığı bu çağda, kendi hakikatini inşa eden belgeseller, reyting kaygısıyla mizansen öğelerinden oldukça fazla faydalanmaya başlamıştır. Yapılan bu müdahaleler, belgesel sinemanın ilk yıllarından beri bir tartışma konusu olan gerçeklik olgusunu daha da karmaşık hale getirmiştir. Bu önem bağlamında 2019 sonrasında TRT Belgesel kanalında yayınlanan, macera temalı belgesel serilerinden alınan örnekler, mizansen ve gerçeklik açısından incelenmiştir.

Tez çalışması boyunca her aşamada yardımını ve sonsuz anlayışını yanımda hissettiğim değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Tunç Boran'a teşekkür ederim. Jüri üyelerim Doç. Dr. Ahmet Dönmez'e ve Dr. Öğr. Üyesi Hüdai Ateş'e çalışmamı dikkatlice okuyup önemli eleştirilerde bulundukları ve çalışmamın eksik yönlerini tamamlamaya yardımcı oldukları için teşekkür ederim. TRT Belgesel Yayın verilerine erişebilmem için her türlü kolaylığı gösteren Yayın Planlama Müdürü Sayın Nurhan Özsoy'a ve desteğini esirgemeyen abim Emre Akgül'e teşekkürlerimi sunarım. Son olarak gebelik döneminde olmasına rağmen tezle ilgilenmem için beni sürekli motive eden sevgili eşim Gözde İskenderoğlu'na ve tüm aile fertlerime, destekleri için teşekkürü borç bilirim.

13/11/2024

Doğukan Hazar İSKENDEROĞLU

ÖZET

Tezin Başlığı : TRT'nin Değişen Belgesel Anlayışı: Macera Temalı Popüler Yapımlarda Mizansen

Tezin Yazarı : Doğukan Hazar İSKENDEROĞLU

Danışman : Doç. Dr. Tunç BORAN

Tezin Türü : Yüksek Lisans

Bu çalışmada, öncelikle belgesel sinemanın tanımı, kurmaca sinemayla belgesel sinemanın ayrımı, kurmaca sinemanın bir stil aracı olan mizansenin belgesel sinema da kullanımı, gerçeklik perspektifi içerisinde incelenmiştir. Ardından belgesel sinemanın tarihi süreci ele alınarak televizyon ve belgesel ilişkisinin yolculuğu araştırılmıştır. Bu bağlamda Türk belgesel sinema tarihine değinilmiş ve Türkiye’de kamu yayıncılığı politikaları çerçevesi içinde içerik üreten Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) ve onun tematik belgesel kanalı TRT Belgesel’in oluşum süreci araştırılmıştır. Çalışmada, TRT Belgesel kanalında yayınlanmaya başladıkları 2019 yılından bugüne, yüksek reyting oranlarına sahip olan ve bu başarıda mizansenin yoğunlukla kullanılmasının etkisinin olduğu varsayılan *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları* adlı belgesel serileri ele alınmıştır. Bu belgesel serilerinde kullanılan mizansen öğelerinin nasıl kullanıldığı, belgeselin gerçeklikle olan sıkı bağlarını (olumlu-olumsuz) etkileme düzeyi ve TRT’nin belgesel anlayışındaki değişim ile mizansen öğelerinin düzenlenmesi arasındaki ilişki araştırılmıştır. Geçmişte kamu yayıncılığını önceleyerek, reklam alma endişesi barındırmadan belgesel içeriği üreten TRT’nin, tematik kanalı TRT Belgesel ile günümüzde değişen piyasa koşullarına uyum sağladığı, kendine has pazarlama stratejileri geliştirdiği, kurmaca olan filmlerde uygulanan teknikleri, kendi projelerinde uygulayarak yüksek izlenme oranlarına ulaştığı ve bu doğrultuda popüler belgesel kanallarından biri haline geldiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel, Sinema, TRT Belgesel, Gerçeklik, Mizansen

ABSTRACT

Thesis Title : The Changing Approach of Documentary in TRT: Mise-en-Scène in Popular Adventure-Themed Productions

Author : Doğukan Hazar İskenderoğlu

Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Tunç Boran

Thesis Type : Master's

In this study, firstly, the definition of documentary cinema, the distinction between fiction cinema and documentary cinema, the use of mise-en-scene, which is a style tool of fiction cinema, in documentary cinema are examined within the perspective of reality. Then, the historical process of documentary cinema is discussed and the journey of the relationship between television and documentary is investigated. In this context, the history of Turkish documentary cinema is mentioned and the formation process of the Turkish Radio and Television Corporation (TRT) and its thematic documentary channel TRT Belgesel, which produces content within the framework of public broadcasting policies in Turkey, is investigated. In this study, the documentary series titled New Member of the Family and Water Wars, which have high ratings since 2019 when they started to be broadcast on TRT Documentary channel, and which are assumed to have an impact on this success due to the intensive use of mise-en-scene, are discussed. How the mise-en-scene elements used in these documentary series are used, the level of affecting the tight ties of the documentary with reality (positive or negative) and the relationship between the change in TRT's documentary understanding and the arrangement of mise-en-scene elements were investigated. It has been observed that TRT, which in the past prioritized public broadcasting and produced documentary content without worrying about receiving advertisements, has adapted to the changing market conditions today, developed its own marketing strategies, reached high viewership rates by applying the techniques applied in both narrative language and fictional films in its own projects, and in this direction, it has become one of the popular documentary channels.

Key Words: Documentary, Cinema, TRT, Reality, Mise-en-scène

KISALTMALAR

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
BYTGM	Basın Yayın Turizm Genel Müdürlüğü
Çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
MOSD	Merkez Ordu Sinema Dairesi
s.	Sayfa
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
ORTF	Office de Radiodiffusion-Télévision Française
BBC	British Broadcasting Corporation
TİAK	Televizyon İzleme Araştırma Anonim Şirketi
vd.	Ve diğerleri

TABLO LİSTESİ

Tablo No	Sayfa
Tablo 3.1: Kuramcılara göre belgesel sinema türleri.....	60
Tablo 3.2: Nichols'un belgesel biçemlerinin bazı özgül özellikleri.....	65
Tablo 4.1: 11.01.2019 – 11.06.2024 Arası TRT Belgesel yapım türü oranları.....	88
Tablo 4.2: TRT Belgesel Kanalı 2024 yılı, türler ve yapımlar.....	89
Tablo 4.3: TRT Belgesel Kanalı 2019 yılı yapım oran ve süreleri.....	91
Tablo 4.4: TRT Belgesel Kanalı 2023 türlere göre dağılımı ve yayın süreleri.....	91
Tablo 4.5: 2014 Türkiye yıllık kanal sıralaması.....	93
Tablo 4.6: 2014-2015 TRT Belgesel ortalama izlenme oranları.....	95
Tablo 4.7: TRT Belgeselin bazı yıllara göre izlenme oranları ve payları.....	96
Tablo 4.8: TRT Belgesel yapımcılara yollanan teknik şartname örneği.....	97
Tablo 4.9: TRT Belgesel 2019 Ocak - 2024 Haziran arası yapım türü.....	98
Tablo 4.10: 18 Ekim 2021 – 24 Ekim 2021 ortalama izlenme oranları.....	99
Tablo 4.11: TRT Belgesel, Dmax ve TLC Haziran 2024 reyting oranları.....	100
Tablo 4.12: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> yayın bilgileri.....	99
Tablo 4.13: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> çekim yapılan ülke bilgileri.....	108
Tablo 4.14: <i>Su Savaşları</i> yayın bilgileri.....	117
Tablo 4.15: <i>Su Savaşları</i> çekim yapılan ülke bilgileri.....	120

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel No	Sayfa
Görsel: 2.1: Fibonacci Spirali kullanım örneği.....	43
Görsel 4.1: Türkiye'nin ilk TV spikeri Nuran Emren.....	79
Görsel 4.2: Yıllara göre değişen TRT Belgesel logoları.....	92
Görsel 4.3: 2015 TRT Belgesel lansman bildirisi.....	94
Görsel 4.4: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> 31. bölümden yöresel kıyafet kullanımı örneği.....	110
Görsel 4.5: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> (1. Sezon) 2. bölümden ışık kullanım örneği.....	111
Görsel 4.6: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> (1. Sezon) 4. bölümde telefonla görüşme.....	112
Görsel 4.7: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> kompozisyon kullanım örnekleri.....	114
Görsel 4.8: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> 32. bölümden farklı plan örnekleri.....	115
Görsel 4.9: <i>Ailenin Yeni Üyesi</i> 26. bölümden farklı plan örnekleri.....	115
Görsel 4.10: <i>Su Savaşları</i> serisinden farklı mekân örnekleri.....	121
Görsel 4.11: <i>Su Savaşları</i> serisinden kostüm kullanım örnekleri.....	121
Görsel 4.12: <i>Su Savaşları</i> serisinden doğal olmayan ışık kullanım örnekleri.....	122
Görsel 4.13: <i>Su Savaşları</i> serisinden ters ışık kullanım örnekleri.....	122
Görsel 4.14: <i>Su Savaşları</i> serisinde kompozisyon kullanım örnekleri.....	125
Görsel 4.15: <i>Su Savaşları</i> serisinde kompozisyon kullanım örnekleri.....	125
Görsel 4.16: <i>Su Savaşları</i> bazı bölümlerden açılış kullanım örnekleri.....	126
Görsel 4.17: <i>Su Savaşları</i> ölçek kullanım örnekleri.....	127

1. GİRİŞ

Belgesel sinema, kesin bir tanıma indirgenemeyen oldukça geniş bir alandır ancak kameranın icadıyla kaydedilen ilk görüntüler, içerikleri gereği belgesel olarak değerlendirilebilmektedir. Sinemanın doğumundan itibaren biri hayal gücüyle var olmuş kurmaca sinema, diğeri ise gerçeği kendi dramatik yapısı içinde aktarmasıyla ondan ayrılmış belgesel sinema olarak ikili bir yapı ortaya çıkmıştır (Adalı, 1986, s.8). Kurmaca anlatılar soyut bir düşü, imgeler ve hikayeler ile var eden birer alegori olmaktadır. Belgeseller ise doğrudan tarihsel dünyadan bahsetmekte ancak gerçekliği yeniden üretmemektedir. Belgesel, kaynağını tarihsel gerçeklikten almakta, kendine özgü bakış açısı ile temsil ettiği gerçekliği yorumlamakta ve ona gönderme yapmaktadır (Nichols, 2017, ss.27-28). Bu bağlamda belgesel sinemanın, gerçek hayat ile sanatçının bu hayat üzerindeki düşünceleri çerçevesinde kayda geçirilmiş, görsel bir sanat denilebilir.

Flaherty'nin *Moana*'sını (1926) değerlendirirken, daha öncesinde Fransızların yalnızca gezi filmleri için kullandığı "documentary" (belgesel) kelimesini gelişigüzel bir ad olarak niteleyen John Grierson'un (1968, s.343), 1930'larda yaptığı "gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması" tanımı da bağımsız ve kendi başına bir sinema olan bu tür için geçerliliğini korumaktadır (Nichols, 2017, s.27). Bununla birlikte elbette belgesel sinema için, gerçeğin tamamen olduğu gibi aktarılması, şeklinde bir tanımla yetersiz olacaktır çünkü saf gerçeklik daha çok yorum içermeyen aktüel filmlere özdeşleştirilmiştir (Boran, 2023a, s.37).

Lumière Kardeşlerin hayatı olduğu gibi yansıtan filmleri ile Méliès'in tiyatronun etkisinde geliştirdiği kurmaca filmlerden uzun bir süre sonra, 1920'lerde, sinemada belgesel malzemenin ele alınışında üç yöntem öne çıkmıştır. İlki Sovyet yönetmenlerin, belgeseli öykülü bir anlatımla işlediği "yeniden canlandırma" yöntemidir. Diğer ikisinden ilkinde Flaherty romantik bir yaklaşımla doğal çevre ve insanları işlerken, Cavalcanti ve Ruttmann daha çok sanatsal kaygılarla yorumlayıcı bir yaklaşım benimsemiştir. Bu üç yaklaşımdan da belli oranlarda etkilenmiş olan Grierson'un önderliğindeki İngiliz Belgesel Okulu 1930'larda, toplumsal sorunları ele alarak sinemayı eğitsel amaçlarla kullanmayı hedeflemiştir (Adalı, 1986, ss.8,9). Elbette belgesel sinemanın, bilgi sunmanın ötesinde, bir mesaj verebilmek için

hikâye anlatma isteğini de içinde barındırdığı söylenebilir. Bu bağlamda kurmaca sinemadan farklı olarak, insanları bilgilendirip olumlu bir fark yaratmayı amaçladığı ve pek çok belgesel yönetmenini harekete geçiren temel motivasyonun da belgeselin dünyayı değiştirebileceğine duyulan inanç olduğu ileri sürülebilir (Glynne, 2011, ss.23-24). Belgeselci bunu yaparken gerçekliğe zarar vermemek için olabildiğince nesnel olmaya çalışmaktadır. Ancak, bu gerçeklik yönetmenin anlayışı, dünya görüşü ve bilgisi doğrultusunda şekillenmektedir (Özön, 1990, s.128). Dolayısıyla belgesel, bilgi ve kültür aşılayan faaliyete dönüşüp merak giderici bir misyon yüklenmekte fakat bu merak belgeselcinin öznel yorumu çerçevesinde giderilmektedir.

Bu öznellik-nesnellik tartışmaları televizyonun yaygınlaşması, belgesel sinemanın da bu mecradaki yerini almasıyla farklı bir zemine taşınmıştır. Çünkü birçok ülkede planlı şekilde kullanılmaya başlanan televizyonun, izlenirlik kaygısıyla var olduğu söylenebilir. Bu da beraberinde sahnenin estetik ve anlatısal etkisini artırmayı hedefleyen değişimleri beraberinde getirmiştir. Özellikle günümüzde belgesel sinemanın, izleyici beklentileri ve kurmaca yapımlarla melezleşerek, mizansen unsurlarını bünyesinde barındıran bir şekil aldığı görülmektedir. Bu durum, belgesel sinemadaki gerçeklik tartışmalarının, mizansenin gerçekliği zedeleyici gücüyle, yeni bir boyut kazandığını göstermektedir.

Camera obscuradan beyaz ekranlara ulaşan bu süreçte belgesel sinema, birçok evreden geçmiş, Lumière Kardeşler'den, Méliès'ten, Vertov'dan, Grierson'dan ve daha nice yönetmen ve kuramcıda belirli teknikleri ödünç alarak gelişimini sürdürmüştür. Bu süreçte çeşitli kuramcılar tarafından, belgeselin zaten tartışmalı olan tanımını daha da zorlaştıracak, sınırları birbirinden keskin çizgilerle ayıramayan birçok belgesel türü de ortaya çıkartılmıştır. Günümüzde bu geçirgenliğin artmasında televizyon belgesellerinin neredeyse tek gösterim alanı haline gelmesinin de etkisi bulunmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra belgesel filmler televizyon programı olarak gösterilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda belgesel, belirli bir izleyici kitlesine yönelik, belirli amaçlar doğrultusunda hazırlanan, televizyon tekniğine ve diline uygun, belirli saatlerde yayınlanan (Çankaya, 1987, s.8), çeşitli temalardaki programlara dönüşmüştür. Bunun ilk örneği olarak Amerika'da yayınlanan *See it Now* gösterilmektedir (Mutlu, 2008, s.129).

Türkiye’de bu misyonu kamusal yayıncılık yapan TRT, özel televizyon kanallarının yayın hayatına dahil olduğu 1990’lı yıllara kadar tek başına üstlenmiştir ve Türk izleyicilerin birçoğu, belgesel filmlerle ilk kez televizyon aracılığıyla tanışmıştır. TRT’nin ilk dönemlerinde belgesel anlayışında İngiliz Belgesel Okulu’nun etkisinin hissedildiği, kırsal sorunlara adanmış belgesel programların sayısı çoğalmış, hatta ilk kez TRT’den sonra Anadolu bu kadar dikkatli bir şekilde film kamerasıyla incelenmiştir (Mutlu, 2008, ss.145,146). Ancak TRT, hükümet baskıları ve siyasal iktidarların özerklik karşıtı tutumları nedeniyle zorluklarla karşılaşmış, 12 Mart askeri müdahalesi sonrasında, özerkliğini kaybederek farazi bir tarafsızlık ilkesine zorlanmıştır (Mutlu, 1999, ss.20,21). Siyasal iktidarlar, özellikle haber yayınları konusunda TRT’nin tarafsızlığını birçok kez tartışmaya açmış, muhalefet partileri tarafsızlık eksikliğinden şikâyet ederken, iktidar partileri devamlı tarafsız olacaklarını vaat etmiştir (Çankaya, 1987, s.134). Bu istikrarsızlık, TRT’nin kamu hizmeti yayıncılığı yapmasını zorlaştırmış, denetim ve baskılar programların kalitesini düşürmüştür. Özellikle belgeseller, katı denetim ve bütçe sıkıntıları nedeniyle yüzeysel ve didaktik hale gelmiş, bu durum TRT belgesellerine karşı, küçültücü yaklaşımlar sergilenmesine neden olmuştur (Aytekin, 2013, ss.225,226). Bu algıyı değiştirmek amacıyla kurum, TRT Turizm ve Belgesel kanalı adıyla 17 Ekim 2009’da tematik bir televizyon kanalını, yayın hayatına başlatmıştır (*TRT kurumsal faaliyet raporu*, 2014). Bu girişim ile başlayan ve 2014 sonrası hız kazanan bir değişim anlayışıyla “TRT Belgeselciliği”ne yüklenen olumsuz anlam yıkılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma belgesel kanalının açılmasıyla birlikte TRT belgeselciliğinin değişen görüntü dili ve bunun sonuçlarına odaklanmaktadır. Bu şekilde TRT’nin belgesel anlayışı geçmişten bugüne hangi evrelerden geçmiştir, hangi etkiler altında kalmıştır ve bu değişimde mizansenin etkisi ne olmuştur gibi sorulara da cevap aramaktadır.

Belgesel sinema ve gerçeklik ilişkisi ile ilgili ciddi bir literatür vardır. Fakat belgesel ile mizansenin, iki kelimeye de yüklenen anlam bakımından, yan yana gelmeleri güçleşmiştir. Çünkü belgesel gerçekliği temelinde taşırken, mizansen bir planlanmışlık içermektedir. Fakat belgesel sinemanın varoluş sürecinde, özellikle kendisine televizyonda önemli bir yer edinmesinden sonra, içeriklerde mizansen kullanımı giderek artmıştır. TRT Belgesel kanalının da bu konudaki en başarılı

örnekleri, kendisinin macera türü adı altında değerlendirdiği ve estetik kaygılar gözetilerek mizansen unsurlarının birçoğunu barındıran *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları* belgeselleri olmuştur. Bundan dolayı kamusal yayıncılık anlayışıyla hareket eden TRT Belgesel kanalının, içerik oluştururken bir dengeyi gözeterek hem izlenirlik kaygısı gütmesi hem belirli ilkeler ile gerçeklik çerçevesinin içinde kalmaya çalışması, araştırılması gereken bir konudur ve bu seriler üzerinde yapılan analizlerle belgesel sinemada mizansen alanına katkı sağlanacaktır.

TRT, ilk yayın hayatına başladığı 1968 yılından sonra, o zamana kadar Türkiye’de pek de ilgi bulamayan belgesel sinemanın yayıncısı ve hatta Türk belgeselciliğinin destekleyicisi konumuna gelmiştir. Fakat TRT’nin kamusal bir kanal olması, kısıtlı ekonomik koşullar ve kolaycılık gibi etkenlerle zamanla izlenirliği düşük yapımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Buna rağmen 2009 yılında kurum TRT Turizm ve Belgesel kanalı adıyla tematik bir kanal kurmuş, bu kanal belirli bir süre izlenirliği düşük amatör ve profesyonel yapımları ekrana taşımıştır. Fakat 2014 yılından sonra başlayan estetik kaygıların güdüldüğü yapımlarla birlikte, ana akım belgesel anlayışına yaklaşılmaya başlanmıştır. Çalışmanın temel varsayımı, TRT Belgesel’in 2019 sonrasında, mizansen unsurlarını yoğun bir şekilde belgesel içeriklerine uygulayarak, bilgilendiriciliği, eğiticiği ve doğrudan sunulan gerçekliği geri planda bırakıp, izlenme oranlarına odaklı popüler yapımlar ürettiğidir. Bu bağlamda seçilen belgesel serileri izlenmiş ve araştırmanın amacı doğrultusunda mizansen eleştirisi ile elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

TRT kurumunun yapısı gereği araştırmaya çok müsait olmaması bu konuda üzerindeki çalışmaları kısıtlı kılmıştır. Yapılan bu araştırma ile konu üzerindeki bazı eksikliklerin giderileceği ve aynı zamanda belgesel ile mizansen ilişkisine dair diğer araştırmalarda da yararlanılabilecek, kapsamlı bir çalışmanın ortaya çıkartılacağı düşünülmektedir. Bu tez çalışmasında çeşitli veri kaynaklarına başvurulmuş ayrıca çeşitli veri toplama yöntemlerinden faydalanılmıştır. Çözümlenen belgesel serilerine TRT’ye ait olan dijital yayın organı “Tabii” üzerinden ulaşılmıştır. Özellikle TRT Belgesel kanalına ait verilerin kanal geçmişin yeni olması ve yapılan alan taramasında yeterli verilere ulaşılamamasından dolayı verilerin bazılarını kurum üzerinden ulaşılmışken bazılarını ise kanal ile çalışan çeşitli yapımcı firmalar aracılığıyla ulaşılmıştır. Ayrıca belgesel sinema, mizansen ve TRT’nin tarihçesi gibi

araştırmanın konusuyla ilgili de kitap, gazete, dergi, internet gibi yayınlardan ve akademik çalışmalardan faydalanılmıştır. Seçilen belgesel serileri incelenen kaynaklar göz önüne alınarak izlenmiş ve amaç doğrultusunda yorumlanmıştır.

2019 sonrasında TRT Belgesel ekranlarında yayınlanan macera temalı popüler yapımlardan *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları*'nın mizansen incelemesinin yapıldığı bu çalışma üç ana bölümden oluşmaktadır. “Belgesel Sinema ve Mizansen” başlıklı ikinci bölümde, belgesel kavramına genel bir bakış sağlaması açısından tanımı, işlevi, kurmaca ile olan farklılıkları, gerçeklikle olan ilişkisi, etik sorunları açıklanarak temel konular ele alınmış ayrıca mizansen unsurları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Üçüncü bölümde, belgesel sinemanın tarihsel süreci, türleri, televizyon belgesel ilişkisi araştırılmış, ayrıca Türk belgesel sinema tarihi de ele alınmıştır. Dördüncü bölümde ise öncelikle TRT kurumu ve onun belgesel ile olan ilişkisi, TRT Belgesel kanalı, bu kanalın yaptığı tür ayrımı ve değişen görüntü dili incelenmiş ardından *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları* belgesel serileri, mizansen yönünden çalışılmıştır. Son bölümde ise tezin içeriği doğrultusunda elde edilen bilgilerin değerlendirilmesi yapılmıştır.

2. BELGESEL SİNEMA VE MİZANSEN

2.1. BELGESEL SİNEMANIN TANIMI

Belgeselde gerçekliği sunma arayışı çeşitli akımların ve anlatı biçimlerinin doğmasına neden olmuştur. Televizyon, internet, dijital yayıncılık ise belgesel için yalnızca bir mecra olarak kalmamış, bu araçlar anlatı biçimlerinin farklılaşmasını ve çeşitlenmesine de sebep olmuştur. Bütün bu çeşitlilik zaten üzerinde uzlaşılmış ve kesin bir tanımı olmayan belgeselin kavramsallaştırılmasını zorlaştırmaktadır. Yine de bağımsız ve kendi başına bir sinema türü olarak kabul edilen belgesel için John Grierson'un 1930'larda yaptığı "gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması" tanımı hala geçerliliğini korumaktadır (Nichols, 2017, s.27). Bununla beraber, bulundurduğu geniş çeşitlilik, tanımıyla ilgili net bir soy kütüğü araştırması yapmayı veya varoluş sürecine dair kesin bir açıklama yapmayı zorlaştırmaktadır (Saunders, 2018, s.15). Üstelik sinema tarihinde, gündelik hayattan alınan ilk belge görüntülerin belgesel olarak tanımlanması (Winston, 2021, ss.34,38 ve Musser, 2021, s.243) kavramının sınırlarını belirsizleştirmektedir.

Sinemanın gelişiminde, kurmaca ve öykü anlatımının içeriklere dahil olması önemli bir dönüm noktası olmuştur. Gündelik hayatı, gerçek olayları röportaj tarzında kaydeden filmciler yerini, çekimleri düzenleyen ve kendi hikâyelerini yaratmak isteyen yönetmenlere bırakmıştır. Bu dönüşümün öncülerinden biri, çekim aşamalarında karar mekanizmaları kullanıp neyin, nasıl çekilip ne şekilde gösterileceğine dair düzenlemelere tabi tutarak, sinemayı bir anlatım aracı haline getiren Georges Méliès olmuştur (Abisel, 2006, ss.50,51). "Düzenleme" sürecinin gelişimiyle birlikte sinema, başlangıçta bir tiyatro sahnesinin reproduksiyonu olarak sınırlı bir mekânda devinen kişileri kaydetmekle yetinirken, bir anlatım aracı haline gelmiştir. Elbette burada düzenleme ile bahsedilen yalnızca kurgu değildir. Mizansen de bu düzenlemenin önemli bir aracı olmuştur. Bu dönüşüm sinema aygıtının, çekim açıları, yakınlaştırmalar ve farklı mekân kullanımlarıyla gerçekçilikten koparak, biçimci bir yaklaşıma yönelmesine neden olmuştur. Böylece sinema, bağımsız bir sanat formu olarak kendi anlatım dilini oluşturmuştur. (Malraux, 1968, s.360 ve Bazin, 1968, s.377). Bu nedenle, sinemada "düzenlemenin" başladığı nokta, yaklaşım olarak biçimciliğin de başladığı nokta olarak kabul edilmektedir.

İngiliz Belgesel Akımı'nın önemli bir temsilcisi olan Rotha, hayal gücünün ürünü olan kurmaca filmleri, her ne kadar ticari açıdan önemli olsa da sinemanın, estetik açıdan bu türün ötesinde, geniş bir yelpazeye sahip olduğunu belirtmiştir. Ona göre sinema öykülü filmlerle sınırlı kalamamakta ve özellikle belgeseller, sinemanın yaratıcı potansiyelini genişletmektedir. Çünkü belgeseller, biçem açısından daha yetkin, gözlem gücüne ve anlam yaratmaya daha fazla yer veren yapımlar olarak sinemanın önemli bir parçasıdır (2000, s.48). Bu açıklamadan yola çıkarak belgesel sinema, içinde kurgu öğelerini barındıran, gerçek dünyadaki gözlemlerin, yaratıcılıkla birleştiği ve doğal olanı aktarma uğraşının, görsel bir yansıması olarak da tanımlanabilir. Biraz daha açacak olursak; belgesel sinemada yönetmen, öznel bakış açısıyla gerçek bir konuyu yorumlamakta ve filmini oluşturmaktadır. Hemfikir olunan şey ise bu sinemanın gerçeklerle ilgili olduğudur. Çekim esnasında yönetmen kendini, başı belki belli ama sonu genellikle belirsiz olan bir süreç içerisinde bulmaktadır (Susam, 2021, s.127). Bu şekilde yönetmen tutunduğu bir olgudan yola çıkmakta ve gerçeğin peşine düşerek, ona ulaşmak için çaba sarf etmektedir. Fakat burada da bir denge söz konusudur; yaratıcı bakış açısı ve tarihsel gerçeklikler arasındaki bir denge... İkisinin de bir diğerine üstün gelmemesi ve bu denge içerisinde yönetmenin sarf ettiği çaba, belgeselin ilgi çekici olmasının nedenlerinden biridir (Boran, 2023a, s.37).

Belgesel (documentary) kavramı temelde Fransızlar tarafından, gezi filmleri için kullanılan “documentaire” sözünden gelmektedir. Bu kelimenin, bizim bildiğimiz haliyle kullanıla gelmesi Grierson'un, Robert Flaherty'nin *Moana* (1926) adlı çalışmasını, değerlendirirken kullanmasından sonra olmuştur (Adalı, 1986, s.13). Polinezyalı bir çocuğun gündelik yaşamına odaklanan bu filmde yola çıkılarak, belgesel ifadesi kullanılmıştır. Tabii bu da demektir ki, belgesel filmin ayırt edici özelliği; gerçek olay ve kişilerden oluşması ilkesidir (Susam, 2021, s.129). Aslında “belgeselin babası” unvanını Flaherty'e kazandıran burada bahsi geçen *Moana* değil, *Kuzeyli Nanook* (Nannok of the North-1922) filmidir. Flaherty bu filmde, kurmaca sinemadan ödünç aldığı tekniklerle, dramatik bir insan öyküsünü anlatmıştır (Saunders, 2018, s.97). *Kuzeyli Nanook*'ta gerçek kişiler, mekânlar ve olaylar konu edinilmiştir ama yönetmenin kurmaca olmayan olarak nitelendirilen belgeselin, kurmaca olandan ödünç aldığı tekniklerle, kamera önündeki gerçekliğe olan

müdahalesi daha sonraları tartışma konusu olmuştur. Nazmi Ulutak (1988) belgesel sinemayı “...insanların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerinden doğan, günlük yaşam içindeki çeşitli toplumsal sorunları, olayları, olguları kaydeden, araştıran, çözümleyen, yorumlayan bir film türüdür” (s.110) şeklinde açıklamıştır. Bu açıklama Flaherty’nin belgesel tarzını destekler niteliktedir.

Güncel olayları sunan aktüel filmler ile belgesel filmlerin bariz bir ayrımı her zaman söz konusu olmayabilir. Ancak aktüel filmler, belirli bir yorum ve bakış açısı taşımazken belgesel filmler, olguları ve belgeleri farklı bir bakış açısıyla değerlendirmeleriyle ayrılmıştır. Yine de aktüel filmler için kendisine oldukça az benzeyen belgesel sinemanın “ilkel atası” olduğu söylenebilir ve belgesel sinema içerisinde kaydedilmiş görüntüler olarak kendine bir yer bulabilir (Boran, 2023a, s.33). Ayrıca belgesel sinema için yalnızca kaydetmek yeterli olmayacaktır. Yaşamın kendisini nasılsa öyle göstermek, filmin yaratıcısının yorumunu göz ardı etmek olacaktır. Bu nedenle tıpkı diğer sanat ve bilim dallarında olduğu üzere belirli seçimler, değerlendirmeler ve yorumlar olmalıdır (Ulutak, 1988, ss.110-111).

Nichols (2017) belgesel filmler için “...gerçek durum ve olaylardan bahseder ve bilinen olgulara saygı gösterirler; yeni, doğruluğu kanıtlanmamış olgular ortaya atmazlar. Tarihsel dünyadan alegorik olarak değil doğrudan bir şekilde bahsederler” (ss.27,28) der. İsrail Kuralay tarafından ise sinemanın doğuşuyla ortaya çıkan ama egemenliğini çok geçmeden kurmaca filme kaptıran belgesel sinema, kendi tanımını da kurmacanın karşısındaki pozisyona göre belirlemiş, bununla birlikte belgesel sinema için “hayata tutulan ayna” benzetmesi yapılmıştır (2020, ss.8,9). Bu tanımlar belgesel sinemanın yaşamın kendisinden yola çıktığını ve gerçekleri anlatmaya çalıştığını göstermektedir. Bu haliyle de kurmaca sinemadan kendine özgü ilke ve yöntemleriyle bariz bir şekilde ayrılmaktadır (Ulutak, 1988, ss.110,111). Fakat kurmaca olmayan her film de sözgelişi eğlence, eğitim ve özellikle haber programları tam anlamıyla belgesel sinema olarak görülmemektedir.

Kellner’ın (2021) “Belgesel sinema, sinemacıların dünyayı kendi öznel bakışlarıyla sundukları, birbirleriyle çelişen kurallarını, ideallerini sergiledikleri, tartışmalı bir alan” (s.135) ifadesi, belgesel sinemanın yapısı gereği nesnellik açısından çeşitli uyumsuzlukları barındıran bir alan olduğunu doğrular niteliktedir. Bununla birlikte

özellikle günümüz televizyon dünyasında belgesel sinema ve kurmaca olmayan diğer türlerin hibritleştiği (melezleştiği) farklı formatlar da ortaya çıkmıştır ve saf gerçekliğe ulaşmak zorlaşmışken aynı zamanda izleyici beklentileri de daha fazla dikkate alınmaya başlanmıştır. Ancak izleyici beklentilerini karşılanma uğraşı, nesnelliğin ötesinde, olgulara saygı ve sadakati zedeleyebilmektedir. Bu noktadan hareketle belgeselin bir açmaz içerisinde varlığını sürdürmeye çalıştığı sonucuna ulaşılabilir. Çünkü bir tarafta olayları gerçekçi şekilde yansıtmaya zorunluluğu varken diğer bir tarafta ise anlatıyı, izlenebilir kılma durumu söz konusu olmuştur.

Yapılan tanımlardan, belgeselin etkili bir şekilde izleyiciye ulaşabilmesi için, bilgilendirme esnasında salt bilgiden kaçınılıp aynı zamanda bu bilgiyi eğlenceli ve ilgi çekici bir biçimde sunmanın da önemli olduğu sonucuna varılmıştır. Bu yaklaşım, belgeselin izleyici kitlesinin dikkatini çekme ve bilgiyi daha akılda kalıcı hale getirme potansiyelini de artırmaktadır. Ancak temelde kişilerin, mekanların, olayların ve zamanın gerçek olması gereken belgesel sinemanın tanımı, içeriği ve işlevi ilerleyen teknoloji ve toplumsal değişkenlerle birlikte, kaçınılmaz bir şekilde değişmiştir, değişmeye de devam etmektedir (Yıldırım Özgen, 2018, ss.11,12). Özellikle günümüzdeki izleyici kitlenin içeriğe ulaşma kolaylığı ve bu kolaylıkla birlikte gelen içerik bolluğu bir rekabet ortamı yaratmış ve bireysel düşünceyi arka plana itmiştir. Bu da ticari düşüncelerle hareket eden yapımcı ile sanatını icra etmeye çalışan yönetmen ilişkilerini, bu ilişkiler de belgesel içeriklerini etkilemiştir.

Belgesel sinemada, yönetmenin olaylara öznel bir bakış açısıyla müdahale etmesi ve gerçekliği kendi perspektifine göre yeniden kurgulaması eylemi, televizyon mecrasında biraz daha farklılaşmıştır. Çünkü televizyonun, gerçek olayları ya da insanları genel anlatı geleneği çerçevesinde paketleyip, karşıt güçler arasındaki çatışmalar şeklinde yeniden sunduğu, bu süreçte de olayların nesnel olarak sunulabilme olasılığının ortadan kalktığı gözlemlenebilmektedir (Mutlu, 2008, ss.119, 123).

Belgesel sinema için çeşitli tanımlar yapılabilse dahi, sahip olduğu devingen yapı, onu sabit ve genel geçer bir tanıma sığdırmayı zorlaştırmaktadır. Bu konuyla ilgili yan yana gelen iki belgeselci, konuşmaya başladığında, bir sonuca ulaşamayacakları tartışmalar yaşanacak, zaman geçtikçe bu tartışmalar yeni nesiller

tarafından da sürdürülecek ancak belgeselin ne olduğu konusunda bir uzlaşmaya varılamayacaktır. Tanım üzerinde bir uzlaşa sağlanamasa bile değişmeyecek tek şey; belgeselin gerçek insanları ve durumları ele aldığıdır (Rabinger, 1998, s.3'e atıf yapan Tağ, 2003, s.43). Muhtemeldir ki Saunders (2018), belgesel tanımı için "...anlamı bunca hırpalanmış, kaygan bir teorik zeminde konumlanmış, daima büyüyen ve neredeyse tanımı gereği herhangi bir tanıma izin vermeyen 'belgesel sinemayı' temsil etmeye yetmeyecektir" (s.18) sözünü bu yüzden söylemiştir. Ancak tam da bu noktada belgeselin kaygan teorik zemini, ona dinamik bir yapı kazandırmakta ve bu durum, belgeselin değişen mecralara ve dönemlere uyum sağlamasını kolaylaştırmaktadır.

2.2. BELGESEL SİNEMANIN İŞLEVİ

Belgesel sinema, toplumsal hafızanın canlı tutulması için ortamı, eleştirel bir bakış açısıyla tekrardan değerlendirmemizi ister (Susam, 2021, s.131). Fakat belgeselcilerin, bir hikâye anlatma ve mesaj iletme dürtüsüyle hareket eden, kendine özgü bir topluluk olduğunu belirten Andy Glynn (2011), "Belgesel film çekmek hem fiziksel hem de duygusal olarak son derece zahmetli bir iştir" (s.14) diyerek, bu toplumsal hafızanın canlı tutulması uğraşının, hiç de kolay olmayacağını dile getirmiştir. Zaten tanımlanması oldukça güç olan belgesel sinemanın, bu eylemi gerçekleştirme uğraşı, Glynn'nin bahsettiği zorlukların içerisinde birtakım işlevsel sorunları da taşımaktadır.

Grierson'a göre, kitle iletişim araçları vatandaşlara bilgi sunmalı, toplumu bireysel çıkarılardan daha büyük bir sosyal varlık olarak göstermeli ve gerekli reformları tanıtarak demokratik toplumun ilerlemesini sağlamalıdır. Bu bağlamda Grierson, belgesel sinemanın da toplumsal uyumu güçlendireceğini ve demokratik toplumun gelişmesine katkı sağlayacağını savunur (Aitken, 2021, ss.264,274). Benzer değerlendirmeyi Bilgin Adalı da yapmıştır. Belgesel sinemanın toplumsal açıdan gerçekçi sinemadan daha etkili bir yaklaşım olarak öne çıktığını belirten Adalı (1986), belgeselin gerçeği, bir öyküye bağlı olarak değil, kendi dramatik yapısı içinde sunarak, izleyicinin gerçek dünyaya yeni bir bakışla yaklaşmasını sağlayarak ve en önemlisi, izleyiciden olay ve kişilerle özdeşleşmek yerine, bunları değerlendirip yorumlamasını bekleyerek göstermektedir (s.8). Bu yaklaşımlar

doğrultusunda belgesel sinemanın, eğitme, bilinçlendirme ve yönlendirme işlevleriyle oldukça önemli bir sanat olduğunu, bunun yanında da kitle iletişim araçlarının sürdürülebilir bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Bruzzi, bu sürdürülebilirliği sağlayan önemli farklardan biri olarak, haber filmlerindekini tersine bir yol izlenmesini gösterir. Çünkü ona göre belgesel, haber filmlerinden farklı olarak gerçekliği doğrudan yansıtmak yerine, daha motive edilmiş ve yapılandırılmış bir anlatı sunmaktadır (2006, s.27).

Belgesel sinema kendine, kurmaca sinemadan ayrı bir misyon belirlemiştir. Bu misyon birçok yönetime göre insanları bilgilendirerek olumlu bir fark yaratabilmektir. Yani belgesel sinemacıların çoğunu harekete geçiren dürtü, belgeselin dünyayı değiştirebilme gücünü elinde bulundurduğuna olan inançtır (Glynne, 2011, ss.23-24). Tabii özellikle 1930'lu yılların karmaşık ortamında, devrin önemli olaylarını aktarmak ve propaganda yapmak için de bir ikna gücü olarak belgesel sinemadan yararlanılmıştır. John Grierson ve çevresindeki filmciler tarafından, belgesel sinema, sosyal ve politik fikirleri yaymak maksadıyla kullanılmıştır (Jacobs, 1979, s.72'e atıf yapan Tağ, 2015, s.70). Bu filmciler belgeseli insanları aydınlatan bir araç olarak görmüş hatta Grierson, sinemayı kürsü olarak gördüğünü belirtmiş ve propaganda kelimesinden korkmadığını da dile getirmiştir (Saunders, 2018, ss.53-54). Bu da demek oluyor ki belgesel sinemadan, neredeyse tüm sanat dallarının çağın getirdiği şartlardan etkilendiği gibi etkilenmiş ve ideolojiyi yayma doğrultusunda ondan istifade edilmiştir. Dolayısıyla belirli bir ideolojiyi güçlendirme işlevi de yüklenen belgesel sinema, demokratik ülkelerde de kullanılmıştır ancak özellikle Sovyet dönemi Rusya'sında ve Nazi Almanya'sında sıklıkla yararlanılan bir araç olmuştur (Aytekin, 2013, s.121). 1917 Rus Devrimi'nden sonra, Bolşevik hükümeti kendini, eğitimsiz ve birbirlerinin dillerini okuyup, anlayamayan geniş bir uluslar federasyonunu yönetirken bulmuştur. Bu durumu aşabilmek için de "Agitprop Bölgesel Tren Gösterimleri"yle haber filmlerini derleyerek devrim için çalışmalar yürütmüştür (Rabinger, 2015, ss.96,97). Sanatın her dalına hâkim olmaya çalışan iktidar, bu şekilde sinemayı da tamamen kontrol altına almaya çalışmış, sinema trenleri projesiyle ülkenin birçok bölgesinde film gösterimleri gerçekleştirilmiştir. İlerleyen yıllarda da Bolşevik yönetimi altındaki Vertov, Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin gibi sinemanın etkin isimleri, propaganda

alanında önemli örnekler vermiştir (Türten, 2018, ss.25,64). Almanya'da 1933'te iktidara gelen Naziler'in propaganda Bakanı Goebbels ise özellikle belgesel türünün propaganda için taşıdığı önemi fark etmiştir. Bu doğrultuda sinema endüstrisini devlet kontrolüne alarak, kitle iletişim araçlarıyla geniş halk kitlelerini etkilemek için büyük propaganda kampanyaları başlatılmasına öncülük etmiştir (Adalı, 1986, s.36). İtalya'da 1925'te Mussolini, totaliter bir devlet kurduktan sonra sinemaya, Nazi Almanya'sı gibi yeterince önem vermemiştir. Ancak daha sonra sinemayı ideolojik propaganda aracı olarak kullanmaya başlamış ve İtalyan İmparatorluğu ülküsünü yaymak gayesiyle film stüdyoları ve sinema okulları kurmuştur. Yine de sinema politikaları, Nazilerin yürüttüğü politikalar gibi etkili olmamıştır (Türten, 2018, s.67). 1930'larda İngiltere'de, Flaherty ve Sovyet yönetmenlerin eserlerinden esinlenerek sesin de eklenmesiyle daha geniş olanaklar sunan bir belgesel akımı doğmuştur ve bu akımın öncüsü olan John Grierson için belgeselin temel amacı estetikten ziyade toplumsal olmuştur. Aynı bağlamda da İngiliz belgesel okulunun yapıtları, birkaç istisna dışında, devlet kurumları, ulusal kuruluşlar veya endüstri şirketleri için propaganda amacıyla çekilmiştir (Adalı, 1986, ss.38,39).

Bunun yanı sıra sinemanın, erken dönemlerinden itibaren seyir ve merak uyandırma işlevine sahip olduğunu belirten Nichols (2017), belgesel sinemanın da merak duygusunu gidermesi hususuna sıklıkla dikkat çekmiştir. Genellikle, kendi fikir ve varsayımlarımızı güçlendirecek öyküleri merak edişimizin, bizi belirli belgesellere yönlendireceğini hatta Flaherty'nin dahi bu merak duygusunu harekete geçirme amacı güttüğünü belirtmiştir. Bu bağlamda ona göre merak duygumuza hitap eden belgeseller, Vietnam, Haiti ya da Afganistan'daki Amerikan savaş politikaları gibi konularda açıklama duyma ihtiyacı hissettiğimizde, başvurduğumuz kaynaklar olmuştur (ss.117,118,146,149). İskoç film yönetmeni Kevin Macdonald, belgesel sinema dünyasına girme sebebinin başta merakı olduğunu hatta insanlara soru sormanın ötesinde onların hayatlarına olan ilgisinden kaynaklandığını söylemiştir. Ona göre gerçek yaşam hep büyüleyici olmuştur ve bu büyü içerisindeki merak da siyasi bir ilgi değil, insani bir meraktır (Glynne, 2011, s.28). Bu doğrultuda sanat seviyesine varabilmiş, bilinçlendiren, eğiten ve kültür aşılaman yaratıcı belgesel sinema faaliyetlerinin, aynı zamanda merak giderici bir işlevi olduğu da söylenebilir.

Rotha'ya (2000) göre, “topluma karşı olan sorumlulukların ve vaatlerin dünyası” (s.18) olan belgesel sinema özellikle televizyonun hayatımıza girmesiyle birlikte popülerleşerek, eğlendirme işlevini de vasıfları arasına eklemiştir. Bu popülerleşme, belgesel janrının temel yönlerinde önemli değişikliklere yol açmıştır ve televizyonda belgesel hibritlerin (melez türlerin) yaygınlaşmasıyla birlikte, özellikle reality tabanlı formatlar ortaya çıkmıştır. Bu formatlar reality TV şovları, yarışma programları ve gerçeklikle zayıf ilişkisi olan diğer kurmaca formatları kapsamaktadır. İşlevleri ise belgesel malzemeyi kurmaca anlatılar ve estetikle birleştirerek eğlendirmektir (Hight, 2021, ss.385,386).

Televizyonla birlikte giderek güçlenen bu eğlendirme işlevi ve hibrit türler, bilgilendirme vasfını da taşımaya devam etmiştir. Amerikalı yönetmen Emily James, iyi bir belgeselin hem yönetmenin hem de izleyicinin hayatını zenginleştirdiğini, bunu da insanlara yeni bakış açısı kazandırıp, hislerini değiştirip, başka bir yolla elde edemeyeceği bilgileri onlara sunarak sağladığını, söylemiştir (Glynne, 2011, s.27). Kapsamlı düşünüldüğünde bu varsayım, belgeselin oldukça güçlü bir silah olarak değerlendirilebileceğinin göstergelerinden biridir. James'in bu açıklaması ilk bakışta bir belgesel sinema güzelleme sayılabilirken, hisleri değiştirme ve yeni bakış açısı kazandırma gibi işlevleri belgeselin gücüne işaret etmektedir.

Bu bağlamda temel hedef aynıyken, eğlendirme misyonunu da kendine yük edinen belgeselin, insanları günlük hayattan soyutlama işlevi de bir nevi propaganda içerisinde değerlendirilebilmektedir. Çünkü belgeselin gerçeklikle ve doğrulukla olan sıkı bağları, bu tarz programlara olan kendiliğinden güveni de beraberinde getirmiştir. Topluma karşı sorumluluklarını ve vaatlerini yerine getirmekte güçlük çeken, zayıf ideolojilerini gizlemeye çalışan yönetimler için de bu tarz eğlence programları, zaman kazandırma yahut fikir dayatma aracı olarak işlev görebilmektedir. Televizyonun karşısında bir şeyler atıştırıp *Survivor* izleyen bir kişi, uzun süre olmasa dahi gündelik sıkıntılardan soyutlanarak belirli bir süre, kötü yönetildiğinin farkına varmayacak ya da farklı kanallarda sürekli maruz kaldığı benzer içerikler ile fikirleri değişip, şekillenecektir.

Belgesel sinemanın değiştirebilme gücü o kadar güçlüdür ki, kendisini dahi değiştirmekten alı koyamamıştır (Aytekin, 2013, s.11). Televizyonun değişen

dünyasında da genellikle insan öykülerinin anlatıldığı, izleyicilerin gözetleyerek öğrendiği-eğlendiği yahut sadece eğlendiği bir alan olmuştur (Akkaya, 2019, s.51). İnsanlar için, özellikle televizyon belgeselleri artık bir kaçış alanı olarak işlev görmektedir. Alanda bireyselliğin ön plana alındığı ve yalnızlığın özendirildiği birçok formatla karşılaşmak mümkündür. Bu noktada insan hikayeleri ön plana çıkartılarak, ilgi çekici ekran yüzleri yaratılarak, özendirme, özdeşlik kurma stratejileri ile izlenirlik ve bu doğrultuda da reklam gelirlerini arttırabilmek önemli işlevlerinden biri olmuştur.

2.3. KURMACA VE BELGESEL FİLM AYRIMI

İmparatorun Yolculuğu (2005) adıyla Türkçeye çevrilen *March of the Penguins* filmi bir doğa belgeselidir ve onu izlemeye gidenler, bu filmde *Madagaskar* filminde olduğu gibi konuşan penguenlerle karşılaşmayacaklarını, bunun yerine gerçek penguenleri göreceklerinin farkındadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.349). Yani kurmaca olan ile kurmaca olmayan arasındaki fark aslında seyircilerin bilincindedir. Belgesel film insanları, gerçek zamanda, gerçek yerde, gerçek kimlikleriyle, kaydeden bir film türüyken kurmaca filmler ise insanları, olayları ve yerleri bağlamından uzaklaştırarak, gerçeklikle mesafeli bir fantastik dünya yaratmaktadır. Filmden çıkan seyirciler bu filmin kurmaca olduğunun bilincindedir fakat bu fantastik dünya gerçeklik algısını ne kadar iyi yaratabilirse o oranda başarılı sayılmaktadır (Kuralay, 2020, s.12). Belgeselden farklı olarak kurmaca filmlerde zaman da mekân da kişiler de bir hayal ürünüdür ve Corleone ailesinin, gerçek hayattan esinlenilse dahi, hiç var olmadığı farz edilmektedir. Çünkü kamera Vito Corleone'yi değil, onun gençliğini canlandıran aktör Rober De Niro'yu ya da yaşlılığını canlandıran aktör Marlon Brando'yu kayda almıştır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.351,352). Ama film gerçeklik algısını o kadar iyi yaratır ki izleyici, karşısındakilerin profesyonel oyuncu olduklarını bilmesine rağmen, izlediği filmin süresi içerisinde bilincini askıya alır ve bu farkındalıktan uzaklaşır, uzaklaşmak da zorundadır. Aksi takdirde amacı olan eğlenceli vakit geçirme hedefine ulaşamayacaktır.

Belgeseller, gerçekten olmuş olayları ele alırken, kurmaca filmler de gerçekliği farklı biçimlerde yansıtabilmektedir. Ancak belgeseller, tarihsel dünyayı doğrudan

işlerken, kurmaca anlatılar alegorik olarak alternatif bir dünya yaratmaktadır. Bu şekliyle kurmacalar, insanlık hallerini anlamamıza yardımcı olmak amacıyla kullanılabilmektedir (Nichols, 2017, s.28). Başka bir deyişle, bir film kurmacaysa, anlatılan her şeyin, her zaman gerçekle bağları kopmuş birer hayal ürünü olduğu anlamı çıkmayabilir. Örneğin *The God Father* filminde tarih ve coğrafya, hayali öğeler için bir bağlam sağlamaktadır. Bunu, (film, karakter etkilerinin var olduğu drama sahnelerinden oluşsa da) öykünün New York'ta ve Sicilya'da geçmesiyle ve tarihsel gerçekler olan II. Dünya Savaşı'ndan, Las Vegas'ın kurulmasından söz etmesiyle yapmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.352). Kracauer'e göre geleneksel sanatlardan etkilenmiş filmler, fiziksel gerçekliği yeterince kullanmadığında sinemanın olanaklarından tam anlamıyla yararlanmamış olurlar. Bu nedenle de sinema, gerçek yaşam malzemesini estetik bir biçimde yeniden şekillendirerek, fiziksel dünyayı özgün bir biçimde göstermelidir (1968, s.387). Detaylandırılacak olunursa, yönetmenin görüşü ve duyarlılıklarını barındırmayan bir belgesel film mümkün değilken, gerçek olayları anlatan kurmaca filmlerin de izleyicileri ikna edebilmesi için tarihsel gerçeklik bağlamında yer almasına ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla, tarihsel gerçekliğin yalnızca belgesel sinema ile değil, konularını güncel gerçek hayattan alan filmlerle de ilişkilendirilmesi gerekmektedir (Özdem, 2012, s.129).

Açıktır ki kurmaca yaşam temsilleri sergilenmeden önce çekilen ilk filmler, belgesel niteliği taşıyan filmlerin tarihini oluşturmaktaydı (Susam, 2021, s.126). Birçok araştırmacı bu iki türü farklı sanat türü olarak görmekle birlikte, kameranın bulunmasıyla ortaya çıktıkları konusunda hemfikirdir. Çünkü yine sinema tarihini ele alan birçok araştırmacıya göre, 1885 yılında, Lumière Kardeşler'in çektiği ilk film *Fabrikadan İşçi Çıkışı* ve sonraki kameranın gündelik hayata yöneltildiği filmler, belgeseldi. Ayrıca bu filmlerin yapıldığı sırada, tür kavramı henüz ortaya çıkmamıştı (Kuralay, 2020, s.9). Amacı bir yanda eğlendirmek olan kurmaca filmlerin öncüsü Méliès izleyenlere, fantastik bir dünyanın kapılarını aralarken, Lumière Kardeşler hayatı olduğu gibi kaydederek perdeye taşımıştır. Böylece bir yandan hayal gücünün var ettiği kurmaca diğer bir yandaysa gerçeğe dayalı olan sinema ile farklı anlatım dilleri ortaya çıkmıştır (Izod, Kilbom, 1998, s.426). Sinema sanatı kısa sürede müzikal, korku, western gibi farklı türler doğurarak

zenginleşmiştir. Kurmaca olan ile olmayan arasındaki temel fark ise birisinin eğlendirmesi diğerinin bilgilendirmesiyle oluşmuştur (Tağ, 2003, s.1,4). Elbette benzer yöntem ve tekniklerin kullanılması belgesel ile kurmaca filmler arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır fakat daha önce de bahsedildiği gibi, belgesel filmler, kameralarını direkt olarak tarihsel dünyaya çevirmiş olmalarıyla, anlatıları birer alegori olan kurmaca filmlerden kolayca ayrılabilir (Boran, 2023a, s.37). Bu noktada belgesel film yönetmeni, mevzubahis olan tarihsel dünyayı ve bu dünyadaki kişileri, gerçekliğin dışına itecek müdahalelerden olabildiğince kaçınmalıdır. Örneğin kayda alınan bir röportajda kameranın yeri, kişinin konumu, ışıkların düzeni gibi unsurlar yönetmen tarafından denetlenir ve kurgu masasında da son kontroller gerçekleştirilir fakat röportaj veren kişiye nasıl rol yapması gerektiği söylenmemelidir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.349). Kurmaca film türlerindeyse asıl amaç ticari bir başarı elde edebilmek olduğu için yönetmen özelinde oluşturulan anlatım dili, bu kaygı gözetilerek, popüleriteye hizmet verecek şekilde kurgulanmaktadır (Tağ, 2003, s.54).

Kurmaca ile Belgesel film arasındaki bir diğer fark ise gerçeğin önceden planlanmamasıdır. Kurmaca filmler ait oldukları türün birer taklitleri olarak ilerlerken biçimsel konulara yoğunlaşırlar ve anlatıları giriş, gelişme, sonuç şeklindedir (Tağ, 2003, ss.36,37). Bu nedenle de ortada bir planlama, belli bir senaryo mevcuttur ve bunlara uyulmak zorunludur. Belgesel sinemada ise konu üzerinde öncesinde yapılmış taslaklar mevcut olabilir ama başı, ortası ve sonu belli olan bir senaryo ya da çekim planı söz konusu değildir. Genellikle metinler, çekim öncesinde ve çekim esnasında alınan notlar aracılığıyla, çekimler bittikten sonra yazılmaktadır (Kuralay, 2020, s.13,14). Bu şekilde açık uçlu yaşamın kendisini canlandırmaya çalışan belgeselcinin, konu üzerindeki kontrolünün, kurmaca film yönetmenlerine göre daha az olduğu açıktır (Ulutak, 1988, s.91).

Özdem (2012), belgesel kavramsallaştırmasında toplumsal amaca vurgu yapan Grierson'un, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırı net bir şekilde çizemediğini, çünkü diğer film türlerinde de toplumsal amaçların dikkate alınabileceğini belirtmiştir (s.123). Fakat aynı zamanda, izleyicilerin belgeselin doğruluğunu varsayacağını ve otantik malzemelerin manipülasyonunun kurmaca filmlerde sorgulanmayıp bu durumun belgesel sinemada bir sıkıntı doğuracağını da ifade eder

(s.131). Günümüz ana akım sinemasının temelini oluşturan kurmaca filmler haricindeki ticari kaygı gütmeyen, gerçekliğe daha yakın bir tutum sergileyerek, izleyicisini düşünmeye teşvik eden sanat filmleri buna örnek olabilir. Ancak sanat filmleri belgesel sinema içine dahil edilemez, çünkü buradaki gerçeklik tasarlanmış ve kurgulanmış bir gerçekliktir. Gerçekle olan bağları ne kadar sıkı olsa da bir senaryo vardır ve ortaya çıkan sonuç, yönetmenin zihninin bir ürünüdür (Mükerrem, 2016, s.26). Yeni nesil sayılabilecek yönetmenlerden olan Kevin Macdonald ve Mark Cousins'in görüşleri ise belgeseli diğerlerinden ayıran özelliklere karşı farklı bir argüman sunmaktadır. Onlara göre gerçek anlamda başarılı bir biçim geliştirebilmesi için belgesel sinemanın gerçeklikten uzaklaşması, dramatik ve teknik özellik bakımından kurmaca filme yaklaşması gerekmektedir (Saunders, 2018, s.45).

Bunun yanı sıra gerçekte var olmuş olayların, insan hayatlarının anlatıldığı tarihsel ve biyografik filmler, seriler de mevcuttur. Örnek olarak yakın tarihli Mehmet Ada Öztekin'in yönettiği *Atatürk* (2023) serisi veya Hakan Kırvavaç-Can Ulkay'ın yönettiği *Müslüm* (2018) filmi gösterilebilir. Bu iki film, gerçek karakterleri anlatsa da, gerçek olayları pek fazla saptırmasa da kurmaca filmdirler. Çünkü her ne kadar gerçeklik saptırılmamış olsa dahi, yapım yöntemleri ve bunun neticesinde belgesel gibi görünmemelerinden ötürü, haklarındaki varsayımlarımız kurmaca olarak kalacaktır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.352). Bu filmlerde “gerçek hayattan esinlenme” prensibinin hâkim olduğu söylenebilir. Fakat hibrit (melez) form olan döküdrama olarak adlandırılan yarı belgesel filmler olmadığı da belirgindir. Döküdramalarda izleyici, iki türün en iyi iki yönü olan gerçek ve kurmaca öyküyü birlikte görmekten hoşlanmaktadır. Bu nedenle pek çok zaman bu filmler, hikayelerini gerçek olay veya kahramandan alarak kurgulanmıştır. Burada da iki tür arasında bir köprü mevcuttur. Yani döküdrama için, konusu kurmaca gibi işlemiş bir film ya da belgesel film düşüncesine çok yaklaşmış bir kurmaca film denilebilmektedir (Özön, 1990, s. 129). Ancak bu türde, otantik malzemenin manipülasyonu kesinlikle sorgulanacaktır.

Döküdramanın yanı sıra normal bir belgesel filmde de ufak çaplı yeniden canlandırmalara başvurulabilmektedir. Vertov'un *Kameralı Adam* (Man with a Movie Camera) filminde bu durum, açık şekilde kamera önündeki kameramanın rol yapmasında görülebilir. Örneğin konusu savaş olan bir belgesel de yönetmen,

bombalama sonucu ortaya çıkan yıkımı göstermek için, farklı yıkık dökük binalar gösterebilir hatta bu binalar aleve dahi verilebilir. Ya da bir müzisyenin günlük hayatı filme alınırken, ondan kamera önünde duygulu bir şarkı söylemesi istenilebilir ve bu şekilde filmin duygusal yönü ağır bastırılabilir. Yine de bu gibi müdahaleler onları bir kurmaca yapmayacak ve temel manada bu tarz sahnelemeler, sunulan bilgiyi güçlendirecekse eğer, etkinin farkında olan hem yönetmenler hem de izleyiciler için sorun teşkil etmeyecektir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.350).

Özetle belgesel sinema, kurmacadan farklı olarak her zaman kaygan bir zemin üzerinde var olan gerçeklik kavramına dayanmış ve keskin sınıflamalara tabi olamamıştır. Yine de kurmacanın yöntemleriyle etkileşimde bulunmasına rağmen, ondan farklı olarak ve gerçeği ikna edici bir şekilde ifade ederek, bilgilendirme işlevini sürdürmektedir. (Saunders, 2018, s.43). Dolayısıyla bilgilendirme amacı gözetmeyen popüler kurmaca filmler eğlenceli vakit geçirilmesini sağlayan filmlerken, sanat filmi adı adındaki kurmaca filmler her ne kadar amaç olarak tarihsel gerçeklikten yola çıksalar da yapım yöntemleri açısından belgesel değildirler. Fakat belgesel filmler tipik özellikleri gereği (eğitme, bilgilendirme, yönlendirme, haberdar etme, merak giderme) bu kurmaca filmlerden ayrılmaktadır. Ayrıca günümüzde daha çok yaygınlaşan, melez formatlar, her ne kadar geçmişte yapılan tanımlara oranla iki tür arasındaki sınırları bulanıklaştırsa da belgesel değeri görmeye devam etmektedir.

2.4. BELGESEL VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİ

Belgesel sinema için Bill Nichols (2017), ne, kim ve nerede sorularını sorup; gerçeklik hakkında olduğu, gerçek kişiler hakkında olduğu ve gerçek dünyada olanlar hakkında olduğu sonucuna ulaşmıştır (ss.27-35). Ortak kavramın gerçeklik olduğu bu sanat, öyküsünü, kurmaca sinemada olduğu gibi yönetmenin hayalindeki bir dünya üzerinde değil, var olan olgu üzerinde kurmaktadır (Boran, 2022, s.220). Belgesel sinemayı gerçeklik temeline oturmak ve bu doğrultuda açıklamak aslında kolay olandır. Peki ama kökenindeki bu gerçeklik kime ve neye göre şekillenmektedir? Felsefenin temel sorularından olan, çağlar boyunca cevap aranan gerçeklik kavramı, belgesel sinemada olduğu kadar genel anlamda da tartışmalı bir

konudur. Elbette gerçeğin kesin olarak tanımlanamaması, onu sorgulamayı gereksiz kılmaz; aksine bu belirsizlik dünyayı, düşünce ve sanatın üretildiği, sürekli değişen bir alan haline getirmektedir (Demoğlu, 2013, s.6). Görme becerimiz de kâinata ait bilgilerimiz, karakterimiz, eğitimimiz ve bakış açımızla şekillenmektedir. Gerçeği görebilmek de yalnızca gözün özelliklerine bağlı olarak kamera kayıtlarına bağlı değil, sayılan etmenlerle biçimlenen düşünce yapısıyla mümkün olabilmektedir (Mükerrem, 2016, s.38). Dolayısıyla belgesel sinema, kişinin yaşamını veya bir olayı aktarırken, gerçekliğin oluşma sürecinde, muhakkak cinsiyet, inanç, eğitim ve yaşanılan coğrafya gibi birçok değişken söz konusu olacaktır (Susam, 2021, s.148). Türk sinema kuramcılarında Nijat Özön (1990) bu duruma şöyle vurgu yapar:

Belgesel filmci için önemli olan herhangi bir sorunun, konunun ardında yatan gerçektir, bu gerçeği yansıtmaktır. Belgesel filmci bu gerçeği yansıtırken elinden geldiğince nesnel davranmaya çalışır. Fakat yine de kendiliğinden anlaşılacağı üzere, bu gerçek de o belgesel filmcinin anlayışına, dünya görüşüne, bilgisine göre biçimlenmiştir. (s.128)

sözleriyle anlatır. Bu bağlamda gerçekliğin, duygulara odaklı değişken bir öz olarak şekillenen geçici yansımalarla biçimlendiği böylece ortaya bir sanat çıktığı söylenebilir.

Sine-Göz akımının kuramcısı ve film yönetmeni Dziga Vertov, izleyici ile gerçek hayatın arasındaki yapaylığı kaldırmak için kaleme aldığı manifestosunda dramalara, tiyatro düzenlemelerine ve roman uyarlamalarına yer olmadığını ve gerçek sinemanın aracısız şekilde ortaya çıkacağını savunmuştur (Vertov, 1968, s.298). Fakat kusursuz olarak gördüğü alıcının elde ettiği gerçek görüntülere, farklı anlamlar yükleyebilmek için kurguyu kullanmıştır. Yani çekimlerde kadraja sığan gerçekliğe, kurgu masasında müdahale ederek onu dönüştürmüştür (Susam, 2021, s.146). Bu bağlamda anlaşılmaktadır ki öykü, oyuncu ya da katılımcı olmasa dahi, yönetmen prizması çalışmadaki varlığını hissettirecektir.

Dziga Vertov'un "kinopravda" (gerçeğin sineması) kavramının Fransızca çevirisiyle adını alan "Cinema-Vérité" akımında, yönetmenin söz konusu olan gerçekliğe etkisinin fazla olduğu söylenebilir. Öyle ki adeta yönetmen orada olmasa gerçekleşmeyecek bazı olaylar, yönetmen müdahaleleri sonucu ortaya çıkmaktadır

(Nichols, 2017, ss.202,203). Kendi gerçeğini yaratan bu akımın karşısındaki “Direct-Cinema”da ise kamera, gündelik hayat içerisinde dolaşmakta, olayların tümü kamera karşısında gelişmekte ve pasif olan yönetmenin aksiyona bir müdahalesi gerçekleşmemektedir (Susam, 2021, s.147). Bu akımda kamera unutturularak, doğal akışın olduğu gibi aktarılması amaçlanmaktadır. İlk yıllarında dramatik bir yapıya sahip olmadığı varsayılan belgesel sinemanın, “Direct-Cinema”nın prensibine uygun olarak, gerçeği olduğu gibi yansıtma amacıyla olması ya da bu amaç doğrultusunda hareket etmesi gerekliliği, günümüzde de savunulan bir görüştür. Çünkü doğru ya da yanlış olabilecek yorumlama yetisinin kaybolması, belgeselin gücünü zayıflatıp niteliğin kaybolmasına ve bir tanıtım filmine dönüşmesine sebep olabilir (Boran, 2022, s.221). Bu görüşle birlikte yine de belgesel yönetmenin bir amacı ve bu amaç doğrultusunda ikna çabası olmalıdır. İzleyiciyi ikna etmek için de belirli kanıtlar sunulmalı ve bu kanıtların gerçek, güvenilir olması gerekmektedir. Filmin taraflı yahut tarafsız olması buradaki mühim mesele değildir çünkü her ne olursa olsun sunulan içerik, belgesel sinema etiketinden ötürü, güvenilir ve inandırıcı olacaktır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.350).

Aslında gerçekliğin izlerine yalnızca belgesel sinemada değil başta kurmaca filmler olmak üzere, hikayelerde dahi görmek mümkündür (Tağ, 2003, s.44). Hatta mevzubahis bir peri masalı dahi olsa, olay örgüsünün ve anlatısı ne kadar gerçeğe yakın olursa o oranda etkileyici olacaktır. Bu durumla ilgili Nichols bazı örnekler sunmuştur. Bunlardan Stroheim'ın *Tutku* (1925) ve Eisenstein'ın *Grev* (1925) filmleri, gerçekçilikleri sayesinde belgesel çekiciliğiyle övgü almıştır. Yine Roma, *Açık Şehir* (1945) ve *Gölgeler* (1960) gibi filmler, yaşanmış gerçekliği yenilikçi bir şekilde yansıtarak hem kurmaca hem de belgesel yöntemlerini sorgulatmıştır. Ayrıca *Cops*, *American Idol* ve *Survivor* gibi reality şovlar, televizyon belgeselinin sahicilik duygusunu ve melodramatik temaşa hissini artırma kapasitesini göstermiş, *Forrest Gump* (1994), *The Truman Show* (1998) ve *Guantanamo Yolu* (2006) gibi filmler ise, tanıdık tarihsel bağlamda insan yaşamlarına dair ilgi uyandırmayı amaçlayan anlatılar sunmuştur (2017, ss.11,12). Bu ve benzeri olaylar, bireylerin ekran karşısında, kurmaca olsa da olmasa da gördükleri şeye büyük oranda gerçeklik algısıyla yaklaştıklarının bir göstergesidir.

İyi bir ressamın elinden çıkan resim ile kötü bir ressamın elinden çıkan resim, (aynı örnek bir heykel ile heykeltraş içinde verilebilir) ilk bakışta gerçekliğe olan yakınlıkları çerçevesinde değerlendirilecektir. Belki daha sonra “aslında sanatçı burada şunu anlatmak istemiş...” şeklinde farklı yorumlanacaktır fakat ilk yaklaşım, çizimlerin gerçekliğiyle ölçülecektir. Bu bağlamda gerçeklik algısı ne kadar değişken olursa olsun ilk aranacak konu olacak, gerçekliğin yorumlanması onu takip eden süreçte var olacaktır. Ancak her ne kadar bir filmin ne oranda gerçek olup olmadığını bakış açımız, tepkilerimiz ve beklentilerimiz belirlese de belgesel sinema asli işlevleriyle, tarafsız bir gözlemci olmaktan veya bize kanıtlar sağlamaktan daha fazlasını yapabilmektedir (Saunders, 2018, s.26,29). Rabinger (2015) belgeselin bu etkisini “belgesel, sadece gerçekliği açığa çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda farkında olsak da olmasak da bizi harekete geçmeye ve farklı bir şekilde yaşamaya hazırlar” (s.54) sözleriyle anlatmıştır.

Filmin yaratıcısı, çalışmanın içerisinde gerçeğin ne şekilde yer alacağını, bu gerçeğe nasıl yaklaşp, izleyenlere nasıl aktarılacağını belirlenmektedir. Çerçeve içerisinde bir oyun sergileyen aktör yer almasa bile arkadaki yönetmenin rolü, gerçekliğin sunulduğu konusunda büyük olacaktır (Tağ, 2003, s.46). Elbette hiçbir sanatçı sanatını icra ederken, hayatı tıpa tıp yansıtamaz. Konu, alelade bir ağaç dahi olsa, bu ağaç çeşitli yönetmenler aracılığıyla, çeşitli şekillerde gösterilecektir (Mükerrem, 2016, ss.14-15). Bu nedenle, Aristoteles’in bir “taklit” olarak tanımladığı, Stendal’ın “dünya üzerinde gezdirilen bir ayna” olarak metaforize ettiği sanat (Susam, 2021, s.142), bir sanat dalı olan (içinde ontolojik olarak gerçekliği barındırsa dahi) belgesel sinema için, geçerli bir tanımlama olmayacaktır.

Özetlemek gerekirse "belgesel" kelimesi birçok film türüne atıfta bulunabilmekte ve bu kelime, filmleri yapan insanlar kadar farklı türleri kapsayabilmektedir (Glynne, 2011, ss.13-14). Günümüzde sinema teknolojisindeki gelişmeler hem gerçek dünyanın kaydını kolaylaştırarak çeşitlerin çoğalmasını sağlamış hem de bilgisayar tabanlı tekniklerle hayal edilen her şeyi görselleştirmeyi mümkün kılmıştır. Ancak bu durum, imgenin statüsünü sorunlu hale de getirmiştir. Gerçek imgeler, nesnellik statüsü taşıırken, bilgisayar üretimi imgeler imgenin ontolojik statüsünü tartışmalı yapmaktadır (Özdem, 2012, ss.400,401). Nitekim özellikle televizyon aracılığıyla yaygınlaşan popüler belgesel türleriyle, kurgu ile gerçeklik arasındaki ayrım önemli

ölçüde bulanıklaşmıştır. Bu şekilde bir devinim içinde akan belgesel sinemanın, gelişen dijital teknolojiyle birlikte gerçeklik algısı, bir kırılımlın eşiğine gelmiştir. Görüntü ve seslerin özellikle yapay zekâ aracılığıyla yeniden üretimi, sahte ile aslının farksızlaşması, artık gerçek temsilini yıkabilecek güçtedir. Bu yıkım da beraberinde, olmayan görüntülerin varmış gibi göstermesinden ötürü, birçok ahlaki tartışmayı gündeme getirecektir (Susam, 2021, s.149). Ancak buna rağmen, belgesel sinemanın, izleyiciler gözünde hala özündeki gerçeklik ve nesnellik değerlerini koruduğu da söylenebilir (Özdem, 2012, 400, 401). Jean-Luc Godard'ın yazıp yönettiği 1960 yapımı *Le Petit Soldat* (Küçük Asker) adlı filmde geçen "Fotoğraf gerçektir. Sinema saniyede 24 defa gerçektir" repliği aslında, izleyicilerin gördükleri şeyin gerçekliğine inanacaklarını göstererek bu durumu özetlemektedir.

2.5. BELGESEL SİNEMANIN ETİK SORUNLARI

Evers (2010) etiği, ahlak (morality) üzerine düşüncelerle ilgilenen bir davranış bilimi şeklinde tanımlamıştır (s.47). Tabii “ahlak” kelimesinin anlamı, toplumdan topluma değişmekle birlikte insanın doğuştan getirdiği ya da sonradan edindiği tutumlar, değerler ve ilkeler olarak açıklanabilmektedir. Fakat en basit anlamıyla iyi ve güzel olanı niteleyerek neyin uygun neyin değil olduğunu topluma göstermektedir. Bu noktadan hareketle ahlakın içinde yalanın, yanlışın barınamayacağı aşıkardır. Kuramcı Vaughan (1999, s.59) konuyla ilgili, *Le Petit Soldat*'ta geçen repliği destekler nitelikte olan şu açıklamayı yapar:

Fotoğraf – onun gerçekten bir fotoğraf olduğuna emin olduğumuzda – yalan söyleyemez. Ancak yanlış etiketlenir... Eğer belgeseli en iyi şekilde görüntüleri algılama biçimi olarak tanımlıyorsak, etiketlerin yanlışlığına kör olduğunu kabul etmek zorundayız. Belgesel, gösterdiği şeye değil, gösteriyor gibi görüldüğü şeye bağlı olacaktır ve bu ikisi arasındaki ilişki, film yapımcısının etik anlayışını oluşturacaktır. (aktaran Bruzzi, 2006, ss.16,17)

sözleriyle anlatır. Belgesel etiğinin, gerçekle ilişki ve katılımcılara karşı dürüst olma ilkesine dayandığı söylenebilir. Ancak temel amacı önemli bir mesajı iletmek olan belgesel, bu ilkeler, kültürel normlar, ahlak ve prodüksiyon politikalarından etkilenecek ve belgeselcinin, bu süreçte etik sorularla yüzleşmesi kaçınılmaz olacaktır (Rughani, 2021, ss.205,208). Çünkü belgesel sinemanın bir hikâye anlatma

sanatı olmasına karşın, anlatılan hikayelerin gerçekte olan kuvvetli bağları nedeniyle belli sorumlulukları bulunmaktadır. Belgesel yapım süresince de yönetmen, sorumlulukları doğrultusunda sorunlarla münakaşa etmektedir.

Rabinger (2015), belirli bir bakış açısıyla, yalnızca temel gerçekleri gösteremeyeceklerini varsaydığı belgeselcilerin yapabilecekleri en iyi şeyin, konusu kavranılabilir, ikna edici ve güvenilir kanıtlar sunan, yorumlayıcı yargılar yapma cesaretine sahip belgeseller üretmek olduğunu belirtir. Bunları adil bir şekilde yapmak her ne kadar uykuları kaçırarak etik ikilemlere yol açacak olsa da Rabinger bu değerlere sahip içeriklerin güven hak edeceğini söyler (s.131). Bu ifade belgeselciye yüklene sorumluluğun oldukça fazla olduğunu göstermektedir. Her ne kadar yapımcı etkisi, sponsor etkisi yahut katılacağı festivallerin etkisi yönlendirici olabilir de ortaya çıkacak ürün, yönetmenin kararlarını yansıtacak ya da yansıttığı varsayılacaktır (Tağ ve Öz, 2015, s.479). Dolayısıyla bir meslek olan belgeselciliğin, ahlaki davranışların sistematik bir biçimde ele alındığı etik kavramı içinde şekillendiğini, yapımıyla ilgili kural ve eylemler doğrultusunda da bir pratik kazandığı söylenebilir.

Belgesel sinemanın merkezindeki etik sorunların, temsil kavramıyla ilişkili olduğunu vurgulayan Nichols (2017), insanlardan kamera önünde hareketlerini tekrarlamalarını istemenin doğru olup olmadığının, suç teşkil eden olayların filmde yer alıp almamasının, belgesel yaparken insanlara davranış biçiminin, ayrıca katılımcılara ve izleyiciye karşı olan sorumlulukların etik değerler çerçevesinde sorgulandığından bahseder (ss.64,65). Bunun yanı sıra “etik konuların göz önünde bulundurulması, zararlı etkileri en aza indirmeyi amaçlar” (ss.72,73) şeklindeki ifadesi de etik meselelerin neden olabileceği etkilere dikkat çekmektedir.

Aslında kurmaca film sanatı da belgesel film sanatı gibi içinde estetik kaygı ve bazen bir mesaj iletme endişesi barındırabilmektedir. Bunun neticesinde de filme yaratıcı müdahaleler söz konusu olabilmektedir. Fakat izleyici, kurmaca filmlerde gerçekleşen olayların, aslında gerçek olmadığını, kahramanın ve kahramanların yaşadıklarının birer hayal ürünü olduğunu bilirken, gerçekliğin aktarımıyla ilgili büyük bir sorumluluk yüklenen ve kahramanları toplumsal aktörler olan belgesel filmde, ne olup bitiyorsa, gerçekte de bunun olduğunu düşünecektir (Tağ, 2003,

ss.51,52). Bu nedenle “göz vicdandır” sözünden yola çıkılarak, gerçek arayışı ve onun temsiliyetinin getirdiği estetik ve etik arasındaki bu hat, yalnızca estetik kaygılar ile aşılmamalıdır. Doğruluk ve etik ilkelere bağlılık üzerinde ilerleyen bir yol izlenmelidir. Belgesel özgün anlatımıyla, dramatik yapısıyla ve yaratıcı diliyle, merkezinde insan olduğu için çağın ve toplumun duyarlılıklarına karşı sorumlu olmalıdır (Susam, 2021, ss.125,128,142).

Belgesel film dünyasını, film yapımcısını ve yönetmenini muhtemelen zengin etmeyecek, çoğunlukla moral bozucu durum ve sonuçlarla başa çıkmak zorunda bırakacak bir alan olarak gören Glynne (2011), bu uğraşın aynı zamanda ödül olarak büyümlü hayatlara ve büyümlü dünyalara girme fırsatını sunacağından bahsetmektedir. Fakat bu dünyanın büyümlüne kanıp, etik meselelerin göz ardı edilmemesi gerektiğine de vurgu yapmaktadır (s.209). Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, filmin getirdiği olumlu sonuçların ödülünü alacak olan da etik tartışmaların odağında sorumlu tutulacak olan da film yapımında ve karar alma süreçlerinde etkili olan kişiler, film yapımcısı veya yönetmeni olacaktır (Evers, 2010, s.48). Bu noktada içeriği oluşturan kişilerin, toplumun, kültürel çıkarların, etik perspektif çerçevesi içinde sorumlu kişi tarafından korunması gerekmektedir. Elbette belgesel film yönetmeninin, şayet bağımsız değilse, sorumluluk miktarı da artacaktır. Eylemlerini hem halkın temsilcisi olacak şekilde belirlemeli hem de yapımcının yahut sponsorun çıkarlarını dikkate almalıdır. Örneğin *Kuzeyli Nanook*'ta (1922) yönetmen Flaherty, zorlu bir hayat mücadelesi içinde olan İnuit kültürünün temsili için çabalarken aynı zamanda, sponsor firmanın faydasını gözetecek şekilde kürk avcılığının yararlı tasviri arasında bir denge kurmak durumunda kalmıştır (Tağ ve Öz, 2015, s.481). Buradan da anlaşılacağı üzere bir belgesel yönetmeni, çekim yeri, anlatılacak öykü, çerçeveleme, kurgu gibi unsurları belirlerken birçok kişiyi memnun etmeye çalışmaktadır ve bu süreç etik kararlar içermektedir. Açık, ışık, konu, sorular ve çekim süresi anlamı şekillendirecek ve belirli bir yargıya işaret edecektir. "Neden bu çekim?", "Ne söyleniyor?" ve "Kimin çıkarına?" gibi sorular etik açıdan önemlidir, bu da etik kararların belgesel yapımında en kritik mesele olduğunu göstermektedir (Rughani, 2021, s.206). Yönetmenin, bir tarafın müdafiliği olmakla sorumlu tutulmaması ya da bunun minimuma indirilmesi için denge gözetmesi önemlidir.

Evers (2010), demokratik bir toplumda gönderenin olduğu kadar alıcının da sorumlulukları bulunduğunu belirtmektedir (s.46). Bu açıdan bakıldığı taktirde ahlaki sorumluluğun yarattığı yükümlülüğün, yalnızca belgesel üreticisine yüklenemeyeceği sonucuna ulaşılabilir. Çünkü çıkacak etik sorunların sadece kaynağın perspektifinden olduğu varsayımına ulaşamaz. Böyle bir durumda seyircinin perspektifi de söz konusu olacaktır. Bu şekliyle gerçekliğin manipüle edilmesine rağmen, görünenin doğru bilgi olduğu ve yönetmenin izleyiciyi ciddi anlamda yanıltmaktan sorumlu tutulamayacağı varsayılmaktadır. Belgesel bir belagat sanatı olup, hikâyenin ne kadar değiştirileceği yönetmenin, bundan çıkarılacak sonuç ise izleyicinin kararına bırakılmalıdır (Saunders, 2018, s.24). Fakat bu, yönetmene, bütünüyle özgür olacağı bir kapının aralanacağı manasına da gelmemelidir. Çünkü gerçeğin iletilmesinde yer verdiği kişilere karşı olan sorumluluğu devam edecektir.

Doğrudan sinemacı Frederick Wiseman'ın 1967 yapımı olan *Titcut Follies* filmi, Bridgewater Hastanesi'ndeki gerçekleri gün yüzüne çıkartmıştır. Bu film bir akıl hastanesinde çekilen ilk film olma özelliğine sahiptir. Fakat aynı zamanda hastaların çıplaklığının sergilenmesi, aşağılayıcı bir bilinç içermesi ve bahsi geçen konuların oldukça hassas olması gibi nedenlerle hem hastaları hem de kurumu acımasız göstermekle suçlanmıştır (Winston 2021, s.55 ve Saunders, 2018, s.33). Bununla bağlantılı olarak da Arthur Knight, "hakikat nerede bitiyor ve ahlak nerede başlıyor?" diye sormuştur (Barsam, 1973, s.275'den alıntılayan Saunders, 2018, s.33). Diğer bir örnekte ise Michael Moore, tartışmalı bir belgesel olan 1989 yapımı *Roger and Me* filminde, General Motors'un bir tesisini kapatacağını duyurması ve bu olaydan 35 binden fazla çalışanın etkilenecek olması hikayesinin peşine düşmüştür. Oluşturduğu hikâye dilinde özellikle kronolojik sıralama ile oynayıp, olayların farklı dönemlerde gerçekleşmiş algısını yaratması ve tarafsızlığını korumadığı yönündeki iddialar, konunun tartışmalı bir konuma gelmesinde en önemli etmenler olmuştur (Winston, 2021, ss.70,71). Saunders'ın (2018) değerlendirmesine göre tarafsızlık Moore için de Wiseman için de verilmek istenen mesajın gücü önünde, ehemmiyetini kaybetmiştir (s.34). Birçok eleştirmen bu konu hakkında güvenilirlik tartışmaları içerisinde eleştirilerini sunmuşlardır. Fakat örnekteki *Roger and Me* filmi ve benzeri yapımların etik dışı sergiledikleri

tutumlar, güvensiz olduklarına dair görüşler, hala bir belgesel oldukları gerçeğini değiştirmemiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.350).

Bazı durumlarda yönetmen kendini etik kaygı ve istekleri arasında bir çatışma içerisinde bulabilir. Bu da ortaya bir dilemma çıkartacaktır. Glynne (2011), bu konuyla ilgili çarpıcı iki örnekle durumu belirginleştirmeye çalışmıştır. Bunlarda ilki bir uyuşturucu bağımlısının konu edildiği belgesel çekimiyle alakalıdır. Bağımlı, çekimin bir anında sinir krizi geçirip her şeyin suçlusu olarak sizi (yönetmeni) gösterir. Fakat bu duygusal patlama aslında iyileşme sürecinin bir yansımasıdır ve ertesi gün kişi sakinleşip sizden özür diler ama aynı zamanda kriz görüntülerinin silinmesini de talep eder. Kurguda siz bu bölümleri çıkartabilirsiniz ya da yapımcı bu görüntüleri kullanmanız konusunda diretebilir. İkinci bir örnekte ise muhalif bir grubun, çektiği güçlükleri, verdikleri mücadele içerisinde neler hissettikleri gibi konuların yer aldığı bir film vardır. Yönetmen bu mücadeleyi, dünyaya duyurmak ister fakat filmin geniş kitlelere yayılması demek aynı zamanda yetkililerin filmdeki kişileri teşhis etmesi ve cezalandırması demektir. İşte bu gibi etik çıkmazlar barındıran ikilemler, kapsamlı tartışmaların sıklıkla konusu olmuşlardır (2011, s.210). Bununla bağlantılı olarak Calvin Pryluck (1976), “Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming” adlı makalesinde, belgesel film etiği hakkında belli başlıkları incelemiştir. Bunlardan bazıları; neyin ne kadar gösterileceği, rıza beyanı, mahremiyet, halkın bilme hakkı, filmi hazırlayanların hakları ve izleyiciye karşı olan sorumluluktur (ss.21-29). Bu başlıklar aynı zamanda belgesel film etiği konusunda, genel sorunların özeti gibidir. Belgeselcinin bu konuları kendi nazarında değerlendirmesi önemlidir. Fakat bu değerlendirme sonucu kesin doğruya veya kesin yanlışa ulaşılacak bir sonuç çıkmayabilir. Doğru ve yanlış muhtemeldir ki belgeselcinin kişilerle olan ilişkisine ve bu ilişkiler ekseninde gelişecek olan dürüstlüğüne bağlı olacaktır. Beklenti ise filme konu olanların gereksiz yere rencide edilmeyeceği, karalanıp yanlış tanıtılmayacağı yönünde olacak ve son kurguda yönetmenin kendi yorumu, bunun bir ihanet mi yoksa onurlandırma mı olacağını belirleyecektir (Glynne, 2011, s.211).

Elbette şu da belirtilmelidir ki belgeselciler, gazetecilerden farklı olarak mesleki kuruluşlar veya toplumlar tarafından belirlenen genel, klasik etik kurallara sahip değildirler. Aksine çoğu belgeselci gazeteciliğin getirdiği prensiplere de karşıdır.

Gazeteciler, kapsadıkları olaylara yaklaşımlarında nesnel ve dengeli içerik sağlama sorumluluğuna sahiptirler. (Tağ ve Öz, 2015, s.483) Burada gazeteciliğe yüklenen sorumluluk tarafsızlık, doğruluk ve güvenilirlik çerçevesindedir ve haber ile yorum bariz olarak birbirlerinden ayrılmalıdır. Detaylandırarak olursak etik, belgesel sinemada temel bir sorundur ve belgeselin hem gerçekliği belgeleme hem de sanatsal müdahale etme görevleri arasında bir çatışma yaratmaktadır. Belgeselciler, bir yandan muhabir gibi objektif kalmaya çalışırken, diğer yandan sanatsal ifade özgürlüğü ile yaratıcı müdahalelerde bulunmaktadır. Ancak bu iki yaklaşım farklı etik çerçeveler gerektirir; muhabirlik nesnellığe dayanırken, sanatsal anlatım öznelliği içerecektir (Winston, 2021, s.52). Bu nedenle gazetecilik ilkeleri hiçbir zaman belgeselciler için yaslanılacak bir duvar olmamıştır. Onların, belgesel haber ya da güncel olaylar üzerine program yapanların aksine mutlak ahlaki yükümlülükleri yoktur. *Roger and Me* tartışmalarının da odağını oluşturan yönetmenin nesnellikten uzak tutumu, kronolojik sırayla oynamış olması ve oluşturduğu algı yönetimi gibi birçok konu, onu tartışmaya açık hale getirmiştir (Saunders, 2018, ss.19,31,32). Bu şekliyle yönetmen Michael Moore'un filminin gazeteciliğin nesnellik vasfıyla değil, belgeselciliğin getirdiği öznellik vasfıyla hareket ettiği söylenebilir. Onun filmleri, eğlence ile belgeseli, kurmaca ile gerçeği, arşiv ile yaratıcı kurguyu harmanlayarak partizan olmayan belgesellerden ayrılmakta ve kişisel tanıklığı ile izleyicilerin özdeşleşmesini sağlayan, müdahaleci yaklaşımı, içeriğin eğlenceli yanını öne çıkartmaktadır (Kellner, 2021, s.149). Moore'a göre tarafsızlığın ehemmiyeti, mesajın gücü ve doğruluğu karşısında oldukça değersiz hale gelmektedir (Saunders, 2018, s.34). Bu bağlamda Bordwell ve Thompson'ın, konuyla ilgili "güvenilmez bir belgesel hal bir belgeseldir" (2012, s.350) ifadesi doğrultusunda söylenebilir ki; aynı tutum bir gazeteci tarafından sergilenseydi, gazetecinin gelecekteki pozisyonu muhtemelen olumsuz etkilenecekken, Moore'un belgeselcilikten dışlanması söz konusu olmamıştır.

Bir diğer husus ise belgesel içeriğine konu olan kişilerin bilgilendirilme durumudur. Karakterlerin filmin konusunu ve bu filmde kendilerinin ne şekilde gösterileceğine dair bilgilendirilmesi "bilgilendirilmiş rıza" kavramında değerlendirilmiştir (Glynne, 2011, s.212). Belgesel film yapım sürecinde bilgilendirmenin bir gereklilik olarak kabul edilmesine rağmen, birçok araştırmacı, film yapım sürecine katılmaktan

kaynaklanabilecek tehlikeler konusunda potansiyel katılımcıları, tam olarak bilgilendirmenin imkânsız olduğunu savunmaktadır (Tağ ve Öz, 2015, s.486). Yönetmen ile karakter arasında yapılan bir dürüstlük anlaşması, muhtemelen yeterli görülebilir fakat burada da bilgilendirmenin boyutu önemli olacaktır. Çünkü verilen az bilgi karakterin, doğacak sonuçlara hazırlıksız yakalanmasına neden olabilirken, verilecek olan fazla bilgi de doğallığı etkileyecektir. Ayrıca rıza bir meblağ karşılığında alınıyorsa beklenen doğallık tamamen tartışılır bir duruma gelecektir.

Kuramcılar, belgesel filmlerdeki gerçekliğin uğradığı farklılaşmadan ötürü, gerçekliğin çok yönlü olduğu ve kişiye göre değiştiğini iddia etmektedirler (Tağ ve Öz, 2015, s.480). Fakat bu da beraberinde seyirciyi aldatmanın sağlam bir gerekçesinin olup olmadığı ya da filmdeki kahramanların aldatılmasının doğru olup olmadığı sorularını beraberinde sürükleyecektir. Burada belirleyici unsur ise kasıt olabilir. Yapılacak müdahalelerde kasıtlı olarak yanıltıcılık söz konusuysa, belgesel filmin yapısındaki kabul edilebilir öznellik konusu tartışılır hale gelecektir. Örnek olarak Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* ve *Moana* filmleri kasıtlı olarak tasarlanmış çekimlerle doludur. Hatta Kuzeyli Nanook'ta İnuitlerin hayatını daha iyi anlatacağını düşündüğü için yönetmen, gerçekte aile olmayan bireyleri bir aile gibi göstermiştir (Glynne, 2011, ss.211-212). Saunders bu filmleri "...antropolojiye meraklı bir kâşif kameramanın, hedef izleyici kitlesine daha büyük bir 'egzotik' eğlence sunabilmek için, konu aldığı insanların davranışlarını ve geleneklerini çok büyük ölçüde değiştirdiği filmler" şeklinde değerlendirmiştir (2018, ss.32,33).

Belgesel sinemada, gerçeklik ruhunu yakalayabilme mazereti altında, aldatmacaların geçmişten günümüze kadar uzanan süreçte hep var olduğunu, gelecekte de var olacağını söylemek yanlış olmayacaktır. Yine de belgeselin gerçeklik ve doğruluk düsturunun devamı için yazılı olmasa da bazı kurallara ihtiyacı vardır. Pryluck, reyting için tartışmalı filmler yapıldığını, bunların sanat açısından değerinin şüpheli olduğunu belirtmektedir. Hatta bazı dolandırıcıların bu uğurda giderek daha tuhaf filmler yapacağını, bu nedenle etik konuların yalnızca tartışılmasının dahi, film, yönetmen ve izleyici arasında verimli bir ilişkiye yol açacağını ifade etmiştir (1976, s.29).

Elbette günümüzde, daha çok televizyon programları şeklinde karşımıza çıkan belgeseller üzerindeki ticari baskılar, etik yükümlülüklerle zarar vermektedir. Oluşan reality showlar ve melez türlerle belgesel arasındaki belirsizlik, etik konusundaki tartışmaları da farklılaştırıp, bulanık hale getirmektedir. (Tağ ve Öz, 2015, s.479) Geline bu noktada, belgesel sinema etiği, medya etiği ve klasik basın etiğinin benzer olduğu söylenemez ama herkesin, her seviyede, farklı farklı etik problemlerle karşı karşıya kaldığı bir enformasyon dünyasının artık mevcut olduğu söylenebilir (Evers, 2010, s.59). Burada özellikle belgesel ve belgesel türevi yapımlar için ak ile kara gibi doğru ve yanlış ayrımı oluşmayacağı aşikardır. Eğer aranan bir doğruysa bu doğruyu izleyici kendine sorarak bulmalı, belgeselci ise yaptığı işin gerçeğin bir yorumu olduğunu kabul edip aldığı kararların sonucunda sorumluluklarını kabul etmelidir (Glynne, 2011, ss.213-214). Çünkü özellikle televizyon dünyasına adapte olan hibrit program türleri, kamera önünde yorumdan daha fazlası olan ve yönetmenin müdahale alanının kapılarını sonuna kadar açan mizansenden, uzak durulmasını zorlaştırmıştır. Bu şekliyle daha popüler bir tür haline gelmiş olan belgesel, bir yandan teknolojinin de etkisiyle gelişim ve dönüşüm geçiren bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda dekor-set, kostüm, aydınlatma, kamera hareketleri, sinematografi ve renk gibi unsurlar, filmleri yahut programları etkileyici kılmak için yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Yorumu güçlendireceği varsayılarak seçilen bu estetik unsurlar, aynı zamanda belgeselcinin etik sınırlarını da şekillendirecektir (Tağ ve Öz, 2015, ss.482,488). Kasıtlı olarak yanlış yönlendirmelerin önünü açabilecek bu geniş yelpaze neticesinde, izleyenlerin izledikleri yapımların doğru ya da yanlış olduğunu verecekleri kendi tercihleriyle belirlemesi gerekmektedir.

2.6. MİZANSENİN TANIMI

Bordwell ve Thompson'a göre, yönetmenlerin kadraj içerisinde görünenler üzerindeki hakimiyetini ifade etmek için kullanılan mizansen, Fransızca (mise-en-scène) "sahneye koyma" manasına gelmektedir ve temelde tiyatro sanatı ile örtüşen bir terim olarak, ilk başlarda, oyunları yönetme uygulamalarında kullanılmıştır (2012, s.118). Sinemada görsel ve anlatı unsurlarının uyum içinde bir araya gelmesinin mizansen aracılığıyla sağlandığını belirten Gibbs'e göre, çerçeve içerisindeki unsurların düzenlenmesiyle hem görsel kompozisyon hem de izleyici

deneyimi şekillenmektedir. Bu şekillenişte mizansenin temel unsurları olan perdede görünen öğeler olan dekor, ışık, kostüm-makyaj, karakter davranışlarının yanı sıra kamera hareketleri, lens seçimi ve diğer fotografik unsurlar, mizansenı destekleyerek etkisini artırmaktadır (2002, s.5). Benzer şekilde Sikov, mizansenin, kamera hareketlerinin yanı sıra sinematografiyi içeren kamera pozisyonlarının ve açılarının da mizansenı kapsadığını ifade etmektedir (2010, ss.5,6). Bu bağlamda bir tiyatro terimi olan mizansenin, sinemada tanımının genişlediğini ve ortaya kendine has bir uygulama alanı yarattığını, bu şekilde de perdede seyirci tarafından görülebilen her şeyi kapsadığı söylenebilir (Altun, 2019, s.27). Film üretiminde mizansen unsurları, geniş ya da küçük bir ekip tarafından gerçekleştiriliyor olsa dahi, tüm öğeler yönetmenin aklındaki ortamı yaratmak için kullanıldığından, film içerisindeki set düzenlemelerinin incelenmesi, yönetmen tercihleri ve içerik hakkında önemli bilgiler vermektedir (Sikov, 2010, s.5,6).

Geçmişte Kuzeyli Nanook'tan beri var olan çerçeve içi düzenlemeye karşı çıkan Vertov ve Grierson bile, görüntüyü düzenlemiştir. Günümüzdeyse belgesel sinemanın, özellikle izleyici beklentileriyle beslenip, televizyon ve dijital dünyadaki kurmaca olan yapımlarla melezleşmiş olması, onun mizansen unsurlarıyla birlikte ele alınabilecek konumunu daha da güçlendirmiştir. Bu bağlamda sinemanın biraz daha temeline incek olursak, göreceğiz ki gerçeklik tartışmalarını yaratan da mizansenin ortaya çıkışıdır. Çünkü sinema, gözün yanılsamasına dayanarak izleyiciye gerçeği yeniden üreten bir izleme deneyimi sunmaktadır. Gerçeklik tartışmaları ise Lumière Kardeşler ve Méliès'in yaklaşımlarıyla şekillenmiştir. Lumière Kardeşler, gerçekçi bir yaklaşımla gündelik hayatı olduğu gibi kaydederken, Méliès, fanteziye dayalı kurmaca filmleriyle biçimci bir anlayışı benimsemiştir ve Lumière Kardeşler'in filmlerinde dekor, kostüm, makyaj gibi unsurlara nadiren rastlanırken, Méliès bu unsurları sıklıkla kullanmıştır (Dönmez, 2017, ss.94-96). O dönemlerden günümüze, bir filmde mizansen unsurları gerçekliğe hizmet için kullanırken başka bir filmde mizansen kullanımıyla farklı anlatılar yaratmaya çalışılmıştır. Bu noktada izleyicilerin genellikle mizansenı gerçeklik ölçütünde değerlendirdiği düşünülürse, filmin bütününe analiz etmek gerekmektedir. Çünkü gerçek hayatta olamayacak bir dekor ya da yapılan bir makyaj, film bütünü içerisinde anlatıyla doğru oranda gerçeklik barındırabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.119). Bu noktada

belgesel film bütünü düşünüldüğünde, mizansenin, filmin gereklilikleri doğrultusunda ve ahlaki sorumluluk çerçevesinde belgesel yönetmeni tarafından da kullanılabileceği sonucuna ulaşılabilir.

Belgesel sinemanın gerçeklikle olan bağı düşünüldüğünde, mizansen kullanımının beraberinde bir tartışma kapısı açması kaçınılmaz olmaktadır. Birçok eserde, görüntü tasarlanırken, mizansen unsurlarının belgeselin genel yapısına zarar vermeyecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Yapılacak olan görüntü oyunları, kurmaca filmlerde izleyiciyi filmin evrenindeki gerçekliğe inandırmak noktasında hizmet sağlarken, belgesel sinemada bu oyunlar daha çok sanatsal ve estetik kaygılar çerçevesinde kullanılmaktadır. Özellikle öyküleme boyutundaki estetik kaygıyla birlikte canlandırmaya ihtiyaç duyulması, bazı belgesellerde profesyonel oyuncuların yararlanılmasının önünü dahi açmıştır. Bu bağlamda kullanılan mizansen öğelerinin miktarı ve vasfı işin yaratıcılık ile ustalık tarafını gösterecektir (Sözen, 2010, s.263).

Bordwell ve Thompson (2012), “Mizansenini incelemek isteyen izleyici ona sistematik olarak bakmalıdır. Her şeyden önce dekorun, kostümün, ışığın ve figürlerin davranışlarının belirli bir filmde kendilerini nasıl sunduklarına bakmamız gerekir” şeklinde bir inceleme seti oluşturmuştur (s.163). Bunun doğrultusunda yine Bordwell ve Thompson, mizansen sisteminin, filmin bütünüyle ilişkilendirilmesi gerekliliğini vurgulayarak, bu ilişkilendirme esnasında gerçeklikle ilgili önyargıların belirli bir oranda, kenara itilmesi gerekliliğinden de söz etmiştir (2012, s.163). Bu doğrultuda alt kısımda, tezin son bölümünde incelenecek olan belgesel serilerinin analizinde kullanılacak Bordwell ve Thompson’ın mizansen setinin öğeleri çeşitli literatür taramalarıyla belgesel sinemaya hizmet edecek şekilde kapsamı genişletilerek, onların işlevleri, nasıl kullanıldıkları ve kullanımlarının neye hizmet ettiği, genel hatalarıyla açıklanmaya çalışılacaktır.

2.6.1. Dekor ve Set Tasarımı

Sinemada dekor, filmin geçtiği zamana, türe ve olaya bağlı olarak, mekân tasarımlarını ifade eden bir mizansen öğesidir. Bu mekanlar tamamen yapay bir şekilde oluşturulabileceği gibi konuyla uyumuna hizmet eden gerçek ortamlarda tercih sebebi olabilmektedir (Dönmez, 2017, s.77). Sinemada kamera ve çeşitli

lenslerin kullanımı, çerçeve içerisindeki her şeyi en ince ayrıntısına kadar perdeye yansıtıldığı için, tiyatro sanatındaki sade dekorlar (bazı istisnai deneysel filmler hariç) sinema için yeterli görülmemektedir (Taştan, 2023, s.90). Bu bağlamda tasarlanan mekânın, mekandaki aksesuarların ve eşyaların filmin kendi içerisindeki gerçekliğe uygunluğu, filmin inandırıcılığını da arttıracaktır (Dönmez, 2017, s.77).

Sinemanın ilk zamanlarında doğal dekor ve ışıktaki yapılan çekimlerin kontrolünün zorluğu ve maliyetinin yüksekliği, yönetmenleri başka çareler bulmaya yönlendirmiştir. Butler bu durumu şöyle açıklamıştır:

İlk filmler mühendislerin atölyelerinde ve bunların çevresinde çekilmiştir. Ne var ki, zamanla başarılı bir film çekmek için belli bir ortamın kontrol edilmesinin gerekliliği, özellikle stüdyoların kamera, ekip ve aydınlatma donanımları için daha geniş alanların maliyetini karşılayabildiği iç çekimlerde, dekorların kullanılmasını beraberinde getirmiştir. (2011, s.33)

İlk dönem filmlerine kadar uzanan doğal dekor kullanımı, aslına uygunluğu tercih eden hem belgesel hem kurmaca yönetmenleri tarafından sıklıkla tercih edildiyse de Méliès, yönetmenin set üzerindeki kontrolünü arttırmasından dolayı, stüdyo çekimlerine yönelmiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.121,123). Stüdyo çekimlerinin hem pratiklik hem de maliyet anlamında fayda sağlaması bir yana, gerçekçilik arayışında olan yönetmenler doğal mekanlardan kopamamıştır. Bu yönetmenler mizansenin dekor dışındaki unsurlarını da tasarlayarak, gerçekçiliği arttırmak için çaba sarfetmiştir (Altun, 2019, s.30).

Belgesel sinemada da gerçek mekân, önemli ilkelere kabul edilmekte, genellikle çekimler, olayın geçtiği yerde yapılmaktadır. Bu şekilde de stüdyonun yapaylık etkisinden uzaklaşıldığı düşünülmektedir. Fakat bu nokta kurmaca ile kurmaca olamayan filmler arasındaki geçiş alanlarından biri olarak kabul edilebilir. Kurmaca filmlerde sıklıkla kullanılan yeniden oluşturulmuş mekanlar, nadiren de olsa belgesel sinemada da kullanılmaktadır. İlk belgesel film olarak kabul gören Flaherty'nin *Nanook of The North* filmindeki yeniden inşa edilmiş iglo, buna örnek olabilir (Tağ, 2003, s.49). Stüdyo yapımı kurmaca filmlere şiddetle karşı çıkan Grierson, *Gece Postası* (Night Mail) filminde teknik zaruretten ötürü vagon içi çekimlerini stüdyoda çekmiştir hatta gerçeklik hissini arttırabilmek için karakterlerden sallanmaları dahi

istenmiştir (Saunders, 2014, s.135). Kaldı ki belgesel sinemada "canlandırma" olarak adlandırabileceğimiz bu tarz yeniden sahneleme teknikleri, aslında belgeselin ilk dönemlerinden itibaren kullanılmaktaydı. Ancak gözlemci stile sahip doğrudan sinemanın yükselişiyle birlikte, bu tür mizansene müdahaleler, nesnelliği bozucu bir unsur olarak değerlendirilmiştir. 1980'lerin sonlarından itibaren ise yeniden sahneleme, yani mizansen düzenlemesi, belgesel sinemanın sıklıkla başvurduğu yöntemlerden biri haline gelmiştir. Günümüzde ise mizansenin tüm öğeleri, özellikle yeniden sahnelemeden sıklıkla yararlanılan döküdramalar ve reality serilerde kullanılmaktadır. Bu çerçevede içerisinde, mizansen öğelerinin tarihsel süreçte, yoğunlukla düzenlendiği söylenebilir.

Sonuç olarak stüdyoda olsun gerçek mekânda olsun filmin amacı, inandırıcılık duygusunun hâkim kılındığı bir atmosfer yaratmaktır (Taştan, 2023, s.91). Bu noktada filme hem estetik özellikler kazandıracak hem de bilgi verecek dekor, eşya ve aksesuar kullanımları, kurmaca olmayan filmlerde de kullanılabilir, bu şekilde anlatı güçlendirilebilir.

2.6.2. Kostüm ve Makyaj

Kostümler, dekor gibi filmin bütünlüğünde nedensel bir amaç üstlenerek, önemli rol oynayabilirler, çünkü özellikle karakterlerin tanınması konusunda oldukça yardımcı olmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.125,128). Kullanılan kıyafetler, tıpkı mekânlarda olduğu gibi, film evrenindeki karakterin kimliğini, kişiliğini tanıtmada oldukça önemli olacaktır (Tağ, 2003, s.37). Bu noktada kostüm dekorla ilişkilendirilen bir konu olduğu için dekor ile de uyumlu olmalıdır. Eğer bir zamanda yolculuk filmi çekilmiyorsa karakterlerin kostüm ve makyajlarının filmin geçtiği döneme uygun olması beklenmektedir (Dönmez, 2017, s.77). Aynı zamanda giyilen kıyafetler ve yapılan saç stilleriyle makyajlar, film estetiğini de büyük ölçüde etkileyerek, karakterler arası ayrımların da gözetilmesini sağlamaktadır. Çünkü kullanılan giysiler (Buna takı, toka ve çanta gibi aksesuarlar da dahildir), bir tarz oluşturmakta ve film absürt bir konu içermediği müddetçe gerçekçi olmaları gerekmektedir (Taştan, 2023, ss.92,93). Ayrıca kostüm, saç ve makyaj, izleyiciye, karakterin psikolojik durumunu aktarabilme yetisi konusunda da belirli işaretler vermektedir. Bu şekilde karakterlerin fiziksel durumları desteklenerek yaralanma,

uykusuzluk ve sarhoşluk gibi durumların aktarımı gerçekçi bir şekilde yansıtılabilmektedir (Dönmez, 2017, s.78). Günümüzde gelişen imkanlar doğrultusunda, özellikle dijital uygulamalar ve plastik makyaj uygulamalarıyla, gerçeklik duygusunun aktarımı, karakterlerin farklı yaratıklara dahi rahatlıkla çevrilmelerine imkan tanımaktadır (Altun, 2019, ss.32,33) Çoğunlukla doğal bir şekilde bulunan karakterlerin görünüşlerine yapılan bu tarz müdahalelerle, izleyicinin ekranda gördüklerinin inandırıcı olabilmesine katkı sağlamaktadır (Taştan, 2023, s.95).

Kamera, belki de gündelik hayatta yüzdeki lekeler, kırışıklıklar ve sarkıklıklar gibi pek dikkat edilmeyecek ayrıntıları dahi detaylı gösterebilme kabiliyetine sahip olduğundan, filmlerde bu ayrıntılar, estetik kaygı gözetilerek, gizlenmek istenebilmektedir. Bu tip bağlamlarda makyaj, önemli bir rol oynayarak, kostümle olan uyumu ya da uyumsuzluğuyla birlikte bir karakter yaratmakta ve olay örgüsünün gelişimine katkı sağlamaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.128,131).

Belgesel sinemada, kostüm ve makyaj kullanımı olayın geçtiği çağı, halkı, karakteri mekânın dinamiklerini yansıtmak için döküdramada kullanılabilirken estetik kaygının gözetilmek zorunda kalındığı, televizyon ve dijitalle evrilmiş formatlarda da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu şekilde kurmaca olmayanın gerçekle olan ilişkisi desteklenmeye çalışılmaktadır.

2.6.3. Aydınlatma

Işığın var olmadığı yerlerde objeler görülmemektedir ve bu görünürlüğü sağlamak için de aydınlatmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Geçmişte bu işlev yalnızca güneş ve ateş türevleriyle sağlanırken artık günümüzde çeşitli ışık ekipmanları bu ihtiyacı karşılamaktadır. Sinemada da aydınlatma genellikle ışık ekipmanlarıyla yapılmaktadır. Işığın mizansenin bir parçası olması ise yönetmenin ışığı kullanım şekliyle, izleyicinin neleri görüp neleri göremeyeceğini belirtmesinden kaynaklanmaktadır (Altun, 2019, ss.32,33). Ahmet Dönmez (2017), ışığın mizansen açısından olan önemini “Yönetmen istediği atmosferi yaratmak için tüm mizansen unsurlarını, aydınlatma yoluyla düzenlemektedir. Doğru ışık koşulları yaratılmadan, istenilen mizansenin kurulması mümkün değildir” (s.81) şeklinde açıklamıştır.

Bordwell ve Thompson'a göre aydınlatma yalnızca aksiyonun görünürliğini sağlayan bir unsurdan daha fazlasıdır ve ışık bir rehber gibi, kompozisyonun yaratılmasına yaptığı öncülükle daha aydınlık ve daha karanlık bölümler oluşturarak, çerçeve içindeki aksiyona dikkat çekmektedir (2012, s.131). Bu şekilde yaratılmak istenen ferahlık ya da kasvet gibi ortamlar oluşturulabilmekte ve yönetmenin tasarladığı aydınlatma biçimiyle dramatik etki sağlanabilmektedir. Aydınlatma ile oluşturulan kontrastlar, iki boyutlu uzamda var olan filme, derinlik ve doku kazandırarak bir anlam yaratmakta, kullanılan ışıklarla, izleyicinin bakışlarının hangi yöne doğru olacağı belirlenebilmektedir (Taştan, 2023, s.86). Elbette yönetmen tercihlerine göre doğal ışık kullanımı da tercih edilebilir fakat bu beraberinde, zaman kullanımı açısından bir sorun getirecektir. Havanın kapalı olduğu zamanlar ışığın dağınık gelmesinden dolayı çekimler kolaylaşırken, özellikle açık havalarda, güneş ışınlarının dik geldiği zamanlarda sert gölgeler meydana gelecektir. Bu nedenle doğal ışık kullanımını tercih eden yönetmenler genellikle gün doğumunu ya da gün batımını kapsayan süre içerisindeki altın saatlerde çekim yapmaya çalışmaktadır (Altun, 2019, ss.32,33). Bu kısıtlı süre beraberinde artan prodüksiyon maliyetlerini getirmesinden ötürü özellikle kurmaca sinemada pek tercih edilmemektedir.

Bu bağlamda yine Bordwell ve Thompson (2012), ışığın niteliğine, yönüne, kaynağına ve rengine dikkat çekmektedir. Onlara göre ışığın niteliği, aydınlatmanın yoğunluğunu işaret etmekte ve yumuşak ışıkla yayınlık bir aydınlatma sağlanırken, sert ışıkla soğuk dokular, sert kenarlar yaratılmaktadır. Işığın yönüyle kaynak veya kaynaklardan objeye giden yola dikkat çeker ve gölgeleri azaltan önden, silüet yaratma gücü olan arkadan, biçimi bozmaya yatkın olan alttan, son olarak da belirli noktaları ortaya çıkartan üstten aydınlatma kullanılabilmektedir (s.132). Butler (2011), bu ışık oyunlarını "...bunların tümü farklı gölge biçimleri oluşturacak, farklı duygudurumlar ortaya çıkartacaktır" (s.35) şeklinde ifade etmiştir.

Günümüzde gelişmiş aydınlatma teknolojileri kullanılmasına rağmen temel prensip olarak hala üç kaynaklı aydınlatma tekniği kabul görmektedir. Doğala yakın bir ışıklandırma tekniği olarak kullanılan bu yöntem, olmazsa olmaz değildir fakat kullanışlı olduğu varsayılmaktadır (Altun, 2019, s.35).

Bunlardan ilki olan ana ışık diyagonaldir ve mekânın büyük bir kısmını aydınlatan dominant ışıktır. Bu ışık güçlü gölge oluşumlarına sebep olmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.134). Anahtar ışık olarak da adlandırılan ana ışık, çeşitli ruh halleri, ambiyanslar yaratmak için konumlandırılmakta ve bu şekilde yönetmen yaratmak istediği gizemli, dramatik ya da iyimser havayı yakalayabilmektedir. (Taştan, 2023, s.88). Tek kullanıldığı taktirde oluşturduğu keskin gölgeleri yumuşak hale getirmek ya da yok etmek içinse dolgu ışık kullanılmaktadır. Konumu diğerlerine göre kameraya daha yakın olan bu ışık, ana ışığa göre daha az yoğundur (Bordwell ve Thompson, 2012, s.134). Dolgu ışık aracılığıyla, gölge oranlarıyla oynanabilmesi, çevresel ve ruhsal ipuçlarının izleyiciye aktarılmasına olanak sağlamaktadır (Taştan, 2023, s.88). Üçüncü ışık ise arka ışıktır. Arka ışık, fondan karakteri ayırabilmek için arkaya konumlandırılarak görüntünün üçüncü boyuta ulaşmasını sağlamaktadır (Altun, 2019, ss.38,39). Özel bir gaye olmadığı müddetçe, yumuşak bir etki yaratmak için dolgu ve arka ışık gibi yardımcı ışıkların, ana ışıktan %50 daha az güçte olması gerekmektedir (Dönmez, 2017, s.82). Bu tarz kullanımlar zorunluluk içermemekle birlikte yönetmenin yansıtmak istediği atmosfere göre değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin yönetmen loş aydınlatma yapmak isteyebilir. Bunun için yardımcı ışıkların seviyelerini değiştirip ya da onları tamamen ortadan kaldırarak, güçlü kontrastlar ve güçlü gölgeler ile sahne üzerinde oynamalar yapabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.136).

Çekim esnasında tercih edilecek olan aydınlatma biçimleri ve ışık-gölge oyunları, sahnenin içeriği duygusal yönden güçlendirilebilmekte ve yönetmen tercih ettiği farklı aydınlatma yöntemleriyle mizansenin etkileyecek farklı anlamlar yaratabilmektedir.

2.6.4. Oyuncu

Yönetmen anlam yaratmak için tıpkı mizansenin diğer unsurları gibi oyunculuğu da kullanmaktadır. Sergilenen oyuncu performansları görünüş, jest-mimik gibi görsel ve ses kullanımlarından oluşmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.139). Başlangıçta özellikle makyaj, dekor ve oyunculuk gibi unsurlar üzerinde tiyatro ile iç içe geçmiş bir yapıya sahip olan kurmaca sinema, zamanla kendi anlatım dilini geliştirerek bu bağı zayıflatmıştır. Bu süreci etkileyen unsurlar arasında sinemada

gerçekçiliğe ulaşma arzusu ve teknolojinin gelişmesi önemli rol oynamıştır. Gelişen kamera, lens ve ses ekipmanları, oyuncuların abartılı beden hareketleri ve güçlü ses vurguları yapma ihtiyacını ortadan kaldırmış, sinemayı daha doğal ve gerçekçi bir hale getirmiştir. (Dönmez, 2017, ss.78,79).

Bu bağlamda sinema oyunculuğunun temelde doğalcı olduğu söylenebilir. Çünkü bir fisıltı tiyatro sahnesinde en arka sıradaki izleyiciye işittirilmesi gereken bir unsur olup anlamı zayıflarken, beyaz perdede bu fisıltı mikrofon aracılığıyla doğal bir şekilde kaydedilebilecek ve anlamı zayıflamayacaktır (Dmytryk ve Dmytryk, 2007, s.41). Elbette bu noktada gerçekçilik aranırken film evreninde hedeflenen oyunculuk tarzının ne olduğunu anlamak ve doğallığı bu çerçevede değerlendirmek gerekmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.140). Çünkü oldukça önemli bir anlam, bir repliğin iletilme biçimine veya aktörün belirli bir ana nasıl yaklaştığına bağlanabilmektedir (Gibbs, 2002, s.12). Örneğin özellikle beden hareketlerinin (jest-mimik) ve konuşma tarzlarının abartılı olması gereken, bireysel performansların önem kazandığı komedi türündeki yapımlarda, bahsedilen doğallık aranmayabilir (Dönmez, 2017, ss.79,80).

Belgesel yapımlar düşünüldüğünde, kameranın her olay anında olayın gerçekleştiği yerde olamaması durumu, birçok belgesel çekiminde canlandırmayı peşinden getirmiştir (Tağ, 2003, s.51). Özellikle tarih konulu belgesellerde bu yöntem sıklıkla başvurulmaktadır. Örneğin, Tolga Örnek'in *Tanrıların Tahtı Nemrut Dağı* (2000) belgeseli, yoğunlukla kafa röportajlarından, belgelerden ve fotoğraflardan oluşsa da Nemrut'un bulunuş aşamasındaki arkeologların çalışmaları, sıklıkla canlandırma aracılığıyla yeniden inşa edilmeye çalışılmıştır.

Bununla birlikte farklı türdeki filmler ve kurmaca olmayan sinema düşünüldüğünde oyunculuk kavramı değişebilmekte ya da gelişebilmektedir. Burada geniş olasılıklar barındıran figürler de temsiliyet görevi üstlenebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.138). Bahsedilen figür hayvan belgeselinde bir kurt (*Kurt*, 2016, Ece Soydam) olabilirken, kurmaca filmde bir kedi (*Kötü Kedi Şerafettin*, 2016, Ayşe Ünal-Mehmet Kurtuluş) olabilmektedir. Bu bağlamda döküdramalar için de tıpkı kurmaca filmlerde olduğu gibi, oyuncu ya da figür performanslarının oldukça önem taşıdığı söylenebilir.

Kurmaca filmlerde ve döküdramalarda oyunculara yahut figürlere yönetmenin doğrudan müdahalesi mümkünken, kurmaca olmayan filmlerde de bu müdahale, doğallık arayışı içerisinde minimuma inse dahi, yine de söz konusudur. Örneğin bir hayvan belgeselinde hayvanların doğal yaşamlarına müdahale pek mümkün görünmeyebilir ama çekim için yapılan yemlemelerle hayvanları kadraj içerisine sokma, çeşitli seslerle dikkatlerini çekme veya farklı taraflara hareket ettirme gibi ufak hilelere başvurulabilir. Ayrıca kurgu aşamasında anlatıcı eşliğinde duygusal yönlendirmeler de yapılabilmektedir. Bununla birlikte insanı konu alan belgesellerde, karakterlerden filmin duygusal alt yapısını güçlendirecek bedensel devinimler istenilebilir ki birçok yönetmen bu tarz yönlendirmelerle filmin atmosferini güçlendirmeye çalışmaktadır. Bu gibi nedenler göstermektedir ki oyunculuk mizansen unsurları kapsamında belgesel sinema içerisinde de değerlendirilmesi gerekli bir husustur.

2.6.5. Sinematografi

Öncesinde Edison ve yardımcısı Dickson'un geliştirdiği kameraya "kinetograph" ismi, sonrasında Lumière kardeşlerin icat ettiği kameraya ise "cinématograph" ismi verilmiştir ve bundan türeyen sinematografi kelimesi de hareketle yazı yazmak manasına gelmektedir (Özarslan, 2019, s.14). Tiyatrodan ödünç alınan mizansen unsurlarının sinemaya uyarlanmasıdaki en büyük farklılığı, olayları gerçekleştirdiği anda kaydeden kameranın olması yaratmış ve kameranın bu varlığı ortaya fazladan bir mizansen ögesi olarak sinematografiyi çıkartmıştır (Altun, 2019, s.39). Dekor, kostüm, ışık ve oyuncuların mizansen unsurları olarak bir çerçeve içerisine yerleştirilmeleri elbette sinema için yeterli değildir. Bunların aynı zamanda kayıt altına da alınması ve yönetmenin çerçeve içerisindekilerin nasıl çekileceğini kontrol etmesi gerekmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.167). Bu bağlamda sinematografide, kameranın konuya olan mesafesi, açısı, ölçeği, konumu, objektif ve renk tercihleri, hareket hızı, çekim süresi gibi birçok unsur mizansenin görüş alanını etkileyecek alternatifler olarak ortaya çıkmaktadır (Dönmez, 2017, ss.82,83).

Kamerayı ve onun kullanım alanındaki tüm teknik etkenleri içeren sinematografi bir noktada ortamda bulunan seyirciyi temsil etmektedir. Yani kamera nereye konumlandırılıyorsa seyirci mizansenin diğer öğelerine o açıdan bakmakta hatta

kamera hareketi de seyircinin hareketini yansıtmaktadır. Bu noktada yönetmen, kendi tercihlerinin hangi konumdan seyredilmesi gerektiğini, kamera hareketleriyle kurduğu sinematografik bir çerçeveye aktarmaktadır (Altun, 2019, s.40).

Tüm bu hileler ve teknik yönelimler, kurmaca sinemada birer olanakken, gerçekliğin temsiliyeti bağlamında belgesel sinemada, anlatımın nasıl gelişeceğini ve değişeceğini belirleyebilme gücüne sahip olduğundan, içinde etik bir mesele de barındırdığı söylenebilir (Susam, 2021, s.168). Sinematografi çok parçalı sanatsal öğelerden oluşmaktadır ve bu öğelere çekim ve montaj esnasında yapılan müdahaleler, doğallığın belirli oranda değişmesini kaçınılmaz kılacaktır (Mükerrem, 2016, s.54). Bu bağlamda sinematografinin kabiliyetleri ahlaki sorumluluklar çerçevesinde, gerçekliğe zarar verilmeden kullanılmalıdır.

2.6.5.1. Renk

İnsan algısına olan etkilerinden dolayı renkler, anlam oluştururken yönetmenler tarafından mizansenin bir unsuru olarak kullanılabilir. Çünkü renklerin sadece anlam değil, anlatım açısından da önemli etkileri vardır ve farklı coğrafya ve kültürlerde çeşitli psikolojik duygular uyandırabilmektedir (Koca, 2019, s.236). Başlangıçta siyah-beyaz olan filmler gelişen teknolojiyle birlikte yerini renkli filmlere bırakmış, sesin ardından rengin de filmlerde yer alması ulaşılmak istenilen gerçeklik etkisinin artmasına yardımcı olmuştur (Altun, 2019, s.50). Bazı kuramcılara göre siyah-beyaz filmlerin bilgi iletimi konusunda renkli filmlere göre daha zayıf olmaları, izleyicilerin hikâyeye ve diyaloglara odaklanmasını sağladığını savunmuştur. Fakat yine de gerçekliğe ulaşma arzusuyla doğanın olduğu gibi yansıtılmasında, rengin etkisi onu vazgeçilmez kılmıştır (Taştan, 2023, s.77).

Renkler, sinemada çoğu zaman belirli anlamlar taşımakta ve izleyiciler üzerinde duygusal etkiler yaratmaktadır. Renkler, bu alışılmış anlamlarda kullanabileceği gibi, yaratılan sanatsal dile uygun olarak, farklı anlamlar yüklenerek de kullanılabilir. Farklı renk kullanımlarıyla yeni hisler sembolize edilebilmekte ve böylece film evreninde kendine özgü anlamlar oluşturulabilmektedir. (Kırık, 2013, s.82). Örnek olarak kırmızı; aşk, heyecan ya da ölüm, pembe; romantizm, kadınlık, sarı; dikkat, ilgi, yeşil; doğa, cömertlik, mavi; soğukluk, huzur ve

maneviyat, beyaz; saflık, temizlik, siyah; gizem, korku ve karamsarlık gibi birçok farklı hali temsil etmektedir (Taştan, 2023, ss.79-82).

Günümüzde çoğunlukla renklerle, film kurgusunun son aşamasında color correction (renk düzenleme) tekniğiyle, gelişen teknolojinin de etkisiyle rahatlıkla oynanabilmektedir. Renklerle anlam yaratma, kullanılan mekanların, dekorların, aksesuarların kendine has renkleriyle verilebileceği gibi sahne içindeki gerçekçi ışık kaynaklarıyla oynanarak ya kullanılan aydınlatma cihazlarının önüne yerleştirilen filtrelerle de ayarlanabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.137,138). Günümüzde şarjlı, portatif, RGB özellikli ışık kaynaklarının kolay ulaşılabilir olması da renk kullanımını, kurmaca filmlerden belgesel filmlere hatta sosyal medyaya kadar oldukça geniş bir alana yaymış durumdadır.

2.6.5.2. Kare Hızı

Başlangıçta kullanılan kameralar saniyede 16 kare hızla çekim yaparken günümüzde genellikle 24, 25 ve 30 kare hızında kullanılmaktadır. Fakat gelişen teknolojiyle birlikte artık, yüksek kare hızında çekim yapabilme gücüne sahip kameralar, bir bardağın kırılış sürecini dahi en ince ayrıntısına kadar kaydedilebilmektedir (Sayılğan, 2019, ss.139,140). Bu tarz yüksek kareli çekimlerin verdiği zaman yavaşlatma etkisiyle düşte ya da fantezide geçen bir sahneyi göstermek ya da bir spor müsabakasında sergilenen aksiyonları detaylıca aktarabilmek mümkün kılınmaktadır. Tam tersi şekilde, görüntü hızlandırılarak bazı aksiyonlara komiklik etkisi de kazandırılabilirken aynı zamanda bir güneş batışı-doğuşu (time-lapse) saniyeler içinde gösterilebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.172). Bu şekilde aksiyonun hızına müdahale eden yönetmen filmin anlatısını, kendi tercihleri doğrultusunda yönlendirebilmektedir.

2.6.5.3.Objektifler (Lensler)

Lens olarak da tabir edilen objektifler, objelerin görüntüsünü oluşturmaya yarayan, birden çok merceğin bir araya gelmesiyle oluşan kamera ekipmanıdır. Kamera önüne takılarak kullanılan objektifler, nesnelerden yansıyan ışınları toplayarak, onların filmin üzerine düşmesine izin vermektedir (Künüçen, 1990, s.247). Bu süreçte perspektifin kontrolünü elinde bulundurması gereken yönetmen için önemli değişken

objektifin odak uzaklığıdır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.174). Odak uzaklığı, sonsuza netleme yapıldığında objektifin merkeziyle film düzlemi arasında kalan mesafedir ve bu mesafe arttıkça görüntüler büyümekte, azaldıkça da küçülmektedir (Künüçen, 1990, s.249).

Orta odaklı (normal) objektifler: Genellikle 35mm ile 50mm arasındaki lensler normal objektifler olarak kabul edilmekte ve bu değerlerin altı geniş açılı üstü ise “dar açılı (teleobjektif)” olarak nitelendirilmektedir. Temel özellikleri, perspektif olarak insan gözüne yakın sonuçlar verebilmesidir. Bir çekim esnasında konumlandırıldığı yer eğer göz hizasıysa, genellikle özel bir anlatı amaçlanmamakta, olağanlık yansıtılmaya çalışılmaktadır (Kafalı, 1992, s.57).

Kısa odaklı (geniş-açılı) objektifler: Genellikle 35mm’den kısa objektifler geniş açılı olarak nitelendirilirken, nadiren 50mm’nin altındaki objektifler de geniş açılı olarak değerlendirilebilmektedir. Dderinliği abartma özelliği olan kısa odaklı, geniş açılı bu lenslerle çekilen görüntülerde normal ölçüler farklılaşmakta ve ön plan ile arka plan arasında mesafeler büyümektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.174). Örneğin 25mm’lik objektif ile çekilen bir görüntüde, kameradan 6 metre daha uzaktaki bir obje, izleyici tarafından 12 metre uzakta algılanarak mesafe iki katıymış gibi görünecektir. Ayrıca çerçeve içerisindeki her şeyin derinlemesine idrakinde veya biçimlerin bozumunda, bu lensler tercih sebebi olabilmektedir (Kafalı, 1992, s.60)

Uzun odaklı (teleobjektif) objektifler: Sıklıkla odak uzaklığı 50mm’den fazla olan objektifler bu sınıfta değerlendirilirken, ender olarak 100mm’nin üstündeki tüm objektifler teleobjektif olarak tanımlanabilmektedir. Bu objektiflerle yapılan çekimlerde hacim küçülüp, çerçeve içi ipuçlarının azaldığı görünürken, kameradan çok daha uzak konumdaki nesnelerse yakınımızdaymış gibi algılanabilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.174,175). Yakınlaşmışlık hissiyle tıpkı bir teleskop etkisi yaratırken, net alan derinliğinin etkisini azaltmaktadır. Örneğin 100mm’lik bir objektif ile kameradan 6 metre uzaktaki bir obje, izleyici tarafından 3 metre uzaktaymış gibi algılanacaktır (Kafalı, 1992, s.62,63). Bu objektiflerin kullanımı, özellikle yönetmenler tarafından önemli olan objelerin öne çıkartılmasında, tercih sebebi olmaktadır.

Değişir odaklı (zoom) objektifler: İzleyicinin deneyimlerini etkileyen farklı odak uzunluklarına sahip objektiflerin yanı sıra, 1950'lerden sonra kameranın sabit kaldığı, objektifin kendisinin uzaklığı arttırıp azalttığı zoom objektifler de kullanılmaya başlanmıştır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.177). Özellikle belgesel sinema ve haber filmciliğinde yaygınlaşan bu objektifler, çok sayıda çekim ölçeğini kullanma özelliği sunmasından dolayı zaman ve işgücü tasarrufu sağlamaktadır. İçerisindeki çoklu mercek yapısının yarattığı karmaşık optik sistem, görüntü kalitesi açısından bazı dezavantajlar yaratmaktadır. Fakat kayıt esnasında, odak uzaklığıyla oynanmasıyla yaratılan kaydırma hareketi, izleyicide objeye yaklaşıp uzaklaştığı hissi yaratarak, ek bir hareket olanağı sağlamaktadır (Kafalı, 1992, ss.66,67).

2.6.5.4.Kompozisyon

Yönetmen biçiminin saptanmasında incelenmesi gereken sinematografi, kadraj içindeki öğelerin ahengini ifade eden kompozisyonu da kapsamaktadır (Dönmez, 2017, s.76). Ayrıca kompozisyon, görsel olarak yaratılacak anlamda yönetmenin, kamera aracılığıyla neyin, nerede, nasıl gösterileceği sorularına verdiği cevaplar bütünü olarak değerlendirilebilmektedir (Altun, 2019, s.41). Taştan (2023) yönetmenin izleyiciye yansıtmak istediği bakış açısını yaratırken kullandığı kompozisyonlar için “öykü içerisindeki kelimeler” (s.67) benzetmesini kullanmıştır.

Film izleme sürecinin başarısızlığa uğramaması ve yönetmenin yorumunun anlaşılır kılınabilmesi için kadraj içerisindeki mizansen öğelerinin (oyuncu, dekor, kostüm, aksesuar) ilgi dağıtmayacak şekilde düzenlenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda da filmin anlam bütünlüğü ve estetik kaygısı göz önünde bulundurularak, amaca hizmet etmeyen unsurlar kadrajda yer almamalıdır (Altun, 2019, s.41). Çünkü film bütünü içinde akıp giden dünyada çerçeve, görüntüyü ve o dünyayı sınırlayarak, izleyiciye göstermek için bir bölüm seçmektedir. Geri kalan karakter, nesne, mekân ve bunlara bağlı akan süre kadraj dışı kalmakta, fakat izleyici yine de onların çerçevenin dışında hala var olduğunu bilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.191).

Yönetmen, sahnelerin gerekliliklerine göre açık ve kapalı kompozisyonlar oluşturabilmektedir. Kapalı kompozisyon, kadraj içerisinde görünenlerin haricinde ortamda başka bir aksiyonun bulunmadığı, tüm eylemlerin çerçeve içinde gözlemlenebildiği bir kompozisyonudur. Bu yöntem ile yönetmen izleyicinin ilgisini

kadraj içerisindeki olup bitene çekmeye çalışmaktadır (Altun, 2019, s.42). Açık kompozisyonda ise sahnenin geri kalanını merak ettirmek hedeflenir. Bu şekilde heyecan ve gerilim hissi aktarılabilir (Taştan, 2023, s.71). Bazin'e (1967) göre ekran, resimde olduğu gibi sınırlandırılmış bir çerçeve değil, eylemlerin sadece bir kısmını görmemizi sağlayan bir maskedir. Bir karakter ekrandan çıktığında, onun tamamen kaybolmadığını, dekorun başka bir yerinde var olmaya devam ettiğini kabul ederiz (s.105). Ayrıca film evreninde yaratılan uzamın, görülmeyen taraflarının izleyiciden önce karakter tarafından fark edilmesi, bu hislerin izleyici tarafından idrakini de güçlendirmektedir (Altun, 2019, s.43).

Yönetmenin yaratmak istediği anlama göre kullanımı değişen açık ve kapalı kompozisyonların yanı sıra kadraj içerisinde dikkat çekilmesi istenen unsur veya unsurlar, üçte bir kuralı olarak da tarif edilen altın orana göre konumlandırılabilir (Taştan, 2023, s.69). Kadraj hayali çizgiler ile bölünerek kesişim noktaları, filmdeki önemli noktalar için rehber kabul edilebilir. Ayrıca altın oranla birlikte değerlendirilmesi gereken, altın spiral olarak da bilinen "Fibonacci Spirali"nin de, anlatıda kompozisyona etkisi olduğu söylenebilir. Çünkü spiralin merkezine yerleştirilen unsur, odak noktası haline gelerek kompozisyonda ilginin toplanması istenilen yere dikkat çekmektedir (Ankaralıgil, 2013, s.83).



Görsel 2.1: Kurmaca bir film olan *Dünyalar Savaşı* (2005) ve TRT Belgesel'de yayınlanan Yok Olmadan Keşfet belgesel serisinden "Fibonacci Spirali" kullanım örneği.

Sinemaya uyarlanmış bu sistemlerin birer kural olduğu söylenemez ancak film bütününde kompozisyonlar kurulurken, çoğunlukla bu sistemlere uyulmaktadır. Diğer yandan karakterlerin veya aksiyonun özel bir durumu, farklı bir kompozisyonla anlatılmak istenebilmektedir (Dönmez, 2017, s.72). Kadrajdaki öğelerin konumları, renkleri, parlaklıkları ve boyları gibi unsurların, izleyicinin algısını yönlendirebilecek bir yoğunluğa sahip oldukları söylenebilir. Bununla

birlikte kadraj içerisindeki bu öğelerin düzenli ve estetik kaygı gözetilerek dağıtılmalarıyla dengeli ve simetrik, yalnızca bir tarafa yoğunlaştırılmalarıyla da dengesiz ve asimetrik kompozisyonlar yaratılabilmektedir (Taştan, 2023, s.72). Nazım Ankaralıgil (2013) bu konuya şöyle vurgu yapar:

Çoğunlukla simetrik bir yapı taşıyan durağan denge içerisinde yer alan görsel güçler tam anlamıyla eşittir; görüntüdeki dolu ve boş alanlar eşit dağılımdadır. Nötr dengede ise, görsel öğeler sınırlandırılmış alan içerisinde asimetrik olarak dağılmış; görüntüdeki dolu ve boş alanlar arasında farklılıklar oluşmuştur. Aynı zamanda, çerçeve içinde sağ ve sol, alt ve üst bölümler eşit dağılmamaktadır. Bu durumda, bir yandan görsel öğelerin manyetik güçleri arasında önemli eşitsizlikler oluşurken diğer yandan tüm kompozisyon ise denge durumunda bulunmaktadır. (s.78)

İzleyiciyi rahatsız etmek isteyen yönetmen, kamerayla istediği şekilde, dengesiz kompozisyonlar yaratarak, film evrenindeki bütünlüğe uygun olan, kendi anlatımını kurabilmektedir (Altun, 2019, s.47,48). Dengesiz kompozisyonlarla özellikle düzensizlik, huzursuzluk, kaos ve istikrarsızlık gibi duygu durumlarının yaratıldığı söylenebilirken, dengeli kompozisyonların düzen, huzur, dinginlik ve istikrar gibi duyguları çağrıştırdığı söylenebilir (Taştan, 2023, s.73).

Özetle doğru kompozisyonu kesin bir şekilde belirlemek mümkün olmayacaktır. Filmin amacına uygun olarak yönetmen, kendi anlatısı doğrultusunda, dengeli, geleneksel yöntemlerden faydalanabileceği gibi dengesiz, asimetrik yöntemlerden de faydalanarak, hikayesinin içeriğini şekillendirebilir (Altun, 2019, s.50). Bu şekilde yönetmen kadraj içindekiler kadar kadraj dışında kalanlarla da bir anlam yaratabilecektir.

2.6.5.5. Açı

Çerçeve içerisindekilerin yanı sıra bu çerçevenin izlendiği konum yani açılar da sinematografinin ilgilendiği bir konudur. Çünkü izleyici, çerçeveye bakan konumdan, oluşturulan mizansen izlemektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.193,194). Açılar pratikte üç temel kategoriye ayrılmaktadır: karşıdan, üst ve alt... Bunlardan en yaygın olarak kullanılanı, genellikle göz seviyesinde kurulan karşı açıdır. Ayrıca sahnelerin dramatik gücünü arttıran, insan gözünün alışkanlığı dışına çıkarak, duygusal etki yaratan açılar da bulunmaktadır. Örneğin solucan bakış açısı

(worms eye) olarak da bilinen alt aç ı genellikle karakterin özgüven, yücelik, kuvvet gibi düşünce durumlarını aktarmak için kullanılırken bizi çerçeve içindeki mizansene yukarıdan bakacak şekilde konumlayan üst aç ı, karakteri güçsüz, zayıf ve etkisiz olarak göstermek için tercih edilmektedir (Mercado, 2018, s.25). Bu standartların dışına çıkılan ve “dutch angle” olarak da bilinen eğik açıysa, kameranın yana eğilmesiyle kurulmaktadır. İlk kez 1930’larda Alman sinemasında kullanıldığı bilinen eğik aç ı, özellikle huzursuzluk, tedirginlik, korku ve çaresizlik gibi duygu durumlarını yaratmak için faydalanılan bir teknik olmuştur (Taştan, 2023, s.74). Bu aç ıda ufuk çizgisi eğri, dikey çizgiler ise çapraz görünmekte ve bu görüntü beraberinde mekânsal dengesizliği de getirerek, karakterin kafa karışıklığını, deliliğini veya uyuşturucu etkisinde olduğu hissini izleyiciye aktarmaktadır (Mercado, 2018, s.117). Ayrıca abartılı dramatik etkiler yaratmak için aşırı alt aç ı ve aşırı üst aç ı (kuşbakışı) kullanımları da mevcuttur. Bunlardan biri olan aşırı alt aç ı ile bir karakterin ayaklarının altından gökyüzüne doğru bakan bir çekim yapılarak karakterin önemi çok daha fazla artırılabilirdiği gibi, aşırı üst aç ı ile çok yüksek bir yerden (kuşbakışı) aşağıya bakarak insanın önemsizliği vurgulanabilmektedir (Vineyard, 2010, s.25). Bu tür aç ıların, izleyiciye farklı duygusal etkiler sunduğu ve kompozisyona derinlik kattığı söylenebilir.

2.6.5.6.Ölçek

Aç ılar kadar oluşturulan ölçekler de film evreninde oldukça önemlidir. Çerçevenin ufuk çizgisiyle olan paralellik düzeyi, yüksekliği ve mesafesi duygu durumları yaratma konusunda etkili olduğu söylenebilir. Çünkü aç ılar bizim çerçeveye bakış konumumuzu belirlerken çekim ölçekleri çerçeveye aramızdaki uzaklığı belirlemektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.194). Sinema dilinde ölçek adlarının bir kısmı konuyla ilgiliyken diğer bir kısmı ise karakter bedenine göre belirlenmiştir (Taştan, 2023, s.74).

Uzak (Aşırı genel) plan: Bu tarz çekimlerde genellikle kuşbakışı bir görüntüyle çerçeveleme yapılır ve insan figürleri görülmez (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195). Bir kenti, bir mahalleyi yani mekânın coğrafyasını anlatmak için kullanılan bu çekimlerle yönetmen, izleyiciyi mekânın ve olayın büyümesine çekmeyi amaçlamaktadır (Taştan, 2023, s.75).

Genel plan: Uzak planda figürler pek önemli değilken, genel planda figürler önemlidir fakat yine de arka plan daha üstündür (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195). Sahneyi tamamen içine alan bu çerçeveleme ölçeği, konuya göre farklılaşmakla birlikte tanıtım maksadı içermektedir. Fakat bu tanıtımda kullanılan ölçek, olayın bir odada geçmesine ya da ormanda geçmesine göre değişebilmektedir (Taştan, 2023, s.75).

Boy plan: Karakterin çerçeve içindeki konumuna göre adlandırılmış bu ölçekte, karakterin tamamı kadraj içindedir (Taştan, 2023, s.75). Karakterler veya karakterlerin ayaklarından baş boşluğuna kadar olan bölgenin görülebildiği bu ölçekte karakteri tanıtmaya amacı hakimdir (Tuğan, 2017, s.221).

Diz Plan: Karakterin alt sınır olarak dizlerinin çerçeveye dahil edildiği orta genellikle olan bu ölçek, karakterler ile mekân arasında kurulan hoş dengeden ötürü, yaygın olarak kullanılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195). Amerikan ya da kovboy plan olarak da anılan bu ölçekte karakter izleyiciye daha yakındır ve bu yakınlık sayesinde beden dili, kostümü ve aksesuarları net bir şekilde görülebilmektedir (Tuğan, 2017, s.221).

Bel Plan: Bordwell ve Thompson'ın (2012) orta çekim olarak da nitelendirdiği bel planda jest ve mimikler net bir şekilde görülebilmektedir (s.195). Karakterin belden yukarısının çerçeveye dahil edildiği, beden ve yüz ifadelerinin detaylı bir şekilde görülebildiği bu plan aracılığıyla daha ayrıntılı bilgi aktarımı yapılabilir.

Göğüs Plan: Orta yakınlıkta bir ölçek olan göğüs plan, karakterin göğüs altı ile baş boşluğu arasındaki alanı kapsar. Karakter devinimlerini daha detaylı görebilmek, psikolojik ve dramatik etkiyi arttırmak için çokça kullanılan bir ölçektir (Tuğan, 2017, s.222).

Omuz Plan: Göğüs plana göre daha dar bir alanı kapsayan omuz plan, omuzların üst kısmından baş boşluğuna kadar olan kısmı içine almaktadır. Bu planda önceki ölçeklere göre arka plan daha kısıtlı görüldüğü için karakterin mekândan kopmaya başladığı söylenebilir (Mercado, 2018, s.63). Ayrıca karakterin yüz ifadeleri ve tepkileri açık seçik görülebilmektedir.

Baş (Yüz) Plan: Bu planda karakterin boynu ve başı görülmekte, yüzü kadrajı tamamen doldurmaktadır. Karakterin izleyiciye yansıtılmak istenilen duygu durumlarını belirgin bir şekilde göstermek için sıklıkla kullanılmaktadır (Tuğan, 2017, s.222). Bu planda karakterin mekân bağlamından iyice koptuğu gözlemlenebilmektedir (Mercado, 2018, s.63).

Yakın Plan: Bir karakterin ayakları, elleri ya da jestin ayrıntılarını öne çıkartmak için kullanılabilirdiği gibi bir objenin detaylarını göstermek için de yakın plan kullanılabilir. (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195). Oldukça dar olan bu ölçekte, detaylar ve nesneler çerçeve içerisinde diğer unsurlardan soyutlanarak, yalnızca önemli ayrıntılara dikkat çekilmektedir (Tuğan, 2017, s.222).

Aşırı Yakın Plan: Bu ölçekte yüzün yalnızca bir kısmının gözüktüğü ya da bir nesnenin ortamdan tamamen izole olacak kadar büyütüldüğü görülmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195). Çok yakın plan ya da özellikle nesneler için kullanıldığında makro plan olarak da adlandırılan bu ölçek, karakter üzerinde kullanıldığında yalnızca dudaklar, gözler kadrajı dolduracakken, parmakları bir yüzüğün detaylarını göstermek için de kullanılabilir (Mercado, 2018, s.63).

Geleneksel bu planların genel geçer kurallar olduğunu söylemek zor olacaktır. Hatta tüm bu planların aralarındaki farkın santim santim ölçülerek belirlenmesi de pek mümkün değildir. Çoğu yönetmen bu geleneksel kategorileri bilse dahi kendisini, kurallar ağına bağlı kalmak zorunda hissetmez (Bordwell ve Thompson, 2012, s.195). Çünkü yönetmen, film anlatısı içerisinde olayın gereklilikleri veya aktarılması önemli duygu durumlarını kendi inisiyatifine göre çerçeve içerisinde alacaktır.

2.6.5.7.Hareket

Kamera ölçekleri izleyicinin çerçeveye olan uzaklığını belirlerken, çerçevenin devamlı sabit kalması pek mümkün değildir. Çekimde kullanılan ekipmanlar aracılığıyla çerçevenin açısı, yüksekliği, düzeyi ve mesafesi hareket ettirilebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.199). Bu şekilde çerçeve içerisindeki hareket ya da hareketsizlik, hareketli bir kamera aracılığıyla kaydedilebilmekte, çekim ölçekleri çekim esnasında değişikliğe uğratılabilmektedir.

Başlangıçta hareketi kayıt altına alabilme becerisiyle diğer sanatlardan ayrılan sinema, ilk yıllarında çoğunlukla sabit şekilde kullanılırken, gelişen teknolojiyle birlikte bu alışkanlık da giderek değişmiştir. Sinemanın günümüze kadar uzanan sürecinde birçok farklı ekipman geliştirilerek, kameranın hareket edebilme kabiliyeti arttırılmıştır (Altun, 2019, s.54). Bu şekilde oluşan hareketli çerçeveler kadraj içerisindeki objelerin değişmesi manasına geldiği için izleyici de çoğu kez çerçeveye birlikte hareket ettiği, sahnede gezindiği izlenimine kapılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.199). Belli yönlere baktırılan izleyicinin, anlatıyı keşfetmesi beklenir. Hatta bu türden hareketlerle izleyicinin korku, endişe, şüphe, şaşkınlık gibi tepkiler göstermesi amaçlanabilmektedir (Butler, 2011, s.29). Ayrıca hareketli kameranın, farklı açılardan çekim yapabilme özgürlüğü tanınması, daha az çekimle daha uzun sahnelerin kaydedilmesini sağlamış, kurgu müdahalesi de azaltılmıştır (Altun, 2019, s.54).

Teknolojik gelişmeler birçok alanda hayatı kolaylaştırırken, prodüksiyon alanındaki gelişmeler de sinema sektörünü doğrudan etkileyecek buluşlara sahne olmaktadır. Bu bağlamda kamera ve kamera ekipmanları alanında devamlı bir gelişmenin söz konusu olduğu, kamera hareketlerinin de giderek daha pratik ekipmanlarla gerçekleştirildiği söylenebilir. Günümüzde de kamera aksiyonlarının çeşitli biçimleri ve bu biçimlerin oluşturduğu farklı anlatı biçimleri bulunmaktadır.

Pan (Sağa sola çevrinme): Geniş bir görünüm manasına gelen panorama kelimesinin kısaltılmışı olan pan hareketi, kameranın, yeni bir konuma yönelmeden, yatay bir ekseninde dönmesine verilen isimdir. Bu hareket ile sanki izleyici kafasını sağa ya da sola döndürüyormuş algısı yaratılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.199). Hareket bir tripod yardımıyla gerçekleştirilmektedir ve bir mekân ya da manzara tanıtımı için tercih edilmektedir. Ayrıca bakışın bir öznenen diğer bir özneye dönmesini sağlamak ya da aksiyon içerisindeki bir özneyi takip etmek için de kullanılabilmektedir (Taştan, 2023, s.83).

Tilt (Yukarı ve aşağı çevrinme): Tilt hareketinde de kamera tripoda sabitlenmiştir ve hareket panın aksine dikey ekseninde yapılmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.199). Kameranın yerinin değişmediği fakat başının aşağı yukarı hareket ettiği bu aksiyon ile izleyici sanki aşağıdan yukarı ya da yukarıdan aşağı bakış hareketi

yapıyormuş gibi bir algı yaratılmaktadır. Gizem ve gerilim yaratmak için yaygınlıkla kullanılan bir hareket olmasının yanı sıra, ayaktan başlayarak karakterin başına kadar ulaşan devinimle, tanıtım amaçlı da kullanılabilir. Ayrıca yine bir nesnenin ya da bir yapının büyüklüğünü anlatacak sahneler için de tercih edilebilmektedir (Altun, 2019, s.56).

Zoom (Optik kaydırma): Objektif merceğinin arkaya ya da öne kaydırılmasıyla yapılan bu hareket, film bütününde çoğunlukla önemli bir özneye, ilgiyi odaklamak için kullanılmaktadır. 1950'lerden sonra bu hareketi gerçekleştirebilecek lenslerin kullanıma çıkmasıyla birlikte, çekim esnasında farklı ölçeklere geçebilme kolaylığına erişilmiştir (Mercado, 2018, s.141).

Kaydırma Hareketi (İleri, geri, sağa ve sola kaydırma): Bu hareket genellikle tren rayına benzeyen şaryo sistemi ve şaryo raylarına uygun tekerlekleriyle üstüne konumlandırılan dolly düzeneği ile yapılmaktadır. Kurulan şaryo ile eğri ve bozuk yerlerde, düzgün bir zemin yaratılarak, kamera sarsıntılarının önüne geçilmektedir. Şaryo üzerindeki dolly sistemine yerleştirilmiş kamera ile yatay, dikey, diyagonal ve dairesel hareketler yapılabilir (Bordwell ve Thompson, 2012, s.199). Kaydırmalı hareketlerde pan ve tiltin tersine, kameranın konumu sabit değildir. Raylı sistem üzerine oturtulmuş platformda yapılan bu hareketlerle, çerçeve perspektifi değiştirilerek, bir öznenin takibi ya da bir mekân değişimi gösterilebilirken, çeşitli duygu durumlarını oluşturmak için de kullanılabilir. Örneğin kameranın bir objeye yaklaşmasıyla dikkat çekme, heyecan yaratma, şaşırtma amaçlanırken, uzaklaşmasıyla da özenin yalnızlığı vurgulanabilir (Mercado, 2018, ss.159-171). Sahnenin sürekli devingen olduğu bu hareketlerle, çerçeve içerisinde dolaşma algısı oluşturularak, izleyicinin yeni bilgilerle buluşması sağlanmaktadır (Altun, 2019, s.57). Bu kaydırma hareketlerinin minimal ölçekte yapıldığı ve çoğunlukla tripod üstünde kullanılabildiği gibi, zemin üstünde de kullanılmaya imkân sağlayan, sliderlar adı verilen aletler mevcuttur. Bu aletlerin ergonomik ve düşük maliyetli oluşu günümüzde kullanımını yaygınlaştırmıştır.

Yukarı-Aşağı Vinç Hareketi (Havadan çekim): Kameranın aşağıdan yukarı ya da yukarıdan aşağı inip kalktığı pedestal hareketi, dolly üzerindeki teçhizata göre daha minimal şekillerde yapılabilirken, vinç ile oldukça geniş bir dikeyde de

yapılabilmektedir. Geniş bir perspektifi içine alan çerçeveden daha dar bir perspektife doğru inen şekli, bir başlangıç sahnesini tanıtmak amacı taşıyabilirken, yakın çekimden yükselerek uzaklaşılması bir sahnenin biteceğini anlatmak için kullanılabilmektedir (Brown, 2014, s.215). Ayrıca öykünün içeriğine göre, genişleyerek ufkun daha çok görünmeye başlanması, güçlü dramatik etkiler yaratabilmektedir (Taştan, 2023, s.83). Örneğin yakın planda yaralı bir şekilde yolda yatan bir kişinin, kameranin yükselmesiyle, etrafında yardım edecek kimsenin olmadığı algısı yaratılıp, gerginlik ve ümitsizlik duygusu verilebilmektedir (Brown, 2014, s.215) Günümüzde özellikle stüdyo ve canlı yayın çekimlerinde hala yaygın olarak kullanılan ve vinç ile benzerlik taşıyan Jimmy Jib de aynı amaçla kullanılabilen aletlerdendir. Daha pratik olan Jimmy Jib, robot kamera kafası ve onun kontrolünü sağlayan joystickle kontrol edilebilmektedir. Bu şekliyle de kamera çoklu hareket özgürlüğü (yukarı, aşağı, sağa, sola, ileri) kazanmaktadır. Fakat havadan çekim olanaklarını oldukça arttıran uçan kameralar (drone), Jimmy Jibin, özellikle dış çekim ortamlarında, kullanımının azalmasına sebep olurken, farklı bir pratik ve profesyonellik alanı sağlamıştır. Günümüzde tanıtım ve aksiyon sahnelerinde havada süzülerek özgürlük hissiyatı vermeleri sebebiyle, prodüksiyonlarda sıklıkla kullanılan bir ekipman olmuştur.

Elde Kamera Hareketi (Aktüel): Bundan önce bahsedilen neredeyse tüm kamera hareketleri, sarsıntısız ve pürüzsüz harekete ulaşabilmek için tasarlanmış aletler üzerinde gerçekleştirilmiştir. Fakat bazen yönetmen kameramanın vücut devinimlerinin yansıdığı, sarsıntılı görüntüler de isteyebilmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.200,201). Kameramanın kamerayı elinde yahut omzunda taşımasıyla görüntüde oluşan hareketler, doğallık hissi oluşturmaları için tercih edilebilmektedir (Taştan, 2023, ss.83,84). Bu kullanım, 1950'lerden sonra "Sinema Gerçek" belgesellerinin ortaya çıkmasıyla birlikte, öznel bakış açısı oluşturma işlevi nedeniyle yaygınlaşmıştır (Bordwell ve Thompson, 2012, ss.200,201). Bu tür kamera hareketleri, kameranin sıklıkla el ve omuzda taşınmasıyla ortaya çıkarken, yere yakın tutulduğu ya da vücudun çeşitli (diz, bacak, vd.) yerlerine dayandırılarak kullanılması da aynı amaca hizmet etmektedir. Görüntü yönetmeni Blain Brown (2014) bu durumu "Elde kameranin verdiği dolaysızlık duygusu ve enerjisi, başka

hiçbir yöntemle elde edilemez. Belgesel bir yaklaşıma işaret eder ve gizlice ‘işte olayın içindesiniz’ ve ‘bu gerçekten oluyor’ der” (s.216) şeklinde ifade eder.

Kamera Sabitleyicili Hareketler (Stedicam, Gimbal): Özellikle sarsıntısızlık istenilen ama tripod ve şaryo gibi ekipmanların kullanılamayacağı sahnelerde, kamera operatörünün vücuduna sabitlenerek, onun bir uzantısı haline getirilen stediacam, kamera sabitleyicili hareketlerde en çok tercih edilen alet olmuştur (Bordwell ve Thompson, 2012, s.200). Amerikalı mucit Garret Brown’nun icat ettiği steadicam, hareket kısıtlılığının aşılmasını sağlayarak özellikle takip sahnelerinin vazgeçilmezi olmuştur (Altun, 2019, s.58). Elde kamera hareketinin daha yumuşak ve sarsıntısız bir şekli olan kamera sabitleyici bu sistem, çoklu ve eş zamanlı hareket kolaylığı sağlamasından kaynaklı olarak, kullanım alanlarını arttırmıştır (Taştan, 2023, s.84). Ayrıca günümüzde kullanımı daha basit, maliyeti daha düşük olan ve elde taşınan gimbal teknolojisine sahip kamera taşıyıcıları da özellikle belgesel, kısa film ve televizyon çekimlerinde kullanılmaktadır. Bu ekipmanların, farklı mekanlar arasında geçişi ve takip sahnelerinin çekimini kolaylaştırması, Fransızların plan sekans adını verdiği uzun çekimleri de yaygın bir alternatif olarak sunmuştur.

Çeşitli duygu durumlarını yansıtabilmek amacıyla sinematografinin bir parçası olan kamera hareketlerinin çeşitli birçok yöntemi, film evreni içerisinde, sahneyi ve anlatıyı güçlendirmek için kullanılabilmektedir (Brown, 2014, s.211). Çoğunlukla mekânın ve öznelerin enformasyonunu arttıran bu hareketler, yönetmenler için olduğu kadar, izleyiciler için de ilgi çekici olmuştur. Çünkü bu kamera devinimleri genellikle izleyici tarafından özümsemekte ve kendi hareketleri olarak algılamaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012, s.200). Bu noktada yalnızca estetik kaygıların gözetilerek, mantıksal yapının bozulup sahnenin iç dinamiklerine zarar verilmesi, izleyiciyi kurulan bağlamdan uzaklaştırabilir. Amacın fark edilmemek ve ilgiyi öyküden kopartmadan anlatıyı yaratmak olması gerekmektedir (Brown, 2014, s.211) Bu nedenle tüm kamera hareketleri, mizansen unsurlarıyla olan uyumu bozulmadan kullanılmalıdır (Altun, 2019, s.59).

Yönetmen, film çekimi içerisinde oldukça karmaşık bir yapıdaki mizansen unsurlarını ve filmin bütünsel bağlamı içerisindeki sinematografik nitelikleri değerlendirerek, kendi biçimini oluşturmaktadır (Bordwell ve Thompson, 2012,

s.218). Söz konusu olan tüm unsurlar, bir ekip çalışması ile gerçekleşiyor olsa da hem kurmacada hem belgesel sinemada son belirleyicinin, eğer baskın bir yapımcı etkisi yoksa, yönetmen olduğu varsayılmakta ve yönetmenin yaratıcılığı çeşitli değişkenlerden etkilenebilmektedir (Susam, 2021, s.141). Fakat her ne olursa olsun mizansenin tüm unsurlarına hâkim olması beklenen tek kişi yönetmendir. Aslında bir gazetecilik terimi olan 5N1K kontrol listesindeki tüm sorunların (kimin, neyin, nerede, ne zaman ve nasıl) cevaplarına da, hareketli görüntü ekseninde, hâkim olması gerekmektedir.

Belgesel film her ne kadar kurmaca filmlerin karşıtı olarak tanımlansa da aralarındaki ayrım çok güçlü bağlarla birbirine bağlı değildir. Bu iki alandaki çalışmaların sınırları birbirlerinin bölgelerine sıklıkla kayabilmektedir (Tağ, 2003, s.44). Bu durum göstermektedir ki mizansen kullanımı yalnızca kurmacanın tekelin giremez. Kurmaca filmin bu unsurlardan yararlandığı gibi belgesel sinema da anlatım dilini ve dramatik yapısını güçlendirmek için mizansen unsurlarını kullanılabilmektedir. Fakat dikkat edilmesi gereken nokta şudur ki; eğer bir film belgesel vasfı taşıyorsa, ne kadar mizansen ögesinden faydalanılırsa faydalanılsın, bu filmin her zaman gerçekte bir bağı olacaktır. Bu nedenle de yönetmen, izleyiciyi etkilemek için mizansen kullanımıyla yarattığı anlatıda, ahlaki çerçevenin dışına çıkmamalı, sınırlar korunmalıdır.

3. BELGESEL SİNEMANIN TARİHSEL SÜRECİ VE TRT BELGESEL

3.1. BELGESEL SİNEMANIN TARİHÇESİ

Fotoğraf, tarih boyunca gelecek kuşaklar için görüntüleri kaydetmek amacıyla icat edilmiş bir araçtır. Başlangıçta insanlar bu ihtiyacı destanlar ve efsaneler gibi sözlü tasvirlerle karşılamışlardır. Sonrasında da yazı ve çizimle bu kayıt işlemi kesintisiz hale gelmiştir. Fotoğrafın diğer kayıt türlerinden ayırıcı özelliği, bir makine aracılığıyla yapılmasıdır ve bu nedenle belge üretimi olarak da kabul edilebilmektedir. Fakat fotoğraf üretimindeki en temel kriter seçimdir; hangi konunun, hangi zamanda ve hangi açıdan kaydedildiği, belgenin figüratif ve literal olarak değerini belirlemektedir (Topçuoğlu, 2005, s.79). 19. yüzyılda fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte onun bir bilim mi, belge mi yoksa sanat mı olduğu konusunda büyük bir tartışma yaşanmıştır (Akay, 2005, s.113). Bu bağlamda aynı tartışmalara konu olan belgesel sinemanın tarihçesini fotoğrafın icadıyla bağdaştırmak yanlış olmayacaktır.

Bununla ilgili bazı özet bilgiler şu şekildedir: MÖ 5. yüzyılda Çinli bir filozof olan Mo Ti, karanlık bir odadaki iğne deliğiyle yüzey üzerinde görüntü oluşturmayı gözlemlemiştir. Bu gözlem sonucunda basit bir aygıt geliştirilmiştir. Aristoteles de bu aygıttan *Problemler* adlı eserinde "camera obscura" (Latince: karanlık kutu) olarak bahsetmiştir. Daha sonraları bir merceklerle birleşen bu karanlık kutu hızla yayılmış ve sanatçılar, doğa manzaralarını çizmek için ondan faydalanmıştır. Zamanla aynalar ve farklı odak uzaklıklarına sahip mercekler eklenerek geliştirilmiştir. 1840'larda İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot, ışığa duyarlı kağıtla kimyasal süreçlerle görüntü elde etmiş ve bu yöntem "Talbotype" olarak adlandırılmıştır. Talbot'un arkadaşı Sir John Herschel ise buna, Yunanca photos 'ışık' ve grouphos 'çizmek' sözcüklerinden oluşan photography (fotoğraf) adını vermiştir (Kılıç, 2002, ss.14,24).

Fotoğrafın farklı amaçlarla kullanımı, sinematografiye giden yolda önemli adımları oluşturmuştur. 1877'de Eadweard Muybridge, bir iddia sonucu koşan atların hareketini incelemek için 24 fotoğraf makinesiyle bir sistem kurmuştur. Bu sistemle

dört nala koşan atın ayaklarının kısa bir süre için tamamen yerden kesildiğini fotoğraflarla kanıtlamıştır. Bu deneyin, hareketin anlarını yakalayan yöntemleriyle sinematografiye geçişte bir dönüm noktası olduğu söylenebilmektedir (Abisel, 2006, s.24,25). Çünkü fotoğrafın icadı, görsel algıda bir nevi devrim yaratmış ve her bireyin makine kullanarak doğayı tam olarak kopyalamasına olanak tanımıştır. Bu aynı zamanda insan müdahalesine gerek kalmadan doğayı olduğu gibi kaydetme fırsatı da sunmuştur. Bu nedenle fotoğrafın yetisi, sinemaya öncülük etmiş ve doğanın akışının kopyalanmasında önemli bir adım olmuştur (Tağ, 2003, s.13).

Doğayı olduğu gibi kopyalama olgusunu temelinde barındıran 20. yüzyılın başlarındaki ilk belgesel ya da belge filmlerin, bugünkü belgesellerden oldukça farklı olduğu söylenebilir. Bu filmler sadece görsel ve işitsel kayıtlardan ibarettiler; hikâye, olay örgüsü veya karakter gelişimi barındırmıyorlardı. Fakat bu durum insanlara sıkıcı gelmemiş aksine, gerçek hayatı büyük ekranda görmek veya uzak diyarlardaki yaşamları izlemek için sinemalara büyük ilgi göstermişlerdir (Glynn, 2011, s.20).

19. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerden öte belgeselin tarih öncesi atalarını belirlemekte mümkündür. Örneğin, belgeselin ilkel atasının resimli konferanslar olduğu düşünülmektedir. Belgeselin doğuşunun, 17. yüzyıla dayandırılabilceğini belirten Türten (2018) Cizvit Andreas Tacquet'in, Çin misyonerlik faaliyetlerini fotoğraflarla "resimli konferans" olarak sunmasının, belgeselin temellerini oluşturduğu konusunda görüşleri bulunmaktadır. Hatta bu konferansların devamı olarak, 19. Yüzyıla gelindiğinde yine aynı tarza ait, bilim ve gezi gibi konulardaki görseller, "Büyülü fener" olarak adlandırılan sistemle projeksiyon olarak gösterilmiştir (Musser, 1996, ss.86,87). Yine Musser'in (2021) aktarımında bu tarz aygıtların çeşitli görsel anlatımlar için kullanıldığı belirtilmiştir. Örneğin, Alexander Bain'in "Elektromanyetik Baskılı Telgraf" üzerine verdiği sunumda yeni teknolojilerin gösterimi yer almıştır. 1861'de Bay Rarey, Brooklyn Müzik Akademisi'nde hırçın atların nasıl kontrol altına alındığını gösteren bir anlatım sunmuştur. Ayrıca, Dr. Robert A. Fisher, "Barut, Top ve Piyade Mermisi" konulu sunumunda büyük şemalar, modeller, mermi kovanları ve kimyasal deneyler kullanmıştır (s.247). 1860'larda yaygınlaşan ve belgesel sunumu olarak değerlendirilebilecek bu gösterilerde kullanılan cihazlar "Stereoptikon" ve "Optik Fener" olarak adlandırılmıştır. Bu sunumların, Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'daki

belgesel sinemanın başlangıcını oluşturduğu ve arkeoloji, bilim, savaş gibi ana belgesel konularının temellerini attığı söylenebilmektedir (Musser, 1996, s.87).

Yaygın bir kanı olan belgesel filmin doğuşunun sinemanın ortaya çıkışıyla paralel değerlendirilmesi, aktüel/belge filmlerin, belgesel sayılması manasına gelecek ve bu bakış açısına göre, günlük hayatta çekilen her türlü video kaydı da belgesel niteliği kazanacaktır. Ancak bu durum günümüzdeki doğum günü ve düğün çekimlerinden hatta sosyal medyadaki anlık paylaşımlara kadar birçok kayda, belgesel değeri atfedilmesi sonucunu doğuracağından, ilk sinemayı oluşturan filmlerin belgesel değil, belge niteliğindeki filmler olduğu söylenebilir. Bu belge niteliğindeki filmlerin başlangıcı da Lumière kardeşlerle özdeşleşmiştir. Öncesinde portre fotoğrafçı olan babaları Antoine Lumière, fotoğraflardaki kusurları düzeltmek için boyama tekniğini kullanarak yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir (Gündeş, 1991, s.9). Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin yenilikçi yaklaşımları ise sinematografinin (Cinématographe) gelişimine öncülük ederken, öncesinde Thomas Edison 1894'te kinetoskop icadıyla kısa bir başarı elde etmiştir. Bu hantal cihaz, izleyicilerin profesyonel oyuncuların yer aldığı filmleri tek bir delikten izlemesine olanak tanımıştır. Ardından, 1895'te Lumière kardeşler daha pratik bir kamera ile günlük hayatı kaydetmeye başlayarak sinematografi Paris'te tanıtmış, ünlü tren sahnesiyle sinemayı geniş bir ekranda toplu olarak deneyimlenebilir hale getirmiş ve bu yöntemle senaryosuz birçok kısa filmi dünya genelinde göstermişlerdir (Saunders, 2018, s.44).

Lumière Kardeşler, sinemayı yalnızca günlük yaşamı görüntülemek için bir araç olarak görmüş ve ilk filmlerinden beri (Bir Trenin Gara Girişi, Bebeğin Kahvaltısı, Limandan Çıkış, vd.) bu görüşlerini sürdürmüşlerdir. *Sulanan Sulayıcı* gibi kısa, öykü temalı filmler çekseler de bu tarzın üzerinde pek durmamış, ilginç görüntüler sunmayı tercih etmişlerdir. Ayrıca, sinemanın yaygınlaşması için dünya çapında çekim ve gösterim ekipleri kurarak önemli adımlar atmışlardır (Adalı, 1986, ss.19,20). Bu teknik ekipler, sürekli olarak halkın kendilerini görme fırsatı bulduğu yerel aktüalite filmleri çekmişlerdir. Yabancı ülkelerdeki çekimler, Lumière'in Lyon'daki merkezine gönderilmiş ve burada sürekli genişleyen bir katalog oluşturulmuştur. 1897 yılına gelindiğinde, Lumière'in teknisyenleri dünya çapında 750'den fazla film toplamış ve sinematograf ile izleyicilere, dünyayı görme duygusunu aktarmışlardır (Gündeş, 1991, s.12).

Bu şekilde sinema sanatının doğuşu, düşle gerçek arasındaki çatışmanın temellerini de atmıştır. Ancak Bazin'e göre, sinemanın geleceğine en az inananlar Edison ve Lumière gibi sanayiciler olmuştur. Çünkü Edison kinetoskopla yetinirken, Lumière patentini ticari kazanç için saklamıştır. Diğer bilim insanları ise sinemaya yalnızca dolaylı katkılarda bulunmuş, amaçlarına ulaştınca da bırakmışlardır. Asıl sinema, hayallerine saplantılı bir şekilde bağlı öncüler tarafından ileriye taşınmıştır (1967, s.22). Sihirbaz ve tiyatro yönetmeni Georges Méliès, sinemanın alternatif bir biçimde kullanılabileceğini görerek, Lumière'in yaklaşımının tersine, hayal gücüne dayalı filmler üretmeye yönelmiştir (Adalı, 1986, s.20). 28 Aralık 1895'te Georges Méliès, Lumière Kardeşler'in Cinématographe'nin Paris galasına tanıklık eden seyirciler arasında olmuştur. Buradan aldığı ilhamla, 1896 Nisan'ında, Robert-Houdin Tiyatrosu'nda, Robert William Paul tarafından üretilen bir "Theatrograph" makinesi ile hareketli görüntüler sunmaya başlamıştır. Méliès bu cihazı "Kinétographe" adıyla tanıtmış, 1896 Mayıs-Haziran aylarındaysa, bunu modifiye ettirerek kendi filmlerini çekmeye başlamıştır (Kessler, 2005b, s.600). Georges Méliès, İspanyol-Amerikan Savaşı sırasındaki *Maine* olayı (1898), *Dreyfus Olayı* (1899) ve *Kral VII. Edward'ın Taç Giyme Töreni* (1902) gibi bilinen bir dizi güncel olayın, yeniden yaratımını filme almıştır (Kessler, 2005a, s.7). Bu dönemde, gerçeklikten uzak, yapay unsurlar içeren filmler öne çıkmış ve sinemanın gelişimi, bu iki zıt yön arasında bir denge kurma çabasıyla ilerlemiştir (Adalı, 1986, s.20).

Gündeş, Lumière Kardeşler'den Louis'in 1948'deki ölümüne kadar geçen süredeki gelişmeler ile ilgili bazı özet bilgiler sunmuştur. Lumière şirketi, sinema endüstrisini beş kıtada geliştirmiş, Fransa'yı film üreticisi ve ihracatçısı haline getirmiştir. 1948'e kadar 60 film yönetmiş ve yapımcılığını yaptığı, belge mi yoksa belgesel mi olup olmadığı tartışılan, yaklaşık 2000 film üretmişlerdir. Lumière'lerin yetiştirdiği teknisyenler, gittikleri ülkelerde film ve belgesel tarihini başlatmış, milli filmcilerin gelişimine katkı sağlamıştır. Ancak özellikle 1907'den sonra, konulu filmler daha popüler hale gelmiş; Méliès gibi yeni sinemacılar tiyatronun etkisiyle, oyuncuların ve yapay dekorların kullanıldığı, film iletişimini dönüştüren kurmaca türünü geliştirmiştir (1991, s.13-17). Nilgün Abisel bu dönemi şöyle açıklar:

1900'lü yıllarla birlikte dünyanın pek çok ülkesinde pek çok kişi sinema denilen bu yeniliğin meraklısı haline gelmişti. Yaşanmış gerçek olayların zaman geçtikten sonra

bir perde üzerinde yeniden cereyan etmesi seyredenleri şaşkına çeviriyordu. Üstelik başka türlü görünmeyecek kişileri görmek ve gidilemeyecek diyarlara gitmiş gibi olmak da heyecan vericiydi. (Abisel, 2006, s.37)

Başlangıçta sinema, hareketli görüntüleri kaydeden basit bir teknoloji olarak görülse de, zamanla tiyatroya benzer komik ve dramatik sahneler çekilmeye başlanmıştır. Ancak yönetmen, sadece oyuncunun performansını kayda alan pasif bir role konumlanmıştır. Bu durumun, Amerikalıların kamerayı sabit tutmak yerine hareket ettirerek sinemayı daha etkileyici hale getirmesiyle değiştiğini belirten Pudovkin (1968), bu gelişmenin sinema dilinin ve yönetmenin çalışma prensibinin temel taşlarından biri olan kurgu sanatının da önünü açtığını, omuz çekim, genel çekim gibi tekniklerin ortaya çıktığını ve sinemanın anlatı gücünün arttığını belirtmiştir (ss.310-312). Edwin S. Porter'ın 1903 yapımı *The Great Train Robbery* filmi, sinemanın ilk gerçek öykülü yapımı olarak kabul edilmiş, açık hava çekimleri, yakın çekimler ve paralel kurgu gibi teknikler kullanılmıştır. 1915'e gelindiğinde sinema büyük bir endüstri haline gelmiştir ancak gerçek yaşamı görüntülemeyi amaçlayan filmler yerine yoğunluk eğlence odaklı yapılara kaymıştır. Herbert Ponting'in *With Scott in the Arctic* (1913) adlı filmi ise, bu dönemde nadir bulunan gerçek yaşamı yansıtan belgesellerden biri olmuştur, ancak yenilikçi bir yapım olarak görülmemiştir (Adalı, 1986, s.21).

Belgesel sinemanın doğuşu doğal bir süreç olarak gelişmiş, zamanla propaganda aracı haline gelmiştir; özellikle I. Dünya Savaşı sırasında devletler, sinemanın gücünü fark etmiş ve bu dönemde, aktüel niteliğindeki filmleri propaganda amaçlı kullanmaya başlamışlardır. Savaş sonrasında ise işçi hareketleri ve grevler gibi siyasi olayları konu alan belgesel sinema önem kazanmış ayrıca kiliseler, okullar, sendikalar ve müzelerde yapılan gösterimlerle belgesel filmin eğitici ve bilgilendirici işlevi daha da belirginleşmiştir (Türten, 2018, s.74). Ancak gerçek anlamda belgesel sinemanın, 1920'de Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filmiyle başladığı söylenebilmektedir (Adalı, 1986, s.24). Bu film bir Eskimo (İnuit) ailesinin Kuzey Kutbu'ndaki hayatta kalma mücadelesini, etkileyici bir şekilde anlatsa da Nichols filmin Eskimo kültürünü gerçek anlamda yakalayamadığını, çünkü Flaherty'in, sponsoru Revillon Freres'in çıkarlarını gözetenek, hayvanların kürkleri için avlanmasını hem İnuitler hem de müşteriler için yararlı bir uygulama olarak

sunduğunu belirtmiş, bu durumun da belgeselin hem kültürel hem de ticari yönünü ortaya çıkarttığını ifade etmiştir (2017, s.55). Saunders ise esas itibariyle Flaherty'in, dramatik kurallarla toplayıcı antropolojinin ölçütlerini birleştirerek etnografik filmler ürettiğini, bu sentez ile insanların günlük yaşamındaki zorlukları alarak ikna edici ve ticari olarak başarılı bir drama yaratabildiğini belirtmiştir (Saunders, 2018, s.46).

Flaherty, Eskimoların kameraya alışması için önce birkaç fotoğraf çekimi yapıp sonuçlarını göstermesinin ardından ilk kez çektiği bir sahneyi de küçük bir kulübede yine onlara izletmiştir. Nanook ve arkadaşlarının bir ayıbalığıyla olan mücadelesini izlerken katılımcılar hem perdeye hem de projektöre büyük ilgi duymuştur. Gösteri sırasında herkes yoğun bir coşkuyla sahnedeki aksiyonu takip etmiş, hatta Nanook'un mücadele ettiği ayıbalığını yakalaması için bağırılmışlardır. Gösterinin ardından Eskimolar, Flaherty'ye büyük bir güven duymuş ve Nanook, yeni av sahneleri için sürekli fikir üretmeye başlamıştır (Flaherty, 1968, s.405). Bu şekilde Flaherty, bir ailenin doğa güçleriyle mücadelesini dramatik ve planlı bir öykü olarak, dönemin kurmaca sinemasından ödünç aldığı tekniklerle anlatmıştır. Antarktika'daki gerçek hayatı konu alan bu yapım, belgesellerin takip etmesi gereken teorik tartışmalara zemin hazırlamıştır (Saunders, 2018, ss.97,98). Sonrasında belgesel sinemada dört farklı yönelimi temsil ederek gerçeği, ayrı ayrı biçimlerde işleyen belgesel türünün gelişmesinde önemli yerleri olan sine-göz deneyimleriyle Vertov, *Yalnız Saatler ile* Cavalcanti, *Berlin* ile Ruttmann ve *Balıkçı Tekneleri* ile Grierson, Flaherty'i takip etmiştir (Adalı, 1986, s.24). Bu bağlamda canlı fotoğraf geleneğinden çıkarken aynı zamanda Méliès'in öykülü sinemasına da dahil olmayarak geliştirilen Flaherty'nin Nanook'u için, gerçekliğin yaratıcı bir biçimde yeniden yorumlanmasının önünü açtığı ve belgesel sinemanın temelini oluşturduğu söylenebilmektedir.

3.2. BELGESEL SİNEMA BİÇEMLERİ

Belgeselin sabit bir tanımının yapılmasının zor olduğu kadar belgeselin türlere ayrılması da tartışmalı bir konudur ve birçok kuramcı bu ayrımı farklı şekillerde yapmıştır. Fakat bu türlerin birbirleriyle ortak bağları bulunduğu ve sınırlarının saydam olduğu söylenebilir.

Şermin Tağ (2003) bu türleri çalışmasında aşağıdaki şekilde göstermiştir (s.96).

Wolf Rilla	Bill Nichols	John Izod - R. 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 3)Etkileşimli Belgeseller 4)Yansıtıcı Belgeseller	1)Doğalcı Gelenek 2)Gerçekçi Gelenek 3)Haber-Gerçek Geleneği 4)Propaganda Geleneği	1)Gezi İzlenimleri 2)Sosyal İçerikli 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 3)Sanat Üzerine Filmler	1)Keşif Belgeselleri 2)Muhabir Geleneğindeki Belgeseller 3)Resim Geleneğindeki Belgeseller 4)Taraft Tutun 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

Tablo 3.1. Kuramcılara göre belgesel sinema türleri (Tağ, 2003, s.96)

Tablo ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde birçok türün benzer nitelikler taşıdığı daha detaylı anlaşılabilmektedir. Bu bağlamda türlerin bazı ilkeleri olsa da bunların her zaman kesin olarak uygulanmadığı hatta gerçek insan, mekân ve zaman kullanımının dahi bazen göz ardı edilebildiği söylenebilmektedir (Tağ, 2003, s.2).

Tağ'ın yukarıdaki tablosunda Nichols'un ayrımı dört başlık şeklinde sunulmuştur. Fakat Nichols (2017) belgeseli, bir eserin temel içerik ve özelliklerine göre sınıflandırılması anlamındaki *Tür* (Genre) olarak değil, bir eserin sunumu, anlatım tarzı ve estetik unsurlarını ifade eden üslup manasına gelen "biçim" (Mode)

şeklinde, altı ana başlıkta incelemiştir (s.51). Biçem ve tür, film çalışmaları ve medya teorisi gibi alanlarda da birçok kuramcı tarafından yaygın olarak kabul edilen farklı kavramlardır.

Bill Nichols’a göre özetle her biçem, farklı yönetmenlerin sınırlamalara tepkisi, teknolojik olanaklar, kurumsal faktörler ve izleyici beklentileri gibi etkenlere bağlı olarak, sinematik tekniklere odaklanarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca yine farklı biçemler, gerektiğinde "karıştır ve eşleştir" şeklinde de kullanılabilir (Nichols, 2017, ss.51,53). Nichols’un bu yaklaşımı, tezin konusu olan mizansen kullanımıyla örtüştüğünden onun tespit ettiği biçemler aşağıda incelenecektir.

3.2.1. Açıklayıcı Biçem

“Açıklayıcı Biçem” (Expository Mode), sözlü anlatıma ve argümantasyon mantığına vurgu yapan, belgesel film söz konusu olduğunda akla gelen en yaygın biçemdir. Tek bir kaynaktan bilgi sunarak anlaşılmayı kolaylaştıran bu tarz, 1920’lerde, belgesel geleneğinin başlangıcında ortaya çıkmış olmasına rağmen hâlâ önemli bir yer tutmaktadır. Günümüzde televizyon haber programları, reality showlar ve birçok bilim ve doğa belgeseli, bu stilin eski uygulamalarını kullanmaktadır (Nichols, 2017, ss.52,172,176).

Açıklayıcı biçem, doğrudan izleyiciye hitap ederek nesnellik izlenimi yaratmakta ve "doğru" ile "yanlış" kavramları eşliğinde didaktik bir söylem geliştirmektedir. Bu tür filmler, bazen aydınlatıcı altyazılar veya güvenilir bir sunucu kullanarak bilgi sunmaktadır (Saunders, 2018, s.38). Bu şekilde izleyiciye doğrudan seslenerek bir bakış açısı veya sav öne sürmektedir. "Tanrı'nın Sesi" anlatımını benimseyen bu biçem, ağırlıklı olarak sözel anlatıma dayanmaktadır ve yardımcı rol üstlenen görüntüler yalnızca bilgiyi örneklendirmek, açıklamak veya vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır (Nichols, 2017, ss.184-186). Bu şekilde açıklayıcı özelinde bir taraf tutulsa dahi içerik tarafsız bir şekilde aktarılmış gibi gösterilebilmektedir.

3.2.2. Şiirsel Biçem

Nichols (2017) “Şiirsel Biçem”i (Poetic Mode) “Görsel çağrışımları, tonal ve ritmik nitelikleri, betimleyici kısımları ve biçimsel düzenlemeyi öne çıkarır... ..Bu biçem deneysel, kişisel ve avangart sinemayla yakınlık gösterir” (ss.51,52) şeklinde

özetlenmiştir. Bu biçeme ait filmler belirli olaylar, insanlar veya yerler hakkında bilgi vermekten ziyade lirik bir izlenim yaratmakla daha fazla ilgilenmektedir. Ayrıca açıklayıcı biçemin tersine mutlaka dünya hakkında belirli bir söylem veya bakış açısı sunmak yerine, bir ruh halinin veya atmosferin yaratılmasına vurgu yapmaktadır (Marley, 2023, s.3). Şiirsel biçimde, devamlılık kurgusuna ve belirli bir mekân-zaman hissine bağlı kalınmamakta, insanlar ve nesneler, yönetmenin belli çağrışımlar yaratmak için düzenlediği ham görüntüler olarak kullanılmaktadır. Ayrıca retorik unsurlar az kullanılsa da duygusal ifade ile atmosfer öğrenme sürecini desteklemekte ve izleyiciye dünyayı şiirsel bir perspektiften deneyimleme olanağı sunmaktadır (Nichols, 2017, s.179). Kurmaca sinemada kullanılan metafor, sembol ve metonimler belgesellerde de içerik üzerinde etkili çağrışımlar yaratmak ya da dışavurumcu bir yaklaşımı güçlendirmek için tercih edilmektedir (Susam, 2021, s.137). Çözüm yerine içeriği yeni sorularla dolduran bu biçem, sanayileşme ve Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle meydana gelen toplumsal değişimlerle ve modernizmle ilişkilendirilebilmektedir (Nichols, 2017, ss.181-183). Ayrıca geleneksel yaklaşımda izleyiciye daha belirgin bir anlatım ve bakış açısı sunulurken şiirsel biçem, belgesel filmin bu bilgilendirici yaklaşımına zıt bir durum teşkil etmektedir.

3.2.3. Gözlemci Biçem

Gözlemci Biçem (Observational Mode), kamera müdahalesi olmadan, doğrudan gözlemlenen olayları yansıtmaktadır. Şiirsel ve açıklayıcı biçemlerin aksine, yönetmen öncesinde gerekli materyali toplamamış, kamera önündeki kişilere müdahale etmeden ve dikkat çekmeden onların günlük yaşamlarına yaklaşmıştır. Bu biçimde, yönetmenler olayları gözlemleyip belgeleyerek gerçeklik yaratmayı amaçlamakta, böylece izleyici, sanki kameranın varlığı fark edilmeden çekim yapılmış gibi hissetmektedir (Nichols, 2017, s.52,190). Gözlemci tavırda yönetmen, konuya müdahale etmekten kaçınmaktadır. Anlatım minimaldir ve dış ses veya efekt kullanılmamaktadır. "Klasik" devamlılık kurgusuyla zamansal ve mekânsal bir mantık oluşturulsa da saatler süren kurgu sürecinde dramatik hikayeler ve anlar ön plana çıkartılmaktadır (Saunders, 2018, s.38). Taşınabilir çekim ekipmanlarının gelişmesi ve açıklayıcı belgeselin didaktik yapısına tepki olarak doğmuş olan gözlemci biçem, yönetmenin olaylara müdahale etmeden gözlemlemesini sağlarken,

aynı zamanda objektifliğin korunması için de özdenetimi koştulamaktadır (Tağ, 2003, s.60). Örnek olarak kurmacada sahneler, seyircinin gözetleyebilmesi için tasarlanırken, belgesellerde gerçek insanları ve deneyimlerini izlemek söz konusudur. Bu nedenle gözlemci biçem, etik soruları beraberinde getirmektedir. Nichols (2017) bu durumu birkaç soruyla irdeler: İnsanları kendi yaşamları içinde gözlemlemek, röntgencilğe dönüşebilir mi? İzleyiciyi rahatsız edici bir duruma sokar mı? Çünkü "anahtar deliğinden bakma" hissi, izleyicinin gördüğü kişilerle bağ kurması yerine yalnızca bakmaktan keyif almasına yol açtığında rahatsız edici olabilir (s.192). Üstelik yönetmenin müdahil olmadığı bir çekim algısı yaratılması, yönetmen vasfının sorgulanmasına da sebebiyet verebilmektedir. Bununla birlikte yönetmenin kamera önündeki eylemlere etkisinin olmamasını savunan gözlemci biçimde, gizliden gizliye bir müdahalenin olması ayrı bir etik sorun da doğuracaktır.

3.2.4. Katılımcı Biçem

“Katılımcı Biçem” (Participatory Mode) 1960’larda stüdyo dışında eş zamanlı ses kaydı teknolojisinin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Bu biçimde yönetmen, öznelere gözlemlemek yerine onlarla doğrudan etkileşime girer, röportajlar ve karşılıklı konuşmalar yapar ve "Ben, onlarla bizim için konuşuyorum" formülü ile yani öznelere iletişim kurarak, izleyicinin dünyayı onlarla keşfetmesini amaçlar (Nichols, 2017, ss.52,198). Bu şekilde yönetmen, artık filme yalnızca onu çeken kişi olarak değil, aynı zamanda sürecin ve hikâyenin etkilediği bir birey olarak da dâhil olmuş olur (Susam, 2021, s.138). Araştırmacı, sahaya giderek diğer insanların yaşamlarına katılmayı ve bu deneyim üzerinden bedensel ve içgüdüsel hislerini, Antropoloji veya sosyoloji yöntemlerini kullanarak yansıtmaya çalışmaktadır (Nichols, 2017, ss.52,199).

“Birinci şahıs” bakış açısıyla aktarılan bu tür filmlerin amacının, kamera önünde yaşananların, sinemanın kurmaca dünyasından çok daha farklı bir gerçekliği yansıttığını göstermek olduğu söylenebilir (Saunders, 2018, s.39). Çünkü Nichols’un deyimiyle “duvardaki sinek konduğu yerden kalkar” ve yönetmen, dış ses anlatısından çıkıp, toplumsal bir oyuncu haline dönüşür. Aynı zamanda gerçeklik, katılımcı belgeselde, kamera oradayken var olur; bu da izleyici ve yönetmenin deneyimlerinin birlikte şekillendiği anlamına gelmektedir. Yani gözlemci yaklaşımın aksine, katılımcı belgesel, eğer orada olsaydık göreceğimiz şeylerin daha fazlasını

sunmaktadır (Nichols, 2017, ss.200,203). Katılımcı biçem, daha içten ve karşılıklı bir anlayış oluşturarak, belgeselin anlatımını dönüştürmüştür. Tam olmasa da günümüz TV belgeselciliğinde, özellikle (yönetmen yerine) ekran yüzlerinin kullanıldığı melezleşmiş formatların temelini, bu biçemden aldığı söylenebilir.

3.2.5. Dönüştürücü (Yansımacı) Biçem

“Dönüştürücü Biçem” (Reflexive Mode), belgesel sinemada hâkim olan kabul ve uygulamalara eleştirel bir bakış sunarak filmin, gerçekliği nasıl yapılandırarak temsil ettiğini sorgulamakta ve izleyiciye bu sürecin farkındalığını kazandırmayı hedeflemektedir. Katılımcı biçemde yönetmen ve özneleri arasındaki ilişki, belgeselin temelini oluştururken, dönüştürücü biçemde bu ilişki izleyici ve yönetmen arasındaki müzakereye kaymaktadır. Bu şekilde yönetmen, sadece tarihsel dünya hakkında değil, bu dünyayı temsil ederken karşılaşılan sorunlar üzerine de bir tartışma yürütmeye çalışmaktadır (Nichols, 2017, ss.52,212). Belgesel tarihinde dönüştürücü belgesel kavramının gerçek kökenlerini 1920'ler ve 1930'larda, Rus sinemacılar gözlemlenmektedir. Bu konuda en dikkat çekici örnek olarak Ruby, Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (A Man With A Movie Camera) filmini göstermiştir. Çünkü bu film ona göre, dönüştürücü belgesel anlayışının temel meselelerini gündeme getirmiş ve belgesel yapımında yönetmen ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair önemli sorular ortaya atmıştır (1977, s.7). Bu örneği Nichols şöyle açıklar:

Benzer bir şekilde, Dziga Vertov, gerçeklik izleniminin nasıl inşa edildiğini göstermek için *Kameralı Adam*'daki bir sahneye kameraman Mikhail Kaufman'ın, bir arabanın içinden, yanda ilerlemekte olan at arabasını filme almasının görüntüsüyle başlar. Buradan, Vertov'un karısı ve filmin kurgucusu Elizaveta Svilova'nın bu olayı temsil eden film şeritlerini biraz önce görmüş olduğumuz sekans haline getirdiği kurgu odasına geçiş yaparız. Ortaya çıkan sonuç, gerçekliğe engelsiz bir erişimimiz olduğu izlenimini yıkar ve bizi, bu izlenimin kurgu yoluyla inşa edilme süreci hakkında düşünmeye çağırır. (2017, s.214)

Bu şekilde yansımacı belgeseller, belgesel üretim sürecini (çekim, kurgu gibi) izleyiciye göstererek, bu süreci vurgulayarak izleyicinin filmi nasıl yapıldığını fark etmesini sağlamaktadır. Böylece belgeselin doğruluğu arttırılmış ve izleyiciyle bir diyalog kurulmuş olur (Saunders, 2018, s.40). Bu şekilde izleyicinin önceden sahip

olduğu varsayımları ve beklentileri sorgulatmak amaçlanmakta, "Gördüklerin ve duydukların seni nasıl etkiliyor?" sorusunu düşündürtmeye çalışmaktadır. Bu tür filmler hem biçimsel hem de politik olarak izleyiciyi daha yüksek bir bilinç düzeyine davet etme uğraşı içerisine girmektedir (Nichols, 2017, s.2016). Kısacası, dönüşlü biçimin, izleyicinin belgeselin yapım sürecini, kamera kullanımını ve yönetmenin rolünü açıkça fark etmesini sağlayan bir yöntem olduğu söylenebilir. Aynı zamanda bu anlayış izleyiciye, belgeselin tarafsız ve doğrudan bir gerçeklik sunmadığını, bunun yerine yönetmenin bakış açısının da filme dahil olduğunu göstermektedir.

3.2.6. Edimsel Biçem

“Edimsel Biçem” (Performative Mode), belgeselde yönetmenin konusuyla olan öznel ilişkisini vurgulayarak izleyicinin tepkisini artırmayı amaçlar. Bu tarz nesnelliği reddeder ve bilginin ne anlama geldiğini sorgular; sosyal süreçleri anlamak için kişisel deneyime dayalı somut bilginin ne kadar yararlı olduğunu göstermeye çalışır, bilginin basit bir şekilde iletilmesini değil, orijinal deneyimin bir parçası olarak görülmesini sağlar (Nichols, 2017, ss.52,219). Böylece izleyici yaşadığı deneyim ve bunun neticesinde oluşan duygu durumuyla hareket ederek, izlediği şeyin anlamını içgüdüsel olarak hissetmeye yönlendirilmektedir.

Bu biçem, şiirsel ve açıklayıcı belgeseller gibi, dışavurumcu tekniklerle (öznel bakış açıları, müzik kullanımı, geçmişe dönüşler gibi) toplumsal meselelere değinmektedir. Bu şekilde deneysel ve avangart sinemanın estetik alanına yaklaşırsa da film ve videonun biçimsel ritim ve tonları açısından aynı önemi vermemektedir (Nichols, 2017, ss.52,224).

Geleneksel nesnelci söylemin öznel noktalarına vurgu yapan bu tür için “performatif” teriminin kullanımı literatürde bazı karışıklıklara neden olmuştur. Çünkü bu terimin özellikle Butler ve J. L. Austin’in tanımladığı şekli farklıdır. Bu duruma “New Documentary” kitabında değinen Bruzzi (2006) “performatif olan, yani aynı anda bir eylemi hem tanımlayan hem de icra eden ifadeler” (s.186) olarak tanımlanması gerektiğine dikkat çekmiştir. Bu tanım, Nichols’un biçem olarak tanımladığı edimsel belgesellerle karıştırılmamalıdır.

Nichols'un edimsel belgesellere bakış açısını biraz daha inceleyecek olursak, retorik sanatını, izleyicinin duygularına seslenmek ve dünyayı daha gerçekçi bir şekilde deneyimlemelerini sağlamak amacı taşıdıkları sonucuna ulaşılabilir. Bu şekilde edimsel belgeseller, etkileyciliği arttırarak sıkça tartışma konusu olan toplumu oluşturan kurumlar ve pratiklerin (hükümet, dini kurumlar, aile, aşk, savaş gibi) karmaşıklığını, bilginin öznel ve duygusal boyutunu vurgulayarak ortaya koymaya çalışmaktadır (2017, ss.220,221). Bir eleştiri olarak edimsel biçimde kullanılan performatif unsurların, geleneksel belgeselin, gerçekleri yansıtmaya çabasını zayıflatabileceği ve izleyicide yabancılaşma yaratabileceği belirtilmektedir.

NİTELİK	AÇIKLAYICI	ŞİİRSEL	GÖZLEMCI	KATILIMCI	DÖNÜŞLÜ	EDİMSSEL
Neye Seçenek Oluşturur	Kurmacaya / Avangarda	Kurmacaya / Açıklamaya	Klasik söyleme ve şiirsel ifadeye	Edilgen gözleme ve klasik söyleye	Dünyayı temsil etmenin biçimsel sürecini ya da dünyanın niteliği hakkındaki toplumsal varsayımları görmezden gelen gerçekçi temsile...	Soyut, olgusal ve görgül bilgi biçimlerine
Neyle Sınırlıdır	Öğreticilikle	Tarihsel gerçeklikle bağlantısını yitirmiş, biçimsel soyutlamalarla.	Kameranın önünde olup bitenlerle (tarihsel olayları temsil etmek zordur)	Denetimi ve bakış açısını başkalarına bırakma ve öne sürdüğü görüşün bağımsızlığını yitirme olasılığıyla ...	Yarattığı biçimsel soyutlama, kendini ayırıştırma ve toplumsal meselelerle doğrudan bağını yitirmiş olma algısıyla.	Kişisel bakış açısı ya da görünüşünün fazla özel hale gelmesi ya da genel toplumsal algıdan uzaklaşılması olasılığıyla
Bilgiyi Nasıl Ele Alır	Soyut fikirler, kavramlar ya da görüşler olarak	Dünyayı görmenin ve anlamının yeni ve daha duygusal bir yolu; bildik olana farklı bir açıdan bakma yolu olarak...	İzleyerek, dinleyerek, gözlemleyerek ve diğerlerinin davranışlarından çıkarımlar yaparak öğrendiklerimizin sözel olmayan bir algılaması olarak	Kişisel etkileşimlerden öğrendiklerimiz, insanların diğerleri ile karşılaştıklarında yaptıkları, röportaj ve diğer karşılaşmalar üzerinden	Bir bağlam içine yerleştirilmiş. Her zaman kurumsal kısıtlamalar ve açığa çıkarılıp değiştirilebilecek olan kişisel varsayımlar tarafından	Elle tutulabilir. Duygusal ve yerleşik ikinci el olarak uzmanlardan veya kitaplardan değil doğrudan, yaşanmış karşılaşmalardan

				aktarılabilecek olanlar olarak...	çerçevelenmiş olarak, nasıl öğrendiğimizi sorduğumuzda ne öğrendiğimizi sorar...	öğrenilebilecek bir şey olarak
İşitseller	Dışavurumcu, bilişsel ve tamamıyla yönetmenin denetimi altındadır. Desteklediği imgeyle belirtisel bir bağı yoktur. Genellikle üst ses biçimindedir.	Dışavurumcu- dur; ritim ve motif oluşturmak için kullanılır fakat açıklayıcı biçimde olduğu gibi yönetmenin sıkı denetimi altındadır.	Görüntüyü eş zamanlı kaydın belirtisel bağı ile bağlıdır. Yönetmen belirli bir durumda söylenenleri ve işitenleri kaydetmek adına kendi denetiminden vazgeçer. Üst ses kullanımından kaçınır.	Yönetmen ve özne arasındaki konuşmaya vurgu yapar, özellikle de röportajlar sırasında, ağırlıklı olarak eş zamanlı sese yer verir fakat üst seste kullanılabılır, yönetmenin yaratıcı denetimi sınırlıdır.	İletişimin nasıl gerçekleştiği ile ilgili meta-iletişime geçebilir, bir şeyden bahsetmekten bahseder, eş zamanlı olabilir de olmayabilir de...	Genellikle filmi düzenlemek için yönetmenin kendi sesinden yararlanılır, içe bakan tanıklığa dayalı deneme benzeri diyalog ve konuşma biçimlerini öne çıkarır, eş zamanlı olan ve olmayan birleştirir, müziği ve işitselleri dışa vurumcu bir şekilde kullanır.
Zaman ve Mekân	Devamsızdır. Bir görüş ya da savı belirtmek için farklı zaman ve mekanlardan görüntüleri bir arada kullanır.	Devamsızdır. Gerçekte birbiriyle ne kadar ilgili olduklarına bakmadan, belirli bir motif ya da ruh hali oluşturan görüntüleri kullanır.	Devamlıdır. Öznelerin sözlerini ve hareketlerini bir kareden diğerine bağlayan bir devamlılık hissi hakimdir.	Devamlıdır. Şimdiki zamanı ve mekânı geçmiş zamanla (tarihsel zaman ve mekân) birbirine bağlayabilir.	Bağlamsaldır, devamlılık veya devamsızlık sistemleri ile zaman ve mekânın nasıl yönlendirilebileceğine dikkat çeker...	Dışa vurumcu amaçlara göre değişir. Duygusal boyuta vurgu yapmak için zaman ve mekânın stilize hale getirebilir.
Ahlaki Endişeler	Tarihsel kesinlikle doğrulanabilirlik, ötekinin adil bir temsili, insanları çaresiz kurbanlara	Gerçek insan, yer ve eşyaların bireysel özellikleri önemsenmeden kullanılması, estetik etkiyi arttırmak için abartmaya ve çarpıtmaya	Tehlikeli, zararlı veya yasa dışı davranışların edilgen olarak gözlemlenmesinin özneler için	İnsanların sonradan pişman olacakları itiraflara veya davranışlara kışkırtılması, öznelerin haklarına ve onurlarına	Öznelerin kendilerini değil de yönetmeni ilgilendiren meselelere değinmek için kullanılması.	Dürüstlük ve kendini irdelemeye karşı kendini kandırma, yanlış temsil ya da genel meselelerin çarpıtılması, özel

	dönüştürmek- ten kaçınılması, izleyicinin güveninin kazanılması.	başvurulması...	yaratabile- ceği zorluklar. Özelere karşı sorumluluk meselesi oldukça önemlidir.	saygı duyma sorumluluğu oldukça yüksektir, yönlendirme ve çarpıtma sorun oluşturabilir.		durumlara gereğinden fazla önem verilmesi...
Filmin Sesi, Belirleyici Özelliği	Gerçeği arayan ve izleyiciyi hem bilgilendirmeyi hem harekete geçirmeyi amaçlayan klasik bir söylev.	Temsil edilen dünyaya yeni bir biçim ve taze bir bakış açısı verme arzusu.	Sabır, alçak gönüllülük ve kendini geri planda tutma. İzleyiciyi gördükleri ve duydukları hakkında kendi kararını vermeye bırakır.	Yaşanan karşılaşmalar ya da tarihsel bir bakış açısı sunmaya duyulan ilgi bu yönde harcanan çaba...	Kendini sorgulayan, şüpheli bir ses, bilginin kesinliği ve değişmezliği hakkında bile kökten bir şüphe...	Dünyayı belirli bir şekilde deneyimlemenin nasıl bir şey olduğunu araştıran, fazlasıyla kişisel ilgili bir konuşmacı...

Tablo 3.2. Nichols'un belgesel biçimlerinin bazı özgül özellikleri (Nichols, 2017, ss.227-229)

Nichols bu biçimlerin kesin ve değişmez sınırlarla birbirlerinin ayrılmadığını, aksine her biçimin belgesel yapımında zengin bir kaynak sağladığını vurgulayarak, yukarıdaki tabloda bir özet sunmuştur. Özellikle belgeselin 1950'lerden sonra serüvenine yoğunlukla televizyon ekranlarında devam etmesi, bu geçirgenliği hayli arttırmıştır.

3.3. TELEVİZYON-BELGESEL İLİŞKİSİ VE ETKİLEŞİMİ

Belgesel ilk olarak sinema alanında ortaya çıkmasına rağmen günümüzde televizyon, belgesellerin en yaygın ve neredeyse tek gösterim platformu haline gelmiştir. Mutlu'ya göre bunun tek nedeni televizyonun belgesel türüne uygun bir araç olması değil, radyo ve sinema gibi diğer mecralarda belgesel gösterimlerinin azalması ve neredeyse tamamen yok olmasıdır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında sinemalarda hem haber filmleri hem de propaganda amaçlı filmler ilgi görmüş ve gösterilmiştir ancak televizyonun yaygınlaşmasıyla sinemadaki bu tarz haber filmleri ve kısa belgeseller yerini televizyon haberlerine bırakmıştır (2008, ss.126,127). McLuhan ve Fiore'ye (2012, s.86) göre de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle İngiltere, Amerika ve Kanada'da belgesel filmler televizyon programları olarak

gösterilmeye başlanmış, bu durum, belgesel filmlerin anlatısının sinema filminden televizyon programına dönüşmesine neden olmuştur. Böylece, eski bir biçim yeni bir içerikle televizyon mecrasında kendine yer bulmuştur (aktaran Çakıcı Öztürk, 2013, s.69). Glynne (2011) bu durumu “İkinci Dünya Savaşı’nın ardından televizyonun ortaya çıkmasıyla birlikte belgesel, evlerimize girmek üzere sinema salonlarını terk etti. Filmler ekranlarda televizyon formatına dönüştü” (s.21) şeklinde açıklamıştır. İçeriğini gerçeklik üzerine kuran bu mecra, belgeselin de kaçınılmaz bir şekilde yerini aldığı söylenebilir.

Çankaya’nın (1987) tanımıyla “...belli izleyici grubu olan, belirlenmiş amaçlara göre hazırlanan, belli yayın kuşaklarında, belli saatlerde yayınlanan, televizyon tekniklerine ve diline uygun üretilmiş televizyon eserleri...” (s.8) olan televizyon programlarının çoğu (Eğitim, kültür, haber, spor vd.) temelinde belgeseli barındırmaktadır. Bu şekliyle belgesel filmlere yeni bir yaşam ve canlılık kazandıran televizyonun aynı zamanda izleyici talebi, mesaj iletimi ve finansman gibi temel koşullara doğrudan müdahale ederek belgeselcilere de yeni fırsatlar sunduğu söylenebilmektedir (Gündeş, 1991, s.112). Bunun en önemli örneklerinden biri ise Amerikalı bir radyo ve televizyon kuruluşu olan CBS (Columbia Broadcasting System) ekranlarında yayınlanan bir program olmuştur. Savaş sonrasında (1946) bu kuruluşun haber bölümü, kendi radyo belgesel birimini kurmuş, Edward R. Murrow ve Fred W. Friendly radyo belgesel dizisi olan *Hear It Now*’ı yapmıştır. Daha sonra ismi değiştirilerek Amerikan televizyonlarında ilk televizyon belgeseli olarak sunulacak *See It Now* adı altında 1951’den 1958’e kadar yayınlanmıştır (Rosteck, 1994, s.28 ve Mutlu, 2008, s.129). 1959’dan sonra Friendly’in hazırladığı *CBS Reports* (CBS Haberler) da benzer bir tarz ile başarılı olmuş, uyguladıkları çekim teknikleriyle izleyicilere daha samimi bir deyim sunarak, rekabet ortamı yaratmış ve bu sayede de türün gelişmesini sağlamıştır (Gündeş, 1991, s.112). 1950 ve 1960’lı yıllarda televizyon için hazırlanan bu belgesellerde, ele alınan konuların haber değeri, son zamanlarda olup olmadığı ve geniş ilgi uyandırma potansiyeli taşıması aranan özellikler olmuştur. Bu özellikler, televizyon belgeselciliğine ve biçimine yapılan katkı olarak değerlendirilebilmektedir (Çakıcı Öztürk, 2013, s.73).

Aynı dönemde İngiltere’de, 1952-1957 yılları arasında BBC tarafından yayınlanan *Special Inquiry* (Özel Soruşturma), güncel olaylara odaklanan ilk televizyon belgesel

magazin programı olmuştur. Bu programdan sonra, 1958-1960 yıllar arasında *Searchlight* (Gösterici) adlı program benzer araştırmacı geleneği devam ettirmiştir (Gündeş, 1991, s.113). Türkiye'deki 32. Gün (1985 -TRT) programı da bu geleneği temsil etmiştir.

Aynı dönemde televizyon dışında da farklı belgesel tarzları ve akımları oluşmaya başlamıştır. Bunlardan biri olan “Özgür Sinema Hareketi” adına 1956-1959 yılları arasında Londra'daki National Film Theatre'da ana akıma göre daha şiirsel-deneysel formda bir dizi belgesel gösterilmiş, Britanya dışındaki sinemavari belgesel de büyümeye devam etmiş, senkronize ses kaydı teknolojisi ve taşınması kolay 16 mm kameraların kullanımıyla birlikte de Fransa'da “Cinema Verite” (Hakikat Sineması) ve ABD'de “Doğrudan Sinema” akımları ortaya çıkmıştır (Glynne, 2011, s.21). Bu akımlar, belgesel sinemanın estetiği ve içeriği üzerinde önemli etkilere sahip olmuştur. Fakat televizyonun tüm gün yayın esasına dayalı akışında, belgesele de yer ayırmış olması onu daha fazla kitleye ulaştırmış ve televizyon belgeseli, televizyon dışındaki belgesel sinemaya karşı popülerlik anlamında üstünlük sağlamıştır.

Televizyon, sinemadan farklı üretim ve sunum tekniklerine sahip olduğu için yeni kavramlar geliştirilmiş ve anlatı yapısı değişmiştir. Sinema artık daha geniş bir tanım ifade ederken, televizyon belgesellerinde "belgesel program" veya "belgesel" terimleri kullanılmaya başlanmıştır (Kuralay, 2020, s.15) Bu durum, tanımlarda ayrımın yanı sıra zamanla bir çeşitliliğin de önünü açmıştır.

Özellikle görsel medya olan televizyonun da bir iktidar odağı haline gelmesi, gerçeklik ile hayal arasındaki ilişkiyi saptırmıştır. Fakat belgeselin politik baskılar, güven erozyonu ve sanal dünyaların oluşturduğu duyarsızlığa karşı, izleyici-yaratıcı ilişkisinde zihinsel üretim ve haz arayışını yeniden yapılandıran bir alan olarak öne çıktığı söylenebilmektedir. Bu şekilde bilgiyi magazinleştirilen ve tüketen bir ortamda, merakın niteliği de yeniden tasarlanmıştır (Sakızlı, 2005, ss.99,100). Ancak Mutlu (2008) “Şebeke televizyonculuğu için bir programın değeri, söyleyeceği sözden çok topladığı izleyici miktarıyla ölçülür; dolayısıyla bu sistemin etkili belgesel anlayışını tanımlayan ana unsur da cazibedir” (s.119) der. Özellikle televizyon dramalarının etkisiyle, belgesellerin de bir hikâye anlatması gerektiği düşünülmüş ve hikâyede çatışmayla başlayan, gelişen ve çözümle doruğa ulaşan bir

yapı aranır olmuştur (Mutlu, 2008, s.119). Gündüş (1991) ise sinemanın öykülü yapımlarının önem kazanmasıyla, gerçekleri yansıtmaya işlevinden uzaklaşıp yorum ve araştırmaya yönelen belgeselin, serüvenine televizyonda devam etmeye kalktığı vakit, derinlemesine araştırma ve yorum özelliklerini geri plana iterek, daha çok dramatik ve eğlence ağırlıklı yapımlara yönelerek, gerçeği yansıtmaya özelliğini kaybettiğini savunmaktadır (s.117). Tağ (2003) ise belgeselle doğrudan bağı olmayan reality showların dahi, ele aldıkları konuların gerçek hayattan olması nedeniyle, önem taşıdıklarını belirtmiştir (s.98). Televizyon kanallarının sayısının artmasıyla izleyici sayısının artması arasında bir bağ bulunmadığını belirten Evers (2010), bu durumu izleyicilerin eskiye nazaran daha az izliyor şeklinde değil daha farklı izlediklerinin göstergesi olarak değerlendirmektedir. Bu da izleyicilerin daha fazla eğlence odaklı ve daha az ciddi enformasyon içeren programları tercih ettiğini göstermektedir. Bu nedenle de geliştirilen bilgi-eğlence (infotainment) formatıyla eğlendirici ve hafif bilgilendirici programlar hazırlanmaktadır (s.53). Glynne ise konuyla ilgili olan görüşünü şu şekilde özetlemektedir:

Bugün belgesel sözcüğü artık “Wife Swap”, “Survivor”, “Brat Camp” ve benzerleri gibi reality show tarzındaki pek çok programı da kapsıyor. Şayet Grierson'un tanımını buraya uyarlarsak, onların da birer belgesel olduğunu söyleyebiliriz, hatta onca kötü eleştiriye rağmen, belgesel türünün rönesansına katkıda bulunmuş dahi olabilirler. Bu trendin çeşitli erdemleri (ve kusurları) üzerine kafa patlatmaktansa, dikkate almamız gereken önemli nokta bence şu: Belgesel türü, bu gezegendeki hayatın her veçhesine bakabilecek bir pencere olması sağlıyor; eh, bu da kötü bir şey olmasa gerek. (Glynne, 2011, s.26)

Özetle televizyondaki belgesellerin başarısı izleyici çekme becerisine bağlı olduğu, dolayısıyla Mutlu'nun bahsettiği cazibe (çekicilik) unsurunun ön plana çıktığı bir sürece evrilmiştir. Televizyon dünyasından etkilenen belgeseller, izleyicinin ilgisini çekecek olay örgüsü ve dramatik yapılarla şekillenmiş, bu da melez türlerin önünü açmıştır.

Tartışmalı bir konu olsa da kamusal kaynaklarla finanse edilen ve kâr amacı gütmeyen kamu yararını gözetilen bir yayıncılık anlayışı olan “kamu yayıncılığı” prensipleriyle hareket eden TRT, gelirini reklam veya yayın saatlerini satarak elde eden, kâr odaklı bir model olan “tecimsel” (ticari) yayıncılığın (Mutlu, 1999, s.23),

başladığı 90'lı yılların başına kadar belgeseli de tekelinde bulundurmıştır. Bu noktada tezin konusu olan ve günümüz Türkiye'sinde televizyon belgeselciliğinde önemli bir yeri bulunan TRT'nin, değişen belgesel anlayışını anlayabilmek için, öncelikle Türk belgesel sinema tarihine bakmakta fayda görülmektedir.

3.4. TÜRK BELGESEL SİNEMA TARİHİ

Belge film ile belgesel film arasındaki ayrım Türk belgeselciliğinde de tarihsel açıdan farklı görüşlerin oluşmasına sebep olmuştur. Her ne olursa olsun kurmaca sinemanın da belgesel sinemanın da aynı kökten gelmesi, süreci açıklarken en geriye gitmeyi gerekli kılmaktadır. Lumière kardeşler 1895 yılında ilk filmleri *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*'ı (Trenin Gara Girişi) gösterdiklerinde, izleyicilerin trenin kendilerine doğru geldiğini düşünerek korkuya kapıldıkları, sıklıkla anlatılan bir hikayedir. Rekin Teksoy, o senelerde henüz Galatasaray lisesinde öğrenci olan ve ilk sinematograf gösterimlerinin yapıldığı Sponeck Birahanesi'nde bu filmi izleme şansı bulan gazeteci Ercüment Ekrem Talû'nun, konuyla ilgili yazısını "Sinema Tarihi" kitabında şöyle aktarmıştır:

Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtımın üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçüsüz ve acayip ki. Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman Yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya, ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki, tren çabuk geçti gitti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdeden üstümüze doğru seğırttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu. (Teksoy, 2005, s.14)

Oluşan bu kaygı, imge ile gerçeğin karıştırılmasından kaynaklanmıştır ve belirli bir planda kullanılan kamera açılarının, bu algıyı yaratmaktaki etkisi oldukça büyüktür.

Anadolu topraklarında alıcılar aracılığıyla kayıt alma, ilk olarak 1897 Mayıs ayında yine Lumière kardeşlerin kameramanı Alexandre Promio'nun, Türkiye'ye gelip bazı

sahneler çekmesiyle başlamıştır. Ancak, sinema asıl olarak 1897'nin başlarında, Bertrand adındaki bir hokkabaz tarafından Yıldız Sarayı'na getirilmiştir (Özön, 1968, s.267).

Yukarıda Talu'nun bahsettiği gösterimi yapan Polonya Musevi'si olan Sigmund Weinberg aynı zamanda dönemin büyük film ekipmanı ve prodüksiyon şirketi olan "Pathé Kardeşler"ın de temsilcisiydi. O döneme kadar ağır ilerleyen yerleşik sinema girişimleri de 1908 yılında yine Weinberg aracılığıyla sonuca erdirilmiş ve o tarihten sonra yerli sinema düzenli bir ilerleme kaydetmiştir (Özön, 1968, s.268).

Osmanlıyı 1876-77 Osmanlı-Rus Savaşı'nda yenilgiye uğrattıktan sonra Ruslar, Ayastefanos'a (bugünkü Yeşilköy) bir anıt inşa etmişlerdir. Adalı'nın aktarımına göre, 1914'te bu anıtın yıkılmasını filme almak propaganda amaçlıydı ve başlangıçta Avusturya-Macaristan'a ait "Sascha - Gesellschaft" adlı bir film şirketi bu göreve atanmıştı. Ancak, ulusal duygular nedeniyle bu önemli olayın bir Türk sinemacı tarafından çekilmesi istenmiş, sonrasında görev, sinemayla yeni ilgilenmeye başlayan Fuat Uzkınay'a verilmiştir. Uzkınay, film çekme tekniklerini birkaç saat içinde Sascha şirketi çalışanlarından öğrenmiş ve 14 Kasım 1914'te Rus anıtının yıkılışını kaydetmiştir (1986, ss.40, 41).

Kayıtları günümüze ulaşamasa da gösterildiği bilinen bu film, hem Türk sineması için önemli bir adım olmuş hem de dönemin ulusal heyecanını pekiştirmiştir. Ayrıca bu filminden önce çekilmiş, tıpkı *Ayastefanos'taki Rus Anıtının Yıkılması* gibi belge film olan, beş adet film daha bulunmaktadır. Konuyla ilgili Evren (2014, s.49-54) 1901 yılında Sultanahmet'teki *Alman Çeşmesi'nin Açılışı*, 1905 yılında *Yıldız Camii'nin 2. Selamlığı* ve 1908'de Sultanahmet Meydanı'nda düzenlenen *Bulgar-Avusturya Protesto Mitingi*'nin filme çekildiğine dair belgeler sunmuştur. Fakat bunlarla birlikte bu filmlerin, ilk Türk filmi olarak kabul edilmemesi gerektiğini de belirtmiş ve görüşlerini şu şekilde detaylandırmıştır: Çekilen bu üç filminden sonra, Osmanlı vatandaşı, Makedon sinema sanatçıları Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler tarafından, 5-6 Haziran 1911 tarihinde Sultan V. Mehmet'in Manastır ve Selanik ziyaretleri filme alınmıştır. Ayrıca, 17 Ağustos 1913'te çekilen ve İzmir sinemalarında gösterilen *Hamidiye Kruvazörü* filmi de belgelenmiştir, ancak bu filmin kim tarafından çekildiği tespit edilememiştir. 1912 yılında ise İstanbul'da

kurulan Benliyan Opereti'nin ekibiyle anlaşılan bir İngiliz firma tarafından iki film daha çekilmiştir (Kameraman hariç tüm ekip Türk'tür). Bu filmler İngiltere'de gösterilmiştir ve kopyaları günümüze ulaşamamıştır. Yalnızca, Makedonya Film Arşivi'nde bulunan ve günümüze kadar ulaşan Manaki Kardeşler'in filminin, kendilerinin Osmanlı vatandaşı olması ve filme konu olan kişinin de Osmanlı padişahı olması nedeniyle, ilk Türk filmi olma ihtimali artmaktadır (aktaran Türten, 2018, ss.97,98).

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'ndan sonra, 1915'te Enver Paşa tarafından, Almanya'daki "Ordu Film Dairesi"nden esinlenilerek "Merkez Ordu Sinema Dairesi" (MOSD) oluşturulmuş ve başına da Sigmund Weinberg getirilmiştir. Yardımcısı Fuat Uzkınay ile Cemil Filmer ve Mazhar Talay da görev almış, sonraki senelerde, siyasi nedenlerle Weinberg'in görevden alınmasının ardından, Uzkınay onun yerine geçmiştir (Aytekin, 2013, s.95). Enver Paşa'nın Berlin'de edindiği deneyimler, ona sinemanın, özellikle okuma yazma bilmeyen toplum nezdindeki etkisini göstermiş bu nedenle de MOSD içinde, Alman ve Avusturyalı yönetmenlerle iş birliğine giderek, özellikle savaşla ilgili belge ve haber filmleri hazırlattırmıştır (Özön, 1968, s.268). Bu belgesel filmlerden önemli olanları 1915'de *Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi*, *Galiçya Harekâtı*, *Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Töreni*, 1917'de *Alman İmparatorunun Askeri Müzeyi Ziyareti*, 1918 sonrasında gösterilen *Abdülhamid'in Cenaze Töreni* ve *Sultan Reşad'ın Cenaze Töreni*, *Vahdettin'in Kılıç Alayı* filmleridir (Gündeş, 1991, s.122). Adalı'ya (1986) göre bu filmler haber niteliğinin önüne pek de geçememiş ve bu durum Kurtuluş Savaşı sonlarına doğru TBMM bünyesinde kurulan "Ordu Film Alma Dairesi"nin gerçekleştirdiği ilk çalışmaya kadar devam etmiştir (s.100).

Ayrıca MOSD'un yanı sıra, 1916 yılında kurulan "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" de sinema çalışmalarına başlayan bir kurum olmuştur. Fakat savaşın sonuçları nedeniyle hızla dağılmış ve 1919'da sinema ekipmanları "Malûlin-i Guzat-ı Askeriye Muavenet Heyeti'ne" (Malul Gaziler Cemiyeti) aktarılmıştır. Fuat Uzkınay, bu cemiyette sinema faaliyetlerini yönetmiş ve kameraman olarak çalışmıştır. Dernek ilk hayali filmi *Mürebbiye*'yi çekmeye başlasa da Türkiye'de ilk sansüre (Fransızlar tarafından) maruz kalarak çekimlerine ara verilmek zorunda kalınmıştır (Aytekin, 2013, ss.96,97 ve Türten, 2018, s.99).

Adalı, 1922 yılında kurulan ilk özel Türk sinema ortaklığı olan “Kemal Film”in, Seden Kardeşler tarafından Muhsin Ertuğrul’un yönetiminde öykülü filmler çekmeye başladığı ve bu ekibin 1923 yılında Kurtuluş Savaşı’na dair son belgesel film olan *Zafer Yolları*’nı gerçekleştirdiğini belirtmiştir (1986, s.100). Özön ise literatürde tartışmalı bir yeri olan ve sıkça *Zafer Yolları* filmi ile karıştırılan *İzmir Zaferi* (İstiklal) filminin 1922’de, Yunan ordusunun dört yıllık savaşın ardından bozguna uğrayıp Ege’ye doğru kaçarken, bir belge film olarak hazırlandığını belirtmiştir (1968, s.269). Aynı şekilde Gündeş de *İzmir Zaferi* filmini, kaçan ordunun güzergahı boyunca yarattığı vahşetin ve yıkımın kayda alınmış görüntülerinin sonradan kurgulanmasıyla hazırlandı (1991, s.123), şeklinde tanımlamıştır. Ancak Odabaşı, *İzmir Zaferi* filminin, 1923 yılı kış aylarında, İzmir ve çevresinde Fazlı Necip Bey’in yönetmenliğinde, Fuat Uzkınay’ın kameramanlığında, Garp Cephesi Kumandanlığı’nın desteğiyle, mizansen içerikli çekildiğini, yapımcılığını da “Malul Gaziler Cemiyeti”nin üstlendiğini belirterek, geçmişteki araştırmaları eleştirmiştir. Ona göre, başarısız bir film olarak döneminde birçok eleştirinin de muhatabı olan *İzmir Zaferi* yerine *Zafer Yolları*’nın (1923) çekilme ihtimali de yüksektir. Bu film de yine askeri birlikler ve halkın yer aldığı canlandırma niteliğinde olmasına rağmen, literatürde belgesel ve aktüel filme dönüştürülmüştür (2023, ss.296,297). Ayrıca yine Adalı, 1923’te Uzkınay’ın *Ordunun İstanbul’a Girişi* filminin bir belgesel film çalışması olduğunu belirtmiş ve bu filmler sonrasında Türk Sineması’nın, 10 yıllık duraklama dönemine girdiğini ifade etmiştir (Adalı, 1986, s.100).

Türk sinemasının yarım yüzyılındaki ilk 30 yıllık sürecini bir heves olarak gören Burhan Arpad (1968), bu dönemi “...tek tek kişilerin arada bir amatörlük denemeleridir. İlk belge ve konulu filmleri Osmanlı İmparatorluğu’nun ‘Ordu Film Dairesi’ne ve sonraları ‘Malul Gaziler Cemiyeti’ne çevirtmesi belki bir rastlantı, belki de o savaş çöküntüsü günlerinin bir politika olayıdır” (s.289) şeklinde özetlemiştir. Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sırasında “Merkez Ordu Sinema Dairesi” ve “Ordu Film Alma Dairesi” tarafından çekilen filmlerin çoğunun işlenmeden “Ordu Foto Film Merkezi” arşivlerinde kalması da bunu kanıtlar niteliktedir. Bu filmlerin hala mevcut olup olmadığı ya da hangi durumda oldukları kesin olarak bilinmemektedir. “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti” ve “Malûlin-i Guzat-ı

Askeriye Muavenet Heyeti”nin çektiği bazı filmler orduya devredilmiş, ancak çoğu da kaybolmuştur (Adalı, 1986, s.101).

1923 yılında Kemal Film tarafından çekilen, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ve Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan *Ateşten Gömlek* filmi, Türk sinemasındaki gerçekçilik akımının önemli bir örneği olarak kabul edilmiştir. Bu filmde, Kurtuluş Savaşı'nın taze acı ve sevinçleri sanat aracılığıyla belgelendirilmiş ve savaşta yer almış figürlara da yer verilmiştir. Ayrıca konulu bir film olmasına rağmen, Sultan Ahmed Mitingi, cephedeki yaralılar ve savaş sahneleri gibi gerçek olayları yansıtarak, belgesel niteliği de kazanmıştır (Gündeş, 1991, s.124).

Kurtuluş Savaşı'nda Türkiye'ye destek veren Bolşevikler, Cumhuriyet döneminde de ilişkileri sürdürmek istemişlerdir. Lozan'daki Musul sorunu ve Avrupa'nın Türkiye'ye karşı tutumu, Sovyetlerle iş birliğini güçlendirmiş, 1926'da film değişimiyle kültürel iş birliği önerilmiştir. Sovyetler sinemayı ideoloji yaymak ve halkı eğitmek için kullanırken, Türkiye de sinemayı modernleşme aracı olarak görmüştür. Sovyet-Türk ilişkilerinde sinemaya dair bir örnek 1932'de İsmet İnönü'nün Moskova ziyaretinin filme alınması olmuştur ve *İsmet Paşa'nın Rusya'da Gördükleri* adıyla, komünist propaganda içerdiği gerekçesiyle eleştirilse de birçok şehirde gösterilmiştir (Aytekin, 2013, ss.101,102). Boran'ın aktarımında, bu filmi takip eden süreçte, İpek Film için çalışan Nazım Hikmet Ran'ın “Osman Mümtaz” müstear ismiyle *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* (1933), aynı yıl gösterime giren *Düğün Gecesi* (Kanlı Nigâr) ve *İstanbul Senfonisi* (1938) filmlerini yaptığı görülmektedir. Bunlardan *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi*'nde, İstanbul sokaklarını gösteren sahneler ile geleneksel yaşamın izleri seyircilere aktarılmış, film sadece bir Karagöz gösterisi olmaktan çıkıp, geçmiş İstanbul yaşamına dair bir anlatı kazanmıştır. Bir sünnet düğününde oynanan “Kanlı Nigâr” oyununun kaydedildiği *Düğün Gecesi* filmi de ortaoyunun toplumsal işlevini ve gündelik hayattaki rolünü yansıtılmıştır. Bu bağlamda anlatısı ve bakış açısıyla aktüel filmlerden ayrılan *25 Sene Evvel Bir Karagöz Gecesi* ve *Düğün Gecesi* filmleri, nesli tükenmekte olan geleneksel sanatlara odaklanmalarıyla Türkiye'de belgesel tarihi içinde önemli yapıtlar olarak kabul edilebilmektedir. Ancak Nazım Hikmet'in bu filmlerde olduğu gibi *İstanbul Senfonisi* filminde de biçim arayışı içinde olabileceği düşünülse de filme dair yeterli veri bulunmadığından kesin bir yargıya varmak zorlaşmıştır.

Ayrıca, *İstanbul Senfonisi* filmi ile anlatı ve biçimsel yönden benzerlik gösterdiği bilinen ve yönetmenliğini Nazım Hikmet'in yaptığı düşünülen *Bursa Senfonisi* (1939) filminin, o dönemde Nazım Hikmet hapiste olduğu için doğrudan onun tarafından yönetilmediği, ancak görüşleri doğrultusunda yapıldığı da söylenebilir (2023b, ss.177-194).

1934 yılında “Matbuat Umum Müdürlüğü” (Kurumun günümüzdeki devamı Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü) Serge Yutkeviç ve Lev Oscarovich Arnstam isimli iki Rus yönetmene *Türkiye'nin Kalbi Ankara* adlı filmi yaptırtmış bu film belgesel sinema açısından üretilen önemli bir yapıt olmuştur (Türten, 2018, s.99). Cumhuriyetin onuncu yılı anısına, Ankara'nın Türk Devrimi'ndeki yeri ve önemi vurgulayarak, son on yılın başarılarını sergileyen bu film, 1969 yılında TRT Ankara Televizyonu tarafından yeniden keşfedilmiş, içerisinde Rusça yazılar olan filmin bir kopyası Sovyetler Birliği'nden alınarak yayınlanmış, yayın sorumlularına komünizm propagandası yapmaktan, sonucu aklanmayla neticelenecek, soruşturma dahi açılmıştır (Adalı, 1986, s.102).

1937'de “Ha-Ka Film”, ünlü Rus yönetmen Ester Shub'u Türkiye'ye getirtmiş, Kemal Necati Çakuş ile Ankara, İstanbul ve İzmir'de çekilen sahneler, eski belgesel filmlerle birleştirilip *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* adlı bir film hazırlanmıştır. Bu film, Türkiye'nin Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar olan önemli dönemlerini, I. Dünya Savaşı'nı, mütareke yıllarını, Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet'in kuruluşunu derli toplu bir şekilde anlatmaktadır (Gündeş, 1991, s.126).

İkinci Dünya Savaşı, dünya genelinde belgesel sinemanın hızla geliştiği bir dönem olmasına rağmen, savaştan uzak kalan Türkiye bu gelişimin dışında kalmıştır ancak sonrasında katıldığı Kore Savaşı, ülkede belgesel sinema alanında bir hareketlenmeye neden olmuştur. 1951 yılında Kore Savaşı'na katılan Türk askerlerinin oradaki yaşamlarını konu alan Seyfi Havaeri'nin çektiği *Kore Gazileri*, Kenan Erginsoy'un *Mehmetçik Kore'de* ve *Kore'de Türk Kahramanları* bu hareketlenmenin neticesinde ortaya çıkan belgesel filmler olmuştur (Adalı, 1986, ss.103,104).

Savaş sonrası dönemde Türkiye'de belgesel sinema önemli gelişmeler kaydetmiş hatta uluslararası ilk başarı dahi gelmiştir. Turistlerin gözünden İstanbul'u anlatan ve

çekilen ilk renkli belgesel olma özelliği taşıyan Ali İpar'ın yönettiği ve İlhan Arakon'un kameramanlığını yaptığı *İstanbul: Bir Şehrin Hikayesi* (1951) Berlin Uluslararası Film Festivaline katılmıştır (Çelikcan, 2021, s.8 ve Adalı, 1986, s.104). Fakat gerçek anlamda başarı, İstanbul Üniversitesi'nden bir grup bilim insanının, Anadolu uygarlıklarını tanıtmak üzere belgesel film yapmaya karar vermeleri ve "İstanbul Üniversitesi Film Merkezi"ni kurulmalarından sonra gelmiştir (Adalı, 1986, s.104). Bu sefer 1956'da çekilen *Hitit Güneşi* Berlin Film Festivali'nde ödül kazanan ilk Türk filmi olmuştur. Bu belgesel, Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından yönetilmiş ve ikincilik ödülü olan gümüş ayı ödülünü kazanarak uluslararası bir başarı elde etmiştir (Özgüç, 1990, s.80). Sabahattin Eyuboğlu aynı yıl, daha sonraları TRT'nin ilk deneme yayınında gösterilecek belgesellerden biri olan, *Antalya Ormanları* adlı bir belgesel daha yapmıştır. 1957'de Eyuboğlu ve İpşiroğlu, Mehmed Siyah Kalem'in eserlerini konu alan *Siyah Kalem* belgeselini siyah-beyaz olarak çekmiştir. Aynı yıl Metin Erksan, "Ordu Foto Film Merkezi" desteğiyle *Dünya Havacıları Türkiye'de* adlı bir belgesel yapmıştır (Gündeş, 1991, s.129). Bu ve benzeri belgesel filmler göstermektedir ki *Hitit Güneşi* Türk belgesel sinema tarihinde *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*'ndan sonra ikinci bir kapıyı aralamıştır. Aytekin de 2013'teki çalışmasında, *Hitit Güneşi* öncesi dönemdeki filmleri (özellikle 1922 ve 1954 yılları arasındakiler) belgesel unsurlarını taşımaları fakat yoğunlukla da propaganda amaçlı olmaları nedeniyle, tam anlamıyla belgesel sayılamayacakları şeklinde değerlendirmiştir (s.131). 1960'lı yıllardan itibaren özel kurumlar ve bankalar, belgesel sinemayı destekleyerek yeni filmlerin yapımı için kaynak sağlamışlardır. "Eczacıbaşı Fabrikaları", "Yapı Kredi Bankası" ve "Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu" bu alandaki önemli kuruluşlar arasında olmuşlardır. Bu destekler ve İstanbul Üniversitesi Film Merkezi'nin çalışmaları sayesinde belgesel sinema, propaganda işlevini yavaş yavaş kaybetmiştir. Tarihi, coğrafi ve toplumsal sorunlara odaklanan belgesel filmler daha sık üretilmeye ve gösterilmeye başlanmıştır. Sabahattin Eyuboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Süha Arın ve TRT Televizyonunun ilk yönetmenlerinden biri olacak olan Güner Sarıoğlu gibi yönetmenler bu yeni belgesel yaklaşımının öncüleri olmuşlardır (Türten, 2018, s.101 ve Adalı, 1986, ss.108-123).

3.5. TRT KURUMU VE BELGESEL

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT), kurulduğundan beri Türk televizyon yayıncılığının öncüsü olmuş, uzun yıllar boyunca ülkenin sanatsal ve kültürel gelişiminde oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. Bu süreçte TRT, belgesel yayıncılığına da önem vererek, toplumu bilgilendirmeyi ve eğitmeyi hedefleyen birçok yapım üretmiştir. TRT'nin belgesellere yaklaşımı hem içeriksel hem de yapım tarzı açısından zaman içinde değişime uğramış, önceki yıllarda kamu hizmeti anlayışıyla şekillenen belgesellerin içerikleri, teknolojinin gelişmesiyle birlikte daha estetik ve evrensel bir boyut kazanma gayesi gütmeye başlamıştır. Bu doğrultuda aşağıda TRT'nin tarihi ve tarihi boyunca belgesel yayıncılığına olan yaklaşımı incelenecektir.

3.5.1. TRT'nin Tarihçesi

1950'lerin ilk yarısında, İstanbul'da televizyon, halk arasında yeni bir teknoloji olarak ilgi çekmeye başlamış ve sıkça tartışılan bir konu haline gelmiştir. Televizyon başlangıçta radyo ile karşılaştırılmış ve radyo sesinin görsel bir versiyonu olarak algılanmıştır. Türkiye'de televizyon yayıncılığına yönelik ilk girişimler hem heyecan hem de şüphe ile karşılanmıştır. Medyada bu yeni teknolojinin geleceği hakkında karamsar görüşler dile getirilse de televizyon kısa sürede toplumda yaygın kabul görmüş ve evlerde önemli bir yere sahip olmuştur. Televizyonun hızla benimsenmesi, sosyal yaşamı derinden etkileyerek, izleme alışkanlıklarının bir ritüele dönüşmesine ve günlük yaşamın organizasyonunun televizyon etrafında şekillenmesine yol açmıştır. Bu durum, yemek saatlerinin televizyon programlarına göre ayarlanması ve televizyonun dantel peçetelerle süslenmesi gibi geleneklerle de kendini göstermiştir (Tutuk, 2019, ss.188,189). İstanbul Teknik Üniversitesi, 60'lı yıllar öncesi Türkiye'de televizyon yayıncılığı yapan ilk kurum olmuştur. İTÜ, 1952-1953 öğretim yılında kendi televizyon kanalı aracılığıyla düzenli yayınlara başlamış ancak o dönemde İstanbul'da televizyon alıcısı kullanımı henüz yaygın olmadığı için bu yayınlar yalnızca Gümüşsuyu'ndaki üniversite binasında izlenebilmiştir. (Öngören, 1982, s.273). Bu gerçek, Türkiye'de televizyon yayıncılığının gelişiminin ilk aşamalarında altyapı eksikliklerini ve izleyici erişimindeki sınırlamaları vurgulamaktadır. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, 1964'te kamu adına radyo ve

televizyon yayınlarını gerçekleştirmek amacıyla ve özel yasayla, özerk bir kamu tüzel kişiliğine sahip olarak kurulmuş, 31 Ocak 1968’de ilk deneme yayınlarına başlamıştır (Adalı, 1986, s.126 ve *Tarihçe: Düünden bugüne*, t.y.).



Görsel 4.1. Türkiye’nin ilk TV spikeri Nuran Emren (Gün, t.y.)

Milliyet gazetesinin 2 Şubat 1968 tarihli basımının 3. sayfasında ilk yayın günü şöyle anlatılmıştır:

Deneme yayını 3. Band, 5. kanaldan yapılmıştır. İlk Nuran Emren’in açılış anonsuyla başlamış, Ankara Televizyon Müdürü Mahmut T. Öngören’in açılış konuşmasından sonra, Profesör Afet İnan’ın hazırladığı "Türk Devrim Tarihi", Kurtuluş Savaşı'na ilişkin filmlerin yer aldığı bir program, ardından o günlerde Libya'dan resmi ziyaretten dönen Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'ın karşılanışı ile ilgili film, çocuklar için "Kötü Adam ve İnatçı Çiçek" adlı karton film ve "Antalya'nın Suları", "Antalya'nın Ormanları" adlı iki belgesel film gösterilmiştir. (aktaran Çankaya, 1987, s.22)

Ankara’da başlayan deneme yayınları 1969 yılında da haftada üç gün ve yaklaşık günde üç saat olarak devam etmiştir (Çelenk, 1998, s.69). Türkiye’de televizyon yayıncılığı, TRT’nin yayına başlamasıyla geniş kitlelere ulaşmış ve İzmir’de ikinci bir yayın adımı atılmıştır. Bu sırada İstanbul’da belirli bir süre İTÜ TV’nin varlığını sürdürmesi iki kanallı bir dönem yaşanmasına da sebep olmuştur. 1971’e kadar süren bu iki kanallı dönem, İTÜ TV’nin altyapısının TRT’ye devredilmesiyle son bulmuş, ülkede tek kanallı televizyon yayını dönemi başlamış ve bu durum, 1990’ların başına, özel televizyonların devreye girmesine kadar devam etmiştir (Tutuk, 2019, ss.188,

192). Bu süreç, aynı zamanda Türkiye’de televizyon yayıncılığının kurumsal tekelleşmesini ve bölgesel yayılımını ortaya koymaktadır.

3.5.2. Belgesel İçin Denetimli Bir Mecra TRT

Sabahattin Eyuboğlu’nun hazırladığı Antalya’nın Ormanları (1956) ve bundan yaklaşık on yıl sonra yine Sabahattin Eyuboğlu ve Aziz Albek tarafından hazırlanan *Eski Antalya’nın Suları* (1965) (Savaş, 2012, s.226 ve Cereci, 1992, s.26) belgesel filmlerine TRT’nin ilk yayınında yer verilmesi, tıpkı diğer birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de belgesel için yeni bir mecranın açıldığının da habercisi olmuştur.

Bununla beraber Mutlu (2008), Türkiye’de sinema endüstrisinin sağlam temellere oturmamış olduğunu ve kısa ya da belgesel film türünde eserler üretmediğini, bu durumun da televizyonun ilk yıllarında önemli bir eksiklik yarattığını, vurgulamıştır. Ayrıca Türkiye’deki izleyicilerin gerçek anlamda belgesel filmlerle ilk kez televizyon aracılığıyla tanıştığını, film yapım olanaklarının artmasıyla birlikte, özellikle belgeseli bir iletişim biçimi, sosyolojik bir araç olarak gören İngiliz Belgesel Okulu’nun etkisinin hissedildiği, kırsal sorunlara adanmış belgesel programların ve yapımların sayısının arttığını ve Anadolu’nun ilk kez bu kadar dikkatli bir şekilde film kamerasıyla incelendiğini de belirtmiştir (ss.145,146). Bu bağlamda ilk yayınından öncesinde henüz yetişmiş insan gücü dahi olmayan TRT’nin süreç içerisinde nasıl geliştiğine ve hangi koşullardan etkilendiğine bakmakta fayda olacaktır.

Kanal 1968 yılında ilk yayın hayatına geçmeden evvel, televizyonculuk yapacak elamanlara ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaç o döneme kadar radyocu olarak yetişmiş kişilerle giderilmeyeceğinden çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Öngören (1982) bu girişimleri şöyle sıralar; 1963 yılında teknik yardım için 12 adet Türk radyo ve televizyon çalışanının Hamburg’a, 10 aylık bir eğitime gönderilmesi, 1966’dan sonra yapımcılar, haberciler, mühendisler ve çeşitli elamanların Fransız ORTF’ye, İngiliz BBC’ye ve yine Hamburg’a eğitim için gönderilmesi, TRT’nin kendi açtığı ve BBC’den gelen eğitmenlerin verdiği kurslarda çeşitli yapımcıların, Alman uzmanların açtıkları kurslarda da çeşitli kameraman ve kurgucuların yetiştirilmesi... (ss.281-283). Bu çaba, kuruluş yıllarında geç kalınan televizyon sektörüne adapte olabilmek adına devam etmiş, yayın hayatına başladıktan sonra da terk edilmemiştir.

Kabadayı, 1973 yılından itibaren özellikle programcı olarak alınacak elemanlar için üniversite veya yüksekokul mezunu olma şartı getirildiğini ancak yine de hizmet öncesi temel eğitim kursları verildiğini belirtmiştir. Hatta 1978 ile 1980 yılları arasında yapılan çalışmalar neticesinde belirli yapım talimatlarıyla birlikte program yapım elemanlarının (aşağı yukarı günümüzde de aynı şekilde devam etmektedir) görev tanımlarının belirlendiğini, buna göre prodüktör, yönetmen, yardımcı prodüktör ve prodüksiyon görevlisi ayrımlarının yapıldığını da anlatmıştır (1982, ss.99-101).

Yetişmiş elamanlara önem veren, kamusal yayıncılık anlayışıyla hareket eden ve yapısı itibariyle özerk olan TRT'ye, 1969 yılında ilk yayın yasağı gelmiştir. 16 Şubat 1969'da meydana gelen "Kanlı Pazar" olaylarının yer aldığı filmin yayınlanması, Süleyman Demirel'in TRT'ye gönderdiği ve 359 sayılı TRT yasasının 17. Maddesine dayandığı yazıya takiben, yasaklanmış, yine aynı yıl BBC'nin *Büyük Savaş* belgeseli, gümrükte sansür ve döviz işlemlerinden dolayı uzun süre beklemesinin ardından (26 bölümlük bu belgesel serisinin 9 bölümü gümrük depolarında beklerken çürümüştür) yayınlanabilmiştir (Öngören, 1982, ss.290,291).

1971 yılında İzmir'de oynanan Karşıyaka-İstanbulspor müsabakası Türkiye'de yayınlanan ilk canlı spor yayını olmuştur (Mete, 2019, s.151). Ancak daha öncesinde, canlı olmayan Kırıkkale Spor-Tarsus İdman Yurdu müsabakası (1969) sonrası çıkan olaylarla ilgili haber filmi için sonrasında takipsizlik kararı verilen bir soruşturma başlatılmıştır (Öngören, 1982, s.292). Bu yıllarda TRT yayınların oldukça sınırlı bir bölgeye ulaşmasına rağmen kurum sık sık siyasi müdahalenin odağı haline gelmiş ve kurulan sansür mekanizmasıyla birçok program iptal edilmiş, istenmeyen içerik üreten yapımcıların soruşturmaları açılmıştır (İlaslan, 2014, ss.34,35). Nitekim 10 Kasım 1969'da *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934'te Rus yönetmenler Serge Yutkeviç ve Lev Oscarovich Arnstam'a yaptırılmıştır) yayını sırasında TRT Genel Müdürü Adnan Öztrak'ın, TRT televizyon program dairesi başkanı ve Ankara televizyonu müdür vekili Mahmut Talih Öngören'in yetkilerini kaldırarak soruşturma açtırması (Akabinde soruşturma sonuçsuz kalmıştır ancak idari cezalar uygulanmış, ayrıca Öngören, Danıştay'a başvurarak cezasını iptal ettirmiştir), 23 Mayıs 1970'te TRT'de yayınlanan Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrenci yurdu ile aynı fakülteye bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun aranması olaylarını

inceleyen bir program nedeniyle TRT yöneticilerinin mahkûm edilmesi, (ancak cezalar para cezasına çevrilip, ertelenmiştir) bu sansür geçmişinin bir takım örnekleridir (Türten, 2018, s.99 ve Öngören, 1982, ss.293,295). TRT'nin özerklik yıllarında bile bu denli baskıya maruz bırakılan bir mecra haline getirilmesi aslında televizyon yayıncılığının, kitleleri etkileyen bir aygıt olduğun bilincine varılmış olduğunun ve bu oranda da verilen önemin artarak denetim altında tutulmasına zemin hazırlandığının göstergesidir.

Özerk TRT, bu şekilde denetim ve baskılara maruz kalmıştır ve siyasal iktidar da TRT'nin devlet içindeki konumunu tam olarak belirleyememiştir. Siyasal iktidar, özerk bir kamu kurumu olan TRT'den hoşnutsuz olmuş ve genel olarak hükümetler özerklik kavramını benimsemekte güçlük çekmiştir. Nitekim 12 Mart askeri müdahalesi sonrası, anayasanın 121. maddesinin 20 Eylül 1971'de değiştirilmesiyle, TRT özerkliğini kaybetmiş ve tarafsızlık ilkesini benimsemeye zorlanmıştır. Ancak, tarafsızlık da özerklik olmadan etkili bir şekilde uygulanamamıştır (Mutlu, 1999, s.20,21). Bu durum peşinde bir dizi tutarsızlığı da getirmiştir. Hükümetler genellikle haber yayınlarının siyasal partiler arasındaki denge sorununa yoğunlaşmış ve TRT'nin tarafsızlığını sürekli olarak tartışma konusu etmişlerdir. Muhalefetteki partiler televizyonun tarafsız olmadığından şikâyet ederken, iktidarda olduklarında ise tarafsız olacaklarına dair güvence vermişlerdir (Çankaya, 1987, s.134). Aslında 12 Mart 1971 muhtırasından sonra, daha önce gerçekleştirilmeyen televizyon yatırımlarına kaynak ayrıldığı ve bunun televizyon yayıncılığının hızla yaygınlaşmasına yol açtığı da başka bir gerçektir ve bu dönemde TRT gerekli mali desteği almaya başladığı için televizyon yayıncılığının profesyonelleşme çabası sarfettiği söylenebilir (İlaslan, 2014, s.34). Ancak bu çaba, 1973-1980 yılları arasında Türkiye'de siyasetin, istikrarsız bir tablo sergilemesi, sık sık hükümet değişikliklerinin yaşanması, TRT'nin başına atanan genel müdürlerin de aynı hızla değişmesi gibi nedenlerden dolayı amacına ulaşmakta güçlük çekmiştir. Bu siyasal istikrarsızlık, TRT'nin hem özerk hem de post-özerk dönemlerinde kamu hizmeti yayıncılığı yapmasının önüne geçmiş, kanal her ne kadar seçici personel politikasıyla nitelikli elemanlar yetiştirmiş ve Türkiye'nin öncü kamu kurumları arasında yer almış olsa da siyasal müdahaleler, hızlı gelişmesini önlemiş ve sıkıntılar yaşamasına neden olmuştur (Mutlu, 1999, s.22).

Suha Arın'ın 1974-75 yıllarında haber belgeselleri çektiği TRT, özerkliğini kaybettikten sonra kamusal yayıncılık yerine "hükümetin" bir yayın organı olmaya itilmiştir. Değişen her yönetimle birlikte devlet politikalarının bir nevi sözcüsü olmuştur ancak Türk üst kimliğinin geleneksel değerlerinin dışına da çıkılmamıştır (Aytekin, 2013, s.227). Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki 12 Mart 1971 muhtırasının ardından TRT yasasında yapılan değişikliklerle, film alanında ustalaşmaya başlayan bazı programcılar TRT'den uzaklaştırılmış, toplumsal içerikli belgeselcilik anlayışı henüz yerleşmeden zarara uğratılmıştır. Bununla birlikte 1976'da yayınlanan, tarihsel yaklaşımı belge film türüne uygulayan ilk yapım *Ankara* (Mehmet Ege, Münip Senyücel, Hadi Şenol) adlı belgesel dizisinin, televizyon belgeseli için yeni bir başlangıç olduğu söylenebilir. Fakat yine siyasal istikrarsızlık nedeniyle dizinin devamı yasaklanmıştır. Yine aynı belgeseli hazırlayan yapımcı ekibin, Atatürk'ün doğumunun 100. yılına ithafen yapımına başladığı Atatürk belgesel dizisinin de 12 Eylül 1980 askeri hareketinin yol açtığı düzenlemeler sonucu yayın izni alamaması da bu istikrarsızlığın getirilerinden biri olmuştur (Mutlu, 2008, ss.147,148).

Buna rağmen genellikle Atatürk'ün yaşamı ve Cumhuriyetin önemli günleriyle ilgili belgeseller yapan ve TRT'de pek çok belgesel yönetmeninin yetişmesine katkı sağlamış bir isim olan belgesel yapımcısı Münip Senyücel, 1981 yılında Belgesel Programları Müdürlüğü'nün kurulmasında önemli rol oynamıştır (Aytekin, 2013, s.228). Bu kuruluşu takiben de 80 sonrası TRT televizyon belgeselleri, dünya televizyon pazarına uyum çabalarının bir sonucu olarak tarihsel ve toplumsal içerikli belgesellerden ziyade, Türkiye'nin tarihi, doğal ve folklorik özelliklerini konu alan yapımlara yönelmiştir (Mutlu, 2008, s.148). Bunun ilk örneği de Fatih Arslan'ın yapımcısı ve yönetmeni olduğu *Karadeniz'den Çeşitlemeler* (1985) filmi olmuştur. Bu yapım, Karadeniz bölgesinin güzelliklerini ve insan manzaralarını anlatan, dağları, renkleri, sesleri ve Karadenizli insanın yaşamını tanıtan bir belgeseldir. TRT'nin bütçeli ilk belgeseli olup, 14 ülkeye satılarak rekor kırmış ve kameramanına (Yavuz Türkeri) ödül kazandıran ilk TRT filmi olmuştur (*Kamera Arkası*, t.y.). Bunu takiben Ertuğrul Karşlıoğlu'nun 1988'de 8 bölümlük bir seri olarak yayınlanan *Suyla Gelen Kültür, Keçenin Teri* ve 1989'da yayınlanan *Divandan Sandalyeye*

belgesellerinin ve Tülin Eraslan'ın *Bir Damla Su İçtim* belgeselinin bu yeni nesil belgeselcilik anlayışına yakın yapımlar olduğu söylenebilir (Mutlu, 2008, s.148).

Çankaya'ya göre (1987) televizyonun kuruluşundan beri farklı hükümetlerin TRT ve televizyon politikaları benzerlik göstermiş, farklı siyasal partilerin oluşturduğu hükümetler, televizyon programlarına farklılık katmamış, hatta hükümetlerin isimleri gizlendiğinde, bir hükümetin programı, bir başkası tarafından kabul bile edilebilecek seyir izlemiştir. Bunun sebebiyse, bu partilerin sınıfsal olarak birbirlerinden farklarının olmayıp yalnızca kitle partileri olmalarının altında yatmaktadır (ss.141,142).

Sonuç olarak başlangıcında eğitimli personel yapısına, kamusal yayıncılığa ve özerkliğe bağlı bir sistemi olan TRT'nin sabit, düzenli ve idealist bir tutum benimsemesi engellenmiştir. Bu tutarsızlık belgesel üretimi anlamında büyük sıkıntılara yol açmamıştır fakat içerikler etkilenmiştir. Yapımlarda programcılar sıkı denetim ilkelerine bağlı olması, içerik ve görsellik açısından programların beklenen kalitenin altında kalmasına neden olmuş, denetim kuralları her yönetimde farklı şekillerde yorumlandığı için programcılar, risksiz ve güvenli içerikler hazırlamaya yönelmiştir. Bu durum, sanat ve düşünce üretme sorumluluğu taşıyan programcılar, bu işlevlerini yerine getiremez hale gelmelerine yol açmıştır (Kabadayı, 1982, s.111). İlk dönemlerinde kamusal yayıncılık ilkelerine bağlı kalmaya çalıştığı, hükümet baskısına ve katı denetime rağmen bilgiye dayalı programlar ve belgeseller üretildiği, ayrıca yapımcı ve yönetmenlerin kamuya duyarlı yaklaşımlarının da bu süreci desteklediği söylenebilir. Bu şekilde zamanla TRT, önemli bir belgesel üretim merkezi olmuştur ancak artan denetim, bütçe sıkıntıları ve kolaycılık gibi etkenlerle "TRT belgeseli" kavramı ortaya çıkmıştır. Bu terim, yüzeysel, didaktik, durağan ve resmi söylemi tekrarlayan, insan unsurunu geri plana atan, sanat yönü zayıf belgeselleri tanımlamaktadır. Kurum içi gelenekler doğrultusunda Anadolu uygarlıklarına yoğunlaşan, Türk ve Müslüman kimliğini ön plana çıktığı devlet ve millet kavramlarının yoğunlukla kullanıldığı bu belgesel dili özellikle 1990'lardan sonra aşağılayıcı bir anlam kazanmıştır (Aytekin, 2013, ss.225,226,231). TRT'ye atfedilen bu yakıştırmanın kullanımı, kurulan TRT Belgesel kanalının insanı ön plana koyan yeni ve ana akıma yönelik yapımlarıyla, 2014 yılından sonra tekrar popülerleşmesine kadar devam etmiştir.

TRT Belgesel Kanalı'nın tarihçesi, ilkeleri, hedef kitlesi, belgesel türleri, oluşturulan yayın anlayışı ve değişen görüntü dili hakkında, literatürde ve dijital ortamda yeterli miktarda veri bulunmamaktadır. Bu konularda Kuralay'ın (2020) ve Gülay Akkaya'nın (2019) çalışmalarında bazı verilere ve yedi yıl kanalın koordinatörlüğünü yapan Süleyman Tezgel'in konuya ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Bu nedenle aşağıdaki ilgili bölümde konu detaylıca incelenmeye çalışılmış TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğünden ve kanal ile çalışan çeşitli yapımcılardan bilgi ve belge toplanmıştır. Ayrıca TRT Belgesel Yayın Planlama ve Yönetimi Müdürü Nurhan Özsoy ile kişisel görüşme yapılmış, bu görüşme neticesinde elde edilen bilgiler de derlenmiştir.

3.6. TRT BELGESEL KANALININ KURULUŞU VE YAPISI

Türk izleyicisinin belgesel ihtiyacını karşılamayı ve şifresiz, kaliteli yayınlara Türkiye'yi yurt dışında tanıtmayı amaçlayan TRT Belgesel kanalı, "Tanık Olmaya Hazır mısınız?" sloganıyla TRT Turizm ve Belgesel kanalı adıyla 17 Ekim 2009'da yayın hayatına başlamıştır. TRT Turizm ve Belgesel kanalı tematik bir televizyon kanalı olarak tasarlanmış, turizm programlarının yanı sıra amatör ve profesyonel belgesel filmleri de ekrana taşımıştır (*TRT kurumsal faaliyet raporu*, 2014 ve N. Özsoy, kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024). Akkaya'nın 2019 yılında yayınlanan "Anlatı Unsurları Açısından TRT Belgesel Kanalı İçeriği" adlı tezinde, 2015 ve 2022 yılları arasında TRT Belgesel Kanal Koordinatörü olan Süleyman Tezgel ile yaptığı röportajda, kanalın kuruluşuyla ilgili bazı konulara ehemmiyet verildiği, bunların başında Türk belgeselciliğini destekleyici bir misyon üstlendiği belirtilmiştir (ss.55,56).

Kurulduğu dönemde kanalın hedef kitlesi Türkiye'deki genel izleyicinin yanı sıra ülkenin turizm pazarlama yelpazesinde bulunan ülkeler olarak belirlenmiş, bu amaçla Türkçe yayınlarına ek olarak beş farklı dilde (İngilizce, Almanca, Fransızca, Rusça ve İspanyolca) enformasyon yayınları da hazırlanmış ve yayınlanmıştır. Kanalın yayın akışı gökkuşağından ilhamla 'beyaz camda 7 renk' mottosuyla, belgeseller yedi temel türde sınıflandırılarak tarih, toplum, doğa, çevre, spor, kültür sanat, bilim ve teknoloji alanlarında ekrana getirilmiştir. (*TRT kurumsal faaliyet raporları*, 2014, 2015). Turizm ve Belgesel Kanalı isim değişikliğine giderek TRT Belgesel olarak, 6

Aralık 2014 tarihinde yüksek görüntü kalitesi sunan "HD" yayına geçmiş, Nisan 2015'te logosunu da değiştirip daha geniş bir içerik sunmaya başlamıştır (N. Özsoy, kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024). Kuralay, bu gelişmeyle TRT'nin belgesel alanında destekleyici bir rol üstlendiğini, bu nedenle de hem belgesel film yapımcıları hem de izleyiciler tarafından ilgiyle karşılandığını belirtmiştir (2020, s.148).

3.6.1. TRT Belgesel Yayın Anlayışı ve İlkeleri

TRT Belgesel, kamusal yayın kuruluşu olan ve esas ve usulleri Anayasada hükme bağlanan TRT'ye bağlı, tematik bir kanal olması sebebiyle, yayın anlayışı ve ilkelerinin aynı çizgide olması beklenmektedir.

2954 sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kanununun 5. maddesine göre TRT Kurumu yayın esasları şunlardır;

- 1) Anayasanın sözüne ve ruhuna bağlı olmak; devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü, milli egemenliği, Cumhuriyeti, kamu düzenini, genel asayiş, kamu yararını korumak ve kollamak,
- 2) Atatürk ilke ve inkılaplarını kökleştirmek, Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkmasını öngören milli hedeflere ulaşmayı gerçekleştirmek,
- 3) Devletin milli güvenlik siyasetinin, milli ve ekonomik menfaatlerinin gereklerine uymak,
- 4) Devletin bir kişi veya zümre tarafından yönetilmesini veya sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde egemenliğini sağlamak yahut Devleti ve Devlet otoritesini ortadan kaldırmak veya dil, ırk, din ve mezhep ayrımı yaratmak yahut sair herhangi bir yoldan bu kavramlara ve görüşlere dayanan bir Devlet düzeni kurmak amacı güden rejim ve ideolojilerin propagandasına yer vermemek,
- 5) Genel ahlakın gereklerini, milli gelenekleri ve manevi değerleri gözetmek,
- 6) Türk milli eğitiminin temel görüş, amaç ve ilkelerine uymak,

- 8) Kolayca anlaşılabilir, doğru, temiz ve güzel bir Türkçe kullanmak,
- 9) Toplumun beden ve ruh sağlığına zarar verecek hususlara yer vermemek,
- 10) Karamsarlık, umutsuzluk, kargaşa, dehşet, saldırganlık gibi olumsuz duygular uyandırmak ve telkin etmek amacına yönelik yayın yapmamak,
- 11) Kişilerin özel hayatlarına, şeref ve haysiyetlerine saygılı olmak ve dürüstlük anlayışına bağlı kalmak,
- 12) Haberlerin toplanması, seçilmesi ve yayınlanmasında tarafsızlık, doğruluk ve çabukluk ilkeleri ile çağdaş habercilik teknik ve metotlarına bağlı olmak,
- 13) Haberler ile yorumları ayırmak ve yorumların kaynaklarını açıklamak,
- 14) Kamuoyunun sağlıklı ve serbestçe oluşabilmesi için kamuoyunu ilgilendirecek konularda yeterli yayın yapmak; tek yönlü, taraf tutan yayın yapmamak ve bir siyasi partinin, grubun, çıkar çevresinin, inanç veya düşüncenin menfaatlerine alet olmamak. (Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu, 1983)

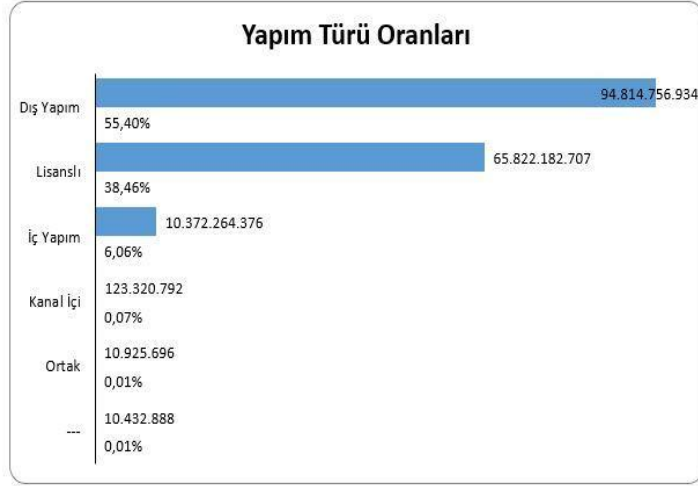
Ayrıca TRT'nin kurumsal sayfasında TRT Belgesel şu şekilde tanımlanmaktadır:

TRT Belgesel insan ve yaşam odaklı yayıncılık anlayışıyla, insanın hayatın merkezindeki rolünü ve bıraktığı izleri gerçeğe sadık kalarak ekrana taşıyor. Kamu yayıncılığının sorumluluğu çerçevesinde sosyal etkisi yüksek, örnek içerikler üreten TRT Belgesel, günümüz belgeselcilik eğilimlerini yakalayan ve evrensel standartlara sahip, özgün yapımlarla ekranını çeşitlendiriyor. Doğadan sosyal hayata; medeniyet coğrafyamızdan, dünyanın uzak köşelerine uzanan yolculuklarla kültürden kültüre değişen rengârenk bir yelpazeyi geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturuyor. (TRT Kurumsal, t.y.)

TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğü'nden temin edilen 2021 yılında hazırlanmış kanal kılavuzunda, yapımcılık ve yayıncılık ilkeleri başlığı altında; doğruluk dürüstlük ilkesi, elemelerde etiklik ve saygınlık ilkesi, zarar vermeme ve korumacılık ilkesi, katılımcı rızası ilkesi, gizlilik ve mahremiyet ilkesi, inançlara saygı ilkesi, dürüst kurgu ilkesi şeklinde maddelere ayrılıp, bu ilkeleri adeta bir manifesto gibi

detaylandırılmıştır (TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğü, 2021). Bu bağlamda koordinatörlüğün, yayıncılık anlayışını ve ilkelerini standart bir zemine yerleştirip, bunu da “yapımcılık ve yayıncılık ilkeleri” başlığı altına soktuğu görülmektedir. Buradaki yapımcılık başlığına yer verilmesinde, kanalın son yıllardaki yapımlarının, yüksek oranda dış yapımlardan oluşmasının etkisi olduğu ve bu yapımları belirli bir ölçüt içerisinde oturtma amacı güttüğü söylenebilir.

Yapım Türü	Süre(Ms)	Süre(%)
Dış Yapım	94.814.756.934	55,40%
Lisanslı	65.822.182.707	38,46%
İç Yapım	10.372.264.376	6,06%
Kanal İçi	123.320.792	0,07%
Ortak	10.925.696	0,01%
---	10.432.888	0,01%
Toplam	171.153.883.393	100,00%



Tablo 4.1. 11.01.2019 – 11.06.2024 Arası TRT Belgesel yapım türü oranları (TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğü)

Kuruma gelen belgesel proje fikirlerinin büyük çoğunluğunun benzeştiğini ifade eden eski kanal koordinatörü Tezgel, bu fikirlerin nasıl işleneceğinin üzerinde durulması ve yoğunlaştırılması gerektiğini belirtmektedir (Akkaya, 2019, s.58).

3.6.2. TRT Belgesel İzleyici Kitlesi

TRT Belgesel Yayın Planlama ve Yönetimi Müdürü Nurhan Özsoy kanalın izleyici kitlesiyle ilgili şunları dile getirmektedir:

TRT Belgesel kanalının izleyici kitlesini, belgesel severler olarak genelleyerek, geniş bir alana yaymayı hedefledik. Çünkü tüm izlenme gruplarında, Tüm Kişiler, AB grubu, 20+ABC1, tematik bir kanal olmasına rağmen üst sıralarda olmasını istiyorduk. Hem politikamızı hem içeriklerimizi bu doğrultuda oluşturduk. (kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024)

Tezgel, bu kitleyi “gerçek dünyayı görmek isteyenler” olarak sınıflandırmıştır ve belirlenen “Yalnızca Türkiye’nin değil, dünyanın hikayesini de anlatmak istiyoruz”

mottosuyla TRT Belgesel Kanalının yayın politikalarından biri olarak, kanalın yayın dilinin sadeleştirilmesi hedeflenmiştir (Akkaya, 2019, s.57). Bu şekilde kanal idarecileri genel izleyici kitlesine ulaşabileceklerini düşünmüşlerdir.

Özsoy'un aktardığı şekliyle TRT Belgesel'in reyting ölçüm sistemi şu şekildedir:

Türkiye'de 2012 yılından bu yana izleyici ölçümlerini gerçekleştiren Kantar Medya tarafından, TRT Belgesel kanalı 1 Eylül 2014 tarihinde izlenme ölçümlerine katılmıştır. 1 Eylül 2014 - 31 Mart 2015 döneminde daha yarı zamanlı ölçümlemeyle raporlarda yer almıştır. 1 Nisan 2015 - 31 Ekim 2017 yılları arasında ise tam zamanlı ölçümlenirken, 1 Kasım 2017 tarihinden bu yana tekrar yarı zamanlı ölçümlenen kanallar arasında yer almaktadır. (kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024)

TİAK'ın (Televizyon İzleme Araştırma Anonim Şirketi) sayfasında, bu iki türün ayrımı; tam zamanlı raporlama, ölçülen kanallar için dakika bazında veri sunarken; yarı zamanlı raporlama, bu kanallar için 15 dakikalık dilimlerde raporlama yapmaktadır şeklinde verilmiştir (Sık sorulan sorular, t.y.). Bu iki raporlama türü, izleyici ölçümleme süreçlerinde farklı zaman dilimlerine dayalı veri sunumu anlamına gelmektedir.

3.6.3. TRT Belgesel Türleri

TRT Belgesel özgün bir yayın politikası geliştirmek yerine, mevcut belgesel kanallarının yayın politikalarını ve programlarını benimseyen bir yaklaşım sergilemiştir. İçerikler incelendiğinde aynı zamanda yerel dinamiklerin de göz önünde bulundurulduğu gözlemlenmiştir. Bu, ana akım belgesel kanallarının (Discovery, National Geographic, BBC Earth ve ücretli dijital platformlar vd.) Türkiye ölçekli bir yorumlanması olmuştur. Bunun sonucu olarak oluşturulan program türleri de 9 başlık altında kanalın web sitesinde sınıflandırılmıştır.

Tür	İçerik	Sayı
İnsan Hikayeleri	Kırk, Gönüllü Veteriner, Özgürlük İçin Bir Gol, Anadolu İnsanı, Her Çocuk Özeldir, Çocuğum İçin, Maceraya Engel Yok, Sahibini Arayan Fotoğraflar, Afetler, Oyunun Renkleri, Tövbekârlar, Vizite, Bahşı Söyle Ahvalini, İnsan ve Kule, Buradayım, Analiz "Kuşbaz", Dünyada Çocuk Olmak, Koruyucular, Karda Yaşam, Başka Bir Öykü, Usta Eller Masalı, Buna Değer, Müslüman Gibi Yaşamak, Bulut Çocuk, Hayat Tamircisi, Bir Dünya Yaşam, Büyük Mücadele, Kaz Otaran, Sıradan Birkaç Gün, Olanlar...	30

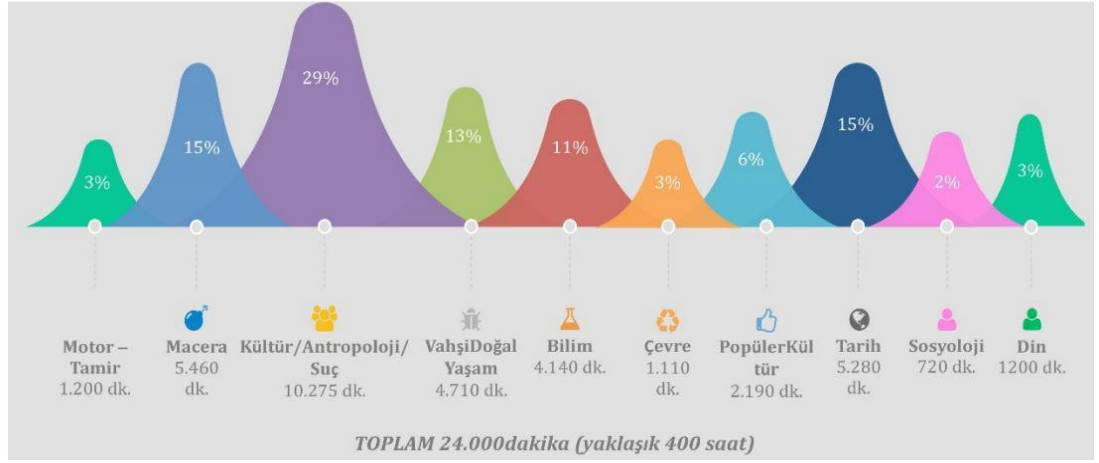
Doğa Gezi	Ormanın Sırrı Karakulak, Eskiden Beri, Açık Ateş, Anadolu'nun Mirası, Kameralı Adam, Anadolu'da Yaşam, Tuzdan Kaleler, Bir Türk Filmcinin Dünya Yolculuğu, İzler ve Çizgiler, Geçmişin Gölgesinde, Sen de Tanık Ol, Kurt, Ulak, Rikki'nin Türkiye Rotası	14
Lezzet	Yiyeceğin Serüveni, Yemek Güzeldir, Şefin Özel Konuğu, Bir Aş Hikayesi, Çırak,	5
Kültür Antropoloji	Hayatlar, Gizemli Doğu Tacikistan, Makedonya'daki Anadolu, Şehrengiz, Bahşı Söyle Ahvalini, İnançlar ve Yaşamlar, Son Kabileler, Eskiler Alıyorum, Dünyayı Kirletenler, Doğu'nun Kayıp Silüetleri, Dünyayı İyilik Kurtaracak, 67 49 32 Kuzey, Aile Olmak, Son Toplayıcılar, İnsanlar ve İnançlar, Mülteci, Geleneği Yaşatmak, İçimizden Üçümüz, Pazarlık	19
Bilim Teknoloji	Hedef Sıfır Atık, Maskelerin Ardında, Tut Elimden, Oyunbozan, Şehrin Tedarikçileri, Türkiye'nin Dev Yapıları, Turkovac, Kusursuz Denge, Şaşırtan Gerçekler, Teknofest, Bilimin Ev Hali, Sesten Müziğe, Kötülüğün Endüstrisi, Sıfır Atık, Formülsüz Hayat, Zaman Makinası, Gezegenin Kara Kutusu: Antarktika, Yüz Yılda Bir, Türkiye'de Sanayi, Hastane İstanbul: Korona, Küresel Tehdit: Kovid-19, Uzayın Bilinmeyenleri, Bakalım İşe Yarayacak mı?, 10'larca Bilgi, Yeni Başlayanlar İçin Evren	25
Macera	Su Savaşları, Yok Olmadan Keşfet, Zorlu İşler, Yeni Hayata Başlangıç, Taksimetre İstanbul, Uslu Duramayanlar, Annemden Uzakta Rikki Roath, Bir Dövüşçünün Dünya Maceraları, Özel Tim: Semender, Şehirden Uzakta, Ailenin Yeni Üyesi, Hastane Somali, Hastane İstanbul, Savunma Sanatları	14
Popüler Kültür	Büyük Düşler Büyük İşler, Sanayi Savaşları, 90'lar Dünyası, Harbi Getto, Minik Cevherler	5
Tarih	Kronovizör, Yenilmez Savaşçılar, Savunma Sanayinin Yalnız Dehaları, Ulus'ta Cumhuriyet, Yüzyıllardaki Cumhuriyet, Kardan Mürekkep, Gizemli Tarih, İslamofobi Karanlık Miras, 30 Yılın Ardından, Dünyayı Darp Edenler, Türklerin Silahları, Geleceğe Kalanlar, Savaşın Dahileri, Tarihin Efsaneleri, Cihadiye 1332, Saklı Krallık, Gizemli Tarih: Ayasofya, Yüzyılın Komploları, Savaşın Efsaneleri, Türk Okçuluğunun Serüveni, Medeniyet Kaşifleri, Gizemli Tarih: Göbeklitepe, 1989 Belene, Dünya Tarihinin Dönüm Noktaları	24
Suç	Suç Dosyası	1

Tablo 4.2. TRT Belgesel Kanalı 2024 yılı, web sitesinde yer alan türler ve yapımlar (www.trtbelgesel.com)

Bu belgeseller formatlarının türleri açısından bakıldığında izlenme oranları ve izler kitlenin tercihi de önem taşımaktadır. Dünyada faaliyet gösteren ve ciddi bir izleyici kitlesi bulunan uluslararası majör belgesel kanallarının da bu türler özelinde belgesellerini formatlayarak ürettiği bilinmektedir. Ayrıca belirlenen türler ve bu başlıklar altında üretilen belgesellerin yayın akışında fresh (yeni) yayınlanacak saatleri beslemesi açısından da katkı sağladığı söylenebilir. Ancak yapılan bu tür ayrımı tematik bir ayırım olmuştur. Yayın politikasında fikirlerin nasıl işleneceğinin

üzerinde durulmakla birlikte belgesellerin ne anlattığına dair bir ayırım yapılmıştır. Ayrıca tema bağlamında böyle bir ayırım yapılması, belgesel dilinin geliştirilmesi yönünde bir hedefin olmadığını, mevcut şablonların ve yaklaşımların taklit edildiğini göstermektedir.

Kuralay'ın (2020) araştırmasında yer verdiği verilere göre kanalın 2019 yılında yaptığı kategorileşmede farklılıklar mevcuttur (s.211). Örneğin “Motor-Tamir”, “Din”, “Çevre ve Sosyoloji” adı altında türler mevcutken, “Suç” kategorisi “Kültür-Antropoloji” türüyle birlikte sınıflandırılmıştır. Yukarıdaki güncel tabloda bu sınıflandırmaların diğer türlerle birleştirildiği anlaşılmaktadır.



Tablo 4.3. TRT Belgesel Kanalı 2019 yılı yapım oran ve süreleri (Kuralay, 2020, s.211)

Ayrıca yine 2019 yılına ait olan bu tabloda, (yaklaşık 400 saat) üzerinden yapılmış olan araştırmada Kültür-Antropoloji/Suç kategorisinin yayın süresi %29'luk oranla birinci sırada gelmektedir. Onu %15'lik oranlarıyla Macera ve Tarih türleri izlemektedir.



Tablo 4.4. TRT Belgesel Kanalı 2023 türlerine göre dağılımı ve yayın süreleri (TRT kurumsal faaliyet raporları, 2023)

TRT'nin 2023 yılı faaliyet raporundaki tabloya göre ise, "Macera" türünün birinci sıraya, "Vahşi Doğal Yaşam"ın ikinci sıraya çıktığını, "Kültür-Antropoloji" ve "İnsan Hikayeleri" olarak birleştirilmiş kategorinin ise üçüncü sıraya gerilediği gözlenmiştir. Yine 2023 yılına ait faaliyet raporunda TRT Belgesel'in 3 ana hedef kitle ve 3 ana kuşakta en çok izlenen belgesel kanalı olduğu belirtilmiştir. Bu bağlamda izleyici tercihlerine göre zaman içerisinde kategorilerin farklılaştığı söylenebilir.

3.7. TRT BELGESELİN DEĞİŞEN GÖRÜNTÜ DİLİ

TRT Belgeselin değişim süreci içinde üç farklı dönemi barındırmaktadır. Birinci dönem 2009-2015 yılları arasındaki ilk kuruluş dönemidir ve mottosu 'Tanık olmaya hazır mısınız?'dır. İkinci dönem ise 2015-2019 yılları arasındır ve mottosu 'Biri mutlaka senin belgeselin'dir. Üçüncü ve son değişim 2019 yılından sonra 'Hayatı anlamak insanı anlamaktır' mottosuyla duyurulmuştur.



Görsel 4.2. Yıllara göre değişen TRT Belgesel logoları.

2009-2015 yılları arasında adında belgeselden önce turizm geçmesi, bu dönem içeriklerinin daha çok tanıtım amaçlı olduğunun belirtisidir. Bu yıllar arasında belgesel film sayısında artışlar gözlenmiş, yalnızca 2013 yılı içerisinde 171 adet yapım hazırlanmıştır (Kuralay, 2020, s.219). 2014 yılında; 273 bölümlük 59 adet iç yapım, 312 bölümlük 85 adet dış yapım ve lisans kiralama yoluyla da 64 bölümlük 13 yapım yayınlamıştır (TRT kurumsal faaliyet raporları, 2014).

Ancak bu dönemde, Aytekin'in (2013) önceki dönemler için bahsettiği özellikle 1990 sonrası, olumsuz bir TRT algısı oluşturan didaktik bir yaklaşımla hazırlanan, denetim baskısı ve bütçe yetersizliği yüksek, insana aitliği dışlayan, sanatsal yönü zayıf içeriklerin benzer üretimleri devam etmiştir (ss.225,226). Ağırlıklı olarak "konuşan kafalar" formatına dayanan yapımlar sunulmuş; ayrıca TRT Arşivi'ne de önemli bir yer verilmiştir. Bu geleneksel ve çoğunlukla yenilikten uzak belgeselcilik anlayışı, maddi kaygılardan uzak duran kamu yayıncılığı çerçevesinde ilerlemiş ve diğer televizyon kanallarıyla rekabet etme noktasında başarı sağlayamamıştır. Bu durumun somut bir göstergesi olarak, 2014 yılı kanal sıralamasında TRT Belgesel'in 37. sırada yer alması, kanalın istenilen başarıyı elde edemediğini ortaya koymuştur.

	TÜM KİŞİLER	
	Rtg%	Share
1 STAR TV	4,99	13,30
2 KANAL D	4,15	11,05
3 ATV	3,72	9,92
4 FOX TV	3,31	8,82
5 SAMANYOLU TV	3,01	8,01
6 SHOW TV	2,79	7,43
7 TRT 1	1,79	4,76
8 TV8	1,17	3,13
9 KANAL 7	1,17	3,11
10 KANAL TÜRK	0,88	2,35
11 TRT SPOR	0,44	1,17
12 TRT HABER	0,32	0,84
13 NTV SPOR	0,32	0,84
14 TV2	0,29	0,77
15 YUMURCAK	0,28	0,74
16 NTV	0,27	0,73
17 CNN TÜRK	0,27	0,72
18 HABERTÜRK	0,27	0,71
19 TRT COCUK	0,25	0,68
20 A HABER*	0,23	0,62
21 BEYAZ TV**	0,22	0,53
22 PLANET COCUK	0,22	0,57
23 HALK TV	0,21	0,57
24 SAMANYOLU HABER	0,18	0,49
25 ÜLKE TV	0,14	0,36
26 BUGÜN TV	0,12	0,31
27 CINE 5	0,10	0,27
28 TRT MUZİK*****	0,10	0,26
29 TGRT HABER	0,10	0,25
30 MC TV	0,09	0,25
31 A SPOR**	0,09	0,22
32 KANAL A	0,09	0,24
33 TVEM	0,07	0,20
34 TRT TÜRK*****	0,06	0,16
35 ULUSAL KANAL	0,06	0,15
36 TV4	0,05	0,13
37 TRT BELGESEL*****	0,04	0,09
38 TRT HD*****	0,03	0,09
39 TRT OKUL*****	0,03	0,08
40 IMC TV****	0,03	0,07

Tablo 4.5. 2014 Türkiye yıllık kanal sıralaması (TRT Belgesel, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

4 Nisan 2015'te "TRT Belgesel'de değişim başlıyor" bildirisiyle, TRT Belgesel, geleneksel yapısından farklı bir dönüşüm sürecine girmiştir.

TRT BELGESEL 2015

TRT BELGESEL YERLİ YAPIMLARLA DÜNYAYA AÇILIYOR

4 NİSAN'DA TRT BELGESEL'DE DEĞİŞİM BAŞLIYOR!

Biri Mutlaka Senin Belgeselin!

TRT Belgesel 4 Nisan'da yeni içerik ve yüzü ile izleyicilerinin karşısında olacak. Türkiye'den ve dünyadan yaşam öykülerinin anlatıldığı, doğa, gezi, tarih, arkeoloji ve daha pek çok konuda yepyeni içerikteki belgeseller izleyicilerle buluşacak.

TRT Belgesel 4 Nisan'da Yeni İçeriğiyle Değişimi Başlatıyor

TRT Belgesel, 4 Nisan'dan itibaren, uzun ve yorucu çalışmaların ürünü olan, ilgi ile takip edilecek yeni belgeselleri izleyicilerle buluşturacak. HD yayını ve kaliteli teknik altyapısı ile TRT Belgesel, Türkiye'deki belgeselciler için de bir dönüm noktası olacak.

BELGESEL TUTKUNLARI DÖRT GÖZLE 4 NİSAN'I BEKLİYOR

Neden mi?

Çünkü; belgesel ekipleri yurt içinde ve yurt dışında yorucu ve uzun süren çekimler yaptılar, özveri ve büyük bir aşkla, Türkiye ve dünyadan farklı hayat hikayelerini, doğayı, tarihi konu edinen belgeselleri sizler için hazırladılar. Şimdi; yoğun emek verilen belgesellerin izleyici ile buluşma, ekranlardaki yerini alma zamanı.

Yabancı yönetmenlerin gözüyle izlediğimiz Dünyaya, artık Türk yönetmenlerin penceresinden bakacağız. Sadece Afrika'nın doğal hayatına değil, Anadolu'daki vahşi hayata da tanıklık edeceğiz.

Ünlü drama yönetmenlerinin desteği ile hazırlanan setlerde çekilen tarih belgesellerini TRT Belgesel'de izleyeceğiz. Türkiye'deki ve farklı coğrafyalardaki yaşam öyküleri, tüm sıra dışı yanlarıyla izleyici ile buluşacak.

Gençleri yakalayacak ekran kahramanları, uygulamalı bilim, dramatik belgeseller ile daha dinamik bir kanal, daha genç izleyici oluşturma çabasında olacak.

4 Nisan'da yeni içeriği ile izleyicisi ile buluşacak olan TRT Belgesel, Dünyayla rekabet eden ve bütün dünyaya ihracat yapan güçlü bir "Türk Belgeselciliği" için yola çıkıyor.

0 232 411 42 40 (09:00 - 18:00)
infobel@trt.net.tr
TRT Turizm ve Belgesel Kanal Koordinatörlüğü
Alsancak / İZMİR / TÜRKİYE

www.trtbelgesel.net.tr
www.facebook.com/trtbelgesel
www.twitter.com/trtbelgesel
www.youtube.com/trtturizmvebelgesel

YAYIN FREKANSLARIMIZ

	Türksat 4A(SD)	Türksat 3A(HD)	Hotbird
Frekans	11958	11054	10762
Polarizasyon	Dikey	Dikey	Dikey
Sembol Oranı	27500	30000	30000
FEC	5/6	3/4	3/4

D-Smart	67. Kanal
Teledünya	187. Kanal
Tivibu	99. Kanal
Digitürk	190. Kanal
TRT Karasal	İzmir C.36

Görsel 4.3: Dış yapım firmasından temin edilen 2015 TRT Belgesel lansman bildirisi (E. Akgül, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

2013 ile 2015 yılları arasında çalışmaları yapılan ve 4 Nisan 2015'ten sonra hayata geçirilen değişim girişimi, 2015 TRT kurumsal faaliyet raporunda şu şekilde özetlenmiştir:

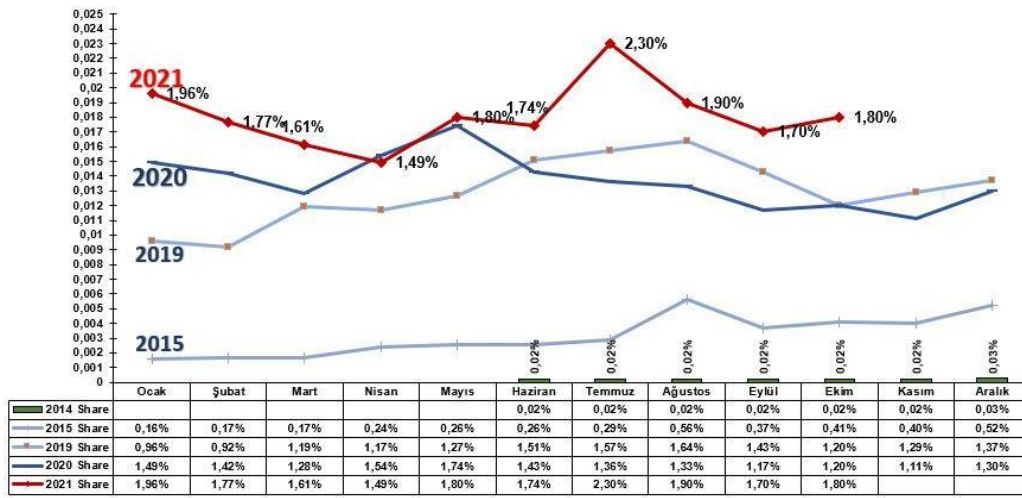
TRT Belgesel; HD kalitesi ve yeni yayın içeriği ile belgesel bakış açısını yeniledi. Türkiye’de televizyon yayıncılığında ilklerin öncüsü Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, belgesel kanalı TRT Belgesel ile 2015 yılında ilkleri izleyiciyle buluşturmuştur. 4 Nisan 2015’te başlayan TRT Belgesel HD Türkiye’deki belgeselciler için de bir dönüm noktası niteliğinde olmuştur. Yurtiçinde ve yurt dışında çekim yapan belgesel ekipleri; farklı hayat öykülerini, doğayı, tarihi konu edinen belgeselleri ekrana taşımışlardır. Türkiye, şimdiye kadar dünyayı hep başkalarının gözünden izledi. TRT’nin yeni vizyonu ile dünya Türk yönetmenlerin gözünden de anlatılmıştır. Son teknolojik gelişmeler ile sadece Afrika’nın doğal hayatına değil Anadolu’daki vahşi hayata da tanıklık edilmiş, 24 saat birçok yuva gözlemlenmiş ve TRT Belgesel internet sitesinden gerçek zamanlı olarak yayınlanmıştır.... Ünlü drama yönetmenleri desteğinde hazırlanan setlerde çekilen tarih belgeselleri TRT Belgesel HD’de izleyicinin beğenisine sunulmuştur. TRT Belgesel HD vahşi doğa, sualtı, ekstrem sporlar, aksiyon macera, polisiye, bilim-teknik, sağlık, tarih, din ve dönem belgeselleri ile izlenme oranlarını dört kat artırmıştır. (TRT kurumsal faaliyet raporları, 2015).

Ayrıca yine faaliyet raporunda belirtildiği üzere 2015 yılı içerisinde kanal 313 iç, 232 dış ve 79 lisanslı belgesel yayınlanmıştır.



Tablo 4.6. 2014-2015 TRT Belgesel (Tüm Kişiler /Tüm Gün) ortalama izlenme oranları (TRT Belgesel, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

TRT Belgesel Kanal koordinatörlüğü ile yapılan görüşmeler ve edinilen belgeler sonrasında yenilikçi bu adımların özetlenebileceği şu yedi başlık ortaya çıkmıştır: Klasik hikâye anlatımından yeni tekniklere geçiş, global perspektif ve eğitim, kalite artışı için sinema standartları, daha sade ve anlaşılır belgesel dili, kültürel kodlar ve global trendler, Türk belgeselciliğinde seri yapımlar, uluslararası standartlarda içerik üretimi (N. Özsoy, kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024). TRT Belgesel’in 2015-2019 yılları arasında attığı bu adımların, Türkiye’deki belgeselcilik anlayışını da yenilikçi bir yaklaşımla dönüştürdüğü söylenebilir.



Tablo 4.7. TRT Belgeselin (Tüm Gün Tüm Kişiler) bazı yıllara göre izlenme oranları ve payları (TRT Belgesel, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

TRT Belgesel kanalı ikinci değişim iddiası “Hayatı anlamak, insanı anlamaktır” sloganıyla 2019 yılında başlamıştır. Bunun doğrultusunda yalnızca bilgi odaklı değil, izleyiciyi sürekli ekranda tutmayı amaçlayan projeler üretilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu dönemi Özsoy “Özellikle 2019’dan sonra kanal sürdürdüğü çalışmalarda izleyiciye gerçek yaşamları anlatacak, mekanları set, karakterleri oyuncu olarak görmeyecek bir üslupla ama aynı zamanda heyecan ve merak duygusunun da yoğunlaşacağı programlar üzerinden, yapımcılarla iş birliğine gitmiştir” (kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024) şeklinde özetlenmiştir. Bu doğrultuda, merak uyandırıcı, şaşırtıcı ve dinamik popüler ana akım belgesel tarzının ön planda olduğu projelere ağırlık verildiği söylenebilir. Ayrıca daha önceden de hazırlanan fakat gelişen teknolojik yeniliklerin yanında kanalın teknik kalite beklentisinin de

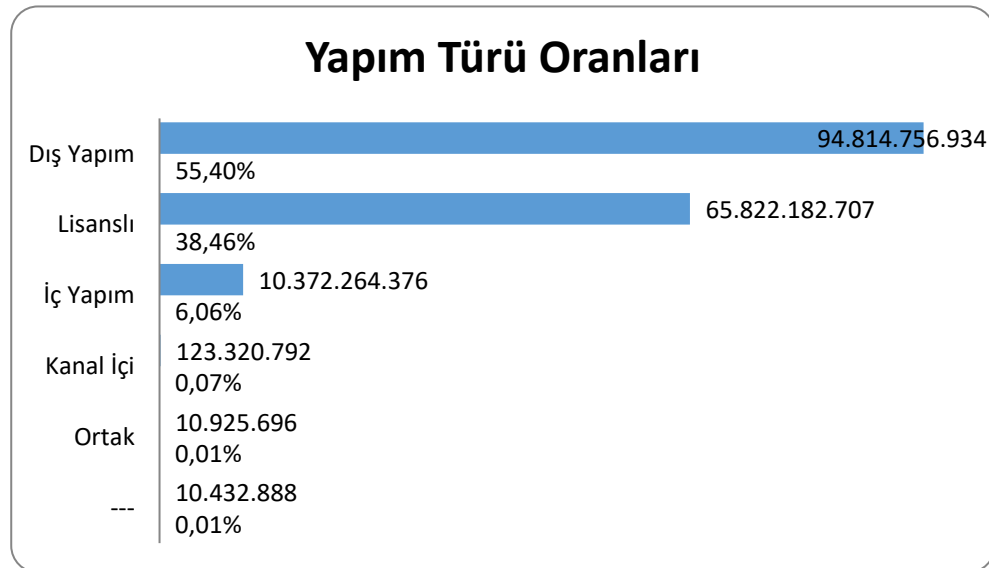
yükselmesiyle, daha detaylı tasarlanan ve güncellenen teknik şartnamelerle, çekim ve yayın standartları belirlenmiştir.

TRT BELGSEL TEKNİK ŞARTNAME	
Firma, programı renk, görüntü ve ses kalitesi olarak kanalın teknik standartlarına uygun olarak, Full HD yayın çıktısı ve 4K-QFHD proje bölüm çıktılarının yayın (TX) ve clean-enter (Clean copy çıktıları resim clean ses kanalları enter olacak şekilde) 3 kopya şeklinde teslim etmelidir.	
FULL HD Yapımların yayın (TX) kopyası için	
Video Taşıyıcı Formatı	MXF OP 1a
Video Formatı	XDCAM HD 4:2:2 50 Mbps veya MPEG2 4:2:2 P@HL 100 Mbps
Görüntü Oranı	16/9
Görüntü Kare sayısı	25,000 Fps
Video Tanımlama	Full HD 1920x1080 50İ
Film Efektleri	Kabul edilebilir.
Ses Tanımlama	24 Bit 48 KHz
Ses Seviye aralığı	-12dB ile -18 dB
Ses kanalları	a) Stereo + 5.1 Surround (6 kanal PCM) veya b) stereo + stereo (PCM)
Her zaman 1. ve 2. kanal (L+R) stereo full miks Türkçe ses ile kaydedilecektir.	
4K-QFHD yapımların yayın (TX) kopyası için	
Video Format	XAVC intra class 300
Taşıyıcı formatı	MXF
Video Tanımlama	3840x2160p (QFHD)
Ses Tanımlama	24 bit 48 KHz
Kare hızı	50.000 Fps
En boy Oranı	16:9
Renk Alt Örnekleme Hızı	4:2:2 ve/veya 4:4:4
Bit Oranı	10 Bit ve/veya 12 Bit
Maksimum bant genişliği	500/800Mbps
Film Efektleri	Kabul edilebilir.

Ses	a) Stereo + 5.1 Surround (6 kanal PCM) veya b) stereo (L+R)+ stereo(L+R)
Her zaman 1. ve 2. kanal (L+R) stereo full miks Türkçe ses ile kaydedilecektir.	
Firma, programı TRT'nin belirlediği standartlarına uygun şekilde ayrıntılı Türkçe altyazı ve sesli betimleme çeviri türlerini birlikte yaparak teslim edecektir.	

Tablo 4.8. 21.12.2022 TRT Belgesel yapımcılara yollanan teknik şartname örneği (E. Akgül, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

Bu şartnamelerden sonra çekilecek tüm belgesellerde (4k 50 fps- 4:2:2 veya 4:4:4 10 bit veya 12 bit) çeşitli özellikler aranmış, teknik malzemenin ve çekim kalitesinin yükseltilmesi istenmiş ve profesyonel renk düzenlemelerinin dahi yapılması beklenmiştir. Ayrıca kanal, ayrıntılı altyazı ve sesli betimle zorunluluğuyla içeriklerini engelli erişimine de açtırmıştır. Bu şekilde TRT Belgesel kanal yöneticileri, başarıya ulaşmayı hedefledikleri belgesel serileri yakalayacakları düşüncesiyle hareket etmişlerdir. Ayrıca Özsoy, belgesel projelerinde ekran yüzü olarak, evrensel ve toplumsal değerlere bağlı, konuya uygun yetkinliklere ve geniş bir vizyona sahip bireyler tercih edildiğini, bu doğrultuda, görsel ve duygusal etkileşim yaratabilecek, izleyici kitlesinde karşılık bulabilecek popüler isimler ya da bu potansiyele sahip olanlara öncelik verildiğini de belirtmiştir (kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024). Böylece kanal ile izleyicilerin etkileşiminin ve kalıcılığının güçlendirilmesinin hedeflediği söylenebilir.



Tablo 4.9. TRT Belgesel 2019 Ocak - 2024 Haziran arası yapım türü oranları (TRT Belgesel, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

TRT Belgesel hem iç hem dış hem de lisanslama yoluyla projelerini toplayan bir kanal olmuştur. Özellikle 2019 sonrası planlanan bu değişimle birlikte hızlı üretim yapan dış yapım firmalarının, yoğun içerik ürettikleri ve kanalın yayın aralığında büyük bir bölüm kapladıkları söylenebilir.

Tüm Kanallar	Ana Kanallar	Haber Kanalları	Çocuk Kanalları	Spor Kanalları	Belgesel Kanalları	TRT Kanalları
Toplam İzlenme 15,94 ± 0,14	Toplam İzlenme 8,24 ± 0,11	Toplam İzlenme 1,59 ± 0	Toplam İzlenme 0,86 ± 0,03	Toplam İzlenme 0,37 ± 0,02	Toplam İzlenme 0,52 ± 0,01	Toplam İzlenme 2,31 ± 0,16
Kanal Adı	rtg% *	Δ	shs	Δ		
2. FOX	1,34	0,09 ↑	8,41	0,49 ↓		
3. KANAL D	1,28	0,05 ↑	8,05	0,23 ↑		
4. TV8	1,02	0,04 ↑	6,39	0,19 ↑		
5. TRT 1	0,98	-0,14 ↑	6,12	-0,96 ↑		
6. SHOW TV	0,82	0,04 ↓	5,14	0,21 ↓		
7. KANAL 7	0,65	-0,03 ↑	4,08	-0,26 ↑		
8. STAR TV	0,64	0,03 ↓	3,99	0,17 ↓		
9. TRT COÇUK	0,42	-0,01 ↑	2,63	-0,08 ↑		
10. TRT HABER	0,35	-0,03 ↓	2,23	-0,18 ↓		
11. TEVE2	0,28	0,02 ↓	1,75	0,12 ↓		
12. TRT BELGESEL	0,26	-0,01 ↑	1,66	-0,06 ↓		
13. HALK TV	0,26	-0,01 ↓	1,66	-0,09 ↓		
14. BEYAZ TV	0,26	-0,00 ↓	1,64	-0,04 ↓		
15. A2	0,23	-0,00 ↓	1,44	-0,02 ↓		
16. TRT SPOR	0,22	0,03 ↓	1,38	0,15 ↓		
17. CNN TÜRK	0,20	-0,00 ↑	1,26	-0,02 ↑		
18. CARTOON NETWORK	0,19	-0,01 ↓	1,20	-0,06 ↓		
19. AHABER	0,18	0,00 ↓	1,15	0,00 ↓		

Tablo 4.10. 18 Ekim 2021 – 24 Ekim 2021 (Tüm Kişiler /Tüm Gün) ortalama izlenme oranları (TRT Belgesel, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)



Tablo 4.11. TRT Belgesel, Dmax ve TLC Haziran 2024 reyting oranları (TRT Belgesel, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

Yukarıdaki tablolar incelendiğinde, TRT Belgesel’in, yeni yayın sürecinin başarılı olduğu, 2019’dan bu yana izlenme payını önemli ölçüde arttırdığı ve ölçümü yapılan benzer kanallara kıyasla, “Tüm Gün” zaman diliminde “Tüm Kişiler” izleyici grubunda en çok izlenen belgesel kanalı olduğu söylenebilir.

3.7.1. TRT Belgesel’de Estetik Kaygı, Kullanılan Mizansen ve Gerçeklik

TRT Belgesel’in geçirdiği değişim evreleri izlenilebilirliği artırma amacıyla gerçekleşmiş bu bağlamda da estetik kaygılar gözetilerek mizansen öğelerinin kullanımının da önü açılmıştır. Kanalda yayınlanan programlar her ne kadar belgesel sinema değil, ana akım belgeselcilik anlayışıyla melezleşmiş yapılardan oluşan seriler olsa da temelinde gerçekliği barındırma zorunluluğu bulunmaktadır. Fakat bu nedenle de mizansen öğelerin kullanım dereceleri belgeselin temelindeki gerçekliği etkileyebilir. Bu noktada denetimli bir mecra olan TRT Belgesel’in konuya nasıl yaklaştığı, dengeyi nasıl sağladığı açıklanması gereken bir husustur. Bu bağlamda Özsoy ile yapılan görüşmede bu durumu şu sözlerle açıklamıştır:

Belgesel içerikleriyle Türkiye’nin belgesel hafızası olarak anılan kanal, çalışmalarında hikâye unsurunu ön planda tutmaktadır. Yaratıcı bir bakış açısıyla, klişelerden uzak, özgün yaklaşımlar benimsenmektedir. İçerikler, sistemli bir editoryal süreçten geçirilerek yalın, anlaşılır ve amaca uygun bir söylem hedeflenmektedir. Medeniyet coğrafyamızdan dünyanın uzak köşelerine kadar uzanan geniş bir yelpazede hayatın izini süren yapımlar üretilmeye çalışılmaktadır. Yeryüzü bir plato olarak değerlendirilmekte, bu platoda gerçeklik, anlatının ana omurgası olarak korunmakta ve izleyicinin ilgisini çekecek merak unsurlarıyla desteklenmiş anlatı biçimleri kullanılmaktadır. TRT Belgesel, programlarının orijinallliği ve gerçeklere dayalı doğruluğuna önem vermektedir. İzlenirlik veya ikna ediciliği artırmak amacıyla yaşanmış ya da yaşanan gerçekliklerin çarpıtılmasına izin verilmemektedir. Farklı türlerdeki belgesellerde izleyiciye sunulan bilgi ve belgelerin doğruluğu önceliklidir. Temelsiz bilgilere yer verilmez; bilimsel gerçeklere aykırı ya da akademik olarak savunulamayacak iddiaların belgesel içeriklerinde bulunmaması konusuna özen gösterilmektedir (kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024).

Yetkilinin ifadelerine dikkat edildiğinde görülmektedir ki, TRT Belgesel’in ülkenin resmi bir kurumu olan TRT’ye bağlı tematik bir kanal olması birçok sorumluluğu da beraberinde getirmiştir. Bu noktada her ne kadar gaye izlenirliği arttırmak olsa da

kuruluş amacı ve ilkeleri çerçevesinde halkı yanıltacak, yanlış yönlendirecek içerikleri denetlemekle mükellef olduğu sonucu çıkmaktadır. Ayrıca kanalın gerek şartnameleriyle gerek izlenebilirlik kaygısıyla, temel gerçekliği zedelemeyecek şekilde mizansen kullanımının önünü açtığı çıkartılabilecek başka bir sonuçtur.

Kanalın en çok izlenen belgesellerinden olan *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları*, katılımcı, gözlemci veya şiirsel biçim kategorilerine tam olarak sığmazlar. İzlenebilirliği artırmak için katılımcı, gerçekçiliği güçlendirmek için gözlemci ve bilgilendiriciliği sağlamak için açıklayıcı unsurlardan yararlanırken, estetik açıdan şiirsel biçimleri kullanarak hibritleştikleri söylenebilir. Ayrıca bu seriler, üç ana olay ve bu olaylarla bağlantılı olarak kurulan üç yan olay etrafında, başlangıçtan finale uzanan bir sistematik içerisinde ilerlemektedir. Bu öncesinde belirlenmiş bir formata uygun ilerleme çabası da peşinden kaçınılmaz olarak bazı mizansen unsurlarının kullanımını getirmiştir. Tez çalışmasının bundan sonraki bölümünde, daha önce anlatılan mizansen unsurları göz önüne alınarak, TRT Belgesel ekranlarında yayınlanan, macera türündeki *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları* belgesel serileri set/dekor tasarımı, kostüm/makyaj, aydınlatma, oyunculuk ve sinematografi açılarından ele alınacak ve detaylı bir şekilde incelenecektir.

4. TRT’NİN DEĞİŞEN BELGESEL ANLAYIŞI: MACERA TEMALİ POPÜLER YAPIMLARDA MİZANSEN

4.1.ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

Bu araştırma, TRT Belgesel kanalının değişen görüntü dilinde, mizansenin rolünü ve sinematografik anlatı üzerindeki etkilerini anlamayı amaçlamaktadır. Mizansenin, belgesel filmlerdeki mekân, karakter hareketleri, ışık, kamera açıları gibi unsurları nasıl şekillendirdiğini ve gerçekliği nasıl etkilediğini incelemek için çeşitli yöntemler kullanılacaktır. Bu bağlamda, mizansenin anlam yaratımındaki işlevi, belgesel sinemanın görsel diline olan katkısı ve izleyici üzerindeki etkileri araştırılacaktır. Araştırmanın metodolojisi, sinematik unsurların bir arada nasıl işlediğini anlamak adına nitel bir analiz ve görsel inceleme sürecine dayanmaktadır.

4.1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi

Çalışmanın konusunu, TRT’nin değişen belgesel anlayışı ve oluşan yeni görüntülü dilinin mizansen unsurları açısından incelenmesi oluşturmaktadır. Türkiye’nin ilk yayın kanalı olan ve uzun yıllar bu liderliğini, taşıdığı kamusal özelliğiyle tek başına sürdüren TRT, belgesel sinemanın da temsil edildiği önemli bir mecra olmuştur. Uzun yıllar sabit ve değişmeyen, didaktik unsurlarla yüklü belgesel anlayışı ise son yıllarda değişime uğramıştır. Ancak bu değişimin sebep ve sonuçlarıyla ilgili pek az çalışma yapılmıştır. Bu nedenle, TRT Belgesel kanalındaki mizansen kullanımının, belgesel serilerin estetik anlayışı üzerindeki rolü ve bu rolün görüntü diline etkisi araştırma problemini oluşturmaktadır. Araştırma, mizansenin yalnızca anlatının görsel bir aracı olarak değil, aynı zamanda belgeselin gerçekliği nasıl biçimlendirdiği üzerine de odaklanmayı hedefler.

4.1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, TRT Belgeselleri özelinde mizansenin rolünü anlamak ve belgesel sinemadaki anlatı yapısını araştırmaktır. Mizansen, genellikle kurmaca filmlerde yaygın olarak kullanılan bir tekniktir fakat belgesel sinemada mizansenin ne şekilde işlediği ve izleyiciye nasıl bir gerçeklik sunduğu, bu çalışmanın odak noktasıdır. Çalışma, TRT Belgeselleri üzerinden mizansenin anlatımı nasıl dönüştürdüğünü ve bu dönüşümün yayıncılık anlayışını nasıl etkilediğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

4.1.3. Araştırmanın Önemi

Belgesel film, genellikle gerçekliği yansıtmak amacı güderken, mizansenin bu gerçekliği nasıl dönüştürdüğü ve dramatize ettiği önemli araştırma alanlarından biridir. Türkiye’de de daha çok TRT ile özdeşleşmiş olan belgeselcilik anlayışının yine kendisine bağlı olarak kurulan ve ülkedeki ilk tematik kanal olan TRT Belgesel ile değişime uğramasıyla, izlenirlik kaygısı gözetilerek mizansen öğelerinin kullanımının yoğunlaştığı görülmektedir. Bu bağlamda kanalında yayınlanan belgesellerdeki mizansenin rolü ve işlevi üzerine yapılacak araştırma, belgesel sinemanın sanatsal boyutunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu çalışma ile belgesel film pratiği üzerine yeni bir bakış açısı sunularak, belgesel sinemadaki teknik kullanımın, estetik etkilerini anlamaya yönelik katkılar sağlanacaktır. Ayrıca, belgesel filmin görsel dilinin derinlemesine incelenmesi de izleyiciye sunulan "gerçeklik" algısının nasıl şekillendiğini açıklığa kavuşturacaktır.

4.1.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini 2019 yılı sonrasında TRT Belgesel ekranlarında yayınlanan macera türündeki belgesel serileridir. Örneklem ise bunlar arasındaki popüler olan 43 bölümlük *Ailenin Yeni Üyesi* ve 27 bölümlük *Su Savaşları* belgesel serileridir. Bu seriler, nitel araştırmalarda sıkça kullanılan amaçsal örneklem yöntemiyle, araştırmanın amacına uygun bilgileri en iyi şekilde sağlayacağı düşünüldüğünden tercih edilmiştir.

4.1.5. Araştırmanın Soruları

Çalışmanın araştırma soruları şu şekildedir:

- TRT Belgesel’in mizansen anlayışı ve belgesele yaklaşımı değişime uğramış mıdır?
- TRT Belgesel’in yeni mizansen yapısı nasıl inşa edilmiştir ve mizansen kullanımında ne gibi farklılıklar ortaya çıkmıştır?
- Kanalın macera türündeki popüler yapımlarında mizansen kullanımı, gerçekliği ne ölçüde etkilemiştir?

4.1.6. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma nitel bir yöntemle yapılacaktır. Yöntem olarak ise niteliksel içerik çözümlemesine dayanan, David Bordwell'in mizansen eleştirisini temel alan, görsel analiz yöntemi genişletilerek kullanılacaktır. Bu yöntem sinemada kullanılan set tasarımı, kostüm-makyaj, ışık, oyunculuk ve geniş bir içeriği barındıran sinematografi gibi unsurları ve bu unsurlar ile nasıl anlamlar üretildiğini inceleyen bir yöntemdir. Ayrıca filmin estetik üslubunu ve tematik mesajlarını belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü çerçeve içindeki her öge, filmin genel yapısına katkıda bulunmaktadır ve mizansen de sinemada görsel anlamın temel yapı taşlarından biri olarak film incelemelerinde kilit bir görev üstlenmektedir. Ayrıca film çözümleme ve karşılaştırmalı analiz de bu çalışmada yer alacak, bu şekilde mizansen kullanımı derinlemesine incelenecektir.

4.2. *AİLENİN YENİ ÜYESİ* BELGESEL SERİSİNDE GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ VE MİZANSEN YARATIMI

TRT Belgesel'in popüler yapımlarından olan *Ailenin Yeni Üyesi*, farklı coğrafyalardaki yaşamları samimi bir bakış açısıyla anlatmayı hedefleyen bir belgesel serisidir. Bu belgesel hem kültürel çeşitliliğe hem de insan hikayelerine odaklanmakta, çeşitli ülkelerdeki ailelerin gündelik hayatlarını derinlemesine inceleyerek bir keşif sunmaktadır. Bu belgesel serisi aşağıda öncelikle genel özellikleriyle ele alınacak daha sonra ise mizansen ve sinematografi yönünden detaylıca incelenecektir.

4.2.1. *Ailenin Yeni Üyesi* Belgesel Serisinin Genel Özellikleri

Reshad Strik adlı Boşnak kökenli Avustralyalı bir aktörün ekran yüzü olduğu *Ailenin Yeni Üyesi* 2019 yılından beri, TRT Belgesel kanalında yayınlanan bir belgesel serisidir. Çekimlerinin ikisi hariç diğerleri yurtdışında geçen ve dublajlı yayınlanan bu serinin, daha sonra *Ailenin Yeni Üyesi Türkiye* adlı, dublajsız olan ve yalnızca Türkiye'de geçen, 10 bölümü daha yayınlanmıştır. Amaçsal örneklem yöntemiyle, belgeselin yurtdışı serisinin, araştırmaya daha iyi hizmet edeceğinin belirlenmesi dolayısıyla yalnızca 43 bölümden oluşan serisi incelenmiştir.

2022 yılının ortalarına kadar yeni bölümleri yayınlanmaya devam eden bu seri, kanalın sayfasında şu şekilde özetlenmektedir:

Sunucu Reshad Strik, bazen yüzlerce kişiyle birlikte Hindistan trenlerinin çatısında yolculuk ederek, bazen bir fabrikada sadece iki dolar karşılığında gün boyu tuğla taşıyarak, bazen de Çin’de sırtında ağır yüklerle sonu gelmez merdivenleri adımlayarak bu zorlu yaşamların kahramanları arasına katılıyor. Onlarla aynı sofraya oturup, aynı havayı soluyarak zorluklara göğüs germeyi, imkânsızlığa direnmeyi ve yeni dostluklar kurmayı hedefleyen Reshad Strik’in maceraları tüm gerçekliğiyle izleyiciyle buluşuyor (*Ailenin Yeni Üyesi*, t.y).

Aşağıdaki tabloda TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğünden ve dijital yayın organları olan Tabii’den elde edilen bilgiler doğrultusunda, serideki bölümlerin konularına, sürelerine, ilk yayın tarihlerine ve tekrar sayılarına yer verilmiştir.

Ailenin Yeni Üyesi 4 Sezon – 43 Bölüm (10.01.2019 – 01.06.2024)				
Bölüm Kodu	Konu	Süre	İlk Yayın Tarihi	Tekrar
1	Reshad, Nepal'de pirinç diyor ve hayati tehlikeye rağmen dağda bal topluyor. (Nepal)	53 dk	10.01.2019	81
2	Reshad, Endonezya'da dolmuşçuluk ve tavukçuluk yaparak aileye katkı sağlıyor. (Endonezya)	50 dk	12.01.2019	88
3	Reshad, dünyanın en pahalı çorbası için kara sağan yuvalarına gidiyor. (Endonezya-Jakarta)	49 dk	23.02.2019	82
4	Reshad Strik, balıkçılık ile geçimini sağlayan bir ailenin parçası oluyor. (Tayland)	49 dk	02.03.2019	79
5	Reshad, Tayland'da "tabu" tatlısının yapımını öğreniyor. (Tayland-Phuket)	49 dk	09.03.2019	70
6	Reshad, pirinç tarlalarında çalışacak ve elektrikle balık yakalayacak. (Kamboçya)	52 dk	19.01.2019	58
7	Reshad Strik, Prov kabilesine konuk olurken tavuk avlayacak ve dereden su taşıyacak. (Kamboçya)	51 dk	09.02.2019	61
8	Reshad, Malezya'da camın üstünde çıplak ayakla dans ediyor. (Malezya)	50 dk	19.02.2019	71

9	Reshad, Sumatra Adası'nın önemli geleneklerinden biri olan boğa yarışlarına katılıyor. (Endonezya)	50 dk	13.01.2019	68
10	Reshad, yeni ailesiyle birlikte teknelerini çalan hırsızların peşine düşüyor. (Endonezya)	52 dk	16.03.2019	53
11	Bosna Hersek'e giden Reshad, yerin 750 metre altındaki kömür madenine iniyor. (Bosna-Hersek)	51 dk	23.03.2019	75
12	Reshad, Makassar'da acı çeken ama pes etmeyen insanların hayatlarına ortak oluyor. (Endonezya)	55 dk	20.01.2019	68
13	Endonezya'nın Sulawesi Adası'nda tuz üretimine tanık olmak ister misiniz? (Endonezya)	50 dk	30.03.2019	46
14	Reshad, ölümlerle yaşayanların şehri Toraja'da. (Endonezya)	50 dk	02.02.2019	52
15	Reshad, Polewali şehrinde buz teknesinde buz taşıyor ve bambu futbolu oynuyor. (Endonezya)	51 dk	26.01.2019	62
16	Reshad, Bosna'nın dağ köylerinden Repovci'de yaşayan bir aileye konuk oluyor. (Bosna-Hersek)	52 dk	19.10.2019	47
17	Bosna'nın Koniçe kasabasında Reshad, burada geçmişten kalma yaralarla sarılı bir ailenin hayatına giriyor. (Bosna-Hersek)	51 dk	04.06.2019	47
18	Reshad ile birlikte Fas'ın renkli kültürünü doya doya yaşamaya hazır mısınız? (Fas)	51 dk	28.09.2019	52
19	Reshad, Tiznit'te, mucizevi argan yağının nasıl üretildiğini öğreniyor. (Fas)	51 dk	12.10.2019	49
20	Reshad, Petra'da çölün sahibi bedeviler ile tanışıyor. (Ürdün)	53 dk	26.10.2019	54
21	Reshad bu kez Türkiye'nin şanlı şehri Urfa'da! (Türkiye)	53 dk	05.10.2019	32
22	Reshad Strik bu bölümde, adeta bir müze kent olan Hatay Şehrinde. (Türkiye)	56 dk	02.11.2019	38
23	Filipinler'e giden Reshad Strik, jeepney şoförlüğü yapıyor. (Filipinler)	52 dk	04.04.2020	32
24	Reshad, bu bölümde, Filipinler'de Ocampo ailesi ile birlikte balığa çıkacak. (Filipinler, Batangas)	51 dk	25.04.2020	29
25	Reshad Strik, elektronik çöplüğünden kablo topluyor. (Gana)	53 dk	09.05.2020	29
26	Kuzey Gana'nın başkenti Tamale'ye giden Reshad Strik, bir köyün kralı oluyor. (Gana)	59 dk	11.04.2020	48

27	Reshad Strik bu bölümde, Brezilya'da yaşayan Perez ailesine konuk olacak. (Brezilya)	57 dk	02.05.2020	37
28	Reshad Strik bu bölümde, Brezilya'nın Salvador şehrindeki bir favelaya konuk olacak. (Brezilya)	51 dk	18.04.2020	32
29	Brezilya'da bir halk karnavalına katılan Reshad Strik, samba yapacak. (Brezilya)	53 dk	16.05.2020	33
30	Reshad Strik, Brezilya'nın yağmur ormanlarında yaşayan yerli bir aileye konuk oluyor. (Brezilya)	55 dk	23.05.2020	25
31	Mykulychyn adlı ufak bir şehrine giden Reshad orada mütevazı bir eve misafir olur. (Ukrayna)	61 dk	10.12.2022	9
32	Reshad'ın yolu bu sefer İvano-Frankivsk şehrine düşüyor ve misafiri oluyor. (Ukrayna)	58 dk	17.12.2022	12
33	Reshad, çocuklarla birlikte kayak keyfi yapıyor ve ailesi için odun topluyor. (Makedonya)	60 dk	02.05.2022	19
34	Reshad, Makedonya'da tütün kurutma işlemine katılıyor. (Makedonya)	60 dk	22.05.2022	17
35	Reshad, mavi yengeç avına çıkıyor. (Arnavutluk)	60 dk	04.06.2022	18
36	Reshad, Lesh şehrinde yeni ailesiyle tanışıp tarlada ve taş ocağında çalışıyor. (Arnavutluk)	60 dk	21.05.2022	19
37	Pakistan'a giden Reshad, ülkede oynanan "polo" sporunu yakından inceliyor. (Pakistan)	50 dk	29.05.2021	19
38	Reshad, Keşmir'de kriket oynuyor, odun topluyor ve tarla sürüyor. (Pakistan)	50 dk	13.05.2021	24
39	Reshad, Pakistan'a özgü bir mızrak oyunu olan "nayza bazi" için at sırtında! (Pakistan)	50 dk	05.06.2021	24
40	Reshad, Meksika'da Maya kültürünün uygulamalarına tanıklık ediyor. (Meksika)	59 dk	06.11.2021	22
41	Reshad, Azteklerin yağmur duasına katılıyor. (Meksika)	54 dk	13.11.2021	21
42	Meksika'nın Morelia şehrine giden Reshad, yılan ve ahtapot avına çıkıyor. (Meksika)	53 dk	20.11.2021	23
43	Reshad, tehlikeli yağmur ormanlarında bebek için şifalı su arıyor. (Meksika)	51 dk	04.12.2021	15

Tablo 4.12. *Ailenin Yeni Üyesi* yayın bilgileri (www.tabii.com ve TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğü)

TRT Belgesel'in yayıncılık anlayışında *Ailenin Yeni Üyesi*, kanalın görüntü dilinin değiştiğinin göstergesi olan belgesel serilerinden biri olduğu için önem arz etmektedir. Kanalın önemli yapımlarından biri olan, sürekli tekrarları yayınlanarak kanalın 24 saatlik yayın süresini doldurmada önemli bir yeri bulunan bu serinin, sabit bir matematikte, belirli bir formatta hazırlandığı ve mizansen öğelerine de yer verildiği söylenebilir. Bu bağlamda serinin mizansen öğeleri aşağıda detaylıca incelenmeye çalışılmıştır.

4.2.2. *Ailenin Yeni Üyesi* Belgesel Serisinde Mizansen Unsurlarının Kullanımı

Ailenin Yeni Üyesi adlı 43 bölümlük belgesel serisinin yapımcıları K. Esra Çakır ve Hakan Çakır'dır. Bu isimlerden Hakan Çakır serinin tüm bölümlerinin aynı zamanda yönetmenidir. Seri her ne kadar bir dış yapım olsa da belirli prensipleri olan, kamusal bir kanala içerik üretilmesinden ve yönetmenin uyması gereken belirli standart ve kurallar çerçevesinde tam bağımsız olamayacağından dolayı yönetmen biçiminin zedelendiği söylenebilir. Buna göre yönetmenin, içerik üretiminde bağımsız olamaması nedeniyle, kendi tarzının ya da biçiminin öneminin azaldığı sonucuna varılmaktadır. Yani, yönetmenin sanatsal ve yaratıcı ifadeleri, belirli kurallara uymak zorunda kalmasından ötürü kısıtlanmaktadır. Bu durum kanaldaki içeriklerin birçoğu için böyledir. Fakat *Ailenin Yeni Üyesi*'nde yönetmenin aynı zamanda yapımcı da olması, tamamlanıp, belirli bir süre içerisinde kanala teslim edilmesi gereken bölümlerde, yönetmenin de çekimden montaja kadar tüm sürece dahil olmasını zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle de yönetmenin karakter, ekip ve özellikle kriz yönetimlerine doğrudan müdahil olduğu, söylenebilir. 17 farklı ülkede çekimleri gerçekleşen bu belgesel serisine ait aşağıdaki bazı verilere ulaşılmıştır.

Ülke	Bölüm No:	Sayı
Nepal	1	1
Endonezya	2, 3, 9, 10, 12, 13, 14, 15	8
Tayland	4, 5	2
Kamboçya	6, 7	2
Malezya	8	1
Bosna Hersek	11, 16, 17	3

Fas	18, 19	2
Ürdün	20	1
Türkiye	21, 22	2
Filipinler	23, 24	2
Gana	25, 26	2
Brezilya	27, 28, 29, 30	4
Ukrayna	31, 32	2
Makedonya	33, 34	2
Arnavutluk	35, 36	2
Pakistan	37, 38, 39	3
Meksika	40, 41, 42, 43	4
Toplam		43 Bölüm

Tablo 4.13. *Ailenin Yeni Üyesi* çekim yapılan ülke bilgileri (www.tabii.com)

Bu noktada en çok çekim yapılan ülkenin sekiz bölümle Endonezya olduğu, onu dörder bölümle Brezilya ve Meksika'nın takip ettiği tespit edilmiştir. Geneli itibariyle gerçek dışı hiçbir mekâna yer verilmemiştir. Pilot bölüm olan ve çekimleri Nepal'de gerçekleşen 1. bölüm ile çekimleri Ürdün'de gerçekleşen 20. bölüm hariç her ülkede en az iki bölüm çekilmiştir. Çekim için gidilen ülkelerde, birden çok bölüm çekilmesinin nedeni olarak, gözetilen ekonomik kaygılar gösterilebilmektedir. Özellikle ekonomik kaygılar, yapımcıların kaynakları daha verimli kullanma isteğiyle ilişkilidir. Aynı ülkede birden fazla bölüm çekmek, seyahat, konaklama ve diğer üretim giderlerini azaltarak bütçenin etkin yönetilmesini sağlamaktadır. Ayrıca, çekim süresini kısaltarak yapılan zaman tasarrufu ile projenin genel takvimine olumlu katkıda bulunmaktadır.

Ekran yüzü olan Reshad Strik, hiçbir zaman otel, pansiyon ve benzeri bir mekânda konaklamaz. Bölüme konu olan ailenin evinde kalır ve mekanlar yapay değildir. Yeniden oluşturulmuş mekanlara rastlanmaz ve mekân değişiklikleri, bölüme konuk olan karakterlerin günlük yaşamları çerçevesinde değişikliğe uğramıştır. Bu nedenle de mekân konusunda gerçekçiliğe oldukça yaklaşan bir izlenim yaratıldığı, doğal

olmayan aksesuarların fazla tercih edilmediği bu şekilde de inandırıcılık duygusunun hâkim kılındığı söylenebilir.

Ekran yüzü olan Reshad Strik'in kendine ait sabit bir şapkası, fuları ve sırt çantası bulunmaktadır. Bu aksesuarları genellikle her bölümde, özellikle bölüm giriş ve çıkışlarında kullanmıştır. Bu kullanım ona özgü bir tarz oluşturmaktadır. Bunun haricinde neredeyse hiçbir bölümde makyaj kullanılmamışken, bazı bölümlerde yerel kıyafetleri, sürecin doğal akışında giydiği görülmüştür. Ayrıca yine bazı bölümlerde yerel halka bilinçli bir şekilde yerel kıyafetler giydirildiği de tespit edilmiştir. 31. Ukrayna bölümü buna örnek teşkil etmektedir. Hayatın doğal akışında, gündelik hayatlarına bu şekilde devam etmeyecek olan gerçek karakterler, Reshad'ı bölüm başlangıcında bu yöresel kıyafetlerle karşılamaktadır.



Görsel 4.4. Ailenin *Yeni Üyesi* 31. bölümden yöresel kıyafet kullanımı örneği (www.tabii.com)

Serinin neredeyse tüm bölümlerinde doğal bir aydınlatma tercih edilmiş, özel bir ışık kaynağı kullanılmamıştır. Bazı mekânsal gerekliliklerden dolayı (Kapalı alanlar, maden vd.) fener gibi ışık kaynaklarının aksesuar olarak kullanımı sağlanmış ayrıca bu ve benzeri sahneler minimal yapay ışık kaynaklarıyla da desteklenmiştir.



Görsel 4.5. *Ailenin Yeni Üyesi* (1. Sezon) 2. bölümden ışık kullanım örneği. (www.tabii.com)

Ekran yüzü olan Reshad Strik her bölümün girişinde kendisini ve daha sonra bulunduğu bölgeyi tanıtırken, heyecanlı ve içinde merak unsurları barındıran bir performans sergilemiştir. Her bölümde özellikle “Ben Reshad Strik” adı vurgulanarak belleklere kazınmaya çalışılmıştır. Ana karakterin olaylara ve durumlara tepkileri genellikle abartılı olmuş ve devamlı ileriye dönük, merak uyandıracak kancalar atmıştır. Sergilediği bireysel performansında fazla üzölmüş ve fazla heyecanlanmış, abartılı bir vücut dili kullanmıştır. Fakat bölümlere konuk olan karakterler büyük oranda gerçektir ve gündelik hayatlarına uygun eylemler içerisinde var olmuşlardır. TRT Belgesel yayın politikası olarak genellikle Türkçe alt yazılı değil, anlaşılabilirlik ve kolay izlenebilirlik amacıyla dublajlı içerikleri kabul etmektedir (N. Özsoy, kişisel iletişim, 29 Ağustos, 2024). *Ailenin Yeni Üyesi* serisinin Türkiye’de geçen iki bölümü hariç (21. ve 22. bölümler) tüm bölümler dublajlı bir şekilde yayınlanmıştır. 21. ve 22. bölümlerde yalnızca Reshad dublajlıdır. Buna rağmen birçok sahnede Reshad’a yaka mikrofonu takılarak profesyonel bir ses kaydı alındığı görölmüştür. Fakat dublaj kullanımının, kurgu aşamasında konuşmalara ve metinlere müdahale etmenin önünü açtığı, bazı anlar için yeniden yaratımın söz konusu olduğu ve bu durumun çekimlerde daha özgür davranmayı kolaylaştırdığı söylenebilir. Çünkü bölümlerin tamamına yakınında Reshad, konuk karakterlerle, hangi bölgede olursa olsun, sanki aynı dili konuşuyorlarmış gibi birebir (tercüman orada yokmuşçasına) diyalog içerisine girmiştir. Anlaşılmaktadır ki İngilizce

konusulmayan sahnelerde ortamda bir tercüman vardır ve izleyiciye son raddede, belgeselin tercüme sahnelerinin atılmış hali izletilmiştir. Bu noktada da hem çekim aşamasında hem de kurgu aşamasında yönetmenin, karakterlerin duygusal alt yapısını güçlendirecek bedensel devinimler istediği ve olayın doğal akışında seyretmesi için atmosferi güçlendirecek müdahalelerde bulunduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca yine birçok sahnede, Türkçe dublaj ile gerçek konuşma süreleri birbirini tutmadığı için, dublaj bittiği halde ağızların oynaması ya da ağızlar oynamadığı halde dublaj sesinin devam etmesi gibi durumlar nedeniyle doğallığın olumsuz etkilendiği gözlemlenmiştir.



Görsel 4.6. *Ailenin Yeni Üyesi* (1. Sezon) 4. bölümde karşılıklı telefonla görüşmesi (www.tabii.com)

Yine serinin 4. bölümünde iki karakterin, karşılıklı telefonla konuşması ve ikisinin yanında da o anları kaydeden bir kameranın hazır bulunmuş olması, sahnenin tasarlandığı ve yönetmenin karakterlere nasıl rol yapacaklarını önceden belirttiği sonucunu doğurmaktadır. Nitekim her final bölümünde, yerel karakterlerin bir sıraya geçip Reshad'ın ardından, onun gidişine üzülmeleri, planlanmış sahnelerdir ve bu sahneler gerçekliğin sorgulanmasına neden olmuştur.

4.2.3. Ailenin Yeni Üyesi Belgesel Serisinde Sinematografi

Serinin ilk 30 bölümünden yalnızca beşinde görüntü yönetmeni yer almıştır. 13 bölümden oluşan son sezonun ise tamamında görüntü yönetmeni bulunmaktadır. 43 bölümün 5 bölümü bir kameramanla, 20 bölümü iki kameramanla, 16 bölümü üç kameramanla ve 2 bölümü dört kameramanla çekilmiştir. Görüntü yönetmeni bulunan bölümlerde genel olarak estetik kaygının daha fazla gözetildiği söylenebilir.

Neredeyse tüm bölümlerde özel bir renk düzenlemesinin yapılmıştır. Fakat serinin son sezonu hariç renk düzenlemesinde kendine has bir üslup olduğu söylenemez.

Ülkelere veya bölümlere göre renk standardının değiştiği gözlemlenmiştir. Özellikle bazı bölümlerde insert olarak giren stok görüntülerde bariz bir renk farklılığı mevcuttur. Dinamik aralığın neredeyse sorunsuz kullanılmasından, yeni nesil kameralarla, log (videonun işlenmemiş hali) formatta çekildiği ve kurgu aşamasında renklendirildiği anlaşılmaktadır. Yine benzer şekilde 31. ve 43. bölüm aralığını kapsayan son sezonda roll captionda, renk düzenlemeye ayrı bir başlık eklenmiştir. Bu şekilde 4. sezon boyunca kullanılan görüntülerin belirli bir renk standardını yakaladığı söylenebilir.

Teknik şartname gereği geneli minimum 50 kare çekilmesi gereken bu belgesel serisinde 100 ve 200 karelere çıkan ağır çekimlere de sık sık yer verildiği görülmektedir. Özellikle bazı tanıtım ve insert görüntüler için ağır çekimin tercih edildiği söylenebilir. Ağır çekim genellikle bu amaçla, ayrıntı ve detayların daha iyi görülmesi için kullanılırken seride duygusallığın artırılması istenen sahnelerde de sıklıkla tercih edilmiştir. Ayrıca mekân değişimlerinde ve gündönümlerinde de tam tersine hızlı kare tercih edilerek zaman geçişi algısı yaratılmaya çalışılmıştır.

İlk sezondan beri serinin kameramanlığını yapan, 4. sezondaysa görüntü yönetmenliği yapan Sinan Aygün, çekimlerin profesyonel sinema lensleriyle yapıldığını, geniş planlar için dış mekanlarda 24mm iç mekanlarda ise 21mm kısa odaklı lensleri, detay kamerası için 200mm ile 85 mm arasında değişen uzun odaklı lensleri, orta ölçekli kamera içinse 35mm, 50mm ve 85mm lensleri tercih ettiğini söylemiştir (kişisel iletişim, 04.09.2024). Seride değişir odaklı zoom objektiflere nadir yer verilmiştir.

Seride kompozisyon kurulumları konunun anlam bütünlüğüne göre, amaca hizmet edecek şekilde oluşturulmuştur. Genellikle eylemlerin çerçeve içinde gözlemlenebildiği, gözlenemeyenlerinse paralel olarak, diğer kameralarla detaylandırıldığı kapalı kompozisyon kullanımı tercih edilmiştir. Serinin kurulumu heyecan ve merak unsurlarına odaklıyken, bu unsurlara hizmet edecek olan açık kompozisyonun sıklıkla tercih edilen bir kullanımı olmamıştır. Bu şekilde seyircinin ilgisi kadraj içerisindeki olup bitene çekilmeye çalışılmıştır.



Görsel 4.7. *Ailenin Yeni Üyesi* 16. ve 23. bölümden kompozisyon kullanım örnekleri (www.tabii.com)

Dengesiz ve asimetrik kompozisyonlar, özellikle kurulmamış, kadraj içerisinde gerçekleşen aksiyon aksi bir durum teşkil etmedikçe, üçte bir kuralına ve altın spirale göre kompozisyon yaratılmaya çalışılmıştır.

Ekrana bakılarak konuşulan formatlarda, yönetmen sunucudan genellikle karşısındaki kamerayı arkadaşı olarak görmesini ve her anına şahit olan bu arkadaşıyla her duygusunu paylaşmasını ister. Bu kurmaca olmayan, televizyona uyarlanmış ve seri halinde yayınlanan programların geneli itibarıyla böyledir ve insan gözünün alışkanlığı dışına çıkan açılara (alt aç, üst aç, eğik aç), gereklilik arz etmedikçe yer verilmez. *Ailenin Yeni Üyesi* serisinde de açılar genellikle bu amaca ve eyleme hizmet edecek şekilde belirlenmiştir. Aksiyon sahnelerinde tercih edilen dron ve aksiyon kamera (gopro) çekimleri hariç neredeyse tüm planların çekimleri, göz hizası gözetilerek gerçekleştirilmiştir.

Seride aşırı genel planların yer aldığı dron sahneleri çoğunlukla mekân tanıtımlarının yapıldığı, izleyici ortama hazırlamak ya da mekânın değiştiğini anlatmak için tercih edilmiştir. Daha detaylı bir tanıtım planı olan genel plan ise genellikle sahne başlangıçlarında, kamera önünde gerçekleşen eyleme göre tercih edilmiştir. Hareketli bir şekilde gimbal üzerinde kullanılan ana kameranın çerçevesi, bu eylemlere göre geniş plandan diz plana hatta yer yer bel plana kadar değişiklik göstermiştir. Örneğin aşağıdaki sahne 35 saniye boyunca kesme yapılmadan (one shoot) hareketli bir plan sekans olarak çekilmiştir ve sunucunun eylemini takip ederken dört farklı plan oluşmuştur.



Görsel 4.8. *Ailenin Yeni Üyesi* 32. bölümden farklı plan örnekleri. (www.tabii.com)

Bunun haricinde, bazı bölümlerde bir bazı bölümlerden birden fazla detay kamerası kullanılmıştır. Bu kameralarla oluşturulan ölçekler yine eyleme bağlı olmakla beraber göğüs, omuz ve yüz plan olarak kullanılmıştır. Yer yer yakın planlara da yer verilmiştir. Özellikle duygusal bir an yaşanırken veya veda sahnelerinin hüznü yansıtılırken yüz ve yakın planlara sıklıkla baş vurulmuştur. Bu tür planlarda alan derinliğinin de azaltılmasıyla birlikte, detaylar, karakterlerin ifadeleri ve duygu durumları daha belirginleşmiştir.



Görsel 4.9. *Ailenin Yeni Üyesi* 26. bölümden farklı plan örnekleri. (www.tabii.com)

Ana kameranın çoğunlukla gimbal ile kullanılması, eylemlerin kesintisiz bir şekilde kaydedilmesini sağlarken, planlar arası geçişlerde de sıklıkla kullanılmıştır. Bu şekilde farklı mekanlar arasındaki geçişler ve takip sahneleri olayın gerçek akışında kayıt altına alınabilmektedir. İnsert görüntüler haricinde sabit planlara pek rastlanılmamıştır. Monopod eşliğinde kullanılan yan kameralarda da sallantıların olması, serinin genelinde aktüel bir kullanımın hâkim olduğunu göstermektedir. Bu şekilde seyircinin, izlediği şeyin gerçekliğine inancı arttırılmaya çalışılarak, olayın içerisine çekilmesi sağlanmıştır. Bu kamera hareketlerine ek olarak, günümüzde jimmy jib ve vinç kullanımlarını asgari düzeye indiren dron teknolojilerinden, seride bol bol faydalandığı, bu şekilde coğrafya tanıtımı, mekân değişimi ve aksiyon sahnelerinde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Aynı şekilde yine günümüz teknolojisinin getirilerinden olan gopro (aksiyon kamera) kameralar da özellikle aksiyonlu sahnelerde sunucu ve bölüm içerisindeki karakterlerin kendi bedenlerine sabitlenerek kullanılmış, bu şekilde olayın heyecanı daha gerçekçi bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda mizansen unsurlarına hizmet eden bu teknolojik gelişmelerin kullanım kolaylığı sağladığı, sağlanan bu kolaylığın da yine gerçeklik etkisini arttırmak için kullanıldığı söylenebilir.

4.3. SU SAVAŞLARI BELGESEL SERİSİNDE GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ VE MİZANSEN YARATIMI

TRT Belgesel'in popüler yapımlarından olan *Su Savaşları*, küresel bir sorun olan su kıtlığı ve bunun sosyal etkileri üzerine farkındalığı arttırmayı hedefleyen bir belgesel serisidir. Bu belgesel serisinde hem su sıkıntısı çeken bölgeler ve toplumlar inceleniyor hem de su bulma yöntemleri keşfedilerek yöre halkının faydalanması amaçlanıyor. Bu belgesel serisi aşağıda öncelikle genel özellikleriyle ele alınacak daha sonra ise mizansen ve sinematografi yönünden detaylıca incelenecektir.

4.3.1. Su Savaşları Belgesel Serisinin Genel Özellikleri

Su Uzmanı Çağlar Demirkapı ve Teknik Uzman Hakan Girginer olarak lanse edilen iki ekran yüzü olan *Su Savaşları* serisi de tıpkı *Ailenin Yeni Üyesi* gibi TRT Belgesel'in 2019 yılındaki yeni döneminde yayınına başlanmış, bir belgesel serisidir. TRT Belgesel'in yeni belgesel anlayışında mizansen unsurlarının yoğunlukla kullanıldığı bir seri olması nedeniyle incelenmesi önem arz etmektedir.

Yeni bölümleri 2022 yılının sonuna kadar yayınlanmaya devam eden ve dublajsız olarak yayınlanan bu seri, kanalın sayfasında “Su Savaşları, susuzlukla mücadele eden bölgeleri temiz suya kavuşturmaya çabalayan ekibimizin mücadelesini ekranlara getiriyor” (*Su Savaşları, t.y.*) şekilde özetlenmektedir.

Aşağıdaki tabloda TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğünden ve dijital yayın organları olan Tabii'den elde edilen bilgiler doğrultusunda, serideki bölümlerin konularına, sürelerine, ilk yayın tarihlerine ve tekrar sayılarına yer verilmiştir.

Su Savaşları 3 Sezon – 27 Bölüm (10.01.2019 – 01.06.2024)				
Bölüm Kodu	Konu	Süre	İlk Yayın Tarihi	Tekrar
1	Nijer'de, kısıtlı imkanlara sahip olan Fatma ile bambaşka bir dünyaya adım atıyoruz. (Nijer)	51 dk	10.03.2019	116
2	Ekibimiz, Uzi köyünde susuzlukla baş gösteren kolera için çözüm arıyor. (Tanzanya-Zanzibar)	52 dk	17.03.2019	87
3	Kbungwe köyünden gelen yardım çağrısı üzerine yola koyulan Hakan ve Çağlar, umutla ve sabırla bekleyen köylüleri mutlu edebilecekler mi? (Tanzanya)	51 dk	24.03.2019	85
4	Çağlar ve Hakan, eski bir dostun çağrısıyla Mgonjoni köyüne yardıma koşuyor. (Tanzanya-Zanzibar)	51 dk	7.04.2019	74
5	Ekibimiz, Himalayalar'daki bir köy okulu öğretmeninin çağrısı ile Chamkila köyüne gidiyor. (Nepal)	54 dk	21.04.2019	72
6	Çağlar ve Hakan, Kathmandu depreminin yaralarını sarmaya gidiyor. (Nepal)	50 dk	28.04.2019	74
7	Sudan kaynaklı hastalıkları önlemek isteyen ekibimiz, Hindistan'ın Dengawn köyünde. (Hindistan)	51 dk	12.05.2019	79
8	Su yoluyla suya gidilen köy" olarak bilinen "Antsırıhamianana" köyüne uzanıyoruz. (Madagaskar)	51 dk	30.09.2019	53
9	Hakan ve Çağlar, bu kez Madagaskar'daki Fanehivola köyünde. (Madagaskar)	52 dk	13.10.2019	62

10	Ekibimiz, Hint Okyanusu'nun en kurak bölgesindeki Beraketa köyüne doğru yola çıkıyor. (Madagaskar)	53 dk	27.10.2019	51
11	Çağlar ve Hakan, Gambia'daki Wellingara köyünde yaşanan su sorununu çözmek için mücadele ediyor. (Gambiya)	51 dk	23.02.2020	51
12	Wellingara'ya giden ve ilk denemesinde başarısız olan ekibimiz yeniden kolları sıvıyor. (Gambiya)	53 dk	1.03.2020	53
13	Çağlar ve Hakan, köleliğin gölgesinde yaşamış Gambiya'nın Seno Bajonki köyünde. (Gambiya)	56 dk	8.03.2020	50
14	Hakan ve Çağlar, bu kez Senegal'in Diaba köyünde yaşanan su sorununa çözüm arıyor. (Senegal)	52 dk	15.03.2020	51
15	Çağlar ve Uğur, Tanzanya'nın Darüsselam şehrindeki bir mahalleye ve yetimhaneye umut oluyor. (Tanzanya)	52 dk	19.06.2021	39
16	Kilwa Kisiwani'ye giden ekiplerimiz, adadaki tek yağmur toplama haznesindeki sorunu çözüyor. (Tanzanya)	56 dk	26.06.2021	43
17	Çağlar ve Uğur, Musufi köyünde temiz su sıkıntısı yaşanlar için kolları sıvıyor. (Tanzanya)	53 dk	3.07.2021	35
18	Çağlar ve Uğur, Mkuranga'da bir okulun temiz içme su ihtiyaçlarına umut oluyor. (Tanzanya)	51 dk	20.07.2021	35
19	Ekibimiz, Senegal'de bir köyün içilebilir su sorununu çözmek için kolları sıvıyor. (Senegal)	51 dk	28.11.2021	27
20	Uğur ve Çağlar, Lompoul Çölü'nün yakınlarındaki bir köye umut oluyor. (Senegal)	52 dk	5.12.2021	23
21	Çağlar ve Uğur, Pembe Göl yakınındaki Nyon'da, içme suyu ihtiyacını karşılamak için harekete geçiyor. (Senegal)	54 dk	19.12.2021	23
22	Çabaları boşa çıkan Çağlar ve Uğur, yine de suyun peşini bırakmıyor ve kolları sıvıyorlar. (Senegal)	52 dk	26.12.2021	21
23	Ekibim Burangi'de umutları tükeniyor. (Kenya)	54 dk	20.11.2022	20
24	Çağlar, Demir ve Max, nehrin suyunu içilebilir hale getirmek için çalışıyor. (Kenya)	1s	27.11.2022	21
25	Ekibimiz, Marafa'da pH değeri düşük olan su kaynağı için çözüm üretiyor. (Kenya)	55 dk	4.12.2022	25

26	Ekibimiz, yol şartlarından dolayı sondaj makinesi girmeyen bir köyde, su çıkarmak için farklı yöntem arıyor. (Tanzanya)	53 dk	11.12.2022	21
27	Kenya'ya giden Çağlar, Demir ve Max, Arabuka köyüne yardım ediyor. (Kenya)	54 dk	18.12.2022	12

Tablo 4.14. *Su Savaşları* yayın bilgileri (www.tabii.com ve TRT Belgesel, kişisel iletişim, 30 Ağustos 2024)

Kanalın görüntü dilinin değiştiğinin göstergesi olan belgesel serilerinden biri olan *Su Savaşları*, önemli yapımlardan biridir. Kanalın günlük yayın süresini doldurmada önemli bir yeri olan ve sabit bir matematikte (3 ana olay, 3 yan olay) ilerletilen bu formatta, ana amaç susuz bir bölgeye su kaynağı sağlamakken yan olayları, bu susuzluktan ve yörenin yetersizliğinden etkilenen insan hikayeleri oluşturmaktadır. Formata sadık kalmak ve işlenen hikâyeyi gerçekçi kılmak adına her bölümde, mizansen öğelerine sıklıkla yer verildiği söylenebilir.

4.3.2. *Su Savaşları* Belgesel Serisinde Mizansen Unsurlarının Kullanımı

Su Savaşları adlı 27 bölümlük belgesel serisinin yapımcıları Uğur Veli ve Raif İnan, yönetmen ise M. Bilal Eroğlu'dur. Seri, bir dış yapımdır ve *Ailenin Yeni Üyesi* serisi için bahsedilen, yönetmenin uyması gereken belirli standart ve kurallar çerçevesinde tam bağımsız olamayacağı etkisi, bu seride de söz konusudur. *Su Savaşları*'nda yapımcı ve yönetmenin farklı kişiler olmasına rağmen, özellikle coğrafya zorluklarından dolayı, diğer sabit formata sahip içeriklerle benzer şekilde, yönetmenin estetik kaygılarının yanı sıra, çözüm odaklı bir kriz yönetimi mekanizmasıyla hareket etmesi gerekliliğini ön plana çıkartmaktadır.

Belirlenen formatın kalıpları gereği sunucular da belirli adımları takip eden sorunları çözmek zorundadır. Karaçam bu konuya şöyle katkı yapmıştır:

Ayrıca o coğrafyanın yerel lezzetlerini de tanıtarak hikayesini dramatik öğeleri dengeleyecek bir çerçeveye oturtmaktadır. *Su Savaşları*, bunu genel çerçeveyi üç 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. (Karaçam, 2020, s.80)

8 farklı ülkede çekimleri gerçekleşen bu belgesel serisine ait aşağıdaki bazı verilere ulaşılmıştır.

Ülke	Bölüm No	Sayı
Nijer	1	1
Tanzanya	2, 3, 4, 15, 16, 17, 18, 26	8
Nepal	5, 6	2
Hindistan	7	1
Madagaskar	8, 9, 10	3
Gambiya	11, 12, 13	3
Senegal	14, 19, 20, 21, 22	5
Kenya	23, 24, 25, 27	4
Toplam		27 Bölüm

Tablo 4.15. *Su Savaşları* çekim yapılan ülke bilgileri (www.tabii.com)

En çok çekim yapılan ülkenin sekiz bölümle Tanzanya olduğu, onu beş bölümle Senegal ve dört bölümle de Kenya'nın takip ettiği tespit edilmiştir. Pilot bölüm olan ve çekimleri Nijer'de gerçekleşen 1. bölüm ile çekimleri Hindistan'da gerçekleşen 7. bölüm hariç her ülkede en az iki bölüm çekilmiştir. Amacın, bilgi vermekten çok insan hikayelerine olan merak ve heyecan üzerine kurulmuş olması ve yine ekonomik şartlar da düşünüldüğünde, çekimlerin aynı bölgelerde, farklı insan hikayelerinin dahilinde gerçekleşmesi, oluşturulan çatıya zarar vermemektedir. Ekran yüzlerinin kaldıkları mekanlar hiçbir zaman otel, pansiyon ve benzeri bir mekân olmamıştır. Genellikle çadır veya yörede kendilerine tahsis edilmiş vasat mekanlar kişisel yaşam alanı olarak verilmiş ve bu kişisel yaşam alanları minimum ölçüde gösterilmiştir. *Ailenin Yeni Üyesi*'nde yeniden oluşturulmuş mekanlara rastlanmazken *Su Savaşları*'ndaki kişisel alanlar, tasarlanmış izlenimi yaratmaktadır. Bunun dışındaki mekanlar açık alanlar ve su arayışının gerçekleştiği yerler olduğu için tasarlanmamış gerçek mekanlar olduğu söylenebilir.



Görsel 4.10. *Su Savaşları* serisinden farklı mekân örnekleri. (www.tabii.com)

Ekran yüzü olan karakterlerin, altlarında kargo pantolon ve çöl botu, üzerlerinde belgeselin logosu olan gömlekleri, tişörtleri ve çantaları vardır. Bu kıyafetlerin renklerinde bulunan coğrafyayla uyumlu hâkî renk baskındır. Aksesuar olaraksa saat ve güneş gözlüğü sıklıkla tercih edilmiştir. 27 bölümün tamamında bu kostüm tarzı korunmuştur. Hatta bölümlerin çoğunda roll caption akarken kostüm sponsoru dahi yer almıştır. Bunun haricinde *Ailenin Yeni Üyesi*'nde olduğu gibi hiçbir bölümde özel bir makyaj kullanılmazken, bulunan coğrafyanın bir getirisi olarak yerel insanlar, çoğunlukla yerel kıyafetleriyle görüntülenmiştir.

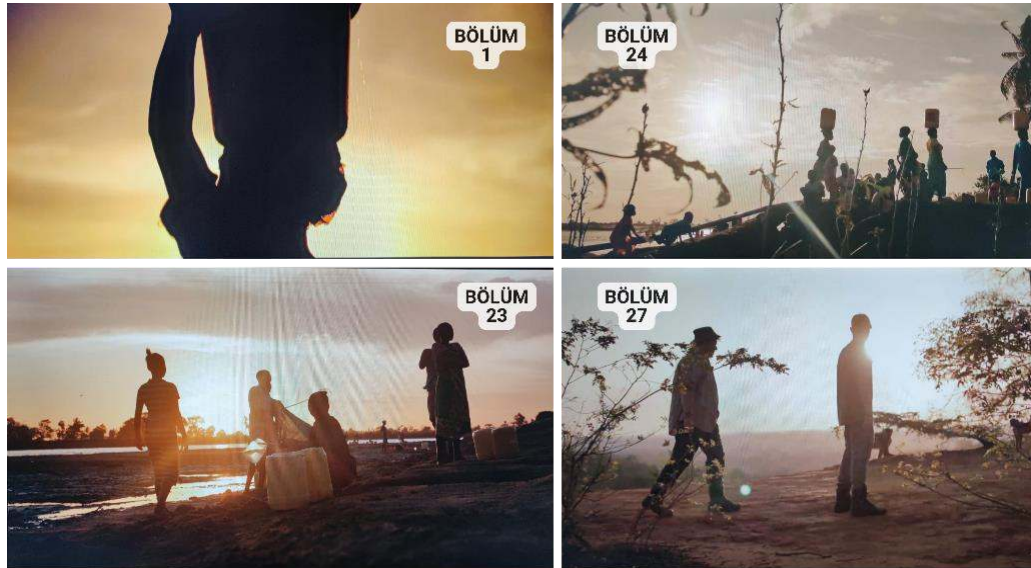


Görsel 4.11. *Su Savaşları* serisinden kostüm kullanım örnekleri. (www.tabii.com)

Seride bazı planlar hariç doğal olmayan ışık kaynakları fazla tercih edilmemiştir. Edildiği planlarda da tek kaynakla, doğala yakın bir ambiyans yaratılmaya çalışılmıştır. Ortamda eğer doğal bir ışık kaynağı mevcutsa (ateş, ay, fener vd.) bu kaynaklar desteklenmiştir. Bazı sahnelerde gerçekleşen bu destek doğanın dışında bir aydınlatma yaratmıştır. Fakat geneline bakıldığında gündüz çekimlerinin yoğunlukta olduğu görülen seride, ters ışık kullanımı (kontur planlar) ağırlıkta olmuş, yine gelişmiş kamera sistemlerinin sağladığı yüksek dinamik aralık etkisi, bu tarz estetik karelerin oluşturulabilmesinin önünü açmıştır.



Görsel 4.12. *Su Savaşları* serisinden doğal olmayan ışık kullanım örnekleri. (www.tabii.com)



Görsel 4.13. *Su Savaşları* serisinden ters ışık kullanım örnekleri. (www.tabii.com)

Serinin ilk 14 bölümünde su uzmanı olarak Çağlar Demirkapı ve teknik uzman olarak Hakan Girginer ekran yüzüdür. 15. ila 22. bölümler arasında ise serinin üst sesi olan Uğur Taşdemir, Hakan Girginer'in yerine kadroya dahil olmuştur. 23. ila 27. bölümler arasında ise Uğur Taşdemir'in yerine, Çağlar Demirkapı'nın oğlu Demir Demirkapı ve Türkiye'de oyunculuk yapan, Kenya asıllı Abdalla Kassım Bendo "Max" mahlasıyla seride yer almıştır. Serinin ilk bölümünde, roll captionda "cast" başlığı açılmış fakat sonraki bölümlerde bu başlık kaldırılmıştır.

Serinin barındırdığı format gereği, isimlerin değişmesi, genel konsepti ve süreci etkilememiştir. Çağlar genellikle olumlu ve çözüm odaklıyken, partneri olan kişi daha olumsuz ve isyankâr olan, tartışmaları körükleyen taraf olmuştur. Aralarındaki uyumsuzluklar ise abartılı performanslarla izleyiciye aktarılmıştır. Seride takip edilen bir akış mevcuttur ve 1. Bölüm ile 27. Bölüm arasındaki tüm bölümlerde benzer akış takip edilmiştir. Kafa röportajlarıyla akışın içindeki ara bağlantılar kurulmuş, hatta bu bağlantılar ve araya giren üst sesler aracılığıyla dublaja ve alt yazıya duyulan ihtiyaç minimuma indirilmiştir. Bu şekilde gerekli duygusal yönlendirmeler de yapılabilmektedir. Belgele konu olan yöre insanları üzerinden dramatik etki yaratılarak izleyicilerin, empati kurmaları istenmiştir. Ayrıca empati kurulması beklenen bu yöre insanları, genellikle ana karakterlere yardım etmemiş, karakterler kendi başlarının çaresine bakmışlardır. Bu şekilde seyircinin yerel halka üzülmeye ve aynı zamanda kendilerini, onları kurtarmaya çalışan iki kahramanın yerine koyması sağlanarak, seriye olan duygusal bağın artırılması amaçlanmıştır.

4.3.3. *Su Savaşları* Belgesel Serisinde Sinematografi

Serinin tüm bölümlerinde görüntü yönetmeni görev almıştır. 27 bölümün 1 bölümü bir kameramanla, 5 bölümü iki kameramanla, 15 bölümü üç kameramanla ve 3 bölümü dört kameramanla çekilmiştir. Ayrıca hava görüntüleri için ayrıca dron operatörlerine de yer verilmiştir. 27 bölümün tamamı göz önüne alındığında, bariz bir sinematografik fark göze çarpmamış, aksine sabit bir tarz korunmuştur. Fakat ilk 10 bölümdeki görüntü ekibi ve ekipmanının farklılığı estetiksel olarak diğer bölümlere oranla üstünlük göstermiştir. 23. Bölümden sonraysa tekrar ilk sezonun kalitesine dönülmeye başladığı tespit edilmiştir.

Bölümlerin tümünde, çekildikleri coğrafyaların rengi olan sarı ve yeşil tonların yoğunlukla kullanıldığı söylenebilir. Bu şekilde psikolojik olarak yaratılan sarının dikkat ve ilgi çekici etkisinden yeşilinse doğal ve cömertlik etkisinden faydalanılarak, belgeselin konseptine uygun anlam oluşturulmuştur. Log çekilen görüntülerin bu bağlamda, montaj aşamasında, özellikle saturation değerlerinin artırılarak rengin daha yoğun ve daha canlı hale getirildiği de söylenebilir.

TRT Belgesel kanalının teknik şartnamesine bu seride de uyulduğu ve tıpkı *Ailenin Yeni Üyesi*'nde olduğu gibi sık sık yüksek karelerle sağlanan ağır çekimlere yer verildiği görülmektedir. Tanıtım ve insan hikayeleri sahneleri, su bulunan ve mutluluğun tavan yaptığı final sahneleri, bulunamadığındaki duygusal çöküş sahneleri ağır çekimken, hızlı kareler yalnızca gün geçişlerinde tercih edilmiştir. Ayrıca teknik işlerle ilgi sahnelerde de detayların daha iyi algılanabilmesi için yine yer yer ağır çekimler kullanılmıştır.

Seride yer alan bölümlerin neredeyse her sekansında bir adet genel planlar için kısa odaklı lensler tercih edilmişken aynı şekilde uzun ve orta odaklı lenslerde sıklıkla kullanılmıştır. Fakat içeriğinde sürekli bir çözüm arayışını, bir çabayı barındıran bu seride *Ailenin Yeni Üyesi*'nden farklı olarak sıklıkla zoom lenslerin tercih edildiği, bu şekilde uzaktan takip, gizli kamera etkisi yaratılarak gizem ve merak olgusunun perçinlenmeye çalışıldığı görülmüştür.

Su Savaşları belgesel serisinde kompozisyon kurulumu olarak, özellikle sahne başlangıçlarında, sahnenin geri kalanını merak ettirecek açık kompozisyon tercih edilmiştir. Bu şekilde gerilim ve heyecan unsuru aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu tarz sahnelerde kameranın, olayın geçeceği mekâna kahramanlar ulaşmadan önce konumlandırıldığı ve yine merak unsurunun bu şekilde canlı tutulduğu gözlemlenmiştir.



Görsel 4.14. *Su Savaşları* serisindeki bazı bölümlerden kompozisyon kullanım örnekleri. (www.tabii.com)

Bu tarz başlangıç sahanelerinin dışında, sahne içi aksiyonlar başladıktan sonra yoğunlukla, kadraj içerisinde görünenlerin haricinde ortamda başka bir aksiyonun bulunmadığı, kapalı kompozisyonların kullanımı tercih edilmiştir.

Seride, dengesiz ve asimetrik kompozisyon kullanımlarına, özellikle kurulmasa dahi, sahne içerisindeki aksiyonun gerekliliğine göre rastlanmaktadır. Bunun dışındaki sahnelerdeyse üçte bir kuralına ve altın spirale göre kompozisyon yaratılmaya çalışıldığı, aktüel kamera kullanımlarında dahi bu oranların yakalanmaya uğraşıldığı gözlemlenmiştir.



Görsel 4.15. *Su Savaşları* kompozisyon örnekleri. (www.tabii.com)

Seride konunun toparlanması, sahne içerisindeki geçişlerde bağlantıların kurulabilmesi ve bölüm içerisindeki bütünlüğün sağlanabilmesi için yaşanan olayların süreç içerisinde kahraman röportajları ve bir dış ses aracılığıyla desteklenmiştir (Karaçam, 2020, s.81). *Ailenin Yeni Üyesi*'nin tersine bu seride ekrana bakılarak bilgi aktarımı yapılmamıştır. Paylaşılacak olan duygular ya diğer kahraman ile ya da röportaj esnasında kameranın yanında bulunan kişiye yönelik yapılmıştır. Burada amaç, izleyicilerle bire bir bağ kurularak izlenen şeyin planlı bir gerçeklik olmadığını aktarabilmek ve izleyicileri, uzaktan olan biteni gözetleyen konumuna koyarak, gerçeklik duygusunun daha iyi aktarılabilmesini sağlamaktır. Bu nedenle de akış itibarıyla yoğunluk karşı açılarda olsa dahi, aktüel kamera kullanımının gerekliliği olarak spontane gelişen üst açılara, eğik açılara ve yoğunlukla da alt açılara sıklıkla yer verilmiştir.



Görsel 4.16. *Su Savaşları* bazı bölümlerden aç kullanım örnekleri (www.tabii.com)

Seride birden fazla kameraman ve dron operatörü yer aldığından, her sahnede birden çok çekim planıyla karşılaşmak mümkündür. Aşırı genel planlar çoğunlukla coğrafyayı anlatmak ve izleyicileri mekânın büyümesine çekmek için, sahne başlangıçlarında yoğunlukla dron çekimleriyle verilmiştir. Ayrıca sahne aralarında da özellikle kuşbakışı olarak konunun detaylıca anlaşılabilmesi için de yine dron ile yukarıdan ve yerden uzak planlar kullanılmıştır. Kameralardan biri genellikle genel plandır ama bu plan *Ailenin Yeni Üyesi*'nde olduğu kadar yoğun şekilde kullanılmamıştır. Aksiyonun gerektirdiği oranda, detayları yakalayabilmek için planlar değişirken çoğunlukla bel ve göğüs planları gibi beden ve yüz ifadelerinin detaylı bir şekilde takip edilebileceği ölçekler göze çarpmaktadır. Özellikle duygusal aktarımların yoğun olduğu sahnelerde ise omuz, baş ve yakın planlara sıklıkla yer verildiği ve bu şekilde karakterlerin mekân bağlamından kopartıldığı gözlemlenmiştir.



Görsel 4.17. *Su Savaşları* ölçek kullanım örnekleri (www.tabii.com)

Ana olay olan “su bulma” uğraşı içerisindeki karakterleri takip eden sahnelerde kameralar aktüel olarak kullanılırken, ara olayların anlatımında sabit ve estetik karelerin olduğu kadrajların tercih edildiği gözlemlenmiştir. Genellikle sekans geçişleri ve bu bağlamdaki mekân değişimleri hareketli dron planlarıyla verilirken uzaktan takip, sallantılı ve sabit olmayan aktüel hareketlerle gizli kamera etkisi yaratma sıklıkla başvurulan bir yöntem olmuştur. Ayrıca bu tarz planlar, kullanılan zoom objektiflerle kayıt esnasında farklı ölçeklere geçiş yapılarak, takip etkisi daha da arttırılmaya çalışılmıştır. Mekân geçişleri hariç sahneler genellikle sabit bir mekânda gerçekleştiği için detay kameralarının omuzda kullanımı tercih edilmiş ve

sarısıntısızlık gayesi güdülmemiştir. Serideki bu aktüel kamera hareketlerinin tercih sebebinin öznel bir bakış açısı oluşturması, izleyici olayın içine sokması ve bu şekilde gerçeklik duygusunu artırması, olduğu söylenebilir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu tez çalışmasında, TRT Kurumuna bağlı olarak kurulan tematik bir kanal olan TRT Belgesel kanalının yayın anlayışı, izleyici kitlesi, yer verilen belgesel türleri ve bu kapsamda TRT Belgesel'in değişen görüntü dili detaylıca incelenmiştir. Tekrar yayınlarıyla kanalın yayın akışını dolduran macera türündeki *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları* gibi belgesel serileri üzerinden yapılan incelemelerde, bu yapımların mizansen ve sinematografi unsurlarıyla gerçekliği nasıl yapılandırdığına ve izlenirliği nasıl arttırdığına dair örnekler sunulmuştur. Özellikle TRT'nin tarihsel süreci içerisinde, kamusal yayın anlayışı doğrultusunda var olan belgeseller katı denetim, bütçe sıkıntıları ve kolaycılık nedeniyle yüzeyselleşmiş, bu olumsuz durum, TRT Belgesel Kanalı'nın estetik kaygıyı ön plana çıkarttığı belgesel serileri ile aşma yoluna gidilmiştir. Bu nedenle araştırmada estetik üslubun belirlenmesinde önemli bir yeri olan mizansen eleştirisi yöntemi kullanılmış ve tüm bu çerçevede içerisinde TRT Belgesel'in değişen yayıncılık anlayışı araştırılmıştır.

Belgesel sinema, gerçeklik üzerine kurulu bir sanat formudur, hikayesini yönetmenin hayal gücünden değil, var olan olgulardan yola çıkarak oluşturur. Tıpkı bir heykeltıraşın eserinin gerçekçiliğiyle değerlendirildiği gibi, belgeseller de izleyiciyi ikna etmek için güvenilir kanıtlar sunarak gerçekçi olmalıdır. Fakat yönetmen, hikâye yaratmasa da ya da katılımcı olmasa da kendi bakış açısını belgesel üzerinde hissettirir. Bu noktada filmin taraflı olup olmaması önemli değildir, çünkü "belgesel" etiketi izleyiciye güven aşılayacaktır. Bu bağlamda doğrulukla olan ilişki ve katılımcılara karşı dürüstlük ilkelerine dayanan belgesel etiği meselesi de önem arz etmektedir. Çünkü belgeselcinin iletmek istediği önemli mesajlar, bu ilkelerin, kültürel normlar ve prodüksiyon politikalarından etkilenmelerine yol açmaktadır. Süreç içerisinde etik sorularla yüzleşmek zorunda kalacak olan belgeselci, belgeselciliğin, meslek olarak etik davranışları, sistematik bir şekilde ele aldığı bilincinde olmalıdır. Bu nedenle yönetmenin bir tarafın müdafiliğinden kaçınması veya bunu minimuma indirmesi önemli noktadır. Ayrıca, belgesel ve benzeri yapımlar için doğru ve yanlış arasında net bir ayrımın güç olması, izleyicinin kendi doğrularını sorgulaması gerekliliğini doğururken, belgeselcinin de yaptığı işin gerçeğin bir yorumu olduğunu kabul ederek sorumluluklarını üstlenmesi gerekmektedir. Elbette dijital teknolojinin gelişimiyle birlikte, belgesel sinemada

gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırlar giderek bulanıklaşmış ve yeni bir kırılma noktasına ulaşılmıştır. Bu ve benzeri durumlar da neredeyse var olduğundan beri belgesel sinemanın içinde yer eden gerçeklik ve etik tartışmalarının güncelliğini sürmesini sağlamış, televizyon dünyasında yaygınlaşan hibrit program türlerinin kurmacadan aldığı mizansen unsurlarıyla harmanlanması da durumu daha karmaşık hale getirmiştir. Televizyon belgeselleri, izleyicinin ilgisini çekmek amacıyla olay örgüsü, dramatik yapı ve mizansen öğelerini kullanarak farklı türler oluşturmuş, bu durum daha fazla kitleye ulaşma imkânı sağlamıştır. Cazibe unsurunu ön plana çıkartan bu sistem ile izleyici çekme becerisine bağlı olarak belgesellerin başarısı da artmıştır.

Bordwell ve Thompson'a göre, yönetmenlerin kadrajdaki unsurlar üzerindeki hakimiyetini ifade eden ve "sahneye koyma" (2012, s.118) anlamına gelen bir terim olan mizansen, belgesel sinemanın gerçeklikle olan bağı göz önüne alındığında, tartışmalara yol açmıştır. Birçok belgeselde mizansen unsurlarının, belgeselin yapısını zedelemekten kullanıldığı görülmüştür. Kurmaca filmler izleyiciyi film evrenine inandırırken, belgesel sinemada mizansen daha çok sanatsal ve estetik kaygılar doğrultusunda, gerçekliği destekleyici bir işlev edinmiştir. Ancak mizansenin belgesel filmde kullanılabilmesi, yönetmenin ahlaki çerçeve içinde kalması koşuluyla mümkündür. Dolayısıyla, belgeselci, gerçeklikle olan bağı korumak kaydıyla, mizansen unsurlarını kullanarak anlatım dilini güçlendirebilir.

İlk deneme yayınlarına 1968'de başlayan TRT, belgesel için yeni bir mecra sunmuş ve Türk izleyicisi, gerçekçi anlatımın önemini televizyon aracılığıyla öğrenmiştir. Ancak belgesel üretiminde, yaşanan siyasal müdahaleler ve denetimler, içeriklerin kalitesini etkilemiş; sıkı denetim ve programcıların güvenli içerikler üretme çabası, TRT belgeselinin sanat yönünü zaman içerisinde zayıflatmıştır. Yine de 1981'de Münip Senyücel'in "Belgesel Programları Müdürlüğü"nü kurmasıyla belgesel yapımı desteklenmiş, fakat sonraki yıllarda yapılan yapımlar daha çok Türkiye'nin doğal ve folklorik özelliklerine odaklanan sığ bir düzlemde ilerlemiştir. Öne çıkan "Karadeniz'den Çeşitlemeler" gibi yapımlar, TRT'nin belgesel alanındaki gelişimini simgelerken, artan denetim ve bütçe sıkıntıları gibi kamusal yayıncılığın getirdiği birtakım problemler, Ayetkin'in (2013, s.225) de bahsettiği, hoşnutsuzluk içeren "TRT belgeseli" kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu kavram,

genellikle yüzeysel ve resmi bir söylemi yansıtan belgeselleri tanımlayarak, TRT'nin belgesel üretimindeki idealist yaklaşımının zamanla zayıfladığını göstermiştir. Ancak TRT'nin, 17 Ekim 2009'da "Tanık Olmaya Hazır mısınız?" sloganıyla yayın hayatına başlattığı "TRT Turizm ve Belgesel Kanalı" bu algıyı kırmaya yönelik bir girişim olmuştur. Tematik olarak tasarlanan bu kanal, turizm programlarının yanı sıra amatör ve profesyonel belgesel filmlerine de yer vermekte, yayın akışını tarih, toplum, doğa, çevre, spor, kültür sanat, bilim ve teknoloji gibi yedi ana türde sınıflandırmıştır. Ancak yaklaşık 6 yıl boyunca TRT'nin geçmişteki yayınlarının benzeri olan, bir yenilik barındırmayan içerikleri, kanala olan ilginin düşük kalmasıyla sonuçlanmış ve bunun sonucunda da süreç içerisinde bazı yenilikçi denemeler yapılmıştır. Bu bağlamda TRT Belgesel'in değişiminin üç dönemden oluştuğu tespit edilmiştir. 2009-2015 arasındaki ilk döneminde, geleneksel yayın anlayışıyla diğer kanallarla rekabette yetersiz kalmıştır. 2015-2019 yılları arasındaki ikinci dönemde yenilikçi adımlar atılmış ve uluslararası standartlara uygun içerikler üretilmeye başlanmıştır. 2019'dan itibaren başlayan son dönemde ise, çoğunlukla popüler ekran yüzlerinin yer aldığı, dinamik, merak uyandırıcı projelerle izleyiciyi ekranda tutmaya yönelik, anaakım belgesel yapımları ön plana çıkmıştır.

Yeni bir yayın anlayışı oluşturan kanal bu doğrultuda üretim ve denetim süreçlerini yeniden yapılandırmıştır. Dış yapım olan *Su Savaşları* ve *Ailenin Yeni Üyesi* gibi seriler, izleyici sadakati yüksek, duygusal bağ kurulabilen yapımlar olarak bu yeni anlayışın başarılı örneklerini sunmuştur. Televizyon dünyasına adapte hibrit program türlerinden olan bu serilerin izlenirliği oldukça yüksek olduğundan, 24 saatlik yayın akışını doldurmak için sıklıkla kullanılmışlardır. 10 Ocak 2019 ile 1 Haziran 2024 arasında *Ailenin Yeni Üyesi* 1840 kez, *Su Savaşları* ise 1303 kez yayınlanmıştır. Sunucu olarak yer alan ekran yüzleri, içeriğe tabi olan yardıma muhtaç olarak aktarılan karakterlere, belirli kıstaslar çerçevesinde yardım etmiş, hatta bazen bir kurtarıcı rolü dahi üstlenmiştir. Kurulan bu format, izleyiciyle duygusal ve dinamik bir bağ düzenlenerek onların ekran karşısında tutulmasında, önemli bir katkı sağlamıştır. Kanalin denetimli yayın anlayışı çerçevesinde yönetmenler, sanatsal ve yaratıcı ifadelerini kısıtlasalar dahi kurulan formata hizmet edecek şekilde yönlendirmişlerdir. Ayrıca bu yapıya sağdik kalmak ve işlenen hikâyeyi gerçekçi kılmak kaydıyla, mizansen öğelerini de sıklıkla kullanmışlardır.

*Ailenin Yeni Üyesin'*de ekran yüzü Reshad Strik, konaklama için yapay mekânlar yerine aile evinde kalmayı tercih etmiş; bu durum da mekanların gerçekliğini arttırmıştır. Her bölümde sabit aksesuarlar kullanarak kendine özgü bir tarz oluşturmuş ve neredeyse hiçbir bölümde makyaj kullanılmamıştır. Seride genelde doğal aydınlatma tercih edilirken, bazı sahnelerde minimal yapay ışık kaynakları kullanılmıştır. Ayrıca renk kullanımı 4. sezon hariç bir tutarsızlık göstermiştir. Strik'in birçok tepkisi abartılı seyretmiş ancak konuk karakterler, genellikle gerçek hayatta, gündelik eylemler içerisinde doğal olarak aktarılmıştır. Ağır çekim özellikle duygusal anların vurgulanmasında sıklıkla tercih edilmiştir. Çekimlerde kapalı kompozisyonlar seçilmiş, kamere hareketleri ile gimbal, gopro ve drone gibi mizansen öğelerine hizmet eden ekipmanlar, gerçeklik etkisini arttırmak için kullanılmıştır.

Su Savaşları serisinde ekran yüzleri, genellikle otel veya pansiyon gibi yapay mekânlarda değil, çadır veya yörede kendilerine tahsis edilen vasat yaşam alanlarında konaklamıştır. Bu mekanlar, genellikle açık alanlar ve su arayışının gerçekleştiği yerler olduğu için doğal görünüm taşımıştır. Ekran yüzleri, belgeselin logosu bulunan giysilerle ekranlarda yer alırken, yerel insanlar, çoğunlukla doğal kıyafetleriyle görüntülenmiştir. Serinin estetiği için doğal aydınlatma ve ters ışık kullanımı tercih edilmiş, sarı ve yeşil tonları, bölümlerin renk paletinde yoğun şekilde kullanılarak izleyicide, dikkat ve ilgi uyandıracak psikolojik etkiler yaratılmaya çalışılmıştır. Belgeseldeki olayların detayları, kahraman röportajları ve dış ses aracılığıyla desteklenerek izleyicilere paylaşılmıştır fakat karakterlerin hiçbirisi ekrana doğrudan bakarak izleyici ile bir iletişime geçmemiş, izleyici olanı uzaktan izleyen konumuna yerleştirilmiştir. Birden fazla kameraman ve dron operatörü ile gerçekleştirilen çekimler yapılmış, sıklıkla baş vurulan aktüel kamera hareketleriyle izleyiciyi olayın içine çekilerek, gerçeklik duygusu artırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca kanal yönetiminin, belirli dönemlerde güncellediği teknik şartnamelerle içerikler arasında profesyonellik ve estetik yeterlilik konusunda bir standart yakalanmaya çalışılmış ve bu doğrultuda prodüksiyon ve post prodüksiyon aşamalarına önem verildiği tespit edilmiştir. Ancak özellikle tüm bölümlerinde görüntü yönetmeni bulunan *Su Savaşları* serisi, görsel estetik açısından, her bölümde görüntü yönetmeni kullanmayan *Ailenin Yeni Üyesini'*ne karşı avantajlı bir konuma gelmiştir.

Tez kapsamında TRT'nin belgesel üretim süreçleri üzerinde önemli bir denetim mekanizması oluşturduğu ve bu denetimlerin belgesellerin içeriğini ve biçimini doğrudan etkilediği tespit edilmiştir. TRT'nin belgesel anlayışı, hem geçmişten günümüze gelişen belgesel türleri hem de günümüzde belgeselin değişen mizansen unsurlarının kullanımı üzerinden, yeni bir boyut kazanmıştır ve popüler anaakım belgesellere uyum sağlamıştır. Tezde yapılan incelemeler, TRT belgesellerinde gerçeklik algısının nasıl inşa edildiğine ve bu süreçte denetimli bir mecra olarak kendi ilkelerini nasıl ele alındığına dair önemli bulgular ortaya koymuştur. Kanal, değişim süreçleri içerisinde, projelerde kaliteyi artırmak amacıyla hem görsel hem de teknik açıdan daha profesyonel yapımların ortaya çıkmasını hedeflemiştir. Daha geniş kitlelere ulaşmak için, tamamen bilgi odaklı değil, popüler yapımlardaki gibi eğlenceli ve merak uyandırıcı şekliyle, sade ve anlaşılır bir belgesel dili benimsenmiştir. Global trendleri takip ederek, üretim ve denetim süreçlerini revize etmiştir. Ayrıca izleyicide takip ve merak duygusu uyandıran seri yapımların daha fazla izlendiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, uluslararası standartlara ulaşma çabası içerisinde yapımlarında mizansen kullanımı artmış, bu artış da TRT Belgeselin belgesel anlayışını değiştirmiştir. Ayrıca, kanalın kamusal yayıncılık anlayışı çerçevesinde hareket etmesine rağmen, mizansen yalnızca estetik bir unsur olarak değil; belgesel gerçekliğini biçimlendirme sürecinde müdahale alanını genişleten bir araç olarak görülmeye başlanmış ve bu nedenle, mizansenden uzak durulması giderek zorlaşmıştır.

TRT'nin klasik belgesel anlayışı, TRT Belgesel Kanalı'nın kurulması ve söz konusu olan yenilikçi hikâye anlatım tekniklerinin benimsenmesiyle dönüşmeye başlamıştır. Bu dönüşüm, küresel popüler belgesel trendlerinin yerel kültürel kodlarla harmanlanmasıyla gerçekleştirilmiş ve özellikle “dış yapım” olarak adlandırılan belgesel ekipleri, TRT'nin ilkelerine uygun şekilde yönlendirilmiştir. Kanalın bu süreçte attığı en önemli adımlardan biri, ekipleri sinema standartlarında ekipman ve üretim süreçlerine geçiş yapmaya yönlendirerek, daha estetik ve yüksek kalitede içerikler sunmak olmuştur.

Kanal özgün bir yayın politikası geliştirmek yerine mevcut popüler belgesel kanallarının politikalarını ve programlarını benimsemiştir. Bu durum, belgesel dilinin geliştirilmesi yönünde bir hedefin olmadığını, mevcut şablonların taklit edilerek

yorumlandığını göstermektedir. Özellikle 2019 sonrası hazırladığı belgesel sınıflandırmasını da bu doğrultuda oluşturmuştur. Bu yaklaşım ile TRT Belgesel'in belirli ilkeler çerçevesinde oluşturulan yayın politikasında, yerel dinamiklerin göz önünde bulundurularak ana akım belgesel formatlarının Türkiye'de yorumlanmasına dayanan, izlenme oranları ve izleyici tercihlerine önem veren bir anlayış hâkim olmuştur. Ancak bağımsız, alternatif belgeselcilik geri plana itilmiştir.

TRT Belgesel'in geçirdiği değişim evreleri, izlenebilirliği artırma amacıyla gerçekleşmiş ve bu süreçte estetik kaygılar doğrultusunda mizansen öğelerinin kullanımı yaygınlaşmıştır. Fakat TRT'nin resmi bir kurum olması sebebiyle, halkı yanıltıcı içerikleri denetleme sorumluluğu da bulunmaktadır. Bu bağlamda, mizansen kullanımının temel gerçekliği zedelemeyecek şekilde düzenlenmesi gerekliliğiyle hareket edilmiştir. Bunu, izlenebilirliği artırmak ve aynı zamanda izleyiciye bilgilendirici bir içerik sunmak amacıyla, çeşitli biçemlerden yararlanarak yapmıştır. Kanalın en çok izlenen belgesellerinden olan *Ailenin Yeni Üyesi* ve *Su Savaşları* özellikle katılımcı, gözlemci ve şiirsel biçem unsurlarını bir araya getirirken, belirli bir formata uygun ilerleme çabasıyla birçok mizansen öğelerini hem estetik kaygılarla hem içerikleri etkileyici kılıp yorumu güçlendirme amacıyla hem de gerçekliği destekleyici bir araç olarak kullanmıştır. Mizansen unsurlarının kullanıldığı, seri halinde hazırlanan bu hibrit formatlar ile sürekli takip edilebilirlik ve yüksek seyirci sadakati gözetilmiş, kanalın yayın anlayışı giderek değişmiş, gerçeklik ve etik sınırları da bu doğrultuda şekillenmiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. De Ki Basım Yayım.
- Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema: Belgesel sinemanın doğuşu, İngiliz belgesel okulu ve Türk belgesel sineması*. Hil Yayın.
- Ailenin Yeni Üyesi* (t.y.). TRT Belgesel. Erişim 10 Ekim 2024, <https://www.trtbelgesel.com.tr/macera/ailenin-yeni-uyesi>
- Aitken, I. (2021). John Grierson ve Belgesel Sinema Hareketi. (K. Özgen, Çev.). B. Winston (Der.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (ss.260-275). Ayrıntı Yayınları.
- Akay, A. (2005), Belgeden ifadeye doğru. *Sanat Dünyamız*, (94), YKY
- Akkaya, G. (2019). *Anlatı unsurları açısından TRT Belgesel kanalı içeriği* (Tez No. 591362) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Altun, E. (2019). *Wes Anderson filmlerinde mizansen kurulumu* (Tez No. 601826) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ankaralığil, N. (2013). Fotoğraf ve sinemada kompozisyon: Altın oran ve Fibonacci spirali bağlamında Spielberg filmleri üzerine görsel çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi* 3(1), 70,92. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/994938>
- Arpad, B. (1968). Ekonomi temeli açısından Türk filmi. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 288-291.
- Aytekin, H. (2013). *Türkiye’de toplumsal değişme ve belgesel sinema* (Tez No. 326172) [Doktora tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Bazin, A. (1967). *What is cinema? (Vol. I)*. (H. Gray, Trans.). University of California Press.
- Bazin, A. (1968). Sinema dilinin evrimi. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 376-380.
- Boran, T. (2022). Türkiye'nin turizm şafağında belgesel filmlerin yeri (1950-1960). G. Coşkun Değirmen (Ed.), *Turizm sektöründe iletişim içinde* (219-244). Nobel
- Boran, T. (2023a). Aktüel ve belgesel ayrımı bağlamında Yeşil Bursa (1932) filmi üzerine bir değerlendirme. *Sinecine, 14*(1), 33-61. <https://orcid.org/0000-0002-3055-0690>
- Boran, T. (2023b). Kanonik sinema tarihi yazımından kuşkulanan(ma)mak: Nazım Hikmet'in filmografisine dair birkaç düzeltme. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi, 10*(2), 169–203. <https://dx.doi.org/10.24955/ilef.1396894>
- Bordwell, D. Ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı*. (E, Yılmaz ve E, S, Onat, Çev.). Deki Basım Yayım. (Orijinal eserin yayın tarihi 2010).
- Brown, B. (2014). *Sinematografi: Kuram ve uygulama* (S, Taylaner, Çev.). Hill Yayın. (Orijinal eserin yayın tarihi 2002).
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Routledge.
- Butler, A. (2011). *Film Eleştirisi: Film çalışmaları*. Kalkedon Yayınları.
- Cereci, S. (1992). *Belgesel filmde senaryo* (Tez No. 21230) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çakıcı Öztürk, G. (2013). *Sinemadan televizyona, belgesel filmde değişen anlatı yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek'in belgesel fimleri* (Tez No. 351485) [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Çankaya, Ö. (1987). *Türk televizyonunun program yapısı (1968-1985)* (Tez No. 75750) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. <https://katalog.marmara.edu.tr/veriler/yordambt/cokluortam/A/C/C/B/E/T0075750.pdf>
- Çelenk, S. (1998). *Türkiye’de televizyon program endüstrisi: Bağımsız prodüksiyon şirketleri üzerine bir inceleme* (Tez No. 72368) [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Çelikcan, P. (2021). *Belgesel sinemanın sivilleşmesi sürecinde akademik belgesel hareketi. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 19(37), 1-24. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1776966>
- Demoglu, M. E. (2013). *Sinemada gerçeklik ve sahte belgesel*. (Tez. 336195) [Doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Dmytryk, E. ve Dmytryk, J. P. (2007), *Sinemada yönetmenlik, oyunculuk, kurgu*. (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1984).
- Dönmez, A. (2017). *2000 sonrası Türk sinemasında görüntü estetiği ve mizansen* (Tez No. 470427) [Doktora tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erdoğan, T. (2010, 18-20 Mart). *Tarihyazıcılığında gerçek (realite)-hakikat (verite) sorunsalı*, [Sempozyum]. Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Tarihçilik ve Tarihyazıcılığı Sempozyumu, Ankara. <https://bit.ly/3wMgh55>.
- Evers, H. (2010). Medya etiği. B. Çaplı ve H. Tuncel (Ed.), *Televizyon haberciliğinde etik içinde* (ss. 45-59). Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.
- Flaherty, R. (1968). Konuşma. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 404-408.
- Gibbs, J. (2002), *Mise-En-Scene, film style and interpretation*. Wallflower Press.

Glynne, A. (2011). *Belgeseller*. Kalkedon Yayınları.

Godmilow, J. ve Shapiro, A. (1997). How real is the reality in documentary film. *History and Theory* 36(4), 80-101. <http://www.jstor.org/stable/2505576>.

Grierson, J (1968). Belge film üstüne: Belge filmin baş ilkeleri. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 343-347.

Gün, D. (t.y.). *Türkiye'nin ilk kadın spikeri: Nuran Emren (Devres) kimdir. İyi ki Görmüşüm*. <https://iyikigormusum.com/turkiyenin-ilk-kadin-spikeri-nuran-emren-devres-kimdir>

Gündeş, S. (1991). *Belgesel filmin yapısal gelişimi ve Türkiye'ye yansımaları*. Der Yayınları.

Hight, C. (2021). Ciddiyetin ötesinde: Belgesel sapmaları. (S. Salman, Çev.). B. Winston (Der.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (ss.381-396). Ayrıntı Yayınları.

Izod, J. ve Kilbom, R. (1998). *The documentary, film studies* (J. Hill, ve P. Church Ed.). Oxford University Press.

İlaslan, S. (2014). Türkiye'nin yeniden yapılanma sürecinde televizyon: 12 Mart 1971 sonrası dönemde televizyon yayıncılığının kontrolü ve yaygınlaştırılması. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi* 4(2), 32-55. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ekiad/issue/49299/629869>

Kabadayı, L. (2020). *Film eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümlemeler*. Ayrıntı Yayınları

Kabadayı, Z. (1982). Televizyonda programcı. *AITIA Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu İletişim Dergisi* (4), 97-111

- Kafalı, N. (1992). Görüntü çerçevesinde biçim yaklaşımlar ve fotografik mercekler. *Kurgu Dergisi* 10(1), 45-67. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1501899>
- Karaçam, S. (2020). *Belgesellerin sinematografik yapısı ve TRT belgeselciliğinin dönüşümü* (Tez No. 659822) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Karadeniz'den Çeşitlemeler* (t.y.). Kamera Arkası. Erişim 26.08.2024, <https://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/TRT/karadenizdencesitlemeler.html>
- Kellner, D. (2021). Gerçeklik, nesnellik ve partizan olmak üzerine: Michael Moore Olayı. (K. Senyücel, Çev.). B. Winston (Der.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (ss.135-150). Ayrıntı Yayınları.
- Kessler, F. (2005a). Actualités. R. Abel (Ed.), *Encyclopedia of Early Cinema* içinde (ss.6-8). Routledge.
- Kessler, F. (2005b). Méliès, Georges. R. Abel (Ed.), *Encyclopedia of early cinema* içinde (ss.600-602). Routledge.
- Kılıç, L. (2002). *Fotoğrafa başlarken*. Dost Yayınları.
- Kırık, A. M. (2013). Sinemada renk öğesinin kullanımı: Renk ve anlatım ilişkisi. 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 2(6), 71-83. https://dergipark.org.tr/tr/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829#article_cite
- Koca, Ş. E. (2019). Sinemada anlam yaratma sürecinde rengin metaforik kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi* (23), 223-239. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/46013/578664>
- Kracauer, S. (1968). Fizik gerçeğin kurtuluşu. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 387-390.

- Kuralay, İ. (2020). Başlangıcından günümüze belgeselcilik be özgün bir tarz olarak TRT belgeselciliği (Tez No. 640620) [Doktora tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Künüçen, Ş. (1990). Kamera objektifleri ve özellikleri. *Kurgu Dergisi* 7(1), 236-251. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1503939>
- Malraux, A. (1968). Sinemanın sanat olarak doğuşu. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 360-363.
- Marley, K. (2023). Poetics in documentary: Exposition as expression. K. Marley (Ed.), *The Place of Poetics within Documentary Filmmaking: The Art of Fact* içinde (ss.1-14). Cambridge Scholars Publishing.
- Mercado, G. (2018). *Sinemacının gözü: Sinemada kompozisyon kurallarını kullanmayı (ve yıkmayı) öğrenmek*. (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın. (Orijinal eserin yayın tarihi 2010)
- Mete, Ş. (2019). Ekranın Gücü. *TRT Akademi* 4(7), 148-169. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trta/issue/42992/520567>
- Musser, C. (1996). Documentary. G. N. Smith (Ed.), *The Oxford History of World Cinema* içinde (ss.86-95). Oxford Universty Press.
- Musser, C. (2021). Tarihyazım problemleri: Kuzeyli Nanook öncesinde belgesel geleneği (S. Çelik, Çev.). B. Winston (Der.), *Belgesel sinema kitabı* içinde (ss.243-259). Ayrıntı Yayınları.
- Mutlu, E. (1999). *Televizyon ve toplum*. TRT Basım Yayım Müdürlüğü Ofset Tesisleri.
- Mutlu, E. (2008). *Televizyonu anlamak*. Ayraç Kitapevi.
- Mükerrem, Z. (2016). *Belgesel estetiği üzerine düşünceler*. Literatürk Academia.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Odabaşı, İ. A. (2023). Bir İstiklal Savaşı filmi (Zafer Yollarında) anlatısının geleneksel sinema historiyoğrafisinde inşası ve tarihî hakikatler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(100. Yılında Cumhuriyet Özel Sayısı), 284-301. <https://doi.org/10.32709/akusosbil.1341699>
- Öngören, M. T. (1982). Türkiye’de televizyon ile ilgili çeşitli tarihler. *AİTİA Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu İletişim Dergisi* (4), 267-296
- Özarslan, Z. (2019). İlk film kuramcıları. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 1* içinde (ss.13,18.) Su Yayınevi.
- Özdem, Ö. M. (2012). *Dijital iletişim çağında belgesel sinema: Gerçekliğin yeniden inşası* (Tez. 314800) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından bugüne Türk sinemasında ilkler*. Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1990). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (1968). Türk sinemasına toplu bir bakış. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 267-287.
- Pudovkin, İ. V. (1968). Film sanatının temeli. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 309-316.
- Rabinger, M. (2015). *Directing the documentary*. Focal Press.
- Pryluck, C. (1976). Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming. *Journal of the University Film Association*, 28(1), 21-29. <http://www.jstor.org/stable/20687309>
- Rosteck, T. (1994). *See It Now: Television documentary and the politics of representation*. The University of Alabama Press.

- Rotha, P. (2000) *Belgesel sinema*, (İ, Şener, Çev.). İstanbul, İzdüşüm Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1952)
- Ruby, J. (1977). The image mirrored: Reflexivity and the documentary film. *Journal of the University Film Association* 29(4), 3-11. <http://www.jstor.org/stable/20687384>
- Rughani, P. (2021). Belgesel etiğinin dansı. (K. Senyücel, Çev.). B. Winston (Der.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (ss.205-227). Ayrıntı Yayınları.
- Sakızlı, Enis R. (2005), Belgesel Sinema Üzerine Notlar, *Sanat Dünyamız*, (94), YKY
- Saunders, D. (2018). *Belgesel*. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Savaş, N. G. (2012). *Sabahattin Eyuboğlu'nun sanat ve sanat tarihine bakışının yazıları üzerinden değerlendirilmesi* (Tez No. 326679) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sayılgan, Y. (2019). Camera Obscura'dan plenoptik kameraya: Geleneksel kameraların sınırlılıklarını aşmaya yönelik görüntüleme çalışmaları. *İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 5(2), 135–150. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/929986>
- Sık sorulan sorular* (t.y.). Televizyon izleme araştırmaları anonim şirketi. Erişim 30.08.2024, <https://tiak.com.tr/sss>
- Sikov, E. (2010). *Film studies, an introduction*. Columbia University Press.
- Sözen, M. (2010). Belgesel filmin tasarım boyutu ve Türk belgesel sinemasından örnek uygulamalar. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 6(11), 241–266. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1144588>
- Su Savaşları* (t.y.). TRT Belgesel. Erişim 10 Ekim 2024, <https://www.trtbelgesel.com.tr/macera/su-savasları>

Susam, A. (2021). *Toplumsal bellek ve belgesel sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tutuk, Şahin Z. (2019). Televizyon Diye Bir Şey Varmış. *TRT Akademi*, 4(7), 188-193. https://dergipark.org.tr/tr/pub/trta/issue/42992/520517#article_cite

Tağ, Ş. (2003). Belgesel sinema ve türleri (Tez No. 124604) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Tağ Kalafatoğlu, Ş. ve Öz, Ö. (2015, 5-7 Kasım). *Belgesel sinemada etik tartışmaları*. [Bildiri Sunumu]. II. Uluslararası Sanat Sempozyumu, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Ankara, Türkiye. <https://bit.ly/4bNww1r>

Taştan, M. (2023). *Gotik sinemada mizansen kurulumu: Tim Burton sineması* (Tez No. 810242) [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi* (Cilt 1). Oğlak Yayıncılık

Topçuoğlu, N. (2005), Belgesel fotoğraf: Edepsizce bir dikiz arzusu, *Sanat Dünyamız*, (94), YKY.

TRT Belgesel Kanal Koordinatörlüğü. (2021). TRT Belgesel kanal kılavuzu.

TRT kurumsal faaliyet raporları (2023). TRT Kurumsal. Erişim 25 Ağustos 2024, <https://www.trt.net.tr/pdfs/event-reports/2023.pdf>

TRT kurumsal faaliyet raporları (2014). TRT Kurumsal. Erişim 25 Ağustos 2024, <https://www.trt.net.tr/pdfs/event-reports/2014.pdf>

TRT kurumsal faaliyet raporları (2015). TRT Kurumsal. Erişim 25 Ağustos 2024, <https://www.trt.net.tr/pdfs/event-reports/2015.pdf>

Tarihçe: Düünden bugüne. (t.y.). TRT Kurumsal. Erişim 10 Eylül 2024, <https://www.trt.net.tr/kurumsal/tarihce>

Türkçe Sözlük. (2005). Türk Dil Kurumu

Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu, 2954 Sayılı Kanun (14.11.1983). Alındığı
Adres: <https://mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2954.pdf>

Türten, B. (2018). *Devletin kültürel ideolojik aygıtı olarak TRT ve TRT Belgesel Ödülleri'ne Althusser'ci açıdan bir yaklaşım* (Tez No. 527939) [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Tuğan, N. H. (2017). Sinematografinin sinemasal anlamın oluşturulmasında etkisi: Prometheus 2012 Ridley Scott filminde görüntü düzenlenmesi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi* 4(11), 215-233.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/982494>

Ulutak, N. (1988). Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik (Tez No. 6405) [Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Vertov, D. (1968). “Sinema-göz”cülerin devrimi. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, XVII* (196), 295-298.

Vineyard, J. (2010). *Sinemada çekim teknikleri*. İstanbul Organizasyon.

Winston, B. (2021). Giriş: Belgesel sinema. (S. Salman, Çev.). B. Winston (Der.), *Belgesel Sinema Kitabı* içinde (ss.31-82). Ayrıntı Yayınları.

Yıldırım Özgen, H. (2018). *1920-2020 yılları arasında belgesel filmin değişim ve dönüşümü* (Tez No. 623873) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

