

**BELGESEL SİNEMANIN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE GEÇİRDİĞİ DEĞİŞİM VE
BU DEĞİŞİMİN SONUCU OLARAK TELEVİZYONDAKİ BELGESELE DAYALI
MELEZ PROGRAM TÜRLERİ**

Emir ÇAKARÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema-Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Nazmi Ulutak

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Temmuz 2008

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**BELGESEL SİNEMANIN TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE GEÇİRDİĞİ DEĞİŞİM VE
BU DEĞİŞİMİN SONUCU OLARAK TELEVİZYONDAKİ BELGESELE DAYALI
MELEZ PROGRAM TÜRLERİ****Emir ÇAKARÖZ****Sinema-Televizyon Anabilim Dalı****Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2008****Danışman: Prof. Dr. Nazmi Ulutak**

Sinema sanatının bir türü olarak kabul edilen belgesel sinema, zaman içinde televizyonun bir parçası haline gelmiştir. Televizyon yayıncılık anlayışında hakim olan politikalar da, belgesel filmlerin amaç ve özellikleri üzerinde etkili olmuştur. Belgesel filmlerin televizyon için üretilir hale gelmeleri sonucunda, ortaya belgesele dayalı melez program türleri çıkmıştır. Bu çalışmada, belgesel filmler ile televizyon için üretilen belgesele dayalı yeni melez program biçimlerinin amaçları, özellikleri ve farklılıkları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, öncelikle, belgesel sinemanın doğuşu, tanımı, amaç ve özelliklerinin ne olduğu sorularına yanıtlar aranmıştır. Daha sonra, belgesel sinemanın tarihsel süreç içinde nasıl bir gelişim geçirdiği ortaya konmuş, bu sürecin bir parçası olarak da, belgesel film televizyon ilişkisi sorgulanmıştır. Ardından, belgesele dayalı melez programların, televizyonda nasıl ortaya çıktıkları, amaçları ve özellikleri araştırılmıştır. Son olarak da, belgesel filmler ile belgesele dayalı yeni melez program türlerinin farklılıkları incelenmiştir.

ABSTRACT

The Historical Evolution of Documentary Cinema and The Resulting Development of Hybrid Television Programs Which Are Based on Documentary Films

Emir ÇAKARÖZ

Department of Cinema Television

Anadolu University Social Sciences Institute, July 2008

Advisor: Prof. Dr. Nazmi Ulutak

Documentary films, which are accepted as a genre of film art, became the part of television in the course of time. The dominant politics of television broadcasting have affected the purposes and properties of documentary films. As a result of documentaries being produced for television, hybrid television programs, which are based on documentary films have emerged. This research seeks to explain purposes, properties and differences of documentary films and hybrid programs.

According to this purpose, first of all, this paper trys to answer the questions of how documentary films emerged and what the definition, purposes, and properties of documentary films are. Then, it explains how documentary films developed historically and it questions the relationship between documentary films and television as a part of this historical development. After that, it describes how the hybrid television programs emerged and what the purposes and properties of them are. Finally, it analyzes the differences between documentary films and these hybrid programs.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emir ÇAKARÖZ'un "Belgesel Sinemanın Tarihsel Süreç İçinde Geçirdiği Değişim ve Bu Değişimin Sonucu Olarak Televizyondaki Belgesele Dayalı Melez Program Türleri" başlıklı tezi 30 Temmuz 2008 tarihinde, aşağıdaki Jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema- Televizyon Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı**İmza****Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Nazmi Ulutak**

.....

Üye : Prof. Yalçın Demir

.....

Üye : Prof. Dr. Aydın Ziya Özgür

.....

Prof. Dr. Nurhan Aydın
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Emir ÇAKARÖZ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Eğitim

Ls.	2004	Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü
Lise	1999	Özel Darüşşafaka Lisesi

İş

2004-	Araştırma Görevlisi. Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi
-------	---

Ödüller

2005	Aydın Doğan Vakfı Genç İletişimciler Yarışması, En iyi Televizyon Programı
2005	IFSAK En İyi Kısa Belgesel Film

Kişisel Bilgiler

Doğum Tarihi: 28 Ocak 1981	Cinsiyet: Erkek	Yabancı Dil: İngilizce
----------------------------	-----------------	------------------------

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİ	v
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	3
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar	4
1.7. Yöntem	4
2. LİTERATÜR TARAMASI	5
2.1. Belgesel Filmin Doğuşu	5
2.2. Belgesel Filmin Tanımı	9
2.3. Belgesel Filmin Amacı ve Özellikleri	12
2.4. Belgesel Filmin Tarihsel Gelişimi ve Türleri	21
2.4.1. Keşif Belgeselleri	21
2.4.2. Muhabir Geleneğindeki Belgeseller	25
2.4.3. Resim Geleneğindeki Belgeseller	30
2.4.4. Taraf Tutan Belgeseller	32
2.4.5. Savaş Propagandası Belgeselleri	42
2.4.6. Savaş Suçları Üzerine Belgeseller	46
2.4.7. Şiir Geleneğindeki Belgeseller	47
2.4.8. Tarihi Derleme Belgeseller	49
2.4.9. Sponsor Desteğiyle Gerçekleştirilen Belgeseller	51
2.4.10. Gözlemci Belgeseller	53

2.4.11. Katalizör Belgeseller	60
2.4.12. Gerilla Belgeselleri	68
2.4.13. 1970 ve 1980 Döneminde Belgesel Filmler	70
2.5. Televizyon ve Belgesel Film İlişkisi	84
2.5.1. 1990'lı Yıllarda Televizyon ve Belgesel Film İlişkisi	86
2.5.2. Televizyonda Belgelele Dayalı Yeni Program Biçimleri	93
2.5.3. Reality TV	95
2.5.4. Docu-Soap (Docu-Show)	102
2.5.5. Reality Game-Doc	111
 3. BULGULAR VE YORUM	 118
 4. SONUÇ VE ÖNERİLER	 123
EKLER	126
KAYNAKÇA	130

1. GİRİŞ

1.1. Problem

19. yüzyılın son çeyreğinde, hareketli olarak görüntüyü kaydetmek için yapılan çalışmalar sonucunda sinema aygıtı, teknik bir buluş olarak ortaya çıkmıştır. İlk sinema aracını yaratanlar ve kullananlar insanın günlük yaşantısı içinde oldukça önemli yer tutacak bir sanat dalının temellerini attıklarının farkına varamamışlardır; fakat sinemanın önemi çok geçmeden anlaşılmıştır. Başlangıçta kendisinden önceki sanatların kimi özelliklerini olduğu gibi kullanan sinema, diğer sanatlara göre kısa sürede gelişmiş, kendisine özgü özellikleri olan bir sanat dalı haline gelmiştir. Zamanla, sinema içinde yaşanan gelişmeler sonucunda, sahip oldukları çeşitli özelliklerle birbirinden farklılaşan, “kurmaca” ve “kurmaca olmayan” sinema olarak adlandırılan iki temel ayrım ortaya çıkmıştır.

Kurmaca olmayan sinema başlığı altında değerlendirilen türlerden biri olan belgesel sinemanın, kurmaca sinemadan farklı olarak, kendisine ait özellikleri vardır.¹ Belgesel sinemanın kendine ait bu özellikleri de birden bire ortaya çıkmamış, tarihsel süreç içinde, belgesel film sanatçıları ve kuramcıları yaptıkları çalışmalarla, belgesel sinemanın genel olarak amaçlarını, ilkelerini, anlatım özelliklerini ortaya koyarak, belgesel sinemanın, sinema sanatının bir türü olarak kurumsallaşmasını sağlamaya çalışmışlardır. Fakat her sanat dalında olduğu gibi belgesel için ortaya konulan bu özellikler, zaman içinde bazı değişikliklere uğramıştır.

Belgesel filmler, sinema sektöründe yaşanan ekonomik ve teknolojik değişimlere paralel olarak, zaman içinde yerlerini kurmaca filmlere bırakarak sinema salonlarından uzaklaşmaya başlamışlardır. Özellikle, İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle beraber, belgesel film yapımcıları finansal destek ve dağıtım olanağı bulma konusunda büyük problemler yaşamıştır. Ancak, savaştan sonra televizyon yayıncılığının hızla gelişmesi ile beraber belgesel filmler bir televizyon program türü olarak varlıklarını devam ettirmişlerdir.

¹ Louis Giannetti, **Understanding Movies** (New Jersey: Prentice-Hall, 1982, s.334.)

Televizyon, sahip olduğu özellikleri ile kendisinden önceki iletişim ve sanat biçimlerini farklı bir şekilde etkilemiştir. Belgesel türünün televizyondaki serüveni de, kuşkusuz televizyon endüstrisinin yapısıyla şekillenmiştir.² Başlangıçta belgesel filmler, televizyon sayesinde yeni boyutlar kazanmış, belgesel filmciler kendilerine yeni olanaklar bulmuş ve yaratmışlardır. Belgesel sanatçıları varlıklarını sürdürmelerini sağlayan izleyiciye ve çekim yapmaları için gereken paraya televizyon sayesinde kavuşmuşlardır. Televizyonun kamu yararına yayın anlayışı çerçevesinde toplumsal sorunlar ve politik olaylar ekranlara taşınmış onlara çözüm yolu aranmıştır. Buna karşın zaman içinde televizyonda ticari beklentilerle eğlendirme işlevi ön plana çıkmış, belgeselin kendine özgü bir takım özellikleri bundan etkilenmiştir.³ Televizyon yayıncılığında hâkim olan bu ticari anlayış, belgesel türünün işlevsel ve biçimsel özellikleri üzerinde etkili olmuştur.⁴

Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren televizyon yayıncılığında yaşanan gelişmeler, ekrana gelen belgesellerin türünü ve sayısını belirlemiştir. Televizyon kanallarının sayısı hızlı bir şekilde artmış, pazar daha da kalabalıklaşmıştır. Televizyon sektörü giderek ticarileşmiş, seyirciler yavaş ama belirgin şekilde bölümlere ayrılmış, bölümlere ayrılan seyircilerin özelliklerine ve taleplerine uygun, kablolu ve uydudan yayın yapan televizyon kanalları hayata geçmiştir. Bu gelişmelerin sonucu olarak dünyanın büyük bir kısmından yayınları takip edilebilen eğlence odaklı, Discovery Channel, Animal Planet ve National Geographic gibi farklı belgesel türleri üzerine yoğunlaşmış televizyon kanalları kurulmuştur. Televizyon yayıncılığında hakim olan bu ticari anlayışın bir başka sonucu olarak insanları bilgilendirip, toplumsal sorunlara değinen belgeseller, televizyon kanallarından uzaklaşmıştır. Bu belgesellerin yerine televizyon yayıncıları, insanları sadece eğlendirmeyi hedefleyen, tüketimi kolay, maliyetleri oldukça düşük, belgesel ve diğer kurmaca televizyon program türlerinin bir araya getirilmesi sonucu ortaya çıkan popüler factual eğlence formatları olarak adlandırılan melez program türlerine yönelmiştir. Televizyona özgü olan bu programlar yapımcılar tarafından her ne kadar belgesel filmlerinin yerine geçebilecek formatlar olarak düşünülse de, belgesel filmlerin kendine ait birçok işlevsel ve biçimsel anlatım özelliklerini değişime uğrattığı ileri sürülebilir.

² Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak** (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991, s.34, 158.)

³ Simten Gündeş, **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi** (İstanbul:Alfa Yayın Dağıtım Ltd.,1998, ss.93-100.)

⁴ Richard Kilborn, **Staging The Real: Factual TV Programming, In The Age Of Big Brother** (Manchester University Press, 2003, s.3.); John Corner, **The Art of Record** (Manchester: Manchester University Press, 1996, s.24.); Richard M. Barsam, **Non Fiction Film: A Critical History** (Bloomington: Indiana University Press, 1992, s. 377.)

Sonuç olarak, sinema sanatının bir türü olarak kabul edilen belgesel sinemanın ve günümüzde televizyonlarda üretilen yeni biçimlerin amacını, özelliklerini ve farklarını ortaya çıkartmak bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Belgesel filmlerin tarihsel gelişimi içinde televizyon için üretilir hale gelmeleri aslındakinden daha farklı biçimleri ortaya çıkarmıştır. Belgesel filmler ile televizyon için üretilen belgesele dayalı yeni biçimlerin amaçlarını, özelliklerini ve farklılıklarını ortaya koyabilmek bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmaktadır:

1. Belgesel filmin tanımı nedir?
2. Belgesel filmin amaç ve özellikleri nelerdir?
3. Belgesel film, sinema tarihinde nasıl bir gelişim göstermiştir?
4. Belgesel film ve televizyon ilişkisi nasıl gerçekleşmiştir?
5. Televizyonda belgesele dayalı yeni biçimler nasıl ortaya çıkmıştır?
6. Televizyondaki belgesele dayalı yeni biçimlerin amaç ve özellikleri nelerdir?
7. Belgesel filmler ile televizyondaki belgesele dayalı yeni biçimlerin farklılıkları nelerdir?

1.3. nem

1. Bu alışma belgesel filmlerin, tarihsel süreç içinde yaşadığı gelişimi ortaya koyması açısından önemlidir.
2. Çalışma ele aldığı konulardan popüler eğlence formatları olarak adlandırılan melez programlarla ilgili Türkiye’de yapılan az sayıda çalışmalardan biri olması açısından önemlidir.
3. Çalışma belgesel alanında Türkiye’de çalışan öğrencilerin, akademisyenlerin ve araştırmacıların bu konuyla ilgili ileriki dönemlerde yapacakları araştırmalara ışık tutması açısından önemlidir.

1.4. Varsayımlar

1. Belgesel sinema tarihsel süreç içinde bir değişim göstermiştir.
2. Belgesel sinema, sinema sanatının içinde bir türdür.
3. Belgesel filmler televizyonda factual program türleri arasında gösterilmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

1. Belgesel filmlerin, sinema tarihi içindeki gelişimi 1980'li yılların sonu kadar incelenmiştir.
2. Belgesel sinemanın geçirdiği değişimin ortaya konması, belirlenen kuramcılarının ve yönetmenlerin görüşleri ile sınırlıdır.
3. Belgesel film ve melez program türlerine verilen örnekler, televizyon kanallarında yayınlanan, internet üzerinden ulaşılabilen ve kişisel film arşivlerinde yer alan filmler ve programlarla sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Factual programlar: Gerçek insan ve olayları kendisine konu eden televizyon programları.

1.7. Yöntem

Araştırma, tarama modeline göre yürütülmüştür. Tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Tarama modellerinde araştırmaya konu olan durum, olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmaktadır.⁵ Tarama modelleri içinde yer alan yorumlayıcı yaklaşım ise veri toplama ve değerlendirme yöntemi olarak kullanılmıştır. Yorumlayıcı yaklaşımda, önceden var olan yapılar ve sınıflandırmalardan elde edilen bilgiler deneyimler doğrultusunda yorumlanmaktadır.⁶ Ayrıca araştırılan kaynaklarda, ele alınan konulara bağlı olarak belirli belgesel filmler ve belgesele dayalı biçimler işaret edilmektedir. Çalışmada adı geçen belgesel filmler ve belgesele dayalı biçimler alanda yer tutan kaynaklara bağlı olarak ve temsil yeteneklerinin uzmanlarca kabul edilmesi nedeniyle seçilmiştir.

⁵ Niyazi Karasar, **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler** (Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd, 1995, s.77.)

⁶ James A. Holstein, "Gubrium, Phenomenology, Ethnomethodology, and Interpretive Practice," **Hand Book of Qualitative Research**. Ed.: Norman K. Denzin ve Yvonna S. Lincoln (USA: Sage Publication, 1995, s. 267.)

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Belgesel Filmin Doğuşu

Sinema tarihi içinde belgesel olarak adlandırılan tür, bir manifesto şeklinde, kendine has özellikleriyle, yeni bir film kavramı olarak birden bire doğmamıştır. Aksine belli bir süreç içinde, gerek bilimsel çabalar, gerek amatör ve profesyonel çalışmalar, gerekse de sanatçıların estetik kaygıları sonucunda ortaya çıkmıştır.

Barnouw, sinemanın, eğlendirme işi ile uğraşanların ve çeşitli ilgi alanlarına sahip olan farklı kişilerin ortak çalışmalarıyla varlık kazandığını belirtir. Ona göre bu insanlardan bazıları bilim adamlarıdır ve zorunlu olarak bazı olgu ve olayları “belgeleme” ihtiyacını hissetmiş, bunun bir yolunu bulmaya çalışmışlardır. Fransız Gökbilimci Pierre Jules Cesar Janssen, 1874 yılında, Venüs gezegeninin Güneş’in önünden geçişini kaydetmek istemiş, fotoğraf tabancası (revolver photographique) adındaki aygıtı geliştirmiştir. Yaklaşık aynı zaman diliminde Amerika’da yaşayan İngiliz fotoğrafçı Eadward Muybridge atların nasıl koştuğunu anlayabilmek için, bir pistin yanına çeşitli sayılarda fotoğraf aygıtı yerleştirmiş, koşan atlar pist üzerindeki iplere çarpınca, fotoğraf aygıtları çalışmış, böylece hareket halindeki atların fotoğrafı çekilebilmiştir. Daha sonra Muybridge çekilen bu fotoğrafları çeşitli hızlarda ekrana yansıtmayı da öğrenmiştir. Fransız fizyolojist Etienne Jules Marey, Janssen ve Muybridge’in çalışmalarını takip etmiş, hareket halindeki bir kuşun görüntüsünü, ayrı ayrı aygıtlar yerine tek bir aygıtta kaydetmeyi başarmıştır. Marey’in yanında asistan olarak çalışmaya başlayan, Georges Demeny, dudak okuyan sağır insanların, seslere bağlı ağız hareketlerinin özelliklerini devamlı bir şekilde görürlerse, konuşabileceklerine inanmış, kısa cümleler söyleyen insanların ağız hareketlerini yakın çekim de kaydetmeye ve yansıtmaya başlamıştır. Barnouw’a göre sinema aygıtının icadından önce elde edilen “belgeleme” amaçlı bütün bu başarılarla ve deneylerde belgesel filmin doğum öncesi heyecanı bulunmaktadır.⁷

Belgesel filmin özelliklerinin ilk ipuçları açık bir şekilde, perdeye yansıtılan ilk hareketli görüntülerde yer almaktadır.⁸ Edison’un West Orange, N.J.’de inşa ettiği “Black Maria” adlı stüdyosunda, teknisyenler tarafından yapılan deneylerde gerçek yaşamdan kesitlerin

⁷ Erik Barnouw, **Documentary: A History Of The Non-Fiction Film** (England: Oxford University Press, 1983, ss.3-5.)

⁸ Lewis Jacobs, “Precursors and Prototypes (1894-1922),” **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.2.)

kaydedildiği ilk örneklere (W.K.L. Dickson'ın 1894 yılında bir işçinin hapsirmasını filme aldığı, *Record of A Sneeze*) rastlansa da, içerik ve yaklaşım açısından sonradan ortaya çıkacak belgesel filmlere yakın olan ilk filmler, Louis Lumiere tarafından üretilip, 28 Aralık 1895 yılında izleyicilere belli bir ücret karşılığında gösterilen filmlerdir (*The Arrival Of A Train, Workers Leaving The Factory*).⁹ Bu filmler daha önce bilinen araçlara göre gerçekliği daha iyi algılayabilen ve yansıtabilen yeni bir aracı açığa çıkarmıştır. Süreleri bir dakika civarında olsa da, olayları büyük bir doğruluk içinde kaydetmişlerdir. Bu durum o filmlerin hayatın olağanüstü derecede doğru bir temsili olarak görülmelerine yol açmıştır.¹⁰

Louis Lumiere, filmlerinin büyük bir çoğunluğunda gerçek yaşamın öğelerini kullanmış, tiyatroyu sinema için bir model olarak reddetmiştir. Onun yerine Fransız günlük yaşamının panoramasını-balıkçı adam ve ağları, bot gezisi, yüzücüler, çalışan itfaiyeciler, deniz kenarındaki çocuk, bisiklet dersi gibi...- yansıtmayı tercih etmiştir.¹¹ Bu anlayış 1895-1900 yılları arasında çekilen diğer filmlerde de kendini göstermiştir. Çekilen filmler malzemelerini doğrudan hayatın içinden almaya devam etmiştir. Bu filmlerde önceden yapılmış düzenlemelere yer verilmeyerek, en doğal olan yakalanmaya çalışılmış, gerçek yaşam olaylarına bağlılık sürmüştür.¹² Ne var ki Lumiere Kardeşler sinemanın gerçek yaşamı yansıtabilme gücünü tam anlamıyla kavrayamamış, kısa bir süre sonra da film üretim işinden vazgeçmiştir.

Lumierler'in Grand Cafe'nin bodrum katında yaptığı ilk gösterimler sessizce başlamış, kısa süre sonra her gösterim için büyük kuyruklar oluşmaya başlamıştır. İzleyicinin artan talebini karşılamak ve film programını genişletmek üzere, Lumiere Kardeşler tarafından dünyanın dört bir yanına kameramanlar yollanmaya başlanmıştır. "Kameramanlar tarafından çekilen filmlerde yer alan yabancı ve egzotik konular izleyicinin büyük ilgisini çekmiştir."¹³ Filmlerin ticari başarısından dolayı Lumiere Kardeşler'den sonra ortaya çıkan büyük yapım şirketleri de bu geleneği sürdürmüşlerdir.

⁹ Jack C. Ellis, **The Documentary Idea: A Critical History Of English-Language Documentary Film And Video** (New Jersey: Prentice Hall,1989,s.9.)

¹⁰ Jacobs, **Ön.ver.**, s.2.

¹¹ Barnouw, **Ön.ver.**, ss. 8-9.

¹² Jacobs, **Ön.ver.**, ss.2-3.

¹³ Ellis, **Ön.ver.**, s.10.

Barsam’a göre, gezi filmler (Sinemanın ilk dönemlerinde gezi filmler (travel films) için Fransızlar “documentarie” sözcüğünü kullanmaktadır. 1908 yılından sonra film makaralarının değişimi arasında seyircilere yönelik slide gösterileri eşliğinde yapılan kısa gezi bilgilendirmelerine, Burton Holmes tarafından “Travelogue” adı verilmiştir¹⁴) olarak adlandırılan bu filmler, sinemanın ilk yıllarında aynı anda gerçek olayları ve hayali barındırarak, insanlar için dünyaya açılan güvenilir bir pencere olmuş; hem de onlara hayal güçlerini özgürleştiren bir bakış açısı sağlamıştır. Yine Barsam’a göre gezi filmlerin bilgilendirme değerlerinin yanı sıra, manevi boyut diye adlandırabilecek bir yanı da bulunmaktadır. Gezi filmler, insanlara, kameranın gücünü kullanarak birbirlerini göstermiştir. Ancak bu filmlerin ana amacı olan olgusal kayıtlar üretme, sonraki yıllarda yerini ticareti ilerletmeye ya da filmlere sponsor olan organizasyonların karlarını yükseltmeye bırakmıştır.¹⁵ Robert Flaherty de gezi filmleri konularına tepeden bakıp onların içine girmediği için eleştirmiştir.¹⁶

1909 yılında Pathe Freres tarafından yapılan *Moscow Clad in Snow*, İngiliz yapımı *The Durbar At Delhi*, Herbert Ponting tarafından keşif raporları oluşturmak ve antropolojik araştırma yapmak amacıyla 1913 yılında çekilen başka bir İngiliz filmi *With Scott In The Antartic*, 1914 yılı Amerikan yapımı, Edward S. Curtis tarafından kaydedilen, Pasifiğin Kuzeybatısı’ndaki Kwakiult yerlilerini konu eden *In The Land Of The Head Hunters*, o dönemde yapılan önemli gezi filmlerine örnektir.¹⁷ Brian Winston, Curtis ve filmini belgesel filmin ortaya çıkışı açısından ayrı bir yere konumlandırır.

Edward Sheriff Curtis yaklaşık otuz beş sene yerli Amerikan halkı üzerine çalışmış profesyonel bir fotoğrafçı, aynı zamanda deneyimli bir etnologtur. Winston, Amerikan yerlilerinin yaşamı üzerine reklam filmleri çeken bir şirket sahibi olan Curtis’in, 1904 yılında *In The Land Of The Head Hunters* filminin hazırlık aşamasında, Seattle’ın önde gelen iş adamlarına bağlı “The Continental Film Company” adlı şirket için, bir prospektüs hazırladığını belirtir. Bu prospektüste Curtis, kabileler üzerine olan deneyiminden bahsettikten sonra, Kuzey ve Güney Amerika’da yaşayan kabilelerle ilgili bir seri filmin yapımı için teklifte bulunur. Curtis, filmlerin gişe başarısı hakkında söz vermez, çünkü bu

¹⁴ Barsam, **Ön.ver.**, s.42.

¹⁵ **Aynı**, s.42.

¹⁶ Roger Manvell, “Flaherty İle Konuşma,” Çeviren: Taner Arıburnu, **Belgesel Sinema**. Sayı no 2: 57-59, (Kış 2003), s.58.

¹⁷ Ellis, **Ön.ver.**, ss.10-11.

filmlerde eğlendirici filmlerden farklı olarak tarihsel ve etnolojik önem yükselen değerlerdir. Daha sonra metinde şu ifadeler yer alır:

Belgesel malzemeler sahte filmlerin heyecan verici özelliklerden eksik kalır diye kafanızda bir soru canlanabilir. Bu Mr. Curtis'in görüşüdür ki, yerlilerin gerçek yaşamı, gerekli olay örgülerinin gelişimi için benzer duyguları barındırır... Çekilen bütün kareler eğitim amaçlı olmalı ve o ülkenin belgesel malzemeleri olarak korunmalıdır... Bu filmlerin yapımında konun doğruluğu, törenlerin doğru sunulması ve hepsinin üzerinde kostümlerin doğruluğunun ulaştırılmasında büyük bir dikkat harcanmalıdır. Kabul edilmelidir ki, bu tip kareleri, hareketli görüntüde yakalamaya çalışmak en zor şey olacaktır, ama yapılabilir ve ortaya çıkan sonuç bu zamanda olabilecek en değerli belgesel işlerinden biri olacaktır.¹⁸

Winston'a göre burada yer alan "belgesel malzemeleri" ve "belgesel işleri" kavramları açık bir şekilde Grierson tarzı kullanımlardır.

In the Land of the Head Hunters filmini önemli kılan bir diğer neden ise Flaherty ve Curtis'i bir araya getirmesidir. Brian Winston, Jay Ruby'nin Flaherty'nin eşinin günlüklerini incelediği çalışmaya dayanarak, 9 Nisan 1915 tarihinde, Flaherty ve Curtis'in New York'da buluştuklarını belirtir. 13 Nisanda Curtis kendi filmini, Flaherty ise ilk çalışması *Baffin Island Inuit*'i gösterir. Öğle yemeğinde Curtis, film dünyasında edindiği yararlı bilgileri Flaherty'e aktarmıştır.¹⁹

1910-1920 yılları arasında ticari filmlerde büyük bir gelişme yaşanmıştır. Bu dönem içinde kurmaca olmayan filmler de yeni özellikler kazanmıştır. İlk izleri Lumiere kardeşlerin filmlerinde görülen ve başlangıçta "ilgi film" (interest film) olarak adlandırılan haber filmler, 1910 yılından itibaren tiyatrolarda düzenli bir şekilde gösterilmeye başlanmıştır. Dünyanın her bölgesine gönderilen kameramanlar, sosyal kargaşalar, depremler, seller, spor olayları gibi, ana haber başlıklarını kaydetmişlerdir. Haftalık yayınlanan haber filmler, belge filmlerin ilgisini daha önce görülmemiş şekilde dünyada yaşanan olaylara çevirmiştir. Ancak başlangıçta taraf olmadan objektif bir şekilde kaydedilen haber-gerçek filmlerin, sonraki yıllarda belli ideolojik anlayışlara hizmet edebileceği anlaşılmıştır.²⁰ Propaganda filmleri olarak adlandırılan haber-gerçek filmlerinin bu tip kullanımları 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı patlak vermeden görülmeye başlanmıştır. 1911 yılında Amerika Birleşik Devletleri İçişleri Bölümü, Doğulu çiftçileri, ülkenin batısında yeni açılan tarım bölgelerine göndermek

¹⁸ Brian Winston, **Claming The Real** (London: British Film Institute, 2001, ss.8-9.)

¹⁹ Aynı, s.9.

²⁰ Jacobs, **Ön.ver.**, ss.6-8.; Ellis., **Ön.ver.**, ss.11-12.

amaçlı çekilen filmlerin yapımcılığını ve dağıtımcılığını üstlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı süresince ise İngiltere, Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, askeri personeli ve sivil halkı düşmandan nefret ettirmek ve kendi vatandaşlarına zafer inancı aşılamak için propaganda filmleri çekilmiştir.²¹

Kurmaca olmayan filmlerde yaşanan tüm bu gelişmelere rağmen, belgesel filmin ortaya çıkması için, bu alandaki film üretiminde sanatsal kaygı taşıyan yönetmenlerin ortaya çıkması gerekmiştir. 1922 yılında “Robert Flaherty’nin çekmiş olduğu *Nanook of the North* adlı filmin belgesel filmin başlangıcı olduğu söylenebilir.”²²

2.2. Belgesel Filmin Tanımı

Bilindiği üzere herhangi bir sanat dalı ya da onunla ilgili kavramlar üzerine genel geçer bir yargıda bulunan tek bir tanıma bağlı kalmak o sanatın ya da ilgili kavramların tam olarak anlaşılması açısından oldukça risklidir. Özellikle ele alınan konu sinema sanatının oldukça karmaşık yapıya sahip bir türü olan belgesel sinema ise, bu durum daha da zorlaşır. Ancak belgesel sinemayla ilgili yapılan çeşitli tanımlardan yola çıkarak, onun genel özellikleri hakkında bilgi sahibi olunabilir.

İngilizce’den Türkçe’ye “belgesel” olarak çevrilen “documentary”, “document” sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcüğün kökeni Latince’de “öğretmek” anlamına gelen “docere” sözcüğüdür. Oxford İngilizce Sözlüğüne göre 1800 yılların sonlarına kadar “documentary” sözcüğü “bir ders; tembih, uyarı” anlamına gelmektedir. Sinemanın ilk yıllarında sadece manzara görüntülerinden oluşan gezi filmlerini diğer filmlerden ayırt etmek için Fransızca bir terim olan “documentarie” kullanılmaktadır. 8 Şubat 1926 tarihinde, *The New York Sun* adlı gazetede yayınlanan makalesinde John Grierson “documentary” sözcüğüne yeni bir anlam katar, Flaherty’nin ikinci filmi *Moana*’nın “belgesel değeri” taşıdığını ifade eder.”²³ “Tabi ki Polonezyalı bir gencin ve ailesinin günlük yaşamındaki olayların görsel anlatımı olarak *Moana*, “belgesel değere” sahiptir.”²⁴ Grierson belirtilen makalesinde belgesel kavramı üzerinde durmamış, daha sonraki çalışmalarında belgesel filmi “gerçeğin yaratıcı bir şekilde

²¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.12.

²² Paul Rotha, **Belgesel Sinema**. Çeviren: İbrahim Şener (İstanbul: İzdüşüm Yayınları,2000, s.52.)

²³ Ellis, **Ön.ver.**, s.4.

²⁴ John Grierson, “Flaherty’s Poetic Moana,” **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, ss.25-27.)

yorumlanması”²⁵ diyerek tanımlamıştır. Grierson’un belgesel filmle ilgili yaptığı bu ilk tanımda kullandığı kavramların her birinin farklı okunabilirliği, zamanla belgesel sinemanın ne olduğu üzerine yapılan birbirinden farklı tanımları da beraberinde getirmiştir.

Köklerini sinemadan alan bugünkü kullanımı ile belgesel deyimi, “belgelerle ilgili, belgelerden oluşan, belgelere dayanan veya belgelerden kaynaklanan” anlamında artık sadece sinemada değil, romandan, fotoğrafa, tiyatro türüne kadar pek çok sanat alanında kullanılmaktadır.²⁶ Bir sinema türü olarak belgesel film, Türk Dil Kurumu’nun yayınladığı sözlükte: “Hayattan alınan herhangi bir olguyu, kendi doğal çevresi ve akışı içinde veya gerçeğe en yakın biçimde hazırlanmış yapay bir yerde işleyen, belirli bir amacı yansıtan film”²⁷ olarak tanımlamaktadır. 1948 yılında Dünya Belgesel Birliği’nin yapmış olduğu tanımlama ise şöyledir: “Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak yoluyla yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara seslenecek şekilde ve biçimde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir.”²⁸ AMPAS (The Academy of Motion Picture Arts And Science) tarafından belgesel ödülleri için belirlenen kurallarda belgeselin tanımı: “Önemli tarihi, sosyal, bilimsel veya ekonomik konuların, ya oluş anında ya da yeniden yapılandırılarak görüntülendiği, olaylara dayanan içeriğin, eğlenceye oranla daha fazla vurgulandığı filmler”²⁹ olarak yapılmıştır.

Joris Ivens, 1957 yılında Kızıl Çin’de belge film üzerine verdiği derslerde, *Pekin Notları*’nda, belgesel filmi sinema sanatının bilinci ve gerçekle yapılan bir savaş olarak tanımlamış, tüm dünyayı belgesel filmin stüdyosu olarak ilan etmiştir.³⁰ İngiliz Belgesel Okulu’nun önemli yönetmenlerinden ve kuramcılardan Basil Wright’a göre belgesel film bir kamuoyuna yaklaşım yöntemidir.³¹ Raymond Spottiswoode ise, belgesel filmi, “konu ve yaklaşım olarak ister endüstriyel, sosyal ve politik olsun, insanın kurumsal hayatı ile ilişkisinin dramatize edilmiş bir sunumu, teknik olarak biçimin içeriğe göre daha az önemli olduğu film türü”³² olarak tanımlamıştır. Patt Jackson’a göre belgesel film “yeryüzünün herhangi bir yerinde insanların sorunları, gerçek kişilikleri ve yaşama biçimleri üstüne çağdaş bir yorumda

²⁵ Forsty Hardy, **Grierson On Documentary** (London: Faber and Faber, 1979, s.13.)

²⁶ Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak** (Ankara: Gündoğan Yayınları,1991, s. 149.)

²⁷ Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük** (10. basım, Ankara:2005, s. 228.)

²⁸ Özden Cankaya, “TRT’nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcılarının Konuya İlişkin Değerlendirmeleri,” **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmezcan (İstanbul: Tayf Basım,1997, ss. 66-67.)

²⁹ Willeum Bluem, **Documentary in American Television** (New York: Hasting House Publishers, 1965, s.33.)

³⁰ Joris Ivens, “Belge Filmi Üzerine Notlar,”**Yeni Sinema Dergisi**. Sayı no 5: 58-60, (Şubat-Mart 1967), s.58.

³¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.5.

³² Ellis, **Ön.ver.**, s.6.

bulunmak üzere ciddi bir girişim yapan her çalışma"dır.³³ Keith Beattie genel olarak belgeseli, "dünyanın gerçekçi bir sunumu olduğunu ima eden, olayları ve sorunları doğru şekilde işleyen, kendisine konu olarak gerçek insanları seçtiği iddiasında olan çalışma ya da metin olarak tanımlar."³⁴ Ünlü İngiliz belgesel kuramcısı Paul Rotha da belgesel filmin özünde gerçek yaşamdaki olayların dramatizasyonun yattığını belirtmektedir.³⁵

Nijat Özön'a göre sinemada belgesel, "yapıntıya (fiction) yer vermeyen ya da pek az yer veren, malzemesini, konusunun doğrudan doğruya doğadan yer alan, dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyarak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan bir türdür."³⁶ Sedat Cereci, belgesel filmi gerçeklere dayanan, belgelemeye önem veren, insanı bilgilendiren, bilinçlendiren ve artistik özellikler taşıyan, bir tür olarak tanımlar.³⁷ Ünsal Oskay'a göre belgesel sinema, insanın doğayla ve başka insanlarla kurduğu ilişkilerin belirli biçiminden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa ve umutsuzluğa karşı direnen bir sanat formu, sanat alanıdır."³⁸ Enis Rıza'ya göre ise belgesel, insan ve doğa ile doğrudan bağ kuran, içinde gerçeğin ve var olanın büyüüne kapılmanın dinamiklerini taşıyan film türüdür.³⁹ Nazmi Ulutak ise belgeseli, "insanların birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerinden doğan, günlük yaşam içindeki çeşitli toplumsal sorunları, olayları ve olguları kayıt eden, araştıran, çözümleyen; çalışma alanı yaşamın kendisi ve yaşamın gerçekleri olan film türü"⁴⁰ olarak tanımlar.

Görüldüğü gibi belgesel üzerine yapılan tanımlar, birbirinden farklılık göstermektedir. Bu yüzden tek bir belgesel tanımı üzerinde anlaşmak oldukça zorlaşır. Ama tanımlardan hareketle bir film türü olarak belgeselin temellerinin "gerçek yaşam" ve "gerçek yaşamı yansıtmak" üzerine kurulduğu söylenebilir. Michael Rabiger'in ifade ettiği gibi:

³³ Bilgin Adalı, **Belgesel Sinema** (İstanbul: Hil Yayınları, 1986, s.14.)

³⁴ Keith Beattie, **Documentary Screens, Nonfiction Film and Television** (China: Palgrave Macmillan, 2004, s.10.)

³⁵ Jacobs, "The Feel of a New Genre," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.12.)

³⁶ Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı** (İstanbul: Gerçek Yayın Evi, 1972, s.151.)

³⁷ Sedat Cereci, **Belgesel Film** (İstanbul: Şule Yayınları, 1997, s.14.)

³⁸ Ünsal Oskay, "Belgesel Sinema, Ampirik Algılama Ve "Büyük Balık Küçük Balığı Yer!" Dedirten Globalleşmenin Kültürü," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmezcan (İstanbul: Tayf Basım, 1997, s.148.)

³⁹ Enis Rıza, "Belgesel Sinema Üzerine Tartışma Başlangıcı Olarak Notlar," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmezcan (İstanbul: Tayf Basım, 1997, ss.170-171.)

⁴⁰ Nazmi Ulutak, "Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik." (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1988), s.110.

İki belgeselciyi yan yana koyun. Büyük bir olasılıkla belgeselin ne olduğu ya da olmadığı üzerine tartışacaklardır. Yıllar geçtikçe yeni karakteristlikler çoğalmaya devam edecek ve tartışmalar yeni kuşaklar tarafından devam ettirilecektir. Ancak itiraz edilmeyen, belgesel ruhunun temelinde yer alan, belgeselcilerin gerçek insan ve gerçek durumları incelediği bilgisidir.⁴¹

2.3. Belgesel Filmin Amacı ve Özellikleri

Sinema tarihini inceleyen araştırmacılar, sinema tarihinde birbirinden farklı iki eğilim olduğunu belirtirler. Tarihsel olarak bakıldığında, bir yanda öncülüğünü Georges Melies'in yaptığı, izleyicilerini fantastik ve mitsel dünyaya götüren kurmaca filmler, diğer yanda kamerasını gündelik yaşamın içine sokan, gerçek yaşamın görüntülerini perdeye taşıyan Lumiere Kardeşler'in ortaya çıkardığı anlayış doğrultusunda çekilen "kurmaca olmayan" filmler yer ayrılır. Kendine has özellikleri ile bir film türü olan "belgesel filmi kurmaca olmayan filmler arasında bir alt başlık olarak yerleştirmek mümkündür."⁴² Belgesel filmler ile kurmaca olmayan filmler arasında yapılan ayırım bazı durumlarda bulanıklaşsa da, belgesel filmin bütün türlerinde görülen kendine ait belirgin özellikleri vardır.⁴³

Kimi araştırmacılar tarafından belgesel filmin başlangıcının sinemanın başlangıcı ile özdeş olduğu belirtilir ve Lumiere Kardeşler'in, kameranın var olan gerçekliği kaydetme özelliğinden faydalanarak çektiği ilk filmler belgesel filmin ilk örnekleri olarak kabul edilir.⁴⁴ Ancak Lumiere Kardeşler ve dünyanın dört bir yanına yolladıkları kameramanlar, gördükleri ilginç yerleri, olayları, alıcılarını bir noktaya yerleştirerek film üzerine saptamaktan öteye geçememiştir. Alıcılar bu filmlerde yalnızca kayıt cihazı olarak kullanmıştır.⁴⁵ Belgesel türün sanatsal yaratı olarak ortaya çıkıp kendini geniş kitlelere kabul ettirmesi için bu türün usta sanatçıların ortaya çıkması, gerçekçi bir sanat değil de doğrudan doğruya gerçeğin kendisinin sanatını yaparak, öykülü filme koşullandırılmış seyircinin karşısına çıkması gerekmiştir.⁴⁶ Belgesel film 1894 ile 1922 yılları arasındaki yaklaşık otuz yıllık bir zaman

⁴¹ Michael Rabiger, **Directing Documentary** (USA: Focal Press, 1998, s.3.)

⁴² Richard M. Barsam, "Non- Fiction Film: The Realist Impulse," **Film Theory and Criticism**. Ed.: Gerald Mast and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1979, s.582.)

⁴³ Giannetti, **Ön.ver.**, s.334.

⁴⁴ Engin Ayça, "Belgesel Üzerine," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmez (İstanbul: Tayf Basım, 1997, s.18.); Gündüş, **Ön.ver.**, s.9.

⁴⁵ Özon, **Ön.ver.**, s.184.

⁴⁶ Adalı, **Ön.ver.**, s.22.

dilimi içinde yavaş bir şekilde gelişmiş, sonunda diğer film türlerinden farklılaşarak özgün bir tür olarak ortaya çıkmıştır.⁴⁷

Belgesel filmi ilk olarak diğer film türlerinden ayırt ederek, ona yeni bir anlam yükleyen John Grierson, 1935 yılında yayınladığı “Belgesel Filmin Baş İlkeleri” adlı makalesinde, Fransızların gezi filmleri için kullandığı belgesel film kavramının artık kendi yolunu tuttuğunu, hem biçim hem de amaç bakımından dramatik yapısı olan bambaşka türleri kapsadığını belirtir. O güne kadar doğal malzemenin kullanılması önemli bir ayrım sayılmaktadır ve ister haber filmi olsun, ister dramatik filmler, eğitim filmleri ya da bilimsel filmler hepsi belgesel film olarak değerlendirilmektedir. Oysa bunların hepsi de birbirinden farklı gözlem niteliklerini, amaçları, materyallerin düzenlenmesinde değişik güçleri ve tutkuları gösterir. Grierson, belgesel filmin bu türlerden farklı ve onlardan yüksek bir tür olduğunu ifade eder. Ona göre bu filmler, kendilerini gizleseler de ders veren bir niteliğe sahiptir. Olayları, hatta bir öyküyü dahi dramatize etmezler, sadece betimlerler, gösterirler, estetik anlamda çok nadir bir şeyler ortaya koyarlar. Sınırları da burada biter, belgesel film sanatına ne kadar katkı da bulunacakları da şüphelidir. Grierson’a göre belgesel sinemada doğal materyallerin yavan(ya da düşsel) betimlemelerinden, materyallerin düzenlenişlerine, yeniden düzenlenişlerine, yaratıcı biçimlerine geçilir.⁴⁸

Birinci dünya savaşından sonra insanlar dünyayı tanıma ve sorunlarına sahip çıkma isteğinin artmasına neden olmuştur. Kameranın yeryüzüne en yakın bir biçimde kaydetme yeteneğinin bu amaçla birleşmesi belgesel sinemanın gelişiminde önemli bir etken olarak kabul edilir. Sinemada öykülü filmin dışına çıkılarak, gezi filmlerinden haber filmlerine, doğa araştırmalarından mikrobiyoloji araştırmalarına kadar birçok örnek verilmiştir. Ancak bu filmler, doğada olduğu gibi, betimleyici bir biçimde görüntülemeyi amaçlamaktadır. Doğrudan doğruya doğal gereçlerden yararlanan dramatik bir çatı ve yaratıcı bir yorumdan uzakta olan bu çalışmalar belgesel olarak nitelendirilmektedir. Fakat bu değerlendirme yapılırken, hangi amaçla olursa olsun, sinemanın olanaklarından yararlanma ile bu yararlanma sırasında sanatsal kaygıyı temel taşlardan biri olarak ele alma ayrımı yapılmalıdır.⁴⁹

⁴⁷ Jacobs, “Precursors and Prototypes (1894-1922),” **Ön.ver.**, s.2.

⁴⁸ John Grierson, “Belge Filmin Baş İlkeleri,” **Türk Dili Özel Sayısı**. Sayı no 196: 343-347, (Ocak 1968), ss. 343-345.; Hardy, **Ön.ver.**, ss. 35-36.

⁴⁹ Adalı, **Ön.ver.**, s.23.

Belgesel yönetmenleri yeni bir dünya yaratmadıklarını bildikleri kadar var olanı aktarmadıklarını da bilirler. Onlar dış gerçekliğin sadece kaydedicileri değildir. Yaptıkları bireysel seçimlerle ham malzemelerini şekillendirirler. Belgesel filmde, ham malzeme içinden seçilen parçalar ahenkli, artistik bir biçimde organize edilir.⁵⁰ Belgeselin bir biçimlendirme süreci vardır ve bu süreç içerisinde, belgesel film yapımcısının özgün tasarımı ile görüntü ve sesler seçilir, uygun oldukları yapı ile birbirine uygun şekilde yerleştirilir.⁵¹ Belgesel film yönetmeni var olan gerçekliğe sadık kalarak, fiziksel gerçekliği bir biçime sokar ve sunar. Belgesel film yönetmeni, dünyayı büyük ölçüde değiştirmeden, yaratıcı bir şekilde kaydeder ve yorumlar.⁵²

Grierson yine aynı makalesinde, belgesel filmin yukarıda belirtilen özelliklerini ortaya koyduktan sonra temel ilkelerini açıklar, belgesel film ve kurmaca film arasındaki farklılıkları belirtir. Ona göre bu iki yaklaşım, düz öykü ve şiir gibi birbirinden tamamen ayrı şeylerdir:

1. Bizler inanıyoruz ki, sinemanın çevrede dolaşma, yaşamın kendisini gözleme ve yaşamdan seçim yapma kapasitesi, yeni, canlı bir sanat biçiminde değer kazanabilir. Stüdyo filmleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belgesel ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker.
2. Bizler inanıyoruz ki özgün(ya da yerli) oyuncu, özgün (ya da yerli) sahne, çağdaş dünyanın perdede yorumuna daha çok katkıda bulunur. Bunlar daha büyük bir materyaller yığını sağlar sinemaya. Milyonlarca görüntüye egemen olacak bir güç sağlar. Gerçek dünyanın, stüdyo mantığının kavrayabileceğinden, stüdyo mekanikçisinin yaratabileceğinden daha karmaşık daha şaşırtıcı olayları yorumlama gücü verir.
3. Bizler inanıyoruz ki ham materyaller arasından alınan materyaller ve öyküler, uydurma konulardan daha incelikli (felsefi anlamda daha gerçek) olabilir. Kendiliğinden olanın (spontaneous) perdede özel bir değeri vardır. Sinemanın geleneğinin yoğurduğu, zamanla aşınmış akışı yenilemekte, olağan üstü yetisi vardır. Oynak dörtgeni eylemi özellikle açar; uzay ile zaman içinde en yüksek görünüşü kazandırır ona. Buna belgeselin, stüdyonun üstünkörü işleyişiyle, zambak elli büyük başkent oyuncularının yorumlarıyla varılmayacak bir içtenliği gerçekleştirebileceğini de ekleyin.⁵³

Görüldüğü üzere kurmaca filmde farklı olarak belgesel filmde; gerçek insanlar, gerçek olaylar, gerçek mekanlar ve gerçek öyküler kullanımı, belgesel filmin kendine özgü ilkelerini oluşturur.

⁵⁰ Giannetti, **Ön.ver.**, s.336.

⁵¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.31.

⁵² Barsam, **Ön.ver.**, ss.582-583.

⁵³ Hardy, **Ön.ver.**, s. 36.; Grierson, **Ön.ver.**, s.345.

Giannetti, belgesel filmlerin kurmaca filmlere göre gerçeklerle, hayal ürünü olanlar yerine, gerçek insanlar, gerçek yerler ve olaylarla uğraştığını ifade eder.⁵⁴ Barsam'a göre belgesel filmler, genellikle gerçek mekanlarda, gerçek insanlarla, set, kostüm veya yaratılmış ses efekti olmadan çekilir. Belgesel filmlerde imkanlar izin verdiği sürece gerçeklere bağlı kalınarak izleyici de oradaydım hissi yaratmaya çalışılır.⁵⁵ Jacobs'a göre ise belgesel filmler, stüdyo yapımı filmlerin hayal ürünü hikayeleri ve karakterleriyle oluşmuş sahnelerine karşı, bir sosyal amaca sahip olması, gerçek insanlar ve olaylarla ilgilenmesi nedeniyle özel bir film türü olarak tanımlanmıştır.⁵⁶ Jack Ellis, bir belgesel filmin çekimi için ilk gerekliliğin aktörler (özel olarak seçilmiş, kostümü hazırlanmış, bir rol yapmak için güdülenmiş insanlar) yerine aktör olmayanların(kendilerini oynayan gerçek insanlar) kullanımı, ikinci temel gerekliliğin ise hazırlanmış stüdyolar tercih edilmeden yerinde çekim yapmak olduğunu belirtir. Ona göre belgesel filmde setler inşa edilmez.⁵⁷ William Bluem kurmaca filmlerin kostüm, makyaj, stüdyo ayarları ve oyuncunun performansına bağlı olduğunu ifade eder. Belgesel film ise doğal mekanlarda, doğal insanı arar ve gerçekte var olmayan bir şeyi yansıtmaz. Kurmaca filmde senaryo yazarı tarafından belli amaçlar için yaratılmış karakterler yer alırken, belgesel filmde gerçek insanlar yer alır.⁵⁸ Belgesel filmlerde hiçbir şey sahneye konulmaz. Ekranda var olan her şey, nasıl gerçekleşmişse öyle gösterilir. Belgeselde yer alan insanlar aktör değildir, yalnızca gündelik işlerini gerçekleştirirler.⁵⁹

Joris Ivens de belgesel filmin özelliklerini şu şekilde ifade eder:

Belge film ile öykülü filmdeki kahramanın işlenişi arasındaki başkalık nerededir? Belge filmde kahramanımızın iç dünyasını ortaya koymaya ne fazla zamanımız vardır, ne de fazla yerimiz; demek ki; belge filmdeki ruhbilimsel gelişme, öykülü bir filmdeki dramatik çizgiyi izlemez. Belgeci bunu yapmak istedi mi, doğalıktan yoksun mekanik ya da sembolik bir yapıya ulaşacaktır. Belge filmde, ucuz ya da sembolik tipleri değil, insanları, dipdiri insanları yaratacak deyiş ve yöntemleri bulmak gerekir. Türün kendine özgü araç ve yöntemlerinden yararlanmak gerekir. Bizim senaryo anlayışımız öykülü filminkinden bütün bütününe farklıdır.⁶⁰

⁵⁴ Gianetti, **Ön.ver.**, s.334.

⁵⁵ Barsam,1979, **Ön.ver.**, s.583.

⁵⁶ Jacobs, "Precursors and Prototypes (1894-1922)," **Ön.ver.**, s.2.

⁵⁷ Ellis, **Ön.ver.**, s.3.

⁵⁸ Bluem, **Ön.ver.**, ss.82-85.

⁵⁹ Wolf Rilla, **The Writer and The Screen** (New York: Marrow Quill Paperbacks,1974, s.116.)

⁶⁰ Joris Ivens, "İnsanı Göstermek," **Türk Dili Özel Sayısı**. Sayı No196: 431-433, (Ocak 1968), s.432.

Belgeseller ister bir senaryo ile hareket etsin, ister kendiliğinden olan bir olayı kaydetsin, gerçekliğin içinden çıkarlar ve onunla sınırlıdır. Belgesel film yapımcıları yoktan bir içerik üretmek yerine var olanı düzenlerler. Gözlemledikleri şeyi yeniden düzenleyebilirler ama hikaye yazarlarının gibi tamamen hayal güçlerine bağlı, dış dünyadan kopuk bir yaratım süreci içine girmezler.⁶¹ Belgesel sinema önceden tasarlanmış, başlangıcı-gelişimi-sonucu belli bir öyküyü değil, sürekli değişen toplumsal yaşamın kendisini ele alır. Malzemesi gerçek insanlar ve bu insanların yarattıkları olgulardır. Belgesel sinema önceden tasarlanmış bir öyküye ya da oyunculuğa dayanmadan, gerçek insanlarla ve bu insanların yaptıklarıyla kendini dile getirir. Ele aldığı insanların nasıl davranması gerektiğini önceden tasarlayamaz. Öykü konusunda olduğu gibi, insan davranışları konusunda da belgesel sinemacı kendisinin denetlemediği açık uçlu ve sınırsız bir alan içinde çalışmalarını sürdürür.⁶² Belgesel film sinemadan edebiyat ve teatral sanatlardan geçmiş mizansen (zamanın ve mekanın, konunun geçtiği yer ve zaman çerçevesinde uygun ve aydınlatıcı bir tarzda, hikayenin akışına göre düzenlenmesi ⁶³) gibi anlatım özelliklerini uzaklaştırmaya çalışır.⁶⁴

Güvenilirlik, bir belgesel filmde önde gelen özelliklerden biridir. Çoğu kurmaca filmde yönetmen kendi kafasından belirgin ayrıntılar yaratarak, gerçek olay ve karakterlere benzeyen öykülerin ve karakterlerin güvenilirliğini artırır. Kurmaca film yönetmenin en büyük problemi dış gerçekliğe bağlılık değil, filmin iç tutarlılığını sağlamaktır. Fakat kurmaca filmdeki gerçeklik ne kadar ikna edici olursa olsun, izleyici her zaman aklında bir film izlediğini olayların taklit edildiğini bulundurur. Kurmaca film yönetmenin ya da hayali bir dünya yaratan herhangi bir sanatçının arzusu, izleyicinin durum ve karakterlerin sembolik gerçekliklerini kabul etmesidir. Belgesel filmci bu görüşü reddeder. Gerçekliğe artistlik yalanlar değil, güvenilir olgular kullanarak ulaşır. Çünkü güvenilirlik bir belgeselcinin en önemli kozudur bu nedenle hatalara, sahtekarlıklara, uydurmalara ya da olayları bozmaya karşı çok hassastır.⁶⁵

⁶¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.2.

⁶² Ulutak, **Ön.ver.**, ss.106-107.

⁶³ Rilla, **Ön.ver.**, s.99.

⁶⁴ William Guynn, **A Cinema of Nonfiction Film** (USA:Associated University Press,Inc.,1990, s.19.)

⁶⁵ Giannetti, **Ön.ver.**, ss.334- 337.

Belgesel filmci gerçek şeyleri benzer şeylere tercih eder.⁶⁶ Belgeselin kimi türlerinde doğal ses ve görüntülerin yanı sıra yeniden canlandırılan olayların yer aldığı bölümler kullanılır. “Bu bölümler her ne kadar tarihsel gerçeklere dayansa da, kameranın kaydetmesi için oluşturulan hayal ürünü durumlardır.”⁶⁷ Bu yüzden belgesel filmde kullanılan bu tip yöntemler, gerçek ve doğallığın yapay diyalog ve mizansenlerle bozulduğu gerekçesi ile eleştirilir.⁶⁸

Genel olarak kurmaca filmlerin anlatı (narrative) yapısı neden-sonuç ilişkisine dayalıdır. Bir kez çatışma kurulduğu zaman, sonradan gelen sahneler, doruk noktaya (climax) ulaşır, çatışma çözümlene kadar, bir gerilim yaratır. Kurmaca filmde birbirini takip eden sahneler, filmin içsel tutarlığına uygun olarak belirlenir.⁶⁹ Klasik kurmacanın anlatı yapısı çoğu kez öykünün başlangıcında az ya da fazla istikrarlı bir durumda olan ana karakterlerin sunumu ile başlar. Daha sonra herhangi bir şey bu dengeyi bozar ve kahramanların başına işler açılır. Hikayenin geri kalanında karakterler zorlukları aşarak kendilerine yeni bir istikrarlı durum yaratmaya çalışırlar. Hikaye dünyasında, olay örgüsünün(plot) koşulları içinde, karakterler ve olaylar birbirini etkiler ve her ikisinde birden bir değişim yaşanır. Yaşanan bu değişimin sonucunda hikayenin başlangıcından farklı olarak ana karakterler yeni bir istikrarlı durum kazanırlar. Belgesel filmin yapısı ise kurmaca filminkinden farklıdır.⁷⁰

Belgeselcilerin birçoğu, filmlerinde olay ve insanları, kronolojik bir sıra içerisinde konumlandırırken, kurmaca film yönetmenlerinin yaptığı gibi, olay örgüsüne ve karakter gelişimine yer vermezler. Genellikle belgesel filmde, ortaya koyma- karmaşık hale getirme- keşfetme-doruk noktasına çıkma ve sonuca ulaşma gibi geleneksel bir dramaturolojik ilerleme söz konusu değildir.⁷¹ Belgesel filmlerde neden-sonuç ilişki modeli basit bir problem-çözüm yapısı ile yer değiştirir. Bu yapı içerisinde öncelikle bir konu ya da problem saptanır, problemin tarihsel arka planı incelenir ve problemin bugünkü boyutu ortaya konur, daha sonra çözüm ya da çözüm yolları önerilir.⁷²

⁶⁶ Giannetti, **Ön.ver.**, s. 337.

⁶⁷ Bill Nichols, **Representing Reality** (Bloomington: Indiana University Press, 1991, s.21.)

⁶⁸ Cerci, **Ön.ver.**, s.27.

⁶⁹ Giannetti, **Ön.ver.**, ss. 337-338.

⁷⁰ Richard Kilborn ve John Izod, **An Introduction To Television Documentary** (England: Manchester University Press, 1997, ss. 118-119.)

⁷¹ Ellis, **Önver.**, s.3.

⁷² Kilborn ve Izod, **Ön.ver.**, s.119.

Belgesel filmler anlatısal yapı yerine tematik yapıda olmaya eğilimlidirler. Kurmaca filmlerin büyük bir çoğunluğu bir öykü anlatırken, belgesel filmler her şeyden önce, kurmaca olmayan bir yapı ile gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırlar. Belgesel film yönetmenleri bir öykü anlatmak yerine bir problem veya iddia (argument) sunmayla daha fazla ilgilidirler.⁷³ Belgesel filmler genellikle bir iddia etrafında organize edilirler.⁷⁴

Belgesel çalışmalarda kullanılan görüntü ve sesler, hayal evreninde oluşan olay örgülerinin bir parçası olmaktan ziyade, gerçek dünyanın kanıtı olarak bir iddia oluştururlar. Kurmaca metin güdülenme, karakterleştirme, olayların akla yatkınlığı ve öykünün içsel tutarlılığına önem verirken belgesel filmde yer alan iddiada dış dünyaya (tarihsel dünyaya) bağlılık daha ön plandadır.⁷⁵

Belgesel filmler genellikle bilgilendirici bir mantık çevresinde şekillenirler. Bu mantığın anlayışı, tarihsel dünya hakkında bir sunum, bir olay ve iddia gerektirir. Bu anlayış yararlı veya pragmatiktir ve bir problem çözme de kullanılır. Belgesel filmin paradigmatik yapısı, bir konu ya da problemin kuruluşu, problemin geçmişinin sunumu, şu anki boyutunun veya karmaşıklığının farklı bakış açılarıyla incelenmesi sonucu oluşur. Belgesel filmde görüntüler arasında boşluklar ve sıçramalar oluşur. İnsanlar ve mekanlar arasında yaşanan kopukluk kurmaca olan filmlerde rahatsız edici olabilir. Belgesel filmin yapısı genel olarak kanıtlara bağlı (evidentiary) kurgu anlayışına dayalıdır. Belgesel filmde klasik anlatı tekniğinin kurgusu önemli değişikliklere uğrar. Klasik anlatı yapısına sahip kurmaca filmler, tek bir zaman ve uzam duygusu yaratarak merkezdeki karakterleri göreceli olarak konumlandırabilmek için tek bir sahnede düzenlenmiş kesmeler kullanırken, belgesel filmler bir sahne içindeki kesmeleri, sadece var olan iddiada inandırıcılık etkisi yaratıp, bir mantık yerleştirebilmek için düzenler. Zaman ve mekan da yaşanan atlamalar, karakterlerin konumlandırılmasında yaratılan mantığın kontrolünün yapılması ve kanıtların takip edilmesi duygusuyla önemsiz hale gelir.⁷⁶

Sinema kurmaca filmlerde yaşanan büyük gelişmelerle bir sanat dalı haline gelirken, bir yandan sahip olduğu ticari potansiyel anlaşılmış, endüstrileşerek temel amacı insanları eğlendirmek olan bir araç haline gelmiştir. “Büyük stüdyolar, şirketler ve yapımcılar

⁷³ Giannetti, **Ön.ver.**, ss. 337-338.

⁷⁴ Beattie, **Ön.ver.**, s.17.

⁷⁵ Kilborn ve Izod, **Ön.ver.**, s.119.

⁷⁶ Nichols, **Ön.ver.**, ss.19-20.

tarafından yapılan bu filmlerin ana amacı insanları eğlendirerek para kazanmaktır.”⁷⁷ Belgesel film kurmaca filmin karşısına finans, yapım ve dağıtım olanaklarının eleştirisini amaçlayan bir kurum olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden belgesel film kendisini sadece içerik, biçim ve yöntem açısından değil, aynı zamanda sosyal bir şekillendirme isteği nedeniyle farklı şekilde konumlandırır.⁷⁸

Paul Rotha’ya göre belgesel sinema, öykülü filmin eğlence motiflerinden hem amaç, hem de biçim bakımından apayrı olan toplumsal duygu ve felsefi düşüncenin bir yorumu olarak, toplumbilimsel, siyasal ve eğitimle ilgili koşullar sonucu, kendine özgü bir film türü olarak, varlık kazanmıştır. Bir belgeselcinin en önemli görevi, halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini, yine halkın gözleri önüne sermek için kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Belgeselcinin işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, olaylarını bildirmektir. Rotha’ya göre belgesel film, daha çok insan çağrışımları çerçevesinde ortaya çıkmış, çağdaş, gerçek bir olaydır ve her şeyden önce çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmalıdır.⁷⁹ Joris Ivens’a göre ise belgesel filmin amacı genellikle toplumsal, ekonomik, teknik, siyasal, kültürel bir sorunu, topluma tüm fikirleri öğretmeye yardımcı olacak veya ona toplumsal bir çare bulduracak şekilde tanımlamaktır.⁸⁰ Belgesel filmlerde ele alınması gereken, kendi halkının hayatına etkin bir şekilde katılan, mutlu bir geleceğe güvenen basit adamdır.⁸¹

Belgesel filmciler, bireysel olayları ve onların ilişkilerini içeren genel insani durumları kendilerine konu eder. İnsanlar, olaylar, mekanlar, kurumlar gibi sosyal ve kültürel olgular arasında önemli bulduklarını kaydederek, insanları o konu hakkında bilgilendirirler.⁸² Belgesel sinema sürekli değişen toplumsal yaşamın kendisini ele alır. Konu edindiği kişilerin, olayların, ilişkilerin, sonuçların toplumsal bir özelliği olup olmadığını ve bu özellikleri perde

⁷⁷ Nazmi Ulutak, “Documentary Film: A Definition Problem,” **Kurgu Dergisi**. Sayı no 13: 47-53, (Haziran 1995), s.50.

⁷⁸ Guynn, **Ön.ver.**, s.19.

⁷⁹ Paul Rotha, “Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri,” **Türk Dili Özel Sayısı**. Sayı no 196: 341-343, (Ocak 1968) ss.342-343.

⁸⁰ Ivens, 1967, **Ön.ver.**, s.58.

⁸¹ Ivens, 1968, **Ön.ver.**, s.43.

⁸² Ellis, **Ön.ver.**, s.2.

de yansıtip, yansıtmadığını sürekli olarak kendi içinde sorgular. Çünkü belgesel sinema kendi gücünü ve varlığını daha iyi bir yaşam için çalışan insanlardan alır.⁸³

Öncelikli amacı ticari kazanç olmayan belgesel filmler, sadece yaşamı olduğu gibi kaydetmez aynı zamanda yaşamın karmaşıklığını, insanların bireysel olarak yaşadıkları çatışmalar sonucunda ortaya çıkan en karmaşık sosyal olayları göstererek, onları anlamamıza yardım ederler.⁸⁴ Belki de belgesel dışında başka bir film türü sosyal problemlerin analizi için bu kadar uygun değildir. Belgesel filmlerin birçoğu güncel sosyal hastalıkları ortaya çıkarmakla ilgilenir. Sosyal oryantasyonundan dolayı belgesel filmlerin büyük bir oranı insanlar ve çevreleri arasındaki ilişkileri vurgular.⁸⁵

Rabiger'e göre belgesel filmler gerçekliğin farklı boyutlarını ortaya çıkarmaya çalışırlar ve bir çeşit sosyal eleştiri içerirler.⁸⁶ William Bluem da, belgesel filmin kaydedilmiş yaşamı göstermekten fazlasını, bir sosyal amacı içerdiğini belirtir. Ona göre belgesel yoluyla kurulan iletişim ancak bireysel ve sosyal nedenler, değerler, şartlar, kurumlar etrafında şekillenerek, insana kendi önemini gösterirse ve insanın kendisiyle bir sosyal varlık olarak ilişki kurmasını sağlarsa geçerli olur.⁸⁷

Belgesel Sinemacılar Birliği yayınladıkları manifestoda sivil kültürün bütün unsurları ile gerçekleşmesinin zorunluluğunu ve bu zorunluluğun önemli bir boyutu olarak belgesel sinemanın vazgeçilmezliğini ifade eder. Toplumsal hafıza boşluklarının doldurulmasında ve kültürel sürekliliğinin sağlanmasında belgesel sinemanın önemine değinen birlik, toplumların kendileriyle hesaplaşmalarında ve kendilerini tanımalarında belgesel sinemanın ayrıcalıklı bir konumda olduğunu belirtir.⁸⁸ Belgesel sinemayı unutmaya, acımasızlığa ve umutsuzluğa karşı direnen bir sanat formu olarak gören Ünsal Oskay, globalleşen dünyanın temeline yerleştirilmek istenen yaşama mantığının, insana sahip olduğu bütün insansal yetilerini, duygularını, uslamlama gücünü unutturmak ve onu sistemin tam bir uydusu haline getirmek isteyen bir mantığa dönüştüğü günümüzde, belgesel sinemacıların, gerçekliğin kopuk bir

⁸³ Ulutak, 1988, **Ön.ver.**, s.112.

⁸⁴ Barsam, 1979, **Ön.ver.**, s.539.

⁸⁵ Gianetti, **Ön.ver.**, s.339.

⁸⁶ Rabiger, **Ön.ver.**, s.3.

⁸⁷ Bluem, **Ön.ver.**, ss.14-15.

⁸⁸ Belgesel Sinemacılar Birliği, "Yola Çıkarken," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmezcan (İstanbul: Tayf Basım, 1997, s.260.)

şekilde görülebilen parçalarının bir araya getirilmesi ve dünyaya hakim olan yaşam tarzının eksik ve yanlış olduğunun fark edilmesi için insanlara yardımcı olması gerektiğini belirtir.⁸⁹

2.4. Belgesel Filmlerin Tarihsel Gelişimi Ve Türleri

Belgesel sinemanın nasıl bir tarihsel gelişim gösterdiği çeşitli araştırmacılar tarafından farklı kriterlere göre farklı başlıklar altında toplanarak ele alınmıştır. Bu araştırmacılar arasında oldukça önemli bir yeri olan Erik Barnouw, *Documentary: A History Of the Nonfiction Film* adlı kitabında, bir film türü olarak belgesel filmin nasıl ortaya çıktığını, tarihsel süreç içinde nasıl bir gelişim geçirdiğini oldukça detaylı bir şekilde incelemiştir. Barnouw, belgesel filmi tarihin farklı dönemlerinde yaşanan toplumsal olaylarla ilişkilendirerek belgeselcilerin üstlendikleri rollere göre sınıflandırmıştır. Ayrıca “Barnouw’un belgesel filmin tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimi ortaya koyan bu çalışması, aynı zamanda belgeselin türleri ayrılması açısından da oldukça önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir.”⁹⁰ Bu çalışmada da hem belgesel filmin tarihsel gelişimini hem de belgesel film türlerini aynı anda ortaya koyması bakımından Barnouw’un yaptığı sınıflandırma esas olarak alınmıştır.

Barnouw’un belgeselci kimliklerine göre yaptığı ayrımlama doğrultusunda belgesel filmin tarihsel gelişimini ve türlerini on iki başlık altında toplamak mümkündür: Keşif Belgeselleri, Muhabir Geleneğindeki Belgeseller, Resim Geleneğindeki Belgeseller, Taraf Tutan Belgeseller, Savaş Propagandası Belgeselleri, Savaş Suçluları Üzerine Belgeseller, Şiir Geleneğindeki Belgeseller, Tarihi Derleme Belgeseller, Sponsor Desteğiyle Gerçekleştirilen Belgeseller, Gözlemci Belgeseller, Katalizör Belgeseller ve Gerilla Belgeselleri.

2.4.1. Keşif Belgeselleri

Yirminci yüzyılın başlarında, sanayi devrimi sonucunda endüstrileşmesini tamamlayan ülkeler, ham madde ve pazar arayışlarını hızlandırmışlardır. Bu amaç doğrultusunda büyük şirketler tarafından dünyanın çeşitli yerlerine kameraları ile birlikte çeşitli araştırmacılar yollanmıştır. Ayrıca bu dönemde sinemanın ilk yıllarından itibaren medeniyetten uzak ülkelerdeki insanların gelenek ve göreneklerini anlatan gezi filmleri halk tarafından büyük ilgi ile karşılanmaktadır. Barnouw tarafından keşif belgeselleri olarak adlandırılan, Robert J. Flaherty’nin belgesel sinemanın ilk örneklerini verdiği tür böyle bir ortamda ortaya çıkmıştır.

⁸⁹ Oskay, **Ön.ver.**, s.151.

⁹⁰ Şermin Tağ, “Belgesel Sinema ve Türleri.”(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003), ss. 64-65.

Babası maden mühendisi olan Flaherty, Kuzey Michigan ve Kanada'daki maden kamplarında büyümüş, madenciler ve orada yaşayan yerlilerle arkadaş olmuştur. İleriki yıllarda babası ile birlikte uzun yıllar süren araştırma gezilerine katılmış, 1910 yılında henüz 26 yaşındayken araştırmacı ve maden arayıcısı olarak kendi kariyerine başlamıştır. Kısa bir süre sonra da yaşamını değiştiren Kanada demiryollarını inşa eden Sir William Mackenzie ile tanışmıştır. Mackenzie, Flaherty'i Hudson Körfezine demir ya da başka maden cevherleri aramak için kiralar. Bu amaçla dört araştırma gezisi yapan Flaherty, bu bölgede yatırım yapılacak derecede maden yataklarının olmadığını ortaya çıkarmış, bilinmeyen bir bölgenin haritasını çizmeye başarmış, kuzeyin uzak ülkesinde yaşayan yerli halkla, Eskimolarla karşılaşmıştır. Mackenzie, 1913 yılında üçüncü yolculuğuna hazırlanan Flaherty'e gittiği yerlerde karşılaştığı ilginç insanları kaydetmesi için yanında kamera götürmesini önerir. Bu fikri oldukça beğenen Flaherty 1914-1915 yıllarında yaptığı iki araştırma gezisinde de Eskimo yaşamını saatlerce kaydeder. 1916 yılında geriye döndüğünde yaptığı çekimleri kurgulamaya başlar fakat bir dikkatsizlik sonucunda sigarasını düşürür ve çektiği bütün ham filmler yanar. Elinde sadece bir iş kopyası kalmıştır.⁹¹ Yaptığı işten memnun kalmayan Flaherty çalışmasını şu sözlerle ifade etmiştir: "Bütünüyle gelişigüzel, oradan bir sahne, buradan bir sahne gösteren, herhangi bir çizgisi ve süreklilikten yoksun bir şeydi. Seyredenler can sıkıntısından uyumuş olmalıydı herhalde. Gerçekte ben bile sıkılmıştım."⁹²

Robert Flaherty, ilk çalışmasında, her ne kadar Eskimo yaşamını kaydetse de, Eskimolar'a karşı hissettiği duyguları ve onların yaşam tarzlarını vurgulamamıştır. Flaherty, her şeye rağmen çalışmalarına, kazandığı deneyimleri de kullanarak devam etmiştir. Artık film yapma amacı araştırma amacının önüne geçmiştir.⁹³ Flaherty eşiyle beraber ilk filminde neyin eksik olduğu konusunda kafa yormuş, sonunda on yıl yaşamış olduğu ve çok yakından tanıdığı kuzeye giderse bu kez tutunabilecek bir film yapabileceği kanısına varmıştır. Böylelikle, bir Eskimo ailesinin bir yıllık yaşamını kendisine konu etmeye, onların kuzeyin acımasız iklimine karşı verdiği mücadeleyi işlemeye karar vermiştir.⁹⁴ 1920-1922 yılları arasında Flaherty, Revillon Freres adlı kürk şirketinin desteğini alarak Kuzey'e gitmiş, *Nanook of the North* filmini çekmiştir.

⁹¹ Barnouw, **Önver.**, s.33.; Ellis, **Önver.**, ss.15-16.; Nazmi Ulutak, **Robert J. Flaherty ve Kuzeyli Nanook** (Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2003, ss.3-6.)

⁹² Manvell, **Ön.ver.**, s.57.

⁹³ Ellis, **Ön.ver.**, s.16.

⁹⁴ Manvell, **Ön.ver.**, s.57.

Filmde, Nanook adındaki Eskimo ve ailesinin, Kuzey'in acımasız iklimine karşı hayatta kalma mücadelesi işlenir. Filmin başlangıcında filmin çekildiği yer ve karakterleri hakkında görüntü ve ara yazılarla bilgi verildikten sonra, Eskimo ailesinin medeniyetten uzak bu bölgede nasıl bir yaşam sürdüğü anlatılmaya başlanır. Film, Eskimo ailesinin kanoyla kürk tüccarlarını ziyareti, ilkel aletlerle balık, denizayısı ve fok avı, barınmak için igloo yapımı ve bu igloo içindeki yaşam, fırtınalı havayla mücadele gibi bölümlerden oluşur. Flaherty, film boyunca yaşadıkları bütün zorluklara rağmen, Eskimo ailesinin üyelerinin birbirleriyle olan sıcak ilişkisini ve yaşama sevincini, günlük yaşamda karşılaşılan küçük detayları kullanarak yakalamayı başarmıştır.

Nanook of the North kurmaca olmayan filmleri yeni bir noktaya taşımış, sinema dünyasında yeni bir film türünün müjdecisi olmuştur. Diğer kurmaca olmayan filmlerden farklı olarak kameranın sadece görünen gerçekliği kaydettiği bilgisini değiştirmiştir.⁹⁵ Flaherty olayları sadece yüzeysel olarak betimlemekten ziyade konun daha derinlerine inen gerçeği açımlayan yöntemi benimsemiştir. Doğal yaşamın sadece resmini çekmekten öte, ayrıntıları kaynaştırarak bir yorumunu yaratmıştır.⁹⁶ İnsanları yüksekte izliyor, onların yakınına gelip aynı düzleme inmiyor şeklinde eleştirdiği gezi filmlerinden farklı olarak Flaherty Nanook'a insanca ve kardeşçe yaklaşmış, film yapımcısı ile ele aldığı konu arasındaki farkları ortadan kaldırmıştır.⁹⁷

Grierson, Flaherty'nin belgesel filmin ana ilkelerine herkesten daha iyi örnek olduğunu belirtir. Flaherty film çekimi süresince Nanook ve ailesi ile yaklaşık iki sene geçirmiş, filmin gereğini olduğu yerde yakalamış, bu gereği belirli bir düzene sokmak için, onunla içli dışlı olmuştur. Filmin öyküsü kendi kendisini ortaya koyana kadar onlarla beraber yaşamıştır.⁹⁸ Öykünün kendi kendini ortaya koyması ise ancak günlük yaşantıların yoğun gözlemine ve gözlemlerden yola çıkarak anlatılacak olgunun yakından tanınmasıyla gerçekleşmiştir.⁹⁹ Başka türlü Flaherty'nin, Eskimolar'ın yaşam felsefelerini, duygularını ve bitmez tükenmez sıkıntılarını, aslına bağlı kalarak yansıtmaları mümkün değildir. *Nanook of the North* filminde dramın doğal malzemenin içinden ortaya çıkarılması, belgesel geleneğini kuran bir yöntem

⁹⁵ Jacobs, "Precursors and Prototypes (1894-1922)," **Ön.ver.**, ss. 8-9.

⁹⁶ Grierson, **Ön.ver.**, s.347.

⁹⁷ Giovanni Scognamiglio, "Robert J. Flaherty," **Belgesel Sinema**. Sayı no 2: 77-80, (Kış 2003), s.77.

⁹⁸ Grierson, **Ön.ver.**, ss. 346-347.

⁹⁹ Nazmi Ulutak, "Belgesel Sinemanın Öncüsü Robert J. Flaherty," **Belgesel Sinema**. Sayı no 2: 60-65, (Kış 2003), s.11.

olarak kabul görmüştür.¹⁰⁰ Flaherty'nin filme çekeceği insanlarla birlikte yaşamayı kendisine ilke edinmesi, geleneksel kurmaca sinemanın dışına çıkmasına neden olmuştur. Çünkü sinemaya bu tür bir yaklaşım; dekorları, oyuncularını, senaryoyu kendiliğinden dışlamıştır.¹⁰¹

Ellis'e göre Flaherty'nin filmlerini çekerken kendine özgü olarak kullandığı iki önemli yöntem vardır. Bunlardan birincisi filme alacağı topluma, bir ön tasarlama yapmadan yaklaşmasıdır. Flaherty filmde yer alacak insanların gerçek hikayesini onlarla yaşayarak ve onları gözlemleyerek çıkarır. Flaherty'nin diğer bir özelliği ise bir metne bağlı kalmadan, o anda kendine göre önemli olan ve ona güzel gelen her şeyi kaydetmesidir. Flaherty binlerce metre filmin içinden seçimler yapar.¹⁰² Giannetti de Flaherty'nin önceden hazırlanmış senaryolara bağlı kalmadığını, nasıl kullanacağını kararlaştırmadan binlerce metre film çektiğini belirtir. Flaherty, filmlerinin temasının ancak bu şekilde ortaya çıkabileceğini inanmaktadır.¹⁰³ Buradan hareketle Flaherty için öykünün ortaya çıkması açısından kameranın oldukça önemli bir rol üstlendiği sonucuna ulaşılabilir.

Jacobs, *Nanook of the North* filminde yer alan dramın yapay bir uygulamanın sonucunda değil de malzemenin kendisinden elde edildiğini, hafif bir anlatı ile yönetmenin filmin konusuyla yaşaması sonucu kazandığı deneyimlere bağlı kalarak düzenlendiğini belirtir.¹⁰⁴ Kracauer, Flaherty'nin filmlerinde mutlaka bir öyküye ihtiyaç duyduğunu fakat bunu tam anlamıyla şekillenmiş, geliştirilmiş olmasından kaçındığını belirtir. Kracauer'a göre, Paul Rotha'nın ortaya attığı biraz anlatısal kavramı, buradan gelmektedir. Flaherty filmlerinde ham malzemenin öyküleştirmesini değil, ham malzemenin içinden öykünün çıkmasına olanak tanımıştır.¹⁰⁵

Ellis, Flaherty'nin *Nanook of the North* filminde seçtiği konunun ve ulaşmak istediği amacın onu yeni bir film biçimi kullanmaya ittiğini belirtir. Onun kullandığı film biçimi olay örgüsüne sahip hikayelerden ve gerçek insanların günlük yaşamını ekrana taşıyan haber-

¹⁰⁰ Jacobs, "Precursors and Prototypes (1894-1922)," **Ön.ver.**, ss.6-8.

¹⁰¹ Ulutak, 2003, **Ön.ver.**, s.61.

¹⁰² Ellis, **Ön.ver.**, 22.

¹⁰³ Giannetti, **Ön.ver.**, s.343.

¹⁰⁴ Jacobs, "Precursors and Prototypes (1894-1922)," **Ön.ver.**, s.8.

¹⁰⁵ Ulutak, 2003, **Ön.ver.**, s.62.

gerçek ve gezi filmlerinin organizasyonundan farklıdır. Flaherty'nin filmlerinin yapısı doğal kronoloji içinde hafif anlatı içerir.¹⁰⁶

İleriki yıllarda da ilkel insanları ve onların yaşamlarını konu eden, Barnouw tarafından keşif belgeselleri olarak adlandırılan filmler çekmeye devam eden Flaherty'nin izinden giden başka sinemacılar da olmuştur. Merrian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack'ın İran'da bir kabilenin sürüsüyle göçünü anlatan 1925 yapımı *Grass* ve 1927 yılında Siam ormanlarında hayatta kalmaya çalışan bir ailenin yaşamını konu eden *Chang* bunlardan bazılarıdır.¹⁰⁷

Sinemada yeni bir türün başlangıcı olarak kabul edilen bu gelişmelerden kısa bir süre sonra, dünyada yaşanan büyük sosyal değişimlerin etkisiyle, belgesel sinemanın içinde farklı anlayışlar görülmeye başlanmıştır.

2.4.2. Muhabir Geleneğindeki Belgeseller

Rusya'da ilk film stüdyosunun kurulduğu 1908 yılı ile Sovyet Devrimi'nin yaşandığı 1917 yılı arasında sinema alanında önemli sayılabilecek bir gelişme yaşanmamıştır. Ancak devrimden sonra iktidara gelen yeni rejim hükümetinin yaptığı ilk işlerden biri Ülke Eğitim Birimi'ne bağlı bir film bölümü kurmak olmuştur. Dönemin önde gelen devlet adamlarından Vladamir Ilyich Lenin sinemayı sanatların en önemlisi olarak ilan etmiştir. Ona göre sinema, devrimin öğretilerinin halka ulaşması açısından üzerinde durulması gereken araçların başında gelmektedir. Lenin bu anlayış doğrultusunda Sovyet film yönetmenlerini haber filmleri yapmaya teşvik etmiştir.¹⁰⁸ Belgesel filmin gelişimi açısından yaşanan önemli olaylardan birisi Diziga Vertov tarafından Sovyet Devrimi sonrasında kurgulanan haber filmlerinin ortaya çıkması olmuştur.¹⁰⁹ Vertov, haber filmlerinden belgesel filme köprü kurmayı başarmış, en önemli film kuramcısı ve yönetmenlerinden birisi olarak kabul edilmiştir.¹¹⁰

Asıl adı Denis Arkadievich Kaufman olan Dziga Vertov, önce müzik eğitimi daha sonra tıp ve psikoloji eğitimi almıştır. 1916-1917 yılları arasında ses çalışmaları yapmak amacıyla bir ses laboratuvarı kurmuştur. 1917 yılında ise Moskova'da bulunan Film Komitesi'nde kurgucu olarak göreve başlamıştır. 1917-1920 yılları arasında ülkenin içinde ve dışında devrim karşıtı

¹⁰⁶ Ellis, **Ön.ver.** s.18.

¹⁰⁷ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.48-49.

¹⁰⁸ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.65.; Ellis, **Önver.**, ss.29-31.

¹⁰⁹ Gündeş, **Ön.ver.**, s. 44.

¹¹⁰ Adalı, **Ön.ver.**, ss-29-30.

güçlerle mücadeleden dolayı bir karışıklık hakim olmuştur. Vertov da, tam üç yıl boyunca çalıştığı film komitesinde, kendisine gelen film parçalarını, ülkede yaşanan karışıklığı durdurmak için anlamlı bir şekilde kurgulamış ve bu filmleri ülkenin dört bir yanına yollamıştır. Ülkenin bu durumdan kurtulmasından sonra Vertov, sinema dünyasında büyük tartışmalar yaratan manifestolar yayınlamış, bir film kuramcısı ve film yönetmeni olarak yaşamına devam etmiştir.¹¹¹

Richard Barsam 1909 yılından itibaren Batı Avrupa’da ağırlığını hissettiren fütürizm akımının dönemin Rus sanatçıları üzerinde de etkili olduğunu belirtir.¹¹² Fütürizm, 1909’da İtalya’da önce şiirde sonra resimde ortaya çıkan, bir görüştür. Gelenekleri, geleneksel sanatı ve geçmiş devir sanatlarını tamamen reddeder. Hareket, bu görüşün çıkış noktası olmuş, endüstri ve makine ilk olarak fütürizmde önem kazanmıştır.¹¹³ Tıp eğitimi aldığı zamanda şiirler yazan genç Vertov, Vladimir Mayakovsky önderliğindeki Rus fütürist şairlerinin etkisinde kalmıştır.¹¹⁴ Bu etki ileriki yıllarda Vertov’un sinemasına da yansımıştır.

Vertov’un sinema anlayışının yayınladığı ilk manifestodan itibaren Sovyet Devrimi doğrultusunda şekillendiği görülür. Ona göre sinema (kurmaca olmayan sinema) topluma egemen olan burjuva eğilimlerinin ortadan kaldırılması ve onun yerine yeni bir sosyalist toplum kurulmasında en önemli rollerden birini üstlenmiştir.¹¹⁵ Vertov’a göre klasik kurmaca film, tiyatro yapaylığının soyundan gelmektedir, bu yüzden tıpkı din gibi insanlar için bir afyondur. Sovyet filmlerinin görevi ise Sovyet gerçekliğini belgelemektir.¹¹⁶ Giannetti, Vertov’un sinemanın eğitim ve propaganda yanıyla ilgilendiğini belirtir. Vertov’a göre cahil işçiler ve köylüler, işçi sınıfının tarihsel mücadelesi ve yeni devrim düşüncesine bağlı olarak eğitilmelidir. Diğer sanat biçimleri arasında da bu görevi en iyi şekilde ancak belgesel getirebilir.¹¹⁷

William Guynn’a göre Diziga Vertov’un sinemayla ilgili görüşleri, önemli belgesel kuramcılarının görüşleriyle kesişmektedir. Vertov, kuramsal olarak, egemen sinemanın bir eleştirisini yapar. Klasik anlatı yapısına sahip filmlerin ana özelliklerine karşı radikal bir

¹¹¹ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.51-54.

¹¹² Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.66.

¹¹³ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000, s.45.)

¹¹⁴ Barnouw, **Ön.ver.**, s.52.

¹¹⁵ Guynn, **Ön.ver.**, s.24.

¹¹⁶ Barnouw, **Ön.ver.**, s.54.

¹¹⁷ Gianetti, **Ön.ver.**, s.345.

tutum takınır. Kurmaca filme karşı olan Vertov’a göre, özünde gerçeklik bulunan, yeni biçimsel ve kuramsal yapılarıyla bir sinema anlayışı inşa edilmelidir.¹¹⁸

Dziga Vertov kurmaca filmlerin gerçeklikten kaçış aracı olduğunu ifade eder. Ona göre sinemanın hammaddesi gerçek insanlar, gerçek mekanlar gibi gözlemlenebilir somut dünyadır.¹¹⁹ Vertov sinemadaki geleneksel tiyatro ve edebiyat etkisine karşı radikal bir tavır sergiler. Mizansenin, senaryoların, stüdyoların, setlerin, aktörlerin ve kostümlerin terk edilmesine yönelik çağrıda bulunur. Ona göre “yaşamın farkında olmadan yakalanması” mizansenin ve tiyatrodan gelen diğer özelliklerin maskesinin düşürülmesinde izlenebilecek bir yöntemdir.¹²⁰ Jack Ellis, gerçek yaşamda bulunan olguların doğrudan olduğu gibi kaydedilmesini kendisine ilke edinen Vertov’un en önemli sloganlarının “yaşamın olduğu gibi” ve “yaşamın farkında olmadan kaydedilmesi” olduğunu belirtir. Vertov’a göre bütün insanlar kameranın önündeysen günlük yaşamlarında nasıl davranıyorsa öyle davranmaya devam etmelidir.¹²¹ Vertov’un kamerası, set işçileri tarafından yaratılmış mekanlardaki parası ödenmiş aktörlerin duygularını kaydetmek yerine, yaşadığımız sokaklarda ve evlerde bulunan güvenilir ve önceden provası yapılmamış gerçek insanların davranışlarını kaydetmiştir.¹²²

Vertov, filmlerinde önceden tasarlanmış senaryolara bağlı kalmaz, haber filmleri hazırladığı dönemde kameramanlarına geniş ölçüde bir serbestlik tanıyarak sadece kaydedilecek konuları vermiş, onların izleyecekleri stratejileri belirlemiştir. Vertov’un senaryoya karşı tutumunu sergileyen bir başka örnek Stalin’in baskıcı döneminde yaşanmıştır. O dönemde projelerin içeriği tamamen hükümetin kontrolü altına geçmiştir. Detaylı bir şekilde hazırlanmış projelerin dışında hiçbir yapıma onay verilmemektedir. Vertov’un belgeselci tutumu bu işleyiş süreciyle uyuşmamıştır. Ona göre, yaşamın arenasında, hangi gerçeklerle karşılaşp, bunlar arasında hangilerini kaydedeceği konusunda, bir belgeselcinin garanti vermesi mümkün değildir.¹²³

¹¹⁸ Guynn, **Ön.ver.**, s.24.

¹¹⁹ Gianetti, **Ön.ver.**, s.345.

¹²⁰ Guynn, **Ön.ver.**, ss.25-26.

¹²¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.33.

¹²² Dai Vaughan, “The Man With the Movie Camera,” **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.53.)

¹²³ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.57-61.

Richard Barsam, *Non-Fiction Film* adlı kitabında, Vertov'un Sine-Göz adını verdiği kuramının, gerçek olayların içine giren özel bir sinematik gözlemleme yöntemine dayandığını belirtir. Vertov'a göre kamera gerçekliği kaydedebilmesindeki teknolojik kabiliyetinin yanı sıra, insani özellikler taşımadığı için sınırlanmayan varoşuyla insan gözünden daha üstündür.¹²⁴

Sinema-göz, zamanda ve uzayda yaşar ve gelişir. İzlenimleri, insanınki gibi değil ama bambaşka bir tarzda algılar ve saptar. Gözlem anında vücudumuzun durumu, şu ya da bu görülür olayın, bir saniye içinde tarafımızdan algılanması anının niteliği, alıcı için hiç de yararlı değildir, çünkü alıcı bunu daha çok ve daha iyi algılar. Alıcı bizi kusursuzluğa ulaştırır.¹²⁵

Guynn, Vertov'un kameraya yüklediği bu özellikleri, temelinde teknolojik gelişmeler yer alan fütürizm akımının bir etkisi olarak değerlendirir.¹²⁶

Kameraya insanüstü özellikler yükleyen Vertov, kuramında kurgucunun rolünü şöyle belirtir: “Ben sinema- gözüm. Birinden en güçlü, en usta kolları alıyorum; öbüründen en çevik, en hızlı bacakları; bir üçüncüsünden en güzel, en anlamlı başı. Kurguyla yeni bir insan, kusursuz bir insan yaratıyorum...”¹²⁷ Vertov'a göre, ekranda sadece birbirinden farklı küçük gerçek parçalarının olması yetmez. Görüntüler belli temaya bağlı kalarak organize edilmelidir, ortaya çıkan bütün de aynı zamanda gerçektir.¹²⁸ Guynn, Vertov'un görsel dünyanın organizasyonu adını verdiği, film yapımcısının gerçeklikten alınan olguları sıralandığı ve anlamlandırıldığı sürecin, Vertov için gerekli bir yaratıcı eylem olduğunu belirtir.¹²⁹

Vertov'un, 1929 yılı yapımı *Man With a Movie Camera* adlı filmi, sinema kuramcıları tarafından, kendisinin kuramsal olarak ortaya attığı görüşlerin bir nevi uygulaması olarak kabul edilir. Filmin başlangıcından önce ekranda şu yazılar belirir:

Bu film görünen olayların -ara yazıların, senaryonun, tiyatronun(setler, aktörler vs.)yardımı olmadan- sinematik iletişimi içinde bir deney sunar. Bu deneysel çalışma edebiyatın ve tiyatronun dilinden tamamen farklı olarak uluslararası kesin bir sinema dili yaratmayı amaçlamaktadır.

¹²⁴ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.70.

¹²⁵ Dziga Vertov, “Sinema Gözcüler'in Devrimi,” **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**. Sayı no 196: 295-298, (Ocak 1968), s.296.

¹²⁶ Guynn, **Ön.ver.**, s.25.

¹²⁷ Vertov, **Ön.ver.**, s.297.

¹²⁸ Barnouw, **Ön.ver.**, s.58.

¹²⁹ Guynn, **Ön.ver.**, s.28.

Filmde Sovyet halkının günlük yaşantısı ve aynı anda bu yaşantıyı çeşitli mekanlarda kaydeden bir kameraman görülür. İzleyici kimi durumlarda olayları onun kamerasından izler. Vertov kuramında belirttiği üzere kameraya olağanüstü özelliklerle donatır. Öyle ki, filmde yaşamın her anına (kömür madenine, evlenme dairesine, doğum haneye) giren kamera, filmin bir bölümünde, insana gereksinim duymadan, kendi kendine hareket edip çalışır halde gösterilir. Barsam’a göre film, izleyiciye, gerçekliğin ve hareketin kamera göz aracılığı nasıl kaydedilmesi gerektiğini gösterir.¹³⁰

Bağımsız bir sinema dili oluşturmaya çalışan Vertov, filmde donuk kare, bölünmüş ekran, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış görüntü uygulamaları gibi sinemanın kendine has anlatım dilini kullanır. Barsam, filmdeki bu sinemasal yöntemleri, Vertov’un kuramında yer alan iki önemli ögenin, kameranın ve kurgunun kullanımı ile ilişkilendirir. Ona göre kameraman ve kurgucu yaşamın olağan hareketlerini tahmin edilemeyecek bir hale sokar. Vertov filmde, doğum, evlenme ölüm gibi olayların yer aldığı çekim parçalarını birleştiren bir kurgucu göstererek de, kurgucunun gerçekliğin kontrolündeki önemini vurgular.¹³¹

Vertov filmlerinde anlatısal olmayan (anti- narrative) ve kurmaca olmayan biçimler kullanır.¹³² *Man With a Movie Camera* filminde de olay örgülerine rastlanmaz.¹³³ Bu film, kamera ve onun kameramanı temasına sadık kalarak, başı sonu ve bir devamlılığı olan; ama geleneksel sinematik anlatıdan farklı bir yapıya sahip bir filmidir.¹³⁴

Barnouw tarafından muhabir geleneğinin öncüsü olarak nitelendirilen Vertov filmlerinde yanında çalıştırdığı yardımcılarını sinema dünyasına kazandırmıştır. Vertov’un *Man With a Movie Camera* filminde, kameramanı ve aynı zamanda kardeşi olan Mikhail Kaufman, yönetmen olarak ilerleyen zamanlarda kendi filmlerini çekmiş, görüntü yönetmeni olarak da ünlü sinemacılarla çalışmıştır. Vertov’un yanında kurgucu olarak çalışan ve filmlere alt yazılar yazan Esfir Shub, muhabir geleneğini sürdürerek filmler yapmıştır. Vertov’un film anlayışı dönemin diğer Sovyet sinemacılarını da etkilemiştir. 1929 yapımı *Turksib*’in

¹³⁰ Barsam, 1992, **Ön.ver.** s.72.

¹³¹ **Aynı**, s.72.

¹³² Ellis, **Ön.ver.**, s.31.

¹³³ Vaughan, **Ön.ver.**, s.54.

¹³⁴ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.72.

yönetmeni Victor Turin, 1928 yapımı *Shangai Document*'in yönetmeni Yakov Blyokh, 1930 yapımı *Salt For Svanetia*'nın yönetmeni bunlardan bazılarıdır.¹³⁵

Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan, belgesel filmin özelliklerini ortaya koyması bakımından oldukça önemli kabul edilen bu belgesel anlayışı, zamanla politik baskılar yüzünden ortadan kalkmıştır.

2.4.3. Resim Geleneğindeki Belgeseller

Sinema ilk dönemlerinde, kendinden önceki sanatların etkisinde kaldığı kadar onları da etkilemiştir. Erik Barnouw, bu durumun sonucunda 1920'li yıllarda; ressam, heykeltıraş, yazar, mimar gibi birçok sanatçının sinemayla ilgilenmeye başladığını, ticari sinemanın karşısında yer alan sinema kulüplerinde bir araya gelip, filmler izlediklerini, tartıştıklarını ve kendi yaptıkları deneysel çalışmaları gösterdiklerini belirtir. Bunlar arasında ressamlar getirdikleri fikirler ve yöntemlerle diğer film yapımcılarından farklılık göstermişlerdir.¹³⁶

Filmi ışığın kullanıldığı resimsel bir ortam olarak gören ressamlar, çalışmalarında olay örgüleri ve doruk noktalarıyla ilgilenmemiş soyut çalışmalar ortaya koymuşlardır. Barnouw, Vertov'un deyişiyle "gerçekliğin parçalarını" kaydetmelerinden dolayı" bu çalışmaların belgeselle bağlantısı olduğunu belirtir.¹³⁷ Ressam geleneğinden gelen film yapımcıları "soyutlama, tekrar eden şablonlar ve şekiller ile gerçek yaşamın dokusunu bir arada denemişlerdir."¹³⁸

Bu dönemde Amerikalılar yaşamın romantik görünümü, Ruslar ise film yapımının dinamiğini politik gereksinimlere uyarlamaya uğraşırken; Fransa, Almanya ve Hollanda'daki deneysel film yapımcıları hızlı, kirli ve zalim ama aynı zamanda çekiciliği ve güzelliği olan şehir hayatını işlemişlerdir. Şehir senfonileri (city symphony) olarak adlandırılan filmlerinde, şehir hayatını, yinelenen görüntüler ve temalarla, bir ritmik yapı içinde, gerçekçi ve kurmaca olmayan bir bakış açısıyla sunmuşlardır. Şehir senfonileri bir yandan şehrin dinamik ve çok yönlü özelliklere sahip yapısını kaydederken, diğer yandan mekanikleşme ve endüstrileşme

¹³⁵ Barnouw, **Ön.ver.**, ss. 66-69.

¹³⁶ **Aynı**, s.71.

¹³⁷ **Aynı**, ss.71-72.

¹³⁸ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.58.

altındaki insan temasının önemini keşfetmiştir.¹³⁹ 1927 yılında ressam-belgeselci Walther Ruttmann'ın gerçekleştirmiş olduğu *Berlin: Symphony of the City* bu türün ilk önemli örneklerinden biridir.¹⁴⁰

Dingin bir su görüntüsünün ardından, çeşitli geometrik şekillerin tren tekerleklerinin çalışmasını andıran hareketlerinden sonra açılan filmde oldukça hızlı giden bir tren görülür. Yol boyunca gözükten elektrik direkleri, boş araziler ve tek katlı evler, tren Berlin'e yaklaştıkça yerlerini fabrikalara ve sanayi bölgelerine bırakır. Tren Berlin istasyonuna gelince ekran kararır ve Berlin'in sabahın saat beşindeki görüntüleri ile yeniden açılır. Ruttmann, beş farklı bölümden oluşan filmde, sabahın erken saatlerinden başlayıp gecenin ilerleyen saatleri arasında geçen sürede, Berlin şehrini anlatır. Günün farklı saatlerinde, Berlin'in farklı yerleri ve burada yaşayan farklı sosyal sınıflardaki insanlar, yaptıkları işleriyle gösterilir. Filmde, Berlin'in dinamik şehir yaşamının bir parçası olan endüstriyel yaşantı ve bu yaşantının insanlar üzerine etkisi üzerine ayrı bir vurgu yapılmıştır.

Filmdeki her bölüm kendi içinde belli bir temaya bağlı kalınarak organize edilmiştir.¹⁴¹ Beşinci bölümde Berlin'deki gece yaşantısından çeşitli örnekler verilir: Dans gösterisi, trapezciler, at ve bisiklet gösterileri, buz hokeyi maçı, boks müsabakası vs. "Bütün bu görüntü parçaları birbirlerine kronolojik devamlılık ile ritmik bir şekilde bağlanmıştır ve filminin tamamının yapısı bu şekildedir. Ses, müzik ve öyküleyen bir anlatıcı olmadan filmin ritmi sadece görüntülerle oluşturulmuştur.¹⁴² Her şeyi bir ritimle kurgulamak filmin en önemli unsurudur. Ruttmann, filmde, şehrin ritmik bir kurgu kullanılarak nasıl işlenebileceğiyle ilgilenmiştir.¹⁴³

Siegfried Kracauer, olay örgülerinden oluşmayan *Berlin: Şehrin Senfonisi*'nin, politik duruştan yoksun olduğunu, bu yüzden filmin, diğer kurmaca yapımlar gibi gerçekliği yansıtmada yetersiz kaldığını belirtir. Ona göre film, ele aldığı nesneleri sosyal, politik ve

¹³⁹ Aynı, s.59.

¹⁴⁰ Barnouw, *Ön.ver.*, s.73.

¹⁴¹ Barsam, 1992, *Ön.ver.*, s.59.

¹⁴² Aynı, s.59.

¹⁴³ Jay Chapman, "Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann," *The Documentary Tradition*. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.42.)

ekonomik yapı içinde değerlendirmemiştir. Filmde kullanılan binlerce detay birbirleri ile bağlantısız ve anlamsız bir şekilde kullanılmıştır.¹⁴⁴

Alberto Cavalcanti'nin Paris'i anlattığı *Only The Hours* (1926), Jean Vigo'nun yönetmenliğini üstlendiği 1929 yapımı *On the Subject of Nice*, Joris Ivens'in Amsterdam'da çektiği *Rain* (1929) bu türün diğer önemli örneklerindendir.¹⁴⁵

Joris Ivens, *Rain* filminin yapım sürecini anlatırken, böyle bir atmosfere sahip bir film çekerken, senaryoya bağlı kalınamayacağını belirtir. Filmde yağmur kendi öyküsünü kendi çıkarmış, kamerayı önceden tasarlanmış bir planın asla hayal bile edemeyeceği yerlere sürüklemiştir.¹⁴⁶ *On the Subject of Nice* filminde, toplumsal belgesel anlayışını benimseyen Jean Vigo, sıradan insanın iç güzelliğini, karakterini, bir plana bağlı kalmadan tamamen insanın kendisine özgü doğal hareketleriyle göstermeye çalışmıştır.¹⁴⁷

Ressam geleneğindeki belgeselcilerin parlak dönemi çok kısa sürmüştür. Sinema tarihi araştırmacılarına göre bu geleneğin ortadan kalkmasının iki nedeni vardır: Sessiz sinemaya girmesiyle film yapımcılarının yeni bir dil oluşturmaya çalışması ve dünya genelinde yaşanan büyük ekonomik çöküntü.¹⁴⁸

Dünyanın ekonomik anlamda içine düşmüş olduğu bunalım, beraberinde gerginlik ve kavgayı da getirmiştir. Bütün medya, ideolojik savaşların bir aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Doğal olarak da belgesel filmler bu kavgaın dışında kalamamıştır.

2.4.4. Taraf Tutan Belgeseller

1930'lar dünyada ekonomik bunalımın, faşizan hareketlerin, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına neden olacak talihsiz olayların yaşandığı yıllardır. Bu dönemde sanat dahil her türlü zihinsel etkinliğin temelinde sosyal ve politik olaylar yer almaktadır.¹⁴⁹ Otuzlu yıllarda

¹⁴⁴ Siegfried Kracauer, "The Fallings of Berlin," *Imagining Reality*. Ed.: Kevin Macdonald ve Mark Cousins (London-Boston: Faber and Faber, 1981, s.75.)

¹⁴⁵ Barnouw, *Ön.ver.*, ss. 74-78.

¹⁴⁶ Joris Ivens, "The Making of Rain," *The Documentary Tradition*. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.63.)

¹⁴⁷ Boris Kaufman, "Jean Vigo's A propose de Nice," *The Documentary Tradition*. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.78.)

¹⁴⁸ Barsam, 1992, *Ön.ver.*, ss.63-64.; Barnouw, *Ön.ver.*, ss. 80-81.; Ellis, *Ön.ver.*, s.55.

¹⁴⁹ Ellis, *Ön.ver.*, s. 55.

yaşanan kargaşa içinde belgesel film de, çoğunlukla politik ikna amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. 1930'ların sonuna doğru gelindiğinde ise belgesel, önde giden bir propaganda aracı olarak gelişmiştir.¹⁵⁰ Sosyal ve politik görüşleri yaymakta bir propaganda aracı olarak kullanılan belgesel filmlerin ilk büyük örnekleri, İngiltere'de, John Grierson etrafında örgütlenmiş genç yönetmenler tarafından verilmiştir.¹⁵¹

İngiliz Belgesel film akımının kurucusu ve önderi John Grierson, 1898 yılında Stirling, İskoçya'da doğmuştur. Annesi ve babası aktif olarak politikanın içinde yer alan Grierson radikalliği ve hümanizmi içinde barındıran İskoç sosyalizmin etkisinde kalarak büyümüştür. Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz donanmasına katılan Grierson, 1919 yılında Glasgow Üniversitesi'ne girmiş, burada ahlak felsefesi eğitimi almıştır. Mezun olduktan sonra, 1924 yılında, Rockefeller Vakfı'ndan kazandığı bursla, kamuoyu ve kitle iletişimi üzerine araştırma yapmak amacıyla, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Chicago Üniversitesi'ne gitmiştir. Burada birçok akademisyen, politikacı, gazeteci ve film yapımcısı ile tanışmıştır. O dönemde okuduğu Walter Lippmann'ın Kamuoyu (Public Opinion) adlı kitabından oldukça etkilenmiştir.¹⁵² Lippmann'ın görüşleri, Grierson'ın sonraki çalışmalarına ışık tutacaktır.¹⁵³

Yirminci yüzyılın başlarında, toplumun hızlı bir değişim içine girdiğini belirten Lippmann, bu nedenden ötürü sokaktaki yurttaşın, her olguyu aynı anda izleme olanağından yoksun kaldığını ifade eder. Ona göre bir yurttaş, bir olguyu izlerken, yüzlerce başka olgu büyük değişimlere neden olacaktır. Bu yüzden her yurttaşın kendisine ve topluma en yarar sağlayacak olan olguyu seçip izleyebilecek bir yolda eğitilmesi gerekir. Aksi takdirde çağdaş demokrasilerin işleyişi klasik demokrasilerin işleyişinden çok daha farklı olacak, demokrasi istenen yararı sağlayamayacaktır.¹⁵⁴ Demokraside, karar verme sürecine katılım için gerekli bilgiye ulaşamadığını hisseden bir vatandaş, kendisini devlet yönetiminden uzaklaştırmaktadır.¹⁵⁵ Lippmann'a göre bu problemin çözümü, sadece eğitimle gerçekleşebilir.¹⁵⁶

¹⁵⁰ Lewis Jacobs, "From Innovation to Involment," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.72.)

¹⁵¹ **Aynı**, s.72.

¹⁵² Barsam,1992, **Ön.ver.**, ss.63-64.; Barnouw, **Ön.ver.**, s.85.; Ellis, **Ön.ver.**, s.58.

¹⁵³ Adalı, **Ön.ver.**, s.44.

¹⁵⁴ **Aynı**, s.44.

¹⁵⁵ Ellis, **Ön.ver.**, s.59.

¹⁵⁶ **Aynı**, s.59.

Ancak klasik eğitim yöntemi yalnızca düş kırıklığı getirecektir; çünkü modern dünyanın sorunları öğretmenlerin bir çırpıda yetişip kavrayamayacakları hızda değişmektedir.¹⁵⁷

Lippmann'ın kötümser tavrına karşın John Grierson bir çözüm yolu önerir.¹⁵⁸ Ona göre modern dünyanın karmaşık yapısı içinde söz konusu sorunun çıkış noktası alışla geldiğimiz klasik eğitimde değil bugün propaganda olarak nitelendirdiğimiz pratik bilgilendirme yönteminde yatmaktadır. Çağın gereksinimleri, modern toplumun eğitim olarak nitelendirdiği pek çok şeyin, halka propaganda düzleminde iletilmesi yönünde bir gelişim göstermektedir.

¹⁵⁹ Grierson propaganda ortamı olarak da kitle iletişim araçlarını görür.

Grierson'a göre dramatik iletişim araçları ile yorum yaparak yola çıkmak, bireyleri ortak bir duygu ve düşünce ortamına götürebilir, bu durumda da, uygar yaşamın karmaşık yönlerini değerlendirmede toplumsal yarar sağlanabilir.¹⁶⁰ Grierson yurttaşların devlet yönetimine dahil olabilmeleri için kamu olaylarının popüler basın aracılığı ile basitleştirilip dramatize edilmesi gerektiğini belirtir.¹⁶¹

Yaptığı yolculuklar esnasında tanıştığı Lippmann'ın tavsiyesiyle Grierson, basından daha çok filmler üzerine yoğunlaşmıştır.¹⁶² Lippmann, Grierson'ı, sinemanın sıradan insanın sosyal olaylar hakkında düşünmesine yardımcı olabileceği hususunda ikna etmiştir.¹⁶³ Ancak eğlendirme maksatlı filmlerin bu amaçlar için uygun olmadığı açık bir şekilde ortadadır.¹⁶⁴ Grierson'a göre sinema ne bir sanat ne de bir eğlence aracıdır, sinema bir yayın biçimidir. Yüzlerce farklı izleyici için, yüzlerce farklı yolla yayın yapabilir. Bu yollar arasında en önemli olanı propagandadır.¹⁶⁵ Grierson'ın sinemanın maddi dünyanın pasif bir aynası olmadığı konusunda ısrar eder. Sinema gerçekliği şekillendirmeye, topluma bir amaç ve yön duygusu vermeye yardım eden dinamik bir çekiktir.¹⁶⁶ Grierson, ekibini çalışmalarında estetik bakış açısını arka planda tutmaları gerektiği konusunda uyarır. Çalışma arkadaşlarına

¹⁵⁷ Adalı, **Ön.ver.**, s.45.

¹⁵⁸ Barnouw, **Ön.ver.**, s.85.

¹⁵⁹ Adalı, **Ön.ver.**, s.47.

¹⁶⁰ Aynı, s.47.

¹⁶¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.59.

¹⁶² Aynı, s.59.

¹⁶³ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.79.

¹⁶⁴ Ellis, **Ön.ver.**, s.59.

¹⁶⁵ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.80.

¹⁶⁶ Gianetti, **Ön.ver.**, s.351.

öncelikle propagandacı daha sonra film yapımcısı olduklarını söyler. Ona göre sanat bir ayna değil bir çekiftir. ¹⁶⁷

Hollywood'un parçası olmayan iki film yönetmeni John Grierson'a, sinemanın yurttaşların eğitimi amacıyla kullanımıyla ilgili olarak yol göstermiştir. ¹⁶⁸ Flaherty'nin filmleri, Grierson'ın insanın saygınlığına olan inancını bir kez daha onaylamış, Eisenstein'in filmleri ise sinema sanatının insan ve topluma hizmet edebilecek dinamik ve güçlü bir kuvvet olabileceğini göstermiştir. ¹⁶⁹

Sinema ile ilgili yukarıdaki görüşlere sahip olan Grierson, 1926 yılında Flaherty'nin *Moana* adlı filmi için ilk defa belgesel kavramını kullanmış, daha sonraki çalışmalarında belgesel filmi gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması diye tanımlayarak, ilkelerini ortaya koymaya çalışmıştır. "Grierson'a göre belgesel film konuları ve konuların altında yatan olayları anlamlı bir şekilde dramatize ederek, yurttaşlara önderlik yapabilir." ¹⁷⁰ Ona göre belgesel filmin arkasında eğitim amacı güdülür. Belgesel film yurttaşı, yurttaşlık bilgilerinin yer aldığı dünyada yaşama döndürür, yurttaş ve kendi toplumu arasında yer alan boşlukta bir köprü kurar. ¹⁷¹

1927 yılında İngiltere'ye dönen Grierson, özel yapım evlerinin, tasarladığı biçimde filmler yapmasına olanak sağlayamayacağını farkındadır. Kendisini destekleyecek devlet örgütü ararken, görevi İngiliz İmparatorluğu'nda üretilen her türlü ürünün pazarlamasını sağlamak ve İmparatorluğa bağlı diğer ülkelerdeki ürünlere ilgili araştırmaları desteklemek ve geliştirmek olan EMB'nin (Empire Marketing Board-İmparatorluk Pazarlama Kurulu) başkanı Sir Stepen Tallent ile karşılaşır. ¹⁷² Tallent, kısa sürede sinemanın devletin halkla ilişkiler çalışmalarında kullanabileceği, yeni ve eşsiz bir araç olduğunun farkına varmıştır. John Grierson da, sinemanın bu şekilde kullanımını başlatmak için gerekli özelliklere sahiptir. ¹⁷³

¹⁶⁷ Barnouw, **Ön.ver.**, s.90.

¹⁶⁸ Ellis, **Ön.ver.**, s.59.

¹⁶⁹ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.79.

¹⁷⁰ Barnouw, **Ön.ver.**, s.85.

¹⁷¹ Hardy, **Ön.ver.**, s.150.

¹⁷² Adalı, **Ön.ver.**, s.49.; Ellis, **Ön.ver.**, s.60.

¹⁷³ Ellis, **Ön.ver.**, s.60.

EMB'nin sinema bölümünün başına geçen Grierson, sinema alanında nelerin yapıldığını ve nelerin yapılabileceğini gençlere gösterebilmek amacıyla, ilk iş olarak film gösterimleri düzenlemiştir. 1929 yılında ise bu kurumun çatısı altında kameramanlığını Basil Emmot'un üstlendiği, ilk ve tek filmi *Drifters*'ı yönetmiştir.

Filmde Grierson ,genel olarak Ringa balığı avlanma sürecini, bu sürecin öncesini ve sonrasını ele alır. Filmin başlangıcında ekranda beliren yazıda, Ringa balığı avcılığının artık değiştiği belirtilir. Bir zamanlar güzel kahverengi teknelere ve köy limanlarına dayanan avcılığın hikayesi artık yerini buhar ve çeliğin destansı öyküsüne bırakmıştır. Ekranda beliren ikinci yazıda ise balıkçıların hala köy evlerinde yaşamalarına rağmen, her mevsim, modern endüstri işi için limanlara gittikleri ifade edilir. Bu açıklayıcı yazıların ardından, tek katlı evlerinden, limanda bulunan büyük buharlı teknelere doğru giden balıkçılar gösterilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde balıkçıların avlanırken yaptıkları zorlu işler (makine dairesinde kömür koyulması, yaklaşık iki mil uzunluğundaki ağın suya bırakılıp toplanması) ve bu işleri yaparken karşılaştıkları engeller (fırtına ve ağa gelen balıklara ortak olan büyük balıklar) yer alır. Filmdeki tüm bu zorluklar, balıkçıların sadece iş esnasında değil, teknedeki gündelik yaşantı sırasında gösterdikleri direnç ve dayanışmayla aşılar. *Drifters*, denizin ve insanın ürünü olan Ringa balıklarının, ticari dünya içinde, değişim değeri olan bir mal haline dönüşmesiyle son bulur. Fıçılar içine yüklenen balıklar, trenlere yüklenip ülkenin dört bir yanına gönderilir.

Grierson, *Drifters*'ın deniz ve balıkçılar hakkında olduğunu, içinde Piccadilly aktörlerinin yer almadığını belirtir. Filmde insanlar da denizde oldukları gibidir.¹⁷⁴ Filmin öyküsü gerçek yaşamın içinden çıkmıştır. Richard Barsam, *Drifters* filminin çeşitli nedenlerden ötürü önemli olduğunu belirtir. Barsam'a göre Grierson'un bu filmdeki kurgu anlayışı ve çalışan insanlara vurgusu, İngiliz belgesel filmin kuruluşunda Sovyet film yapımcılarının, özellikle de Eisenstein'in etkisi olduğunun bir göstergesidir. İkinci neden ise, Grierson bu filmde, Ringa balığı avcılığı gibi rutin bir aktiviteyi, sadece fiziksel bir süreç olarak ele almamış, İngiliz ekonomisinin temel bir bölümü içinde yer alan, bir insanlık draması olarak işlemiştir. Bu filmi önemli kılan diğer bir neden ise, Grierson'un tıpkı Flaherty gibi günlük yaşamın malzemelerini filmin alanına dahil etmesi ve onları bir drama çevirmesidir. Fakat Grierson, Flaherty'den farklı olarak, modern endüstrinin insan yaşamı üzerine etkisi üzerine

¹⁷⁴ Hardy, **Ön.ver.**, s.19.

değirmiştir.¹⁷⁵ *Drifters* filmi, İngiltere’de ilk defa işçi sınıfını komedi unsuru olarak görmemiş, onların yaşamını büyük bir saygınlık içinde sunmuştur.¹⁷⁶

Grierson, bu filmle halk kitlelerinin eğitilip yönlendirilmesinde, sinemanın en etkin iletişim aracı olduğu görüşünü pekiştirmiştir. Film izleyen İngilizler, tabaklarındaki balığın orada öylece hazır olmadığını, ardında nasıl bir insan emeğinin yattığını görmüş, bundan böyle önlerindeki tabağa yeni bir gözle bakmaya yönelmişlerdir.¹⁷⁷ Filmde ağlara yakalanmış balıklar, balığı yalnızca tertemiz bir şekilde tabağında görmüş olanlar için, ilginç bir deneyim olacaktır.¹⁷⁸

Drifters’in yakaladığı bu başarıdan sonra Grierson ve Tallents, EMB’nin film ünitesinin genişletilmesine karar vermiştir. 1930 ve 1933 yılları arasında ekibe otuzdan fazla kişi katılmıştır.¹⁷⁹ Basil Wright, Paul Rotha, Arthur Elton, Stuart Legg, Edgar Anstey, bu isimlerden bazılarıdır. İleri ki dönemlerde gruba Harry Watt, Humphrey Jennings ve Alberto Calcavanti de dahil olmuştur.¹⁸⁰

1934 yılında EMB (Empire Marketing Board-İmparatorluk Pazarlama Kurulu) dağılmış ve film bölümünün tamamı GPO’ya (General Post Office-Genel Posta İdaresi) geçmiştir. Her ne kadar görevi Posta idaresini canlandırmak olarak gözüke de, GPO gerçekte radyo ve televizyon yayıncılığını da içeren, kablosuz iletişim biçimlerinin gelişmesinden sorumlu bir çeşit iletişim bakanlığıdır.¹⁸¹ Basil Wright’ın, Seylan yerlilerinin yaşam tarzlarının ve değerlerinin, onlara empoze edilen modern ticaretin gereklilikleriyle olan ilişkisini irdeleyen *The Song of Ceylon* (1934) ve Londra’dan Glasgow’a giden posta treninde çalışan sıradan insanların yaptıkları sıradan işlerin, aslında İngilizler’in yaşamı için ne kadar önemli olduğunu vurgulayan, Harry Watt ve Basil Wright’ın *Night Mail* (1936) filmi, Grierson’ın önderliğinde bir araya gelmiş bu grubun, önemli çalışmalarındandır.

¹⁷⁵ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, ss.84-85.

¹⁷⁶ Ellis, **Ön.ver.**, s.65.

¹⁷⁷ Adalı, **Ön.ver.**, s.53.

¹⁷⁸ Rotha, 2000, **Ön.ver.**, s.75.

¹⁷⁹ Barsam, **Ön.ver.**, s.85.

¹⁸⁰ Ellis, **Ön.ver.**, s. 61.

¹⁸¹ Barnouw, **Ön.ver.**, s.61.

EMB'e ile başlayan ve GPO çatısı altında yer alan grup, daha sonra sinema tarihinde, İngiliz Belgesel Okulu olarak adlandırılacaktır. Bu çatı altında Grierson sadece bir film çekmiş, daha sonra sinemayla ilgili düşüncelerini geliştirip, etrafında toplanan gençleri, hem yönetmen hem de kuramcı olarak eğitmeye yönelmiştir. Bu grupta yer alan genç yönetmenlere, estetik kaygılarından çalışma yöntemlerine kadar büyük bir özgürlük tanınmıştır. Bu yönetmenlerin hepsi Grierson'ın 1932 yılında yayınladığı makalede ortaya attığı belgesel sinemanın temel ilkelerini bağlı kalmıştır.¹⁸²

John Grierson'ın belgesel filmin gelişimine katkısı tartışılmaz boyutta olmuştur. Grierson devlet ve özel kurumlardan sponsorluk desteği almış, böylelikle sinema gişelerinden dönen paralara bağlı olmayan bir film yapım yöntemi ortaya koymuştur.¹⁸³ Grierson ayrıca, ticari film endüstrisinin dağıtımına karşı alternatif yeni yollar üretmiştir. Geleneksel sinema dağıtım yöntemine bağlı sinema salonlarının ve buralara gelip zevk arayan izleyicilerin belgesel film için uygun olmadığına farkına varmış; sinema salonlarının dışında koltuklar da mevcut diyerek, okullarda fabrikalarda, hastanelerde, sendika salonlarında, film derneklerinde, belgesel filmi ilgili halka ulaştırmıştır.¹⁸⁴ Grierson yaptığı bu çalışmalarla belgesel filmi ticari sinemadan ayırtmıştır. Böylelikle, ticari beklentilere yönelik belgesel filmler üretilmeyerek, filmlerde toplumsal sorunlar işlenebilmiştir. Sinema salonlarında, kurmaca filmler başlayana kadar izleyicileri oyalamak için gösterilen belgesel film, kendisine uygulanan bu ikinci sınıf muameleden kurtulabilmiştir.

O dönemde, Grierson'ın yayınladığı belgesel ilkelerine bağlı kalan İngiliz belgeselciler, kurmaca olmayan söylemi, anlatısal sanatlar olan tiyatro ve romandan ayırt etmeye çabalamışlardır. İngiliz belgeselciler anlatıyı dışlamamışlardır. Onlara göre belgesel filmler bir öykü anlatabilir. Ancak bir tarihçi gibi çalışan belgeselci, aktörler, olaylar ve birbirini takip eden olaylar icat etmez, hikâyesinin öğelerini gerçek yaşamın gizemi içinden keşfeder. Anlatı gerçek yaşam içindeki öyküyü sinemasal söylemin belli bir biçimine sokar. Belgesel filmde olay örgüsü, karakter ve sahneleme tiyatral filmlerin anlayışı ile kurulmaz, tüm bu öğelerin hepsi gerçeğin içinden çıkar. Karakterler bireyin kendisinin gölgesi altındadır.

¹⁸² Adalı, **Ön.ver.**, s.63-64.

¹⁸³ Ellis, **Ön.ver.**, s.75.

¹⁸⁴ Guynn, **Ön.ver.**, s.20.

Onlara göre doğal aktörler ve doğal olaylar ekranda modern dünyanın yorumlanmasında daha iyi öncülük ederler.¹⁸⁵

Grierson ve arkadaşlarının çalışmalarını yaptığı dönemde, dünyadaki belgesel filmlerin çoğu, politik amaçlar doğrultusunda çekilmiştir. Bu anlayış Almanya’da farklı sonuçlar getirmiş, farklı bir biçim almıştır. 1933 yılında, Adolf Hitler’in iktidara gelmesinden sonra, Propaganda Bakanı Joseph Goebbels bütün medyayı kontrolü altına almaya başlamıştır. Bu alanda çalışan birçok kişi, uygulanan politik ve ırkçı baskılar yüzünden, işlerinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Ülke genelinde uygulanan sıkı sansürden dolayı, bütün bağımsız sinema kulüpleri dağıtılmıştır. Goebbels ülkedeki bütün yapım, dağıtım ve gösterim olanaklarını eline geçirmiştir. Ancak Leni Riefenstahl, Goebbels’in baskıcı uygulamaları arasından sıyrılmayı başarmıştır.¹⁸⁶

Nazi Propaganda filmlerinin en büyük yönetmenlerinden biri olan Leni Riefenstahl, kariyerine dansçı ve oyuncu olarak başlamıştır. O dönemde Almanların eğlence film türlerinden, Amerikalılar’ın kovboy filmlerine karşılık gelen dağ filmlerinde (mountain film) gösterdiği performansla, büyük bir üne kavuşmuştur. 1931 yılında ise kendi dağ filmiyle yönetmenliğe başlamıştır. Hayranlarından biri olan Adolf Hitler, Riefenstahl’ı, 1933 yılında, Nuremberg’deki beşinci Nazi Parti toplantısını çekmek için davet etmiştir. Riefenstahl gerek hazırlanma sürecinin çok kısa olması, gerekse Goebbels’le yaşadığı sürtüşmeden dolayı istediğini tam olarak gerçekleştirememiştir. Ancak buna rağmen *Victory of Faith* (1933) adını verdiği kısa filmini tamamlamayı başarmıştır. Bu film kurmaca olmayan sinema tarihinin en güçlü propaganda filmlerinden biri olarak kabul edilen *Triumph Of The Will*’in (1935) bir provası olmuştur.¹⁸⁷

Riefenstahl, 1934 yılında, tüm dünyaya Almanya’nın yeniden doğuşunu gösterecek, o güne kadar yapılmış en görkemli Nazi Partisi’nin toplantısını çekmek için, Hitler tarafından tekrar görevlendirilir. Bu sefer hazırlanması için zamanı da vardır ayrıca bütün kaynaklar emrine sunulmuştur.¹⁸⁸ *Triumph Of The Will* filmi aşağıdaki yazılarla başlar:

¹⁸⁵ Guynn, **Ön.ver.**, ss.22-23.

¹⁸⁶ Barnouw, **Ön.ver.**, s.100.

¹⁸⁷ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s. 129.

¹⁸⁸ Barnouw, **Ön.ver.**, s.101.

5 Eylül 1934, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından 20 yıl sonra, Alman halkının acı çekmeye başlamasından 16 yıl sonra, Almanya'nın yeniden doğuşunun başlamasından 19 ay sonra, Adolf Hitler sadık yandaşlarını teftiş etmek için tekrar Nuremberg'e uçuyor.

Filmin açılış sahnesinde Hitler Alman halkının ihtiyacı olan bir kurtarıcı, gökyüzünden yeryüzüne inen bir tanrı gibi gösterilir. Hitler'in uçağı gökyüzünde süzülerek Nuremberg'e doğru yol alır. Gölgesi bulutlara ve toplantıya hazırlanan insanların üzerine düşen uçak havaalanına iner. Hitler'i genci, yaşlısı, çocuğu, kadını, erkeğı demeden sevinçten çılgına dönmüş Alman halkının her kesiminden insan karşılar. Film boyunca partinin gücünü simgeleyen düzenli birlikler ve Alman işçi sınıfını simgeleyen ellerindeki kürekleri bir silah gibi kullanan insanlar görülür. Adolf Hitler'in ve Nazi Partisi liderlerinin yaptığı sıkıcı konuşmalar, birbirinden farklı kamera açıları, kamera hareketleri, yerinde kullanılan yakın çekimler ve müzik sayesinde oldukça etkili bir şekilde sunulur.

Riefenstahl'ın kariyerindeki bir diğer önemli film ise 1936 yılında Berlin'de düzenlenen olimpiyat oyunlarını konu eden ve iki bölümden oluşan *Olympia (1938)* filmidir. Eski Yunan'da sporcuların geleneksel sporları canlandırdığı görüntülerle başlayan film, olimpiyat ateşinin bir atlet tarafından Yunanistan'daki harabelerden, günün Hitler Almanya'sına getirilmesi ile devam eder. Film boyunca, farklı spor faaliyetlerini yerine getiren atletik yapıdaki sporcular, yavaşlatılmış çekimler ve yakın çekim ölçekleri ile gösterilir. Filmde kamera her yerededir. Bazen bir arabaya, tekneye, bazense bir uçağı ya da balona konumlandırılmıştır.

Olympia filmi, her ne kadar Nazi Partisi tarafından, Alman toprakları üzerindeki uluslararası bir spor olayının kaydı, sağlıklı Alman atletlerini ve onları destekleyen Alman halkının gösterimi, Almanya'nın barış ve dost yanlısı bir ülke olduğunun ispatı olarak planlansa da, spor olaylarını, politik dilden daha çok şiirsel bir dille sunan, bireysel atletik özellikleri öne çıkaran, bir spor filmi olarak da kabul görür. *Triumph Of The Will* filminde bir tanrı gibi tasvir edilen Hitler, bu filmde diğer taraftarlar arasında yer alan, sıradan bir ölümlü ve sporsever olarak gösterilir. Ayrıca *Olympia*, bugün hala spor müsabakalarında kullanılmakta olan çekim dilini kurmuştur.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Barsam, 1992, **Ön.ver.** ss.132-133.

Avrupa’da hükümetler belgesellere sponsor olurken, Amerikan belgesel film yapımcıları kendi kaynaklarını yaratmış, sendikaların ve eğitim vakıflarının desteğiyle filmler yapmıştır. Devlet kurumları bu aracın etkisini fark etmekte geç kalmışlardır.¹⁹⁰

1930’ların başında Amerika Birleşik Devletleri’nde yaşanan ekonomik bunalım, toplumu bir kimlik problemi içine sokmuştur. Kitle iletişim araçlarının hiçbirinde bu duruma yer verilmemiştir. Basın iktidara yakın bir eğilim göstererek sürekli iyimser haberlere yer vermiş, radyolarda hafif müzik ve reklamlar yayınlanmış, haber filmler gibi kurmaca olmayan film örnekleri bu konuyu işlememiştir. Hollywood ürünleri kurmaca filmler ise Amerikan halkının içinde bulunduğu duruma tamamen ilgisiz kalmıştır.¹⁹¹

Yaşanan bu gelişmelerin etkisiyle 1930 yılında, A.B.D.’de, Workers Film and Photo League adıyla ilk sinema kulübü kurulmuş, iki yıl içinde bu kulüp Local Film and Photo Leagues adını alıp, büyük şehirlerde faaliyet göstermeye başlamıştır. Daha sonraları sinema kulüpleri ulusal olarak da National Film and Photo Leagues adı altında örgütlenmiştir. Bu kulübün üyeleri, 1930-1932 yılları arasında açlıktan acı çeken insanların protestolarını ve ipotek edilen evleri elinden alınmış insanların gösterilerini çekmişlerdir.¹⁹² Bu dönemdeki Amerikalı belgesel film yapımcıları, İngiltere’deki meslektaşları gibi sol eğilimdir ve çektikleri belgesellerle sosyal ve politik aydınlanmayı sağlamayı çabalamışlardır.¹⁹³

Amerika’da, 1933 yılında Roosevelt’in iktidara gelmesiyle, devletin belgesel filmlere bakışı değişmiştir. Halkı bilgilendirmek amacıyla, başta Tarım Departmanı’na bağlı organlar olmak üzere devletin çeşitli kurumları, belgesel film yapımını desteklemiştir. Pare Lorentz’in yönettiği 1936 yapımı *The Plow That Broke The Plains* ve 1937 yapımı *The River* bu anlayış çerçevesinde çekilmiş filmlerdir.¹⁹⁴

İkinci Dünya Savaşı başlamadan önce Dünya’nın çeşitli bölgelerinde, büyük savaşın provası sayılabilecek yerel savaşlar yaşanmıştır. Japonya, Çin topraklarında yer alan Mançurya bölgesini kuşatmıştır. Aynı zamanda Çin’de bir iç savaş patlak vermiştir. Benzer şekilde 1936 yılında Mussolini ve Hitler’in desteğini arkasına alan General Francisco Franco,

¹⁹⁰ Jacobs, “From Innovation to Involment,” *Ön.ver.*, s.73.

¹⁹¹ Barnouw, *Ön.ver.*, s.111.

¹⁹² Barnouw, *Ön.ver.*, s.112.

¹⁹³ Jacobs, “From Innovation to Involment,” *Ön.ver.*, s.73.

¹⁹⁴ Ellis, *Ön.ver.*, s. 82, s.85., Barnouw. *Ön.ver.*, s.113.

İspanya’da bir iç savaşın yaşanmasına neden olmuştur. Dünyanın farklı ülkelerinde yaşayan belgeselciler bu savaflara duyarsız kalmamış, burada yaşanan olayları konu eden, Barnouw’un deyimiyle taraf tutan belgesellere örnek teşkil edecek filmler yapmışlardır.¹⁹⁵

2.4.5. Savaş Propagandası Belgeselleri

İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması ile beraber kurmaca olmayan filmlerin gelişimi ve kullanımı hızlanmış, itibarı artmıştır. Kurmaca olmayan filmler, global bir çatışmada, çok önemli bir savaş stratejisi elemanı olduklarını ispatlamıştır. Birçok ülke kurmaca olmayan filmleri sadece önemli askeri olayları kaydetmek için kullanmamış, aynı zamanda bilgilendirme, öğretme, haber verme, eğitime, moral yükseltme, eğlendirme ve hatta devlet politikalarını açıklama amaçlı kullanmıştır.¹⁹⁶ Bu dönemde belgesel filmler, bütün ulusal kaynakların seferber edilmesinin bir parçası olmuştur.¹⁹⁷

İkinci Dünya Savaşı’ndan önce, belgesel türü, çoğunlukla, yapıcı ve eleştirel düşünceyi teşvik etmekle, insanlık için yararlı düşüncelerin oluşturulması ve yayılmasıyla ilgilenmiştir. Savaş sırasında belgesel filmlerin birçoğu yine insanları eğitmek ve bilgilendirmek için yapılmıştır. Ancak bu filmler çekildikleri ülkelerin temel değerleri üzerine kurulmuştur. Artık belgesel filmler izleyicileri eleştirel düşünmeye ve mantıklı sonuçlar çıkarmaya yönlendirmemektedir. Bunun yerine belgesel filmlerde hızlı bir şekilde ülkelerin kendi davranışlarının haklılığı vurgulanmakta, düşman ülkelerin davranışları üzerine izleyicilerde bir takım yargılar oluşturmak amaçlanmaktadır. Müttefik ve İtilaf Devletleri arasında yaşanan bu savaş, aynı zamanda bir propaganda ve karşı propaganda savaşına dönüşmüştür.¹⁹⁸

Nazi Partisi, filmin propaganda potansiyelini fark eden ilk gruplardan biri olmuştur.¹⁹⁹ Eylül 1939’da, Alman ordusu sadece Polonya’ya girmekle kalmamış, aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı boyunca, daha çok belgesel yapımının ağırlıkta olduğu, film alanına da giriş yapmıştır. Borazan sesi (bugle-call) olarak adlandırılan bu filmler, askeri olaylarla ilgilidir ve savaşta bir silah işlevi görmüşlerdir. Savaş sırasında Alman film yapımcılarının görevi;

¹⁹⁵ Barnow, **Ön.ver.**, ss.125-126.

¹⁹⁶ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.173.

¹⁹⁷ Lewis Jacobs, “The Military Experience and After,” **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.182.)

¹⁹⁸ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, ss. 174-175.

¹⁹⁹ Rabiger, **Ön.ver.**, s.22.

insanları harekete geçirmek, en yüksek seviyede kararlılık inşa etmek, düşmanların dirençlerini kırmaktır. Ağır hakaretlerin en üst seviyede yer aldığı filmlerde, Alman ordularının cephelerdeki üstünlüğü ve Alman askerlerinin işgal ettikleri ülkelerin halklarına karşı gösterdikleri yardım severlik, genelde işlenen konulardır. Ayrıca Almanlar, düşman ülkelerin devlet adamlarını konu eden ironik çalışmalarda da bulunmuşlardır. Ancak ileriki yıllarda, savaşın Almanya'nın aleyhine dönmesiyle, Nazi filmlerinin stratejisi değişmiş, filmlerde kendilerini vatan savunmasına adayarak kurban eden askerlere, Hitler'in askeri birlikleri teftiş etmesine ve diğer Nazi liderlerinin konuşmalarına yer verilmiştir.²⁰⁰

Alman birlikleri Polonya'yı işgal ettikten kısa süre sonra, İngiliz hükümeti Almanya'ya karşı savaş ilan etmiştir. Bu dönemde İngiliz eğlence film endüstrisi Hollywood'un kontrolündedir. Belgesel filmler ise, devlet desteğinde çok düşük bütçelerle yapılmakta, entelektüeller arasında oldukça popüler olmasına rağmen, küçük bir izleyici grubuna ulaşmaktadır.²⁰¹ Savaştan önce sistematik bir şekilde temellerini sosyal amaçlar üzerine kuran İngiliz belgeselciler, savaş zamanında sivil ve askerle iletişim kurmakla uğraşmış, devleti destekleyen propaganda ve karşı propaganda çalışmaları gerçekleştirmişlerdir.²⁰² Savaşla beraber GPO Film Birimi, Crown Film Birimi olarak ad değiştirmiş, devletin bütün bölümlerine hizmet etmiştir.²⁰³

Erik Barnouw, İngilizler tarafından çekilen savaş filmlerinin amacının, Alman filmleriyle aynı olduğunu, sadece tarzlarının farklı olduğunu ifade eder. Özellikle Humphrey Jennings'in çalışmalarını ayrı bir yere konumlandırır. Jennings'in filmleri(*Listen to Britain*(1942), *Fire Were Started* (1943)) insanlara öğüt veren ya da nutuk atan nitelikte değildir. Olağan dışı stres altındaki insan davranışlarını gözlemlerler. Çılgın bir savaşın ortasında insancıl şekilde hareket eden kadın ve erkekleri resmeden Jennings, insanlığa karşı olan inancı ayakta tutar. Jennings'in filmleri savunmacıdır. Ancak savaşın ilerleyen dönemlerinde İngiltere'de saldırgan tavrı benimseyen belgeseller de ortaya çıkmıştır. Bunların arasında 1943 yapımı *Desert Victory* en önemlilerindendir.²⁰⁴

²⁰⁰ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.139-144.

²⁰¹ Ellis, **Ön.ver.**, ss.106-107.

²⁰² Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.175.

²⁰³ Ellis, **Ön.ver.**, s.107.

²⁰⁴ Barnow, **Önver.**, ss.144-147.

Yönetmenliğini Roy Boulting'in yaptığı film, El Alamein'de, General Montgomery'nin emrindeki İngiliz Sekizinci Ordusu'yla, Genaral Erwin Rommel komutasındaki Alman birlikleri arasındaki savaşı konu eder. İngiliz askerlerinin çölde her türlü zorluklara göğüs gererek kahramanca savaşmaları, cephe gerisindeki sivil halkın, özellikle kadınların, askerlere karşı duyduğu sevgi ve inanç, İngiliz silah sanayisinin üstünlüğü filmde vurgulanan noktalardır. Film ağırlıklı olarak savaş esnasında çekilen görüntülerden oluşmuştur. Naziler'den ele geçirilen haber filmler ve İngiliz birliklerinin savaş stratejisinin anlatıldığı haritalar, filmde kullanılan diğer görsel malzemelerdir. Ayrıca otoriter bir erkek sesi, filmdeki olayları birbirine bağlar ve izleyiciyi yönlendirir.

Avrupa'da yaşanan savaşın ilk yıllarında, Amerika'nın uyguladığı tecrit politikası, barış yanlıları ve hükümet arasındaki anlaşmalar, Amerikalı film yapımcılarının, faşizmle mücadele eden filmler yapmasına karşı güçlü engeller çıkarmıştır.²⁰⁵ Hatta Başkan Roosevelt Amerika'nın tarafsızlığını bozacağı gerekçesiyle, İngiltere Başbakanı Winston Churchill'den, Amerika Birleşik Devletleri savaşa dahil olana kadar, ülkeye İngiliz savaş propaganda filmlerinin yollanmamasını istemiştir.²⁰⁶ Ancak Japon'ların Pearl Harbor'a saldırılarından ve Almanya'nın savaş ilanından sonra, Amerika'da propaganda filmlerinin yapımına başlanmıştır.²⁰⁷ Pearl Harbor saldırısından sonra, birçok Amerikalı belgesel ve kurmaca film yapımcısı, hükümetin talepleri ve zorlaması ile karşılaşmıştır. 1942'den savaşın sonuna kadar Amerikan belgeselleri, ulusal politikanın güçlü bir aracı olmuşlardır.²⁰⁸

İkinci Dünya Savaşı sırasında yapılan kurmaca olmayan filmler arasında İngiliz yapımlarında ele alınan insanın tahammül etme ve başarma yeteneği ile Nazi filmlerindeki kavgacı tutum bu çalışmaların karakteristik özellikleriyken, Amerikan filmleri işlediği vatanseverlik, cesaret ve neden savaşıldığı açıklamaları ile diğerlerinden ayrılmıştır.²⁰⁹

Frank Capra'nın 1942-1945 yılları arasında hazırlamış olduğu yedi bölümlük *Why We Fight* serisi, en etkili Amerikan savaş propaganda filmlerindendir. Bu filmler, eğer bir insan

²⁰⁵ Jacobs, "The Military Experience and After," **Ön.ver.**, s.183.

²⁰⁶ Ellis, **Ön.ver.**, s.133.

²⁰⁷ Barnow, **Ön.ver.**, s.155.

²⁰⁸ Jacobs, "The Military Experience and After," **Ön.ver.**, s.183.

²⁰⁹ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.216.

düşmanını tanırsa, savaşın sebeplerini ve neden savaştığını bilirse, daha iyi bir asker olur mantığı ile çekilmiştir.²¹⁰

1941 yılında Almanya Sovyetler Birliği ile olan saldırmazlık anlaşmasını bozmuştur. Aynı hafta içinde, aralarında ünlü film yapımcılarının (V.I. Pudovkin, Mark Donskoy, Grigori Alexandrov ve Sergei Eisenstein) bulunduğu bir grup önderliğinde, Sovyet film endüstrisi harekete geçmiştir. Liderliğini Sergei Gerasimov'un üstlendiği bu grup, savaş süresince, Belgesel Film Stüdyosu'nda savaş, haber ve eğitim filmleri tasarlamışlardır. Filmlerin çoğu aşırı derecede anti-faşist çizgide yapılmıştır.²¹¹ Sovyet kameramanları çektikleri filmlerde, dünyaya ilk defa, çamur ve karın içinde, sefil ve darmadağın olmuş Alman askerlerini göstermişlerdir.²¹²

Avrupa'nın yarısının yok olduğu İkinci Dünya Savaşı kurmaca olmayan filmlerin büyük gelişme gösterdiği yıllar olmuştur.²¹³ Bu dönemde belgesel filmin yükselişi, türe özel bir ün getirmiştir. Milyonlarca insan, belgesel filmleri izelemeye alışmışlardır. Belgesel film yapımcıları ile çalışan devlet kurumları, eğitimciler ve iletişim alanındaki diğer ilgililer, belgesel filme karşı bir saygı kazanmış ve onu etkili bir şekilde nasıl kullanacaklarını öğrenmişlerdir. Doğal olarak kamuoyuna yeni fikirler iletmek isteyen gruplarda, savaş sonrasında belgesel yapımındaki bu büyümenin devam edeceği yönünde bir varsayım gelişmiştir. Ancak devletlerin belgesel film yapımından desteğini çekmesiyle, ortaya tam tersi bir durum çıkmıştır. Askeri filmler son bulmuş, ilgili sponsorluklar fes edilmiştir. Belgesel film yapımı dünya genelinde oldukça azalmıştır.²¹⁴

İkinci Dünya Savaşı'yla beraber insanlık, tarihin en büyük yıkımlarından birine şahit olmuştur. Savaşa dahil olan her iki taraf da milyonlarca kayıp vermiştir. Savaşın bitmesinden hemen sonra galip devletler savaşın nedenleri ve savaşta işlenen insanlık suçları üzerine yoğunlaşmış, bu konuları ele alan belgesel filmler yapılmıştır.

²¹⁰ Jacobs, "The Military Experience and After," **Ön.ver.**, s.183; Barnow, **Ön.ver.**, s.158.

²¹¹ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.208.

²¹² Barnouw, **Ön.ver.**, s.151.

²¹³ Rabiger, **Ön.ver.**, s.23.

²¹⁴ Jacobs, "The Military Experience and After," **Ön.ver.**, s.183.

2.4.6. Savaş Suçları Üzerine Belgeseller

İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra belgeselciler, özellikle Naziler'in işlediği savaş suçlarını belgelemeye çabalamış, savaş suçlularını konu eden çalışmalar yaparak savaşta yaşanan vahşetin boyutunu gözler önüne sermişlerdir. Bu dönemde yapılan birçok belgesel film, Nazi Partisi liderlerinin yargılandığı mahkemelerde delil olarak kullanılmıştır. Ayrıca yaşanan bu yargılama sürecinin kendisinden de çeşitli belgeseller yapılmıştır.²¹⁵

Richard Barsam, Avrupa ülkelerinde, savaş sonrası yapılan kurmaca olmayan filmlerin bir kısmında, Naziler'in kendi çektikleri ve muhafaza ettikleri savaş filmlerine dayanan tarihsel kayıtların kullanıldığını belirtir. Bu filmler, Nuremberg davalarında, Naziler'e ve işbirlikçilerine karşı delil olarak kullanılmışlardır. Böylelikle kurmaca olmayan filmler, en önemli görevlerinden biri olan “ belgesel tanıklık” görevini yerine getirmiştir.²¹⁶

Doğu Almanya'da, Andrew ve Annelie Thorndike'in, Almanya'yı savaşa sürükleyen askeri ve endüstri liderlerini konu ettiği, arşiv materyallerinden derleme filmleri (*You and Many a Comrade (1955)*, *Holiday on Sylt (1957)*), Yugoslavya'da Gustave Kasvrin ve Kosta Hlvavaty ölüm kampları üzerine yaptıkları filmi (*Jasenovac(1945)*), Japonya'da Akira Iwasaki'nin ülkesini yıkıma götüren güçleri ele aldığı filmi (*The Tragedy of Japan(1946)*), savaş suçları üzerine yapılan belgesellere örnektir.²¹⁷ Bu belgesel film türünün en önemli temsilcilerinden biri de Alain Resnais'in, insanlığın kendisini yok etme yetisini ortaya koyduğu *Night and Fog (1955)* filmidir.

Night and Fog savaştan sonra kullanılmayan bir toplama kampının görüntüsüyle başlar. Görüntünün üzerindeki dış ses, şu anda huzur dolu ve terkedilmiş durumda olan kampın geçmişteki kullanım amacına dikkat çeker. Sürekli hareket halinde olan kamera, orada yaşanan olayları insanlara hatırlatmak üzere kampın içine girer. Alain Resnais filmde, kampın şu anki dingin halini gösteren renkli çekilmiş görüntülerle, savaş sırasında orada yaşanmış olayları resmeden siyah-beyaz, hareketli ve durağan Alman arşiv görüntülerini bir arada kullanarak, geçmiş ve bugün arasında bir zıtlık yaratmıştır. Filmde, bugün harabe haline gelmiş binalardan, artık kullanılmayan fırın ve gaz odalarından, zor koşullarda çalıştırılan, öldükten sonra üst üste yığılan insanların yer aldığı arşiv görüntülerine geçilir.

²¹⁵ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.172-175.

²¹⁶ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, ss.267-268.

²¹⁷ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.172-179.; Barsam, 1992, **Ön.ver.**, ss. 267-268.

Dönemin ünlü şairlerden Jean Cayrol'un yazdığı metin ve Hanns Eisler'in bestelediği müzik Resnais'in etkili anlatımını oluşturulan en önemli unsurlardandır.

2.4.7. Şiir Geleneğindeki Belgeseller

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurmaca olmayan film yapımında birden fazla eğilim görülmüştür. Doğanın şiirsel görünümü, günlük yaşamın bireysel gözlemi ve tarihsel kayıtlar filmlerde işlenen konulardır. Ayrıca bu dönemde, İtalyan yeni gerçekçi akımın etkisiyle, anlatısal film ile kurmaca olmayan filmler arasındaki sınırları bulanıklaştıran film örnekleri de ortaya çıkmıştır. İtalyan yeni gerçekçiliği, savaş sonrası İtalyan filmlerini, geleneksel stüdyo film yapım mantığından uzaklaştırmış, gerçekçi bir bakış açısı yaratarak, insancıl tavrı ve sosyal sorumluluğu geliştirmiştir.²¹⁸

Jack Ellis, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra belgesel filmlerin, geleneksel kurmaca filmlerden etkilendiğini, bunun sonucunda yarı belgesel-filmlerin ve belgesel özelliği taşıyan yapımların ortaya çıktığını belirtir. Ona göre, bu yeni anlayışın liderliğini İtalyan yeni gerçekçiliği üstlenmiştir. Neredeyse çeyrek yüzyıl etkili olan faşizmin ortadan kaldırılması, İtalya'nın savaş sırasında sergilediği belirsiz tutum sonucu oluşan düş kırıklığı ve aşağılanma duygularını ortaya çıkarmak isteği bu akımı harekete geçiren güdüler olmuştur. İtalyan yeni gerçekçiliği ilk defa Roberto Rosselli'nin 1945 yapımı *Open City* filmiyle başlamıştır.²¹⁹

1943 yılında ilk çekimleri işgal altındaki Roma'da gizli şekilde yapılan film, Gestapo tarafından kovalanan bir direnişçi lideri ve ona yardım eden arkadaşlarını konu eder. Filmde, açlık ve sefalet çeken, baskı altındaki İtalyan halkının günlük yaşayışı gösterilir. *Open City* filminde profesyonel aktörlerin yanı sıra sıradan insanlar kullanılmış, çekimler stüdyo yerine Roma şehrinde, savaşın harabeye çevirdiği gerçek mekanlarda yapılmıştır.

Erik Barnouw da savaştan sonra belgesel vari kurmaca filmlerin ortaya çıktığını belirtir. Ona göre savaşın geniş alana yayılmış yıkıntıları bu eğilimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çoğunlukla stüdyo dışında yapılan çekimlere dayanan belgesel benzeri kurmaca filmler savaşın deneyimlerini yeniden inşa etmeyi ve mitleştirmeyi amaçlamaktadır. Her ne kadar bu çalışmalar savaş belgesellerinin etkisini taşısa da, Barnouw tarafından kurmaca film alanına

²¹⁸ Barsam, **Ön.ver.**, s.256, s.266.

²¹⁹ Ellis, **Ön.ver.**, ss.157-158.

doğru atılmış geri bir adım olarak kabul edilir.²²⁰ Richard Barsam da, işlevi nedeniyle, İtalyan yeni gerçekçiliğinin etkisiyle çekilen filmlerin, belgeselin bakış açısına sahip olduğunu; ancak bu filmlerin senaryo ve aktörlere yer verdiği için, kurmaca olmayan filmlerin alanında değerlendirilemeyeceğini belirtir.²²¹

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yükselen muhafazakarlık ve yaşanan soğuk savaş ,liberal ve anti-faşist politikalara karşı yapılan eleştirilere şüpheyle yaklaşılmasına yol açmıştır. Sponsor ve film yapımcıları herhangi bir soruşturmaya neden olacağı için politik söylemlerden kaçınmıştır. Bunun sonucunda bu dönemde yapılan belgeseller sosyal, ekonomik, politik tartışmalardan uzaklaşmıştır.²²²

Bu gelişmeler sonucunda, İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan olaylara tepki vermeyen, dünyanın güzelliklerini işleyen, şiirsel eğilimli belgeseller ortaya çıkmıştır. Aslında bu türün ilk örnekleri, savaş sırasında, yoğun bir şekilde sansürün yaşandığı tarafsız ve işgal altında kalan ülkelerde görülmüştür. İşgal altındaki ülkelerdeki belgesel film yapımcılarının film önerilerinin kabul edilmesi için, resmi görevlileri ikna etmeleri gerekmiş, kabul edilen projelerde kırsal yaşamın güzelliği ve çiftlik yaşamı en çok işlenen konular haline gelmiştir. Savaş sırasında sıkı bir tarafsızlık uygulayan İsveç'te, filmlerde, halkı kışkırtan ya da savaşa dahil devletlerin tarafını tutan herhangi bir unsur kullanılıp kullanılmadığını kontrol edilmiştir. Özellikle doğayı, vahşi yaşamı, insanların bunlarla ilişkisini konu eden Arne Sucksdorff filmleri, bu dönemin kabul gören filmleri olmuştur. Savaştan sonra da Sucksdorff'un filmleri, dünya genelinde büyük bir başarı elde etmiştir.²²³

Bu dönemde yapılan şiir geleneğindeki belgeseller gözleme dayalıdır. Genellikle dış ses kullanımından kaçınılan belgesellerde, film yapımcısı izleyiciyi sorgulamaya ve bir sonuç çıkarmaya yönlendirir. İkinci Dünya Savaşı sonrası, film ekipmanlarında yaşanan gelişmelerle, bu tür belgesellerde teknik deneyler yapılmış, müzik kullanımı oldukça önemli bir konuma gelmiştir. Ancak bireysel algı ve yenilikçi bir ruhla yapılmış bu çalışmalar, film pazarı için önemli olmamıştır. Savaştan sonra birçok sinema kapanmış, kısa filmler özellikle

²²⁰ Barnouw, **Ön.ver.**, s.185.

²²¹ Barsam, **Ön.ver.**, s.256.

²²² Ellis, **Ön.ver.**, s.176.

²²³ Barnow, **Ön.ver.**, ss.186-190.

deneysel filmler, bundan oldukça etkilenmiştir. Savaşın sonra hızlı bir şekilde gelişen televizyonda bu yapımlara kısıtlı bir yer ayrılmıştır.²²⁴

2.4.8. Tarihi Derleme Belgeseller

Sinema aygıtı ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren bir görüntü saptama ve belgeleme aracı olarak görülmüştür. Sinema tarihinde yapılan ilk filmler kameranın bu özelliği göz önünde bulundurularak yapılmıştır. İleriki dönemlerde gelişerek bir sanat haline gelen sinemada, adından da anlaşılacağı üzere, insan yaşamının kaydedilmesine ayrı bir özen gösteren belgesel türü ortaya çıkmıştır. Akıp giden yaşamın kaydedilip belgelenmesi sinema araştırmacıları tarafından belgesel türünün en önemli görevlerinden biri olarak gösterilmiştir. Belgesel sinema sanatçıları elde edilen bu belgeleri, yeniden düzenlenerek, bir sanat formuna sokar. “Ancak belge materyalini kullanarak üretim yapan belgesel sinemacı her zaman tarihsel bir sorumluluk altındadır.”²²⁵

William Guynn, belgesel filmin tarihsel bilimlerle aynı çizgi üzerinde yer aldığını belirtir. Ona göre bu durumun nedenlerinden biri, belgesel filmin belgelerden oluşmasıdır. Bu belgeler (ister film ister yazalı olsun), beşeri bilimlerde kullanıldıkları şekliyle, belgeselcinin bilincinin dışında, doğal dünyada (phenomenal world) var olan olayların, aslına bağlı yansımasından meydana gelir. Bir belgeselci, bir tarihçi gibi hareket ederek, bu belgeleri bir araya getirir ve çalışmasını şekillendirir.²²⁶

Erik Barnouw, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra belgesel üretiminde görülen bir başka eğilimin de tarihsel kayıt tutma olduğunu belirtir. Bir tarihçi rolünü üstlenen belgeselcilerin elinde yaklaşık yarım yüzyıllık haber film arşivi gibi paha biçilmez bir kaynak olduğunu ifade eder. Lumiere’ler zamanında önemi anlaşılan, 1920’li yıllarda Sovyet yönetmen Efsir Shub tarafından yoğun olarak kullanılan bu görüntüler, 1930’lu yıllarda unutulmaya yüz tutmuştur. O dönemde belgeselciler çoğunlukla güncel krizler üzerine yoğunlaşmış, arşiv görüntülerinin büyük bir kısmını elinde tutan haber film şirketleri ise, bu materyallerle yeterince ilgilenmemiştir. Ayrıca saniyede 16 kare çekilen sessiz filmlerin projeksiyonda oynatıldıkları zaman izleyenleri güldürmesi, eski filmlerden uzak durulmasının bir başka

²²⁴ Aynı, ss.196-197.

²²⁵ Deniz K. Özgünay, “Belge’lemenin İşlevi ve ‘Belgesel Sinemacı’nın Sorumluluğu,” **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmez (İstanbul: Tayf Basım, 1997, s.130.)

²²⁶ Guynn, **Ön.ver.**, s.13.

nedeni olmuştur. Ancak savaş zamanında tarihsel çekimlerin yoğun kullanımı ve özel yöntemlerle bu çekimlerin insan gözü için ideal hıza, saniyede yirmi dört kareye, çıkarılmasıyla, arşiv görüntüleri bir komedi unsuru değil, tarihin ham malzemeleri olarak kabul edilmiştir. Böylelikle tarihi “derleme filmler” yeni bir statü kazanmıştır.²²⁷

Sinema tarihçisi Jay Leyda derleme film yapım sürecini, filmin diğer bir filmi oluşturması olarak açıklar.²²⁸ Nijat Özön ise, bir belgesel filmcinin kendi yaşadığı çağın değil de daha önceki çağların olaylarını, konularını, sorunlarını belgesel film kılığında vermek isterse, başvuracağı tek kaynak olduğunu belirtir: O olayların meydana geldiği dönemde çevrilmiş belgesel türündeki filmler. Özön’e göre derleme film, daha önce çevrilmiş belgesel türündeki filmlerin, kurgu yardımıyla belirli bir anlayışa göre düzenlenmesinden oluşan film çeşididir. Sinemacı geçmişteki hangi olayı, hangi konuyu, hangi sorunu işlemek istiyorsa, o çağda çevrilmiş belgesel türdeki filmleri araştırır, inceler ve ayırır. Daha sonra içlerinden uygun parçalar seçer, bu parçaları da bir bütün oluşturacak biçimde birleştirir.²²⁹ Keith Beattie de derleme filmin, haber filmler, devlet tarafından yaptırılan filmler, bilgilendirici filmler ve kurmaca filmler gibi arşiv materyallerinden meydana gelebileceğini belirtir.²³⁰

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra o güne kadar bilinmeyen birçok film gün yüzüne çıkmış, tarihi derleme türünde örnek veren film yapımcıları da, başlangıçta bu filmler üzerine yoğunlaşmıştır. Daha sonraki yıllarda televizyonun da desteğini arkasına alan bu belgesel filmler için fotoğraflar, grafikler, resimler, gravürler, posterler, karikatürler, tarihi kalıntılar ve sanat eserleri önemli kaynaklar olmuştur.²³¹

Savaştan sonra yaşanan bir diğer gelişme, haber filmlerinin sinema salonlarındaki gösteriminin durdurulması olmuştur. Bu duruma bağlı olarak güncel tarihin kaydedilmesinde büyük bir patlama yaşanmış, ortaya yeni yöntemler çıkmıştır. Bu film kayıt yöntemlerinden en özellerinden bir tanesi de Jean Rouch’un önderliğinde, antropologların yaptıkları çalışmalar olmuştur.²³²

²²⁷ Barnouw, **Ön.ver.**, s.198.

²²⁸ Beattie, **Ön.ver.**, s.125.

²²⁹ Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı** (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984, s.129.)

²³⁰ Beattie, **Ön.ver.**, s.125.

²³¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.177.; Barnouw, **Ön.ver.**, s.202.

²³² Barnouw, **Ön.ver.**, s.209.

2.4.9. Sponsor Desteğiyle Gerçekleştirilen Belgeseller

Pek çok farklı tanımı yapılan sponsorluk, genel anlamda, belirlenen hedefleri gerçekleştirmek amacıyla sponsor ile sponsorluğu yapılan arasında, karşılıklı olarak birbirine yarar sağlayan bir anlaşma olarak tanımlanabilir.²³³ Sponsorluğun medyayla olan ilişkisiye ilk olarak sinemayla başlamıştır. 1912 yılı Hollywood'ta, en eski sponsorluk çalışmalarının yapıldığı tarihtir. O dönemde, Amerikan filmlerinin yurtdışındaki başarısıyla, filmlerin pazarlama potansiyeli, özel kuruluşların dikkatini çekmeye başlamıştır. Kısa bir süre sonra ise, Amerikan ürünlerine karşı yurtdışında oluşan talebin, sinema filmleri sayesinde çoğaldığının bilincine varılmıştır.²³⁴

Tarihi boyunca, ticari beklentileri karşılamadığı için, film yapım ve dağıtım şirketleri tarafından hak ettiği ilgiyi göremeyen belgesel filmler, varlıklarını, gerek resmi gerekse özel kurumların sponsorluk desteği ile sürdürmüşlerdir. Belgesel film türünün ilk örneği olarak kabul edilen Robert Flaherty'nin *Nanook of the North* filmi de bir kürk şirketi Revillon Freres'in sponsorluğunda gerçekleştirilmiştir.

Paul Rotha belgesel sinema tarihi içinde genel anlamda üç farklı sponsorluk çeşidinden bahseder. Bunlardan birincisi devlet kurum ve kuruluşlarının sponsorluklarıdır. Bu sponsorluk türü, daha çok İkinci Dünya Savaşı sırasında ve öncesinde etkili olmuştur. Rotha, savaştan sonra yaşanan ekonomik gelişmelere paralel olarak, belgesel film çalışmalarında, endüstri kuruluşlarının yani özel sektörün sponsorluklarının görüldüğünü belirtir. Savaştan sonra gelişen bir diğer sponsorluk türü ise uluslararası kuruluşların sponsorluklarıdır.²³⁵

1950'li yıllar, Amerika Birleşik Devletleri'nde başarı ve belirsizliğin bir arada yaşandığı yıllar olmuştur. Ekonomik anlamda oldukça yüksek bir refah seviyesine ulaşan Amerikan halkı aynı zamanda Kore Savaşı'nın, Soğuk Savaş'ın ve yükselen muhafazakar politikaların etkisi altına girmiştir. Her türlü farklılık tehlikeli bir hale gelmiştir. Senatör McCharthy önderliğindeki araştırma kurulu medya sektöründe komünist avı başlatmıştır. O dönemde birçok endüstri lideri, Amerika Birleşik Devletleri'ni dünya genelinde komünizme karşı savaştan bir güç olarak görmektedir. Onlara göre dünya genelindeki ticari gelişme, bu savaşta

²³³ Aydemir Okay, "Sponsorluk ve Belgesel Film Sponsorluğu," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmez (İstanbul: Tayf Basım, 1997, ss.133-134.)

²³⁴ Simten Gündeş, "Belgesel Sinemada Sponsorluk," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmez (İstanbul: Tayf Basım, 1997, s.107.)

²³⁵ Rotha, 2000, **Ön.ver.**, ss.177-185.

Amerika'yı başarıya götürecektir. Bu görüş dönemin siyasileri tarafından da kabul görüp uygulanmıştır.²³⁶

1950'lerin Amerikan belgeselleri, tamamen bu durumu yansıtmaktadır. Bu dönemde yaşamı tarafsız bir şekilde ele almaya çalışan ve ulusal politikalara karşı gelmeyen belgeseller yapılmıştır. Bu filmlerde teknik ve düşünce bakımından hiçbir yenilik bulunmamaktadır. Bu yapımların büyük bir çoğunluğu, büyük ticari kuruluşların ve televizyon şirketlerinin sponsorlukları altında üretilmiştir. Aynı dönemdeki İngiliz belgeselleri de Amerikan yapımlarından farklı bir durumda değildir. 1930'lardaki İngiliz belgesel hareketinin çıkış noktası olan sosyal sorumluluk temasını vurgulayan belgeseller, yerlerini, özel endüstri kurumlarının sponsorluğunda sadece mal ve hizmet satmayı amaçlayan belgesel yapımlarına bırakmıştır.²³⁷ İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra belgesel filmin gereklilikleri, endüstriyel satış promosyonları içinde daralmıştır.²³⁸ Özel kuruluşların sponsorluğundaki filmlerde yönetmenler, teknik ve mesleki özelliklerini, sponsorun iletmek istediği mesajı belgesel filme yerleştirmek için kullanmışlardır.²³⁹

Barnouw, belgesel sinema tarihi içinde 1950'li yıllarda ve öncesinde, özel endüstri kuruluşları tarafından sponsor desteği sağlanarak yapılan bir kaç filmi, diğerlerinden ayırıştırır. Bu çalışmaların başlıcaları Shell firmasının desteği ile çekilen, kültürel öğeleri içeren ve seyahat etmeyi özendiren filmlerdir. Robert Flaherty tarafından Standart Oil şirketinin sponsorluğunda gerçekleştirilen 1948 yapımı *Louisiana Story* ise, belgesel sinema tarihinde oldukça önemli bir yere konumlandırılır.²⁴⁰

1950'li yıllarda birden bire belgeseller televizyonun önemli bir parçası olmuştur. Bu dönemde televizyon için birçok belgesel üretilse de, aralarında gerçek belgesel değeri olan çok azdır. Sosyal sorumluluğun sınırlandığı bir ortamda televizyon belgeselleri sponsorlar ve televizyon yapımcıları tarafından yansız hale getirilmiştir.²⁴¹ Barnouw da birkaç yapım

²³⁶ Lewis Jacobs, "The Turn Toward Conservatism," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s. 276.); Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.276.; Barnouw. **Ön.ver.**, s.226.

²³⁷ Jacobs, "The Turn Toward Conservatism," **Ön.ver.**, s. 276.

²³⁸ Ellis, **Ön.ver.**, s.185.

²³⁹ Rilla, **Ön.ver.**, s.127.

²⁴⁰ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.213-216.

²⁴¹ Jacobs, "The Turn Toward Conservatism," **Ön.ver.**, s. 279.

dışında, televizyonda sponsorlar tarafından desteklenen belgesellerin, iktidar yanlısı ya da sosyal politik olaylardan uzak bir tavır takındığını belirtir.²⁴²

2.4.10. Gözlemci Belgeseller

İngiltere’de İşçi Partisi’nin 1945-1951 yılları arasındaki iktidarından sonra, Muhafazakar Parti devleti yönetmeye hak kazanmış, geçmişte İşçi Partisi tarafından uygulanan sosyal ve ekonomik politikalarda büyük değişiklikler görülmüştür. Ellili yılların ortalarında, hükümetin izlediği politikalara karşı adeta kansız bir kültürel devrim yaşanmış, bu protest tavır İngiliz sanat yaşamında da karşılığını bulmuştur. On İki Kızgın Genç Adam adı verilen bir grup politik makale, roman ve oyun yazarı, ülke refahı için uygulandığı söylenen, insanın bireysel varlığının önemsenmediği bu politikalara karşı çıkmıştır. Bu grup ayrıca ülke refahı adına sınıf sisteminin devam ettirildiğini, üst sınıfın bütün devlet, iş, eğitim ve medya organlarını kontrol ettiğini belirtmiştir. Onlara göre toplumun üst sınıfı, bu kurumlar aracılığıyla, işçi sınıfının ve genelde tüm insanların ezilmesinden, savunmasız ve bitkin bırakılmasından sorumludur. Genç entelektüeller ve sanatçılar arasındaki bu görüşler, dönemin İngiliz belgesel filmlerine de yansımıştır. Belgesel film tarihinde çok kısa süren; ancak oldukça etkili olan bu akıma, özgür sinema (free cinema) adı verilmiştir.²⁴³ Oxford Üniversitesi’nin sinema dergisinde film eleştirileri yazan ve aynı zamanda derginin editörlüğünü üstlenen Lindsay Anderson’ın liderliğinde, Karel Reitz ve Tony Richardson’dan oluşan grup, özgür sinema akımının kurucuları olmuştur.²⁴⁴

Anderson önderliğindeki bu grubun özgür sinemadan kastı, sponsor isteklerine hizmet etmeyen, eğlence amacından ve gişe beklentilerinden uzak bir sinemadır. İlk gösterimlerinin programlarında, amaçlarını, insanların ve günlük yaşamın önemini vurgulayan bir özgürlük olarak belirtmişlerdir.²⁴⁵ Özgür sinemacılar şiirsel bir anlayışı benimsemiş, Vertov gibi geleneksel sinema yöntemlerini reddetmiş, toplum içindeki sınıfsal farklılıklara karşı çıkararak, kameralarını sıradan insana ve onun günlük yaşantısı içine çevirmiş, yapımcıların, dağıtımçıların ticari beklentilerine önem vermeden filmler yapmışlardır.²⁴⁶

²⁴² Barnouw, **Ön.ver.**, s.225.

²⁴³ Ellis, **Ön.ver.**, ss.203-204.

²⁴⁴ David Parkinson, **History of Film** (Italy: Thames and Hudson, 1997, s.193.)

²⁴⁵ Ellis, **Ön.ver.**, s.208.

²⁴⁶ Barsam, **Ön.ver.**, s.249.

Erik Barnouw, özgür sinema anlayışına bağlı film yapımcılarını, gözlemci belgeselciler sınıfına sokar. İkinci Dünya Savaşı'yla beraber gelişen yeni, hafif film malzemeleri belgesel sinemaya sesi ve görüntüyü bir arada kullanan, bir gözlem olanağı sunmuştur. Yeni ses kaydedicileri yeni bir dünyanın kapısını açmış, belgeselciler kendilerini ses ve konuşmaların büyüüne kaptırmışlardır. Barnouw'a göre bu film yapımcıları dinledikleri kadar gözlem yapmaya da kararlıdır ve genelde toplum tarafından önemsenmeyip görmezden gelinen yerlerde çalışmışlardır.²⁴⁷ Özgür sinemacılar, geleneksel İngiliz belgesel sinemasını didaktik, duygusuz ve bireyi arka plana atmakla suçlamıştır. Özgür sinema filmleri didaktik ve bilgilendirici değildir. Nedenlerden çok duygularla ilgilenirler. Bu yüzden kendilerini John Grierson'dan çok Humphrey Jennings'e daha yakın bulurlar. Filmlerinde mantıksal bir kronolojik sıra uygulamazlar. Filmler belirgin bir anlatı yapısına sahip değildir. Genellikle anlatıcıdan kaçınırlar. Hem işitsel hem görsel zıtlıklardan faydalanıp, iğneleyici ve mizahi sonuçlara ulaşırlar. Özgür sinema örneklerinde en son yapım teknikleri ve teknolojilerinden yoğun bir şekilde faydalanılmıştır. Yönetmenler belli bir senaryoya bağlı kalmadan, sadece yerinde çekilen görüntü ve sesleri kaydetmişlerdir. Birçok özgür sinema örneğinde gizli kamera kullanılmıştır. Bu filmlerde kamera kamuya açık yerlere yerleştirilir ve filmde yer alan insanlar bu durumun farkında olmazlar.²⁴⁸ Özgür sinema akımı insanları birer birey olarak ele alır. Eski İngiliz belgeselleri öncelikle barınma, sağlık, eğitim ve politika gibi konuları ele alırken, özgür sinemacılar tekdüze bir dünyada, yalnız ve izole edilmiş bir şekilde yaşayan insanlar üzerine odaklanmışlardır.²⁴⁹

Her türlü resmi ve özel sponsor desteğini kabul etmeyen özgür sinemacılar, filmleri için gerekli desteği, o dönemde ortaya çıkan İngiliz Film Enstitüsü'ne bağlı Deneysel Yapım Komitesi'nden bulmuşlardır. Bu kuruluş film biçeminde, tekniğinde ve konularında deneysel projeler yapan yetenekli gençlere ve filmlerinde sıradan ticari sponsor kullanmayı reddeden, bağımsız film yapımcılarına destek olmaktadır. Deneysel Yapım Komitesi'ne para, İngiliz eğlence vergileri içinden, sinema endüstrine ayrılan bütçeden gelmektedir. *Dreamland* (1954), *Nice time*(1957) ve *Everyday Except Christmas* (1957) gibi farklı özgür sinema çalışmaları, bu kuruluşun sponsorluğunda yapılmıştır.²⁵⁰

²⁴⁷ Barnouw, **Ön.ver.**, s.231.

²⁴⁸ Ellis, **Ön.ver.**, ss.204-210.

²⁴⁹ Lewis Jacobs, "New Trend in British Documentary: Free Cinema," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., s.338.)

²⁵⁰ Jacobs, "New Trend in British Documentary: Free Cinema," **Ön.ver.**, ss-334-335.

Lindsay Anderson ve Guy Brenton'un *Thursday's Children*'ı ve Lindsay Anderson'un *Dreamland*'i özgür sinemanın ilk önemli örnekleri arasındadır. *Thursday's Children* sağır çocuklara eğitim veren Kraliyet Okulu'nda geçer. Film boyunca sağır çocukların eğitimi gözlenmiş ve bu eğitimin gerekliliği ve zorluğu üzerinde durulmuştur. Okuldaki öğretmenlerin özverili çalışmaları ve aynı nedenden dolayı bir araya gelmiş çocukların birbirleriyle ilişkileri, filmde vurgulanan bir başka temadır. Kimi zaman bilgilendirici kimi zaman duygusal öğeleri barındıran dış ses, filmin akışını belirlerken; filmde kullanılan müzik, gülen çocuk ve öğretmen görüntüleri filme iyimser bir hava kazandırır. Anderson, diğer filmi *Dreamland*'de dönemin eğlence anlayışına bir eleştiri getirir. Film genelde orta sınıfın gittiği bir eğlence parkında geçer. Yönetmen parkta insanları eğlendirmek için kullanılan araç gereçlere dikkat çeker. Bir atom casusunun elektrikli sandalyede idamını ve işkence aletlerinin insanlar üzerindeki kullanımını canlandıran mekanik modeller ve onları izleyen çocukların yüzlerindeki ifade, filmin en etkili bölümlerindendir. Filmin adıyla, *Dreamland*, parktaki eğlence tarzı arasındaki tezatlık, yönetmenin insanlara kabul ettirilmeye çalışılan eğlenceye anlayışına karşı getirdiği eleştirinin, bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Filmde kullanılan alışılmadık kamera açıları ve görüntüde yer alan ile duyulan arasındaki kontrastlık, filmin biçimsel özellikleri arasında gösterilebilir.

Başlangıçta belgesel film alanında örnekler veren özgür sinema yönetmenleri, zamanla kurmaca film alanına doğru kayma göstermişlerdir. Aynı dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan doğrudan sinema (direct sinema) akımı, belgeselde gözlem geleneğini sürdürmüştür. Ancak Erik Barnouw'un gözlemci belgeseller başlığı altında beraber değerlendirdiği İngiliz özgür sineması ile Amerikan doğrudan sineması arasında belirgin farklar vardır. Jack Ellis'e göre doğrudan sinema kesintisiz uzun çekimlere dayanırken, özgür sinema çekim sonrası kurguya dayanır. Doğrudan sinema örneklerinde önemli seçimler çekim esnasında yapılır. Zaten birçok doğrudan sinema yönetmeni, aynı zamanda filmlerinin kameramanıdır.²⁵¹ Doğrudan sinema filmleri önceden planlanmamış, spontane gelişen olayların kaydedilmesine bağlıyken, *Dreamland* ve *Thursday's Children* gibi özgür sinema filmlerinde önceden tasarlanmış çekimler yer alır.

²⁵¹ Ellis, **Ön.ver.**, ss. 227-228.

Belgesel film yönetmenleri, izleyicilerine tarihsel dünyanın olgularını daha gerçekçi olarak aktarabilmek için, her zaman sinema teknolojisini yakından takip etmiş, kimi zaman da kendi amaçlarına ulaşabilmek için kendi ekipmanlarını kendileri geliştirmiştir. 1920'li yıllarda belgesel sinemanın ilk örnekleri verildiği dönemde, kameralar taşınabilir nitelikte olup; ancak çok ağır olduklarından dolayı, sadece üçayakla kullanılabilişlerdir. Magazine takılan filmlerin pozlanmaları için çok fazla ışık gerekmektedir. 1927 yılına kadar ise hiçbir ses kaydedilememiştir. Filmler sinema salonlarında çeşitli müzik aletlerinin eşliğine gösterilmiştir. 1930'lu ve 1940'lı yıllara gelindiğinde, optik ses kayıt cihazı kullanılmaya başlanmış, ancak kullanılan araç-gereçler son derece büyük olduğu için, görüntü ve sesi mekanında kaydetmek neredeyse imkansız olmuştur. Standart sesli belgesel film yapımında, önce görüntüler sessiz çekilmiş, daha sonra kurguda bu görüntülere sözcükler, müzik ve doğal sesler eklenmiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde, televizyon haberciliğinin gelişmesiyle, film ekipmanlarında büyük gelişmeler yaşanmıştır. Film kameralarının metal aparatları yerini plastik olanlara bırakmış, 16 mm'lik daha hafif, sessiz çalışabilen ve omuzda rahatlıkla taşınabilen kameralar kullanılmaya başlanmıştır. 12-120mm'lik değişebilir odak uzaklıklı merceklerin sayesinde, film yapımcıları, objektif değiştirmek için zaman harcamadan sadece bir optik hareketle yakın çekimden, genel çekime geçebilir hale gelmişlerdir. Hızlı filmlerin (ışığa karşı yüksek duyarlı filmler) gelişmesi ile özel ışık ayarlarına ihtiyaç duyulmadan çok düşük ışık ortamlarında çekim yapabilme imkanı sağlanmıştır. Görüntüyle, hiçbir ara kablo bağlantısına ihtiyaç duymadan, senkronlu bir şekilde sesi kaydedebilen taşınabilir ses kayıt cihazları geliştirilmiştir. İlerleyen bu teknoloji sayesinde, kameranın önünde bir mikrofonla, hiç kesilmeden anında ses alma olanağı doğmuştur. Böylelikle bir kişi kamera diğeri ise ses kayıt cihazının başında olmak üzere iki kişiden oluşan film ekipleri ortaya çıkmıştır. Yeni teknolojik olanaklar belgesel film yapımlarında ilk önce Kanada'da, daha sonra Amerika ve Fransa'da kullanılmış ve belgesel filme yepyeni bir bakış açısı kazandırmıştır.²⁵²

1950'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde televizyon gazeteciliği standart bir şekilde yapılmaktadır. Arka arkaya eklenen sabit ve hareketli görüntüler, didaktik bir dış sesin yorumuyla sunulmaktadır. Bu durum birçok film yapımcısının ve yönetmeninin canını sıkmıştır. Bunun sonucunda izleyicilere, bilgilerin sunumunda, belgesel formatında, yeni yollar aranmaya başlanmıştır. *Life* adlı derginin fotoğraf haberciliğinden etkilenen Robert Drew, kamera teknolojisinin olayları olduğu gibi kaydedebileceğine inanmıştır. Uzun

²⁵² Giannetti, **Ön.ver.**, s.359.; Ellis, **Ön.ver.**, ss.218-219.

uğraşlar sonucunda, 1960'lı yılların başında, Drew'in işvereni *Time-Life* şirketi, Drew ve ekibine, bu amaç doğrultusunda çalışmaları ve gerekli deneyleri yaparak ihtiyaç duydukları donanımları geliştirmeleri için bütçe ayırmayı kabul etmiştir.²⁵³

Drew'in ekibi, ileride doğrudan sinemanın en önemli isimleri arasında yer alacak, Flaherty'nin *Louisiana Story* filminde kameramanlığını da üstlenmiş Richard Leacock, D.A. Pennebaker, Albert ve David Maysles, Gregory Shuker'in bir araya gelmesinden oluşmuştur. Bu ekibin kurucularından Drew ve Leacock, 1960'ların başında kamera ve ses kayıt cihazları üzerine yaptıkları deneyler sonucunda hafif, taşınabilir, ses kayıt cihazı ile herhangi bir kablo bağlantısı olmadan senkronlu ses kaydına olanak tanıyan 16 mm'lik kamerayı geliştirmiştir. 1960 yılında, doğrudan sinemanın ilk örneği olan, Kennedy'nin başkanlık seçimini konu eden *Primary* filminde de, yeni icatlarını denemişlerdir.²⁵⁴ Filmin kameramanlarından Leacock, *Primary* için ilk defa, binaların içinde ve dışında, merdivenlerden aşağıda ve yukarıda, taksi içinde, her yerde bulunduk ve senkronlu ses almayı başardık demiştir.²⁵⁵

William Bluem, Drew ve arkadaşlarının yaptıkları filmlerin özelliklerini şöyle açıklar: "Senaryosuz, önceden çalışılmamış... İlk defa kamera bir insan oluyor. Görüyor, duyuyor, tıpkı insan gibi hareket ediyor."²⁵⁶ Bluem'in doğrudan sinemayla ilgili olarak ortaya koyduğu bu özellikler, belgesel sinemanın kurucularından Dziga Vertov'un sinema anlayışını hatırlatmaktadır.

Doğrudan sinemanın diğer önemli ismi Richard Leacock, Flaherty'nin *Louisiana Story* adlı filminin kameramanlığını üstlenmiştir. Leacock, Flaherty'nin plansız programsız hareket ederek binlerce metre çekim yapmasının, sinema dünyasında kimileri tarafından aşırı disiplinsiz bir yöntem olarak kabul edildiğini belirtir. Ancak ona göre Flaherty'nin kullandığı bu yöntem, hiç durmadan çevreye bakmak ve etrafındaki dünya ile bağını hiçbir şekilde koparmamak gibi oldukça yüksek disiplin gerektiren çabaların ürünüdür. Bu anlayış, Leacock'un filmlerinde göz önünde bulundurduğu en önemli unsur olmuştur.²⁵⁷

²⁵³ Beattie, *Ön.ver.*, ss.85-86.

²⁵⁴ Beattie, *Ön.ver.*, ss.85-86.

²⁵⁵ Ellis, *Ön.ver.*, s.220.

²⁵⁶ Bluem, *Ön.ver.*, s.194.

²⁵⁷ Barnouw, *Ön.ver.*, s.236.

Richard Barsam doğrudan sinemanın ortaya çıkışında iki önemli faktör olduğunu belirtir: Yeni bir sinemasal gerçekçilik arzusu ve bu arzuya ulaşmak için gerekli donanımların geliştirilmesi. Farklı film yapımcılarının doğrudan sinemanın yaratılmasında farklı yaklaşımları olsa da, temel amaç aynıdır: Seçilen gerçekliğin mümkün olduğu kadar doğrudan kaydı, olayları stüdyo yerine olduğu yerde kaydetmek, izleyicide oradaydım hissi uyandırmak. Barsam'a göre doğrudan sinemada senaryo kullanılmaz ve önceden prova yapılmaz. Hafif, omuzda taşınabilir donanımlar kullanılarak film yapımcısı ve filmin konusu arasındaki engeller ortadan kaldırılmaya çalışılır. Ayrıca bu yöntemle film yapımcısı, konu ve izleyici arasındaki ilişki de en üst düzeyde tutulmaya çalışılır. Doğrudan sinemada ses kaydı doğrudan ve senkronlu bir şekilde yapılır ve gerçeklik hissini arttırdığı gerekçesi ile ses kaydı sırasında ortaya çıkan ani ses patlamalarından kaçınılmaz. Film yapımcısı için bu uygulama gerçekliğin doğrudan gözlemi, izleyici için gerçekliğin doğrudan algılanması ile sonuçlanır.²⁵⁸ Giannetti de, doğrudan sinemacıların, önceden tasarlanarak yapılan belgesel ve kurmaca film çalışmalarına karşı çıktığını belirtir. Yeniden canlandırmalar, film ekibi olay gerçekleştiği sırada orada bulunup, olayı doğrudan kaydedeceği için artık gereksizdir. Film yapımcısı hiçbir şekilde olaya müdahale etmeden sadece olanı kaydeder. Gerçek zaman ve uzam mümkün olduğu kadar uzun çekimler kullanarak korunmaya çalışılır. Giannetti, doğrudan sinemanın kameramanların üzerine çok büyük görevler yüklediğini ifade eder. Çünkü olayların gerçekleştiği anda neyin kaydedilip kaydedilmeyeceğinin kararını kameramanlar verir. Bu yüzden Leacock, Pennebaker ve Albert Maysles gibi doğrudan film yapımcıları, kendi projelerinde kameramanlık görevlerini de üstlenmiştir.

Doğrudan film kameramanları, filmdeki özneleri, gittikleri her yerde omuzlarında kame-ralarla takip eder. Bu yüzden kimi çekimler bulanık bir şekilde gerçekleşebilir. Doğrudan sinemacılar, gerçekliği, çok yönlü bir şekilde ve bütün karmaşıklıkla verirler.²⁵⁹ Keith Beattie de, doğrudan film yapımcılarının kayıt esnasında filmin öznesine hiçbir soru sormadıklarını, kameranın açık ya da kapalı olduğuna aldırmaksızın öznelerini direktifler vererek yönlendirmediklerini ifade eder. Ayrıca Beattie, bu ekolün yönetmenlerinin dış ses kullanımına yanaşmadıklarını belirtir.²⁶⁰ Doğrudan sinemada, dış ses gibi, geleneksel belgesel filmlerde izleyiciyi belli bir sonuç çıkarmaya yönlendirecek yöntemlerden uzak durulur. İzleyici, filmde çıkarılacak sonuç konusunda özgür bırakılır.

²⁵⁸ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.303.

²⁵⁹ Giannetti, **Ön.ver.**, s.359-360.

²⁶⁰ Beattie, **Ön.ver.**, s.94.

Jack Ellis, Amerikan doğrudan sinema örneklerinin kriz yapısına sahip olduğunu belirtir. Drew ve arkadaşları keşfettikleri yeni yöntemin en iyi şekilde, kendi içinde draması (başlangıcı, ortası ve sonu) olan, kısıtlı bir zamanda doruğa ulaşan olaylarda etkili olacağını anlamışlardır.²⁶¹ Jacobs'a göre ise Drew ve ekibi, gözlemlerini, gergin atmosferin hakim olduğu, stres altında kalan bireylerin birer karaktere dönüştüğü yerlerde yapmışlardır. Doğrudan sinema yönetmenleri, insanın bireyselliğini ve ilişkilerinin gerçekliğini, olay örgüsü ve hikayeye bağlı kalmadan, dramatik bir devamlılık yaratarak anlatmaya çabalamışlardır.²⁶² Richard Leacock ise, James Blue ile yaptığı röportajda, filmlerinde olay örgülerini kullanmadığını, filmlerinin yapısı için kullanılacak en uygun terimin ise kronolojik sıra olduğunu belirtmiştir.²⁶³

Amerikalı doğrudan sinemacılar, ilk filmlerinde, kendilerine konu olarak ünlü politikacılar ya da şarkıcılar gibi kamusal figürleri seçmişlerdir. Bu yapımlardan biri de D.A. Pennebaker'ın *Don't Look Back* (1967) filmidir. *Don't Look Back*, dönemin Rock yıldızı Bob Dylan'ın, 1965 yılında gerçekleştirdiği İngiltere turnesini konu alır. Film boyunca ağırlıklı olarak Dylan'ın ve arkadaşlarının sahne arkasında yaşadığı günlük olaylar gösterilir. Filmde yönetmenin ya da film ekibinden birinin olaylara müdahalesi gözükmez. Kamera omuzda kullanıldığı için genellikle sallanmaktadır. Ayrıca etrafta gelişen olayları kaçırmamak ve filme bir hareketlilik katmak amacıyla, geleneksel sinemada pek tercih edilmeyen zoom hareketi oldukça sık olarak kullanılır. Belgesel film araştırmacıları bu filmle bağlantılı olarak belki de doğrudan sinemanın en büyük problemlerinden birine değinirler. Richard Barsam, filmde Bob Dylan'ın, kendisinin bir parodisini yaptığını belirtir. Ona göre kameraların farkında olan Dylan, kendisi olmak yerine, medyanın ve hayranlarının onu görmek istediği şekilde davranmayı tercih eder.²⁶⁴ Keith Beattie, sahnede ulaşılmaz bir yıldız gibi görünen sanatçıların, sahne arkasında maskelerinin düştüğünü, gerçek kişiliklerini o zaman sergilediklerini belirtir. Bu yüzden filmin çıkış noktası oldukça mantıklıdır. Ancak kameranın

²⁶¹ Ellis, **Ön.ver.**, s.224.

²⁶² Lewis Jacobs, "Documentary Becomes Engaged Verite," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, ss.376-377.)

²⁶³ James Blue, "One Man's Truth:An Interview With Richard Leacock," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.415.)

²⁶⁴ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.310.

sürekli kayıta olduğunu bilen ve bunu unutmayan Bob Dylan, film boyunca rol yapmıştır. Kamera bu sefer gölgelerin arkasındaki insanı yakalayamamıştır.²⁶⁵

Doğrudan sinemanın bir başka önemli ismi ise Frederick Wiseman'dır. Asıl mesleği Avukatlık olan Wiseman, filmlerinde ağırlıklı olarak Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kurum ve kuruluşları ele almıştır. 1967 yapımı *Titicut Follies* bunlardan bir tanesidir. Filmde suçlular için yapılmış bir akıl hastanedeki yaşam işlenir. Hastalardan oluşan bir koronun şarkı söylemesi ile başlayan film doğrudan sinemanın teknik özellikleri kullanılarak çekilmiştir. *Titicut Follies*'de hastaların içinde bulunduğu kötü koşullara, onlara uygulanan ilkel tedavi yöntemlerine vurgu yapılmıştır. Ayrıca hastane personelinin hastalara karşı takındığı ilgisiz tavır, filmde işlenen bir başka temadır. Uzun bir süre gösterimi yasaklanan film, beraberinde doğrudan sinemanın bir başka problemi olan etik tartışmalarını gündeme getirmiştir.

Aynı dönemde Fransa'da, ortaya çıkışını doğrudan sinema gibi teknolojik gelişmelere borçlu olan; ancak farklı düşünsel temeller üzerine kurulan, cinema verite (sinema-gerçek) adı verilen bir başka sinema anlayışı hakim olmuştur. Erik Barnouw bu anlayışla çekilen belgeselleri katalizör belgeseller olarak nitelendirir.

2.4.11. Katalizör Belgeseller

Amerika Birleşik Devletleri'nde, film ekipmanlarında teknolojik ilerlemelerin görüldüğü aynı dönemde, Fransa'da yaşayan film ve ses mühendisi Andre Coutant, taşınabilir, sesli çekim yapmaya uygun 16 mm'lik kamera ile görüntüyle senkronlu bir şekilde ses kaydı yapabilen manyetik ses kayıt cihazını geliştirmiştir. Coutant'ın bu yeni kamera ve ses kayıt sistemini geliştirmesinin nedeni, sosyal bilimcilerin, etnografik araştırmalar yapabilmek için, yeni çalışma araçlarının bulunması yönündeki taleplerinden kaynaklanmıştır. Bir etnograf olan Jean Rouch da bu yeni teknolojiyi aktif şekilde filmlerinde kullanmıştır.²⁶⁶

Antropoloji eğitimi alan Jean Rouch, özellikle Afrika'nın batı kıyılarından göçen yerlilerle ilgilenmiş, çalışmalarında filmi bir araç olarak kullanmıştır. Daha sonraları Fransa'da antropolojik bakış açısını terk etmeden belgesel ve kurmaca filmler yapmıştır. Rouch,

²⁶⁵ Beattie, **Ön.ver.**, ss.97-102.

²⁶⁶ Beattie, **Ön.ver.**, s.87.

antropoloji ve filmi birleştirerek, hem antropoloji bilimi alanına hem de film yapımına büyük yenilikler getirmiştir. Rouch, filmlerinde, kendisini, özneleriyle beraber film yapım sürecine dahil etmiştir. Ayrıca kurmaca durumların, film öznelerinde kültürel ve psikolojik olarak nasıl bir etki yarattığını araştırmıştır.²⁶⁷ Fransa’da Jean Rouch’un film alanına getirdiği bu yeni yaklaşıma *cinema verite* (sinema gerçek) adı verilmiştir.²⁶⁸ Sinema gerçek şeklini ve özelliklerini gerçekten, spontane gelişen olaylardan ve senkronize kaydedilen görüntü ve sestten almıştır.²⁶⁹

Sinema gerçek akımının önderlerinden, Jean Rouch’un yakın dostu olan sosyolog Edgar Morin, *France Observateur*’un Ocak 1960 sayısında yayınladığı makalede, yeni bir sinema gerçek anlayışı ile belgeselde olduğu gibi yaşamın gerçekliğinin yakalanabileceğini belirtmiştir. Bu yaklaşıma göre sinemacı, film esnasında aktif bir katılımcı olur ve kamera için bir sosyal drama yaratmaya yardım eder.²⁷⁰

Sinema gerçek akımı adını ve amaçlarını Dziga Vertov’un sinemayla ilgili teorilerinden almıştır. Vertov’a göre gerçeğe sadece kameranin kontrolsüz şekilde akıp giden yaşamla karşılaşması sonucu ulaşılır. Ona göre, kamera, insan manzaralarının altında yatan hakikati keşfeder.²⁷¹ Jean Rouch kendi yaptığı sinemayı tanımlarken Vertov’un etkisinden söz eder. Ona göre Vertov’un filmleri dünyaya sinema gerçek adındaki yeni bir öğretiyi getirmiştir. Dziga Vertov’un film kameralı adam adlı filmi, alıcıyı sokağa çıkarmanın, alıcıyı başoyuncu yapmanın ilk girişimi olarak kalacaktır. Jean Rouch, George Sadoul’un kendisine, Vertov’un yayınlanmamış yazılarında, sesli filmin gelişiyi beraber sesin, görüntüyle eşleşmeli olarak alınabileceğini söylediğini belirtir. Bu durum sinema- göze yeni bir bölüm açacaktır, sinema-göz böylelikle sinema-göz ve kulak olacaktır. Rouch, kendi yaptıkları çalışmaların aslında bundan ibaret olduğunu belirtir.²⁷²

Jean Rouch, kendi sinema anlayışını etkileyen ikinci isim olarak da, dünyanın ilk etnografik filmi olarak nitelendirdiği *Nanook of the North*’un yönetmeni, Flaherty’i gösterir. Flaherty yabancı bir kültürün insanlarını filme almak için önce onları tanımak gerektiğini belirtir. Bu

²⁶⁷ Ellis, **Ön.ver.**, s.237.

²⁶⁸ Rabiger, **Ön.ver.**, s.25.

²⁶⁹ Jacobs, “Documentary Becomes Engaged Verite,” **Ön.ver.**, s.375.

²⁷⁰ Charles Musser, “Sinema Verite ve Yeni Belgesel,” **Dünya Sinema Tarihi**. Ed.: Geoffrey Nowell-Smith (İstanbul: W.W. Kabalcı Yayın Evi., 2003, s.598.)

²⁷¹ Jacobs, “Documentary Becomes Engaged Verite,” **Ön.ver.**, s.375.

²⁷² Jean Rouch, “Geleceğin Sineması,” **Türk Dili Özel Sayısı**. Sayı no 196: 497-501, (Ocak 1968), s. 498.

yüzden Eskimo'ların yaşamını kaydetmeden önce yıllarca onlarla yaşamıştır. Rouch kullandıkları yöntem olan “filme alınan insanlara, çevrilen filmi göstermeyi” Flaherty'nin *Nanook*'da denediğini belirtir. Rouch'un değindiği son isim de Jean Vigo'dur. Vigo da özgür alıcıyı yalnızca kendi çağdaşlarının davranışlarını ve bu davranışlar aracılığıyla kültürlerini göstermek için kullanmıştır.²⁷³ Richard Barsam da, sinema gerçek tekniğinin, ilk defa 1935 yapımı *Housing Problems*'de kullanılan röportaj yönteminin, 1922 yapımı *Nanook of the North* kadar eski olan biyografi formatının, Walther Ruttmann' tarafından *Berlin: Symphony of the City* ile başlatılan ancak 1927'de Vertov tarafından *Man With a Movie Camera* ile geliştirilen şehir yaşamının çok yönlü portresinin, bir araya gelmesinden oluştuğunu belirtir.²⁷⁴

Erik Barnouw, kimileri tarafından sinema gerçek kavramının, doğrudan sinema için de kullanıldığını belirtir. Oysa bu iki yaklaşım, senkronlu ses sistemlerinin gelişmesinden dolayı ortaya çıksa da, birbirlerinden farklı özelliklere sahiptirler. Doğrudan sinema belgeselcileri kameralarını alıp gerilim olduğu yerlere giderler ve ortaya bir kriz çıkmasını beklerler, Rouch'un sinema gerçeği ise olayları kendisi başlatır. Doğrudan sinema sanatçıları filmlerinde görünmezliği amaçlarken, Rouch'un sinema gerçek sanatçıları açık bir şekilde filmde yer alan olaylara katılır. Doğrudan sinemacılar izleyici rolü üstlenirken, sinema gerçekçiler birer provokatördür. Doğrudan sinema gerçeğe kameranın önünde gelişen olaylardan ulaşırken, sinema gerçekçiler bir paradoxa bağlıdır. Onlara göre yapay durumlar saklı gerçeği ortaya çıkarabilirler.²⁷⁵

Ali Issari ve Doris Paul'a göre doğrudan sinemanın en önemli temsilcilerinden Richard Leacock'un ve sinema gerçek akımının kurucusu Jean Rouch'un amaçları aynıdır. İkisi de günlük yaşamın yüzeyselliği altında gizlenen gerçek yaşamı ve gerçek insanı bulmayı amaçlar. Rouch, görülebilir yüzeyselliğin altındaki gerçeğe tartışma, röportaj ve bir takım kurmaca durumları kullanarak ulaşmayı umar. Leacock ise gizlenmiş gerçeği ortaya çıkarmak için insanları zorlamadan kaydeder. Ona göre özneler gerçekten ne hissettiklerini bilinçsiz bir şekilde rahatladıkları zaman veya bir iş üzerine yoğunlaştırdıkları zaman ortaya çıkarmaktadırlar. Rouch, gerçekliğin maskesini, bireyin kendini keşfetme sürecinde düşürmeye çalışırken, Leacock da gerçekliği açığa çıkarmak için, bireyin savunmasız olduğu

²⁷³ Rouch, **Ön.ver.**, s.498.

²⁷⁴ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.301.

²⁷⁵ Barnouw, **Ön.ver.**, s.255.

durumları yakalamaya çalışır.²⁷⁶ Henry Breitrose, doğrudan sinema yönetmenini gözükmesi oldukça zor olan duvardaki sineğe benzetirken, sinema gerçek yönetmenini açık bir şekilde görülen çorbadaki sineğe benzetir.²⁷⁷

Bill Nichols'a göre direct sinema ile cinema verite arasında belirgin farklılıklar vardır. Nichols, *Representing Reality* adlı kitabında, belgesel sinemanın tarihsel gelişimine ve bu gelişim süreci içinde yer alan belgesel filmlerin sunumlarına göre yaptığı ayrıştırmada, doğrudan sinemayı gözlemsel tarz başlığı altında değerlendirirken, sinema gerçeği etkileşimli tarz olarak nitelendirir. Ona göre gözlemsel yöntemle çekilen belgeseller de vurgulanan, film yapımcısının araya girmemesidir. Daha önce hiçbir belgesel sunum yönteminde görülmeyecek şekilde, kontrol kameranın önünde gerçekleşen olaylara devredilmiştir. Kurgu'nun genel amacı belli bir ritim inşa etmek yerine, yaşanmış ya da gerçek zaman hissini arttırmaktır. Filmde yapılan kesmeler bir iddia ya da olayın mantıksal devamlılığını sağlamak için değil de gözlemin geçici, uzamsal devamlılığını sağlamak için yapılır. Böylelikle izleyicide bir şimdiki zaman duygusu yaratılmaya çalışılır. Genelde en saf formlarında dış ses, çekim esnasında kaydedilmeyen ses ve müzikler, ara yazılar, yeniden canlandırmalar ve röportajlar kullanılmaz. Nichols, gözlemsel belgesellerin aile, yerel topluluklar ya da kurumlar gibi sosyal oluşumlar içinde yer alan bireyler üzerinde yoğunlaştığını belirtir. Nichols'a göre, etkileşimli tarzda çekilen belgeseller de gözlemsel tarzda çekilen belgeseller gibi kamera teknolojinin getirdiği yenilikler sayesinde ortaya çıkmıştır. Ancak bu yöntemle çekilen belgesellerde, film yapımcısı olaylarla o anda müdahale eder. Eskiden film yönetmenin sesi, daha sonradan dış ses olarak olayları organize edecek şekilde filme eklenirken, artık olayların olduğu anda, yönetmen filmde yer alan kişilerle ilişkiye girerken duyulur. Böylelikle film yönetmenine, film içinde yer alan sosyal aktörlerle bir danışman, bir katılımcı, bir savunmacı ya da bir kışkırtıcı olarak ilişkiye girme fırsatı doğar. Filmde yer alan sosyal aktörlerin yorumları ve film yapımcısına o anda verdikleri tepkiler, film argümanının önemli bir parçasını oluşturur. Ara yazılar ve grafikler anlatımı sağlayan diğer öğelerdir. Etkileşimli tarzda çekilen belgesellerin hedefi, ekran başında yer alan izleyicilerden çok, filmin içinde yer alan sosyal aktörlerdir.²⁷⁸

²⁷⁶ Ellis, **Ön.ver.**, s.226.

²⁷⁷ Winston, **Ön.ver.**, s.188.

²⁷⁸ Nichols, **Ön.ver.**, ss.39-47.

Nazmi Ulutak da cinema verite ve direct sinema akımlarının aynı dönemde yaşanan teknolojik gelişmelere bağlı olarak çıktığını ifade eder. Her iki akımın da ana amacı, yaşamı hazırlıksız, aktığı gibi, yaşandığı gibi yakalamaktır. Kurmaca sinemanın dayandığı senaryo, oyuncu, mizansen, kostüm, dekor ve bunun gibi araçlara gerek duymadan, yaşamın içine girip gerçeği aramaya, sorgulamaya çalışırlar. Ancak Ulutak’a göre her iki akım arasında önemli farklılıklar vardır. Direct sinema akımında, seçilen konuya ilişkin olayların geçtiği mekanlarda olmak ve bu gelişim sürecini sürekli gözlemleyerek çekmek önemlidir. İzleyicinin izlediği olaylara karşı ilgi duymasını sağlayan en önemli unsurlardan biri, konun seçimidir. Ulutak, direct sinema filmlerinin genellikle konularını, kişiler arasındaki çatışmaların kendiliğinden doğabileceği olayların içinden seçtiğini belirtir. Direct sinema yönetmeni, bu çatışmalar sonucu insanlarda yaşanan değişimleri, varsa toplumsal gelişmeleri gözlemlemeye çalışır. Direct sinema filmlerinde bütün olaylar kameranın önünde gelişir ve filmi yapanların bu olayların gelişimine hiçbir müdahalesi yoktur. Film yapımcılarının müdahalesi çekim anında neyi, nasıl (kameranın yeri, açısı, çerçevesi, hareketi) çekecekleri konusundadır. İzleyiciye, filmi yapanların kim olduğu fark ettirilmez. İzleyici ve olaylar arasında doğrudan aracısız bir ilişki kurulur. Ancak cinema verite akımı filmlerin konusunu seçerken ve seçtiği konuya yaklaşırken çok farklı bir yöntem kullanır. Konu öncelikle film çekme işinin kendisidir. İzleyici, cinema verite filmlerinde, konu olarak ele alınan kişilerle, bu konuyu işleyen sinemacı arasındaki ilişkiye tanık olur. Film çekim ekibinin neyi nasıl yaptığının farkına varmasından öte, bizzat bu filmi yapanların varlığını perdede görür. Kendinden önceki belgesel akımlarında sürekli gizlenen sinemacının kimliği, cinema verite filmlerinde ön plana çıkar.²⁷⁹

Kevin Macdonald ve Mark Cousins’a göre cinema verite ve direct sinema birçok açıdan farklılık gösterir; ancak bazı hayati özellikleri de paylaşırlar. Her ikisi için de olayların olduğu anda mevcut olma, içtenlik ve gerçek en önemli unsurlardır. Her ikisi de geleneksel sinemanın profesyonel estetik anlayışını reddeder. Elde ettikleri görüntülerin grenli, netsiz ve sallantılı olup olmaması ile ilgilenmezler. Aslında görüntülerde oluşan bu bozulmalar onlar için gerçekliği yansıtmak için kullanılan öğeler olmuşlardır. Ancak Macdonald ve Cousins, sinema gerçek ve doğrudan sinemanın, film yapımcısının olaylara müdahalesi hususunda farklılık gösterdiğini belirtir. Sosyolog Edgar Morin ve antropolog Jean Rouch önderliğindeki Fransızlar, Dziga Vertov’un, kameranın kusursuz olmayan insan gözüne

²⁷⁹ Nazmi Ulutak, “Cinema-Verite Belgesel Akımı Nedir? Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı İle Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri,” **Belgesel Sinema**. Sayı no 1: 35-37, (Güz 2002), ss.34-35.

kıyasla dünya hakkında daha derin bilgilere ulaşacağı düşüncesini takip etmişlerdir. Özneleriyle röportajlar yapmış, film yapım sürecine dahil olmuşlardır. Kamerayı araçları olarak kullanmışlardır. Film yapım süreci onlar için öznelerinin kaygılarını, endişelerini araştırmak anlamına gelir. Kendi film estetiği anlayışlarına, Dziga Vertov'un Kino-Pravda'sının doğrudan tercümesi olan, cinema verite adını vermişlerdir. Buna karşın *Time-Life* dergisinde çalışan Robert Drew önderliğindeki Amerikalılar, doğrudan sinemayı aktörsüz bir tiyatro olarak görmüşlerdir. Mcdonald ve Cousinse göre Drew, röportaja tamamen karşıdır. Eğer istenirse film ekibinin kolaylıkla fark edilemeyeceğine ve zorlanmadan hareket edebileceğine inanmaktadır. Böylelikle gerçekliği etkilemeden kaydedebilmek mümkün olabilir. Robert Drew ve Richard Leacock'un Don Pennebaker, Mayseles Kardeşler gibi takipçileri de, öznelerini, kameranın varlığını yaptıkları işten dolayı unutabilecek, kriz ortamlarında bulunan kişilerden seçmişlerdir.²⁸⁰

Cinema verite ve direct sinema akımı arasındaki ayrımın bir nedeni de ortaya çıktıkları ülkelerde egemen olan düşünce anlayışı olduğu söylenebilir:

Avrupalılar seçmecidir(eklektik), birimselcidir(unitarian). Bütün yollar Gerçek-Tanrı'ya gider. Araya girerler, araştırırlar, mülakat yaparlar, açığa herhangi bir şey çıkarabilecek durumları kışkırtırlar. Konudan bir şeyler elde edebilmek için yaratıcı bir katılımla teşebbüs vardır. Amerikalıların büyük bir çoğunluğu kuralcıdır(fundamentalist). Amacı ne olursa olsun bütün araya girmelerden kaçınırlar. Pasif kalmak için tetiktedirler. Kendilerini yok etmenin yolunu ararlar. Konunun kendilerinin orada olduğunu unutmasını isterler.²⁸¹

Jack Ellis de aynı amaçlarla yola çıkan, fakat kullandıkları yöntemlerle birbirinden farklılaşan bu iki akımın temelindeki ayrılıklarından birinin, Fransız ve Anglos Sakson kültürü arasındaki farklılıklar olduğunu ifade eder. Ellis'e göre Fransızlar sosyolojik bir yaklaşım yerine felsefi bir yaklaşımla hareket ederler. Felsefenin bir branşı olan bilineni araştırmanın bir yolu olan fenomoloji(Görünge Bilim) ile daha yakından ilişkililerdir. Didaktik formüller yerine, düşünmek için gözlem ve incelemeyi önerirler. Anglos saksonlar

²⁸⁰ Kevin Macdonald ve Mark Cousins, "The Grain of Truth," **Imagining Reality**. Ed.: Kevin Macdonald ve Mark Cousins (London-Boston: Faber and Faber, 1981, ss.249-250.)

²⁸¹ "James Blue, "Thoughts On Cinema Verite and a Discussion With Maysles Brothers," Film Comment Cilt no 4, Sayı no 2, (Sonbahar 1965, 23)"ÖzkanÖz, "Cinema Verite" ve "Direct Cinema" Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik Ve Teorik Temeller Ve Bu Bağlamda "Chronique d'un e'te" Filminin İncelenmesi (Eskişehir: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), s.39'daki alıntı.

ise gerçekliği bildikleri gibi kabul ederler. Doğrudan “Gerçeklikle ne yapabiliriz?” sorusunu sorarlar. Fransızların sordukları soru ise “Gerçeklik nedir?” sorusudur.²⁸²

60’lı yıllarda I.N.A. Türkçe açılımı ile Fransız Ulusal Görsel-Araçlar Kurumu, Jean Rouch’unda aralarında bulunduğu bir grup Fransız sinemacıdan, Fransız yaşam tarzına ve tarihine ilişkin filmler yapmalarını ister. 1961 yılında Rouch da, ünlü toplum bilimci Edgar Morin ile I.N.A. için *Chronicle of a Summer* adlı filmi çeker.²⁸³ *Chronicle of a Summer* filminin, sinema gerçeğin gelişimi üzerine katkısı çok büyük olmuştur.²⁸⁴ Film, merkezine dört ana kişiyi (Auschwitz toplama kampından kurtulan Marceline, Afrikalı bir öğrenci olan Landry, Paris’te yaşayan İtalyan kadın Marilou ve Renault fabrikasında çalışan Angel) toplayarak, bir bakıma yirminci yüzyılın modern şehir yaşamını ele alır.

Film, siren sesiyle beraber, sabahın erken saatlerindeki Paris sokaklarının görüntüleriyle açılır. Daha sonra görüntüler üzerinde duyulan dış ses bu filmin aktör kullanılmadan, zamanlarını gerçeği kaydetmek için yapılan bu deneye ayıran, yaşayan erkekler ve kadınlarla yapıldığını ifade eder. Bu açılış Dziga Vertov’un *Man With a Movie Camera* filminin başlangıcını anımsatır. Vertov da *Man With a Movie Camera*’nın başlangıcında, izleyicilere, seyredecekleri filmin, görünen olayları aktör, oyuncu gibi geleneksel kurmaca sinemanın özelliklerini kullanmadan, sinematik bir deney içinde sunacağını belirtir.

Filmin hemen başında Jean Rouch ve Edgar Morin’i, kendi deyimleriyle deneylerinin bir parçası olan Marceline ile konuşurken görürüz. İkili filmde ne yapmak istedikleri konusunda Marceline’ye bilgi verirler. İnsanların nasıl yaşadıkları üzerine bir film yaptıklarını belirten yönetmenler, Marceline’den “Nasıl yaşıyorsun?” “Yaşamınla ne yapıyorsun gibi?” sorulara cevap vermelerini isterler. Daha sonra Marceline sokağa çıkarak insanlara “Mutlu musunuz?” sorusunu yöneltir. Erik Barnouw, 1960 yılında Fransa’nın içinde bulunduğu durum düşünüldüğünde, bu sorunun oldukça mantıklı olduğunu belirtir. Cezayir’deki savaş halkı usandırmış, ekonomik kriz yaşanmış, ırkçılık olayları artmış ve eğitim sorunları en üst düzeye gelmiştir.²⁸⁵ Görüldüğü üzere yönetmenler filmin daha başlangıcında yapmak

²⁸² Ellis, **Ön.ver.**, s.252.

²⁸³ Mustafa Altıntaş, “Jean Rouch Ve Sinema Gerçek Üzerine Birkaç Not,” **Belgesel Sinema**. Sayı no 1: 33-34, (Güz 2002), s.33.

²⁸⁴ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.301.

²⁸⁵ Barnouw, **Ön.ver.**, s.254.

istedikleri deneyin katılımcısı olmuş, birer provokatör gibi davranarak filmde yer alan insanların gerçek hislerini ortaya çıkarmaya çabalamışlardır.

Film yapımcıların kışkırtıcı tavrı Musee d'Art bahçesinde, Marceline ve bir grup Afrikalı gençle yenen yemekte daha da belirgin bir şekilde görülür. Marceline daha önce Afrikalı bir gençle olan beraberliğini anlatırken, Edgar Morin devreye girer. Burada bulunma nedenlerinin Afrikalı dostlarla Kongo üzerine konuşmak olduğunu hatırlatır ve konuşmayı istediği şekilde yönlendirir. Daha sonra aynı masada konu, anti-semitizm üzerine açılır. Bu sefer Rouch, Afrikalı öğrenci Landry'e dönerek, Marceline'nin elindeki dövmenin ne anlama geldiğini sorar. Yönetmenler yaptıkları kışkırtıcı müdahalelerle filmin gidişatını belirlerler.

Filmin son sahnesinde, Musee d'Art'da, yönetmenler Jean Rouch ve Edgar Morin filmi değerlendirirler. Filmde yer alan kişilerin, filmi izledikten sonra birbirleri hakkında yaptıkları yorumlar üzerine tartışır. Bu sahne bir bakıma yönetmenlerin filmin başında belirttikleri “aktör kullanmadan gerçeği kaydetme” amacına ne kadar ulaştıklarının bir tartışmasıdır. Filmde yer alanların bir kısmı kendilerinin ve arkadaşlarının oldukları gibi davranmadığını, kamera karşısında rol yaptıklarını ifade ederken, bir kısmı da filmde olanları çok gerçekçi bulmuştur. Marceline, Concorde Meydanı'ndaki çekiminde oynadığını söylemiştir. Buna karşın Maxle de, Marilou'nun kamera karşısında kendini apaçık ortaya koyduğunu belirtmiştir. Jean Rouch filmdeki bu çok anlamlılığın, film yapımcısı olarak bir noktaya geldiklerinin ve günlük gerçekliği değil de, gerçekliği sorgulayabileceklerinin bir kanıtı olduğunu ifade eder.

Edgar Morin, karşılaştıkları durumu açıklamaya devam eder. Ona göre samimiyet ve içtenlik çok fazla olduğunda, abartılı bir oyunculuk ortaya çıkar. Bundan ötesi de kendisini teşhir etmektir. Filmdeki yer alan kişiler kendilerini teşhir etmişse, bu büyük bir sorundur. Eğer filmdeki insanlar, izleyiciler tarafından kendilerini teşhir eden oyuncular olarak anlaşılmışsa, bu da filmlerinin işe yaramadığını gösterir. Rouch ve Morin, filmlerinde bu iki durumun yaşanıp yaşanmadığı konusunda çelişkiye düşerler:

Bu film, normal sinemanın tersine, bizi yaşamla yeniden baş başa getiriyor.

İnsanlar yaşamlarındaki gibi tepki gösteriyorlar. Onlara kimse yol göstermiyor, izleyicilere de yol gösteren yok. Biz hiçbir zaman bu insan iyi, bu insan kötü ya da zayıf demiyoruz. Bu nedenle izleyici gerçekten sokakta tanışabileceği bir kişiyi karşısında (perdede) görünce şaşırıyor.

Bu karşına ne çıkacağını bilemediğin bir iş. Başımız büyük dertte.

Sinema gerçeğin bir başka önemli örneği ise eski bir gazeteci ve yazar olan Chris Marker tarafından gerçekleştirilen 1963 yapımı *The Lovely May* adlı filmidir. Cezayir savaşının bitiminden sonra çekilen filmde, Marker, tıpkı Morin ve Rouch'un yaptığı gibi Paris halkıyla röportajlar yapar. Yönetmen iki bölümden oluşan filmde insanlara gelecekle ilgili planlarını, amaçlarını, siyasi görüşlerini ve her şeyden önemlisi yaşadıkları toplumu nasıl algıladıklarını sorar. Ancak Marker, Morin ve Rouch gibi ekranda görülmez, kameranın arkasından sorular sorarak katılımcıları istediği şekilde yönlendirir. Jack Ellis, Marker'ın röportajlarının, Rouch ve Morin'e göre daha yargısal ifadeler içerdiğini belirtir. Marker insanlarla röportaj yaparak bir tartışma başlatır. Aldığı bazı cevaplarda ise yaşadığı hayal kırıklığını açık şekilde ifade eder.²⁸⁶

Aynı yıllarda dünya genelinde, katalizör belgesel yapımında büyük bir patlama yaşanmış, Jean Rouch'un kullandığı yöntemlerle birbirinden farklı konuları işleyen birçok belgesel yapılmıştır. Ancak, daha çok görüşmelere dayanan bu yöntemde, "konuşan kafalar" ön plana çıkmış, bu durum beraberinde (filmlerin uluslararası gösteriminde) bir çeviri problemini getirmiştir.²⁸⁷

Doğrudan sinema ve sinema gerçek akımlarının ortaya çıktığı altmışlı yıllar, dünya genelinde politik krizlerin yaşandığı, bir geçiş dönemi olmuştur. Bu dönemde, dünyanın her bölgesinde, protest tavrı olan, Barnaouw'un deyiimiyle gerilla belgeselleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

2.4.12. Gerilla Belgeselleri

Erik Barnouw, 1950'li yıllarda Doğu Avrupa ülkelerinde etkili olan baskıcı Stalin politikalarının yumuşamasıyla, daha liberal bir ortam oluştuğunu belirtir. Bu durumun sonucunda sosyalist ülkelerde eleştirel bakış açısı taşıyan filmlere karşı toleranslı davranılmış, ortaya Barnouw'un "black film" olarak adlandırdığı film türü çıkmıştır. Black filmler dönemin propaganda ve ümit verici filmlerinden farklı olarak eleştirel bir tavır takınırlar. Ancak bu tavır, sosyalist sistemin kendisine değil, idari kusurlara yöneliktir. Özellikle Polonya, Macaristan, Çekoslovakya ve Yugoslavya gibi ülkelerde etkili olan bu filmlerde barınma, bürokratik engeller, işsizlik, yankesicilik ve fahişelik gibi konular

²⁸⁶ Ellis, *Ön.ver.*, s.242.

²⁸⁷ Barnouw, *Ön.ver.*, ss.261-262.

işlenmektedir. Ancak daha sonraki yıllarda black film yönetmenleri, yapılan eleştirilerin dozajından rahatsız olan devlet görevlilerinin engellemeleriyle karşılaşmışlardır.²⁸⁸

Erik Barnouw, black filmlere örnek olarak 1956 yapımı *Warsaw 56* adlı filmi gösterir. Savaş sonrası Polonya film endüstrisinin kurucularından olan Jerzy Bossak ve Jaroslaw Brozowski'nin yönettiği film, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği yıkım nedeniyle Polonya'da yaşanan barınma problemini ele alır.²⁸⁹

1960'lar, Amerika Birleşik Devletleri'nde birçok değişikliğin yaşandığı yıllar olmuştur. Başkan John F. Kennedy yeni bir gelişim programı uygulamış, buna bağlı olarak devletin medya, işçiler, azınlıklar ve etnik gruplarla olan ilişkilerinde yeni bir dönem başlamıştır. Ancak yaşanan Kennedy, Martin Luther King, Malcom X suikastları ve ırkçı faaliyetler, üniversite olayları, çevreci hareketler, suç oranının ve uyuşturucu kullanımının artması, devlet liderlerine güven kaybı ve Vietnam Savaşı ülke içinde büyük sosyal krizlere yol açmıştır.²⁹⁰ Bu dönemde Amerika'da ve dünyanın diğer ülkelerinde, özellikle Vietnam savaşını konu alan gerilla belgeselleri görülmüştür.

Sosyalist ülkelerle kıyaslama yapıldığında, kapitalist ülkelerdeki gerilla belgeselcilerin, sinema ve televizyonda kendilerine yer bulmaları çok daha zor olmuştur. Çünkü kapitalist sistemde, gerilla belgeselciler, sadece devletle değil, aynı zamanda uluslararası güce sahip büyük şirketlerle mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Bu muhalif belgeselleri baskı altında tutma ve etkisiz hale getirme çabaları özellikle Vietnam Savaşı'nda yaşanmıştır.²⁹¹

Jacobs, Vietnam Savaşı'nın, televizyon sayesinde, oturma odalarından izlenen ilk savaş olduğunu belirtir. Bağımsız Amerikan sinemacılarıysa, Vietnam savaşını konu eden film yapım işini, devletin izlediği politikalar yüzünden ağırdan almışlardır. Jacobs'a göre bu durumun nedeni, Beyaz Saray ve Pentagon'un, olayların üstünü örtmek konusunda çok iyi iş çıkarmasıdır. Ayrıca bağımsız yapımcılar, bazı güçleri kızdırmaktan ve halk tarafından vatan haini damgası yemekten çekinmişlerdir.²⁹² Barnouw, Amerikan televizyonlarında Vietnam savaşıyla ilgili olarak yayınlanan ilk belgesellerin, savaşın gerçek nedenlerini kamuoyundan

²⁸⁸ Barnouw, *Ön.ver.*, ss.262-268.

²⁸⁹ *Aynı*, s.263.

²⁹⁰ Barsam, 1992, *Ön.ver.*, s.209.; Jacobs, "Documentary Becomes Engaged Verite," *Ön.ver.*, s.368.

²⁹¹ Barnouw, *Ön.ver.*, s.269.

²⁹² Jacobs, "Documentary Becomes Engaged Verite," *Ön.ver.*, ss.373-374.

gizleyen, hükümet politikalarına uyumlu yapımlar olduğunu belirtir. Ayrıca televizyon kanallarının sponsorlarının büyük bir çoğunluğu, savaş yanlısı olduğu için, askeri hareketi destekleyen filmlerin yayınlanmasından yana olmuşlardır.²⁹³

Buna karşın aynı dönemde, dünyanın çeşitli ülkelerinde, Amerikan halkının görmediği şekilde savaşı resmeden filmler yapılmıştır. Başlangıçta Amerika'ya sokulmayan bu filmler, savaş karşıtı kesmin güçlenmesi ile hem kamu yararına yayın yapan televizyon kanallarında, hem de özel kanallarda kendilerine yer bulmuşlardır. Bu filmlere örnek olarak Kanadalı belgesel film yönetmeni Michael Rubbo'nun *Sad Song of Yellow Skin (1970)* adlı filmi gösterilebilir. Rubbo filmde, savaş yüzünden parçalanmış Vietnam halkının günlük yaşamını, ekrana taşımıştır.²⁹⁴

Erik Barnouw'un belgesel filmin tarihsel gelişiminde, yaşanan toplumsal olaylarla bağlantılı olarak belgeselcilerin üstlendikleri görevlere göre yaptığı sınıflama, Gerilla belgeselleri ile son bulur. Ancak önemli toplumsal olaylar ve teknolojik gelişmeler, belgesellere yeni işlevler kazandırmaya devam etmiş, ortaya yeni belgesel türleri çıkmıştır.

2.4.13. 1970 ve 1980 Döneminde Belgesel Filmler

Jack Ellis ve Betsy McLane, 1970'li yılların belgesel sinema alanında oldukça önemli bir dönem olduğunu belirtirler. Bu dönemde bağımsız film yapımları, en üst seviyeye ulaşmıştır. Ticari olmayan 16-mm film pazarı (okullar, kütüphaneler, film dernekleri, üniversiteler hatta hapishaneler) oldukça gelişmiştir. Böylelikle, Hollywood ve televizyon kuruluşları dışında, bağımsız film yapımcılarına yaratıcı çalışmalar yapmaları için, yeni finansal kaynaklar sağlanmıştır. 1960'lı yıllarda yaşanan politik ve toplumsal olayların etkisi ve sanatçıların bireysel özelliklerinin birleşmesi ile belgesel film yapımı 1970'lerde, insanların kendilerini ifade ettiği en önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Bu dönemde deneyimli belgeselciler çalışmalarına devam ederken, bir yandan da İkinci Dünya Savaşı'na tanık olmamış yeni nesil belgesel film yönetmenleri, oldukça farklı konular ve yöntemlerle ilgilenmişlerdir.²⁹⁵

²⁹³ Barnouw, *Ön.ver.*, s.273.

²⁹⁴ Barnouw, *Ön.ver.*, ss.281-283.

²⁹⁵ Jack Ellis ve Betsy McLane, *A New History of Documentary Film* (New York: Continuum, 2005, ss.227-228.)

1970’lerde Amerika Birleşik Devletleri’nde Vietnam Savaşı’nı ve savaşın insanlar üzerindeki etkilerini ele alan belgesellerin yapımına devam edilmiştir. Bu dönemde, farklı olarak yükselen feminizm akımının etkisiyle, kadının o günün dünyasındaki yerini sorgulayan filmler yapılmaya başlanmıştır. Yönetmenler bireysel konulara yönelmiş, çalışmalarında kendilerini ve ailelerini konu etmişlerdir. Kimi belgesel yapımcıları klasik sinema gerçek yönteminden reflexivity(dönüşlü) tarzına kaymışlardır. Film yönetmeninin, özneliyle etkileşimi giderek artmış, nesnelliği sorgulanmıştır.²⁹⁶

Lewis Jacobs, 1970’lerde belgesel alanında yaşanan en önemli gelişmelerden birinin, üniversitelerin film bölümlerinden mezun olan genç kadın yönetmenlerin, sinema dünyasına girmeleri olduğunu belirtir. Feminist hareketin etkisiyle, kendilerine özgü, keskin bir üslupları olan bu yönetmenler, yarım yüzyıldan daha uzun süredir erkeklerin kontrolünde olan sinema dünyasında, kayda değer başarılar elde etmişlerdir. Kadın yönetmenler genelde kadının toplumdaki durumunu konu eden filmler yapmış, ancak kendilerini kadın temaları ile sınırlamamışlardır.²⁹⁷ Feminist bakış açısıyla çekilen kurmaca olmayan filmler, kadınların yaşam deneyimlerini resmetmesi nedeniyle, birçok kadın izleyici için yeni ve eşsiz bir fırsat olmuştur. Bu filmler çalışan kadınlarla konuşmuş, onları mücadelelerinde destekleyerek kamusal alanda daha fazla talepte bulunmaları konusunda cesaretlendirmiştir.²⁹⁸

Richard Barsam’a göre 1960’larda ve 1970’lerde ortaya çıkan, aralarında feminist teoriyi de barındıran birçok yeni film teorisi, kurmaca olmayan ve belgesel filmlerdeki salt gerçekliğe ulaşmak için kullanılan yöntemlere ve egemen erkek bakış açısına karşı çıkmıştır.²⁹⁹

Patricia Erens, feminist filmlerinin amacının basit bir şekilde erkeğin sesi yerine kadının sesini koymak olmadığını belirtir. Erens’e göre birçok kadın yönetmen, hem kurmaca hem de belgesel film alanında feminist bilinci vurgulayan biçimlere ihtiyaç duymuş, izleyiciyi harekete geçiren uyarıcılar sağlamayla ve geleneksel şekilde filmin pasif şekilde izlenmesini ortadan kaldırmakla ilgilenmişlerdir. Bütün bu düşüncelerin sonucu olarak birçok kadın sinemacı yeni biçimler ve teknikler denemeye başlamış, belgesel, kurmaca ve deneysel

²⁹⁶ Ellis ve McLane, **Ön.ver.**, ss.241-252.

²⁹⁷ Lewis Jacobs, “From Political Activism to Women’s Consciousness,” **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs (Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, ss.516-517.)

²⁹⁸ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.362.

²⁹⁹ **Aynı**, s.361.

filmler arasında var olan geleneksel sınırları ortadan kaldırmaya çabalamışlardır.³⁰⁰ Bill Nichols'a göre, 1970 ve 1980'li yılların başında çekilen feminist belgesel filmler, farklı bir politik perspektif sunmaları bakımından, belgesel sinemada ayrı bir tür olarak ortaya çıkan reflexive belgesellerin ilk önemli örneklerini oluşturmuşlardır.³⁰¹

Jay Ruby'e göre, kendine özgü özellikleri olan reflexive belgesellerin ortaya çıkmasında, bazı kültürel gelişmeler etkili olmuştur. Artık dünyanın, özellikle sembolik dünyanın (nesnelerin, olayların, insanların, haberlerin, televizyonun, kitapların vs.) görüldüğü gibi olmadığının farkına varılmıştır. Bireyler, herhangi bir şey almadan önce, tam olarak nelerden oluştuğunu öğrenmek istemektedirler. İnsanların genel anlamda, (film yapımcısından, ilaç sektörüne kadar) üreticilere güveni kalmamıştır. Ruby, reflexive anlayışın ortaya çıkmasında daha önemli bir başka olayın ise, dünyaya ve insanlara bağlı anlamların, objektif bir şekilde gerçekliğinin keşfedilmesini zorunlu kılan pozitivist bilgidен uzaklaşılması olduğunu ifade eder. Pozitivist felsefe, birçok sosyal bilimcinin aynı zamanda belgesel film yapımcısının ve gazetecinin, çalışmalarında, kendilerini ve yöntemlerini, nesnelliği sağlamak adına saklamalarına neden olmuştur. Ruby, artık insanoğlunun "anlamı" kendisinin inşa ettiğinin farkına yavaş yavaş vardığını belirtir. Ona göre insanlar sıra yaratırlar, keşfetmezler. Gerçekliği anlamlı bir şekilde organize ederler. Gerçekliğin bu düzenlemeleri içinde film yapımcıları da filmlerini inşa ederler. Kimi film yapımcıları, tıpkı kültür içindeki diğer sembol üreticileri gibi izleyicilerini, kim oldukları ve kimliklerinin filmlerini nasıl etkileyecekleri konusunda bilgilendirme ihtiyacı duymaya başlamışlardır. Aynı zamanda bazı yapımcılar, belgesel yapım sürecinde etkili olan ekonomik, politik kültürel yapılar konusunda da izleyicilerini bilgilendirmeyi ummaktadırlar.³⁰² Böylelikle, reflexive belgesellerde, kameranın varlığı saklanarak bir gerçeklik yanılsaması yaratmayı amaçlayan geleneksel belgesel anlayışından, uzaklaşmaya başlanmıştır. Reflexive belgesellerle film yapımcısının varlığı, bakış açısı ve filmini inşa ederken yaşadığı seçim süreci vurgulanmıştır. Bu tür filmlerde yönetmenin öznelliği vurgulanarak, izleyiciye, belgesel yönetmenin gerçekliği hangi noktadan ele aldığı konusunda dürüst davranılmıştır.

³⁰⁰ Patricia Erens, "Women's Documentary Filmmaking : The Personal is Political," **New Challenges for Documentary**. Ed.: Alan Rosenthal (London: University of California Press, 1998, ss.66-67.)

³⁰¹ Nichols, **Ön.ver.**, ss.64-65.

³⁰² Jay Ruby, "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film," **New Challenges for Documentary**. Ed.: Alan Rosenthal (London: University of California Press, 1998, ss.66-67.)

Genel anlamda, halktan çok kuramcılarının ilgisini çeken reflexive belgesellerde, tarihsel dünyanın sunumunun kendisi, sinemasal sunumun konusu haline gelir. Bu tip belgeseller genellikle izleyicileri, bir konuyla ilgili sunulan tek bir bakış açısını kesin doğru olarak kabul etmemeleri konusunda uyarırlar. Brecht'in teorik amaçlarını barındıran reflexive belgesel filmler, tarihsel dünyayı işleyiş açısından yeni bir öngörüye ve politik amaçlara sahiptirler. Diğer belgesel formları, film yapımcıları ve onların konulularıyla karşılaşmaları üzerine yoğunlaşırken, reflexive belgeseller, film yapımcısı ve izleyici arasında kurulan ilişkiler üzerine yoğunlaşır. İzleyiciler bu filmlerde beklenenden çok beklenmeyenle karşılaşır. Ancak bir şaşkınlık yaşamadan, filmin kendi konumunu ve genel anlamda belgeselin sunumunu sorgulamaya başlarlar.³⁰³

Reflexive belgeseller gerçeklik konusunu ele alırlar. Tarihsel dünyaya sorunsuz geçişi sağlayan; fiziksel, psikolojik ve duygusal bir gerçeklik yaratan kanıtlara dayanan kurgu anlayışı, karakter gelişimi, anlatı yapısı gibi geleneksel tekniklerle mücadele ederler. Reflexive belgesellerde, film yapım sürecine yer verilerek, gerçekliğin film yapımcıları tarafından nasıl inşa edildiği gösterilir. Böylelikle, izleyicide bir yabancılaşma etkisi yaratılarak, gerçekliğe sorunsuz ve doğrudan geçiş engellenmiş olur.³⁰⁴

Reflexive belgesellerde kullanılan bozucu yöntemler, genellikle belgeselcilerin tercih ettiği, geleneksel sunum aracılığı ile sağlanan gerçekliğe sorunsuz geçişi engellerler. İzleyiciler, dünyayı açık bir şekilde sunma iddiasında olan görüntüler ve seslerden oluşan metni sorgulamaya başlarlar. Çünkü bu görüntü ve sesler açık bir şekilde film yapımcısı tarafından inşa edilmiştir.³⁰⁵ Kimi reflexive belgeseller kurmaca filmin özelliklerini kullanırlar. Profesyonel aktörlerden faydalanılarak, insanların günlük yaşantı içinde nasıl yaşadıkları yansıtılmaya çalışılır. İzleyiciler bu durumdan ya filmin içinde haberdar edilir ya da filmin sonunda, kredilerle beraber, filmdeki karakterlerin aktörler tarafından canlandırıldıklarını öğrenirler. Böylelikle seyirciler belgeselin güvenilirliğini sorgulamaya başlarlar: Belgeseller kendileri hakkındaki hangi hakikati ortaya çıkarabilirler? Bir senaryoya bağlı ya da önceden

³⁰³ John Izod ve Richard Kilborn, "The Documentary," **The Oxford Guide to Film Studies**. Ed.: John Hill ve Pamela Church Gibson (New York: Oxford University Press, 1998, ss.430-431.)

³⁰⁴ Bill Nichols, **Introduction to Documentary** (Bloomington& Indianapolis: Indiana University Press, 2001, ss.126-127.)

³⁰⁵ Izod ve Kilborn, 1998, **Ön.ver.**, s.430.

tasarlanmış performansın, belgeselde kullanım farkı var mıdır? Hangi özellikler seyirciyi belgesel performansın güvenilirliğine inandırır? ³⁰⁶

Jay Ruby'e göre belgesel filmde reflexive anlatımın sağlanabilmesi için yapımcının, yapım sürecinin ve ürünün tutarlı şekilde bir arada yer alması gerekir. İzleyici bu üç öğeden herhangi birine ulaşamazsa, film hakkında yoğunlaşmış ve eleştirel bir düşünceye sahip olamaz. Ruby'e göre bir yapımın reflexive özelliğe sahip olabilmesi için, film yapımcısının kasıtlı bir şekilde, izleyicilerine, kendisinin bir takım sorular oluşturmaya neden olan epistemolojik varsayımları göstermesi gerekir. Aynı şekilde film yapımcısı, filmin içinde bu sorulara belirli bir yolla cevaplar arar ve sonunda yine belirli bir yolla bulgularını sunar. ³⁰⁷

Ruby, ayrıca self-reflexive (kendine dönüşlü) kavramının, otobiyografi, self-reference (kendisini ima etme), self-conscious (kendisinin bilincinde olma) gibi kavramlardan farklı olduğunu belirtir. Ruby'e göre bir otobiyografik çalışmada yapımcı çalışmanın merkezindedir ve kendi sunumunun bilincindedir. Ancak yönetmen isterse, bilinçli olarak kendisini izleyiciden saklayabilir ve geleneksel anlamda türün geleneklerini basit bir şekilde takip edebilir. Self-reflexive belgesellerde yapımcı, kendisini, hangi ölçülerde izleyicinin yapım sürecinin uygulanışını ve ortaya çıkan ürünü anlamlandırması için kullanacağını bilir. Yapımcının kendisini ortaya koyması narsistik ya da şans eseri değildir, aksine kasıtlıdır ve bir amacı vardır. Ruby, self-reference kavramının ise otobiyografiden ve reflexiveden farklı bir kavram olduğunu ifade eder. Bu kavram bireyin kendisinin daha metaforik anlamda kullanımıyla ilgilidir. Jay Ruby, bu kavramı açıklamak için Truffaut ve filmi *400 Darbe** örneğini verir. Ona göre bu filmde yönetmenin hayatı sembolik bir şekilde kullanılmıştır. Ruby'a göre bütün sanatçılar hatta bütün insanlar işlerinde bireysel deneyimlerini kullanırlar, bu yüzden self-reference kavramı bütün yapımcılar için geçerlidir. Ruby, self-conscious kavramını açıklamak için ise Fellini'yi örnek verir. Fellinin bütün filmleri kendisinin de yer aldığı üst-orta sınıf ile alakalıdır. Ancak bu çeşit farkındalık daha çok film yapımcısının kendisine özeldir. Yönetmen, yapıtıyla arasındaki ilişkinin anlaşılması için hiçbir çaba göstermez. Başka bir deyişle bir yönetmen yapıtında reflexive olmadan reflective(yansıtıcı) olabilir. Yani kendisini yaptığı bir çalışmanın içine sokabilir. Eğer bir yapımcı kendi

³⁰⁶ Nichols., 2001, **Ön.ver.**, s.127.

³⁰⁷ Ruby, **Ön.ver.**, s.65.

* Dokuz buçuk yaşındaki Antoine'nin Pariste'ki yaşamını anlatan filmde yönetmen, oldukça zorlu geçen kendi çocukluk dönemine göndermeler yapmıştır.

farkındalığını kamu olayı haline getirebiliyorsa ve bu bilgiyi izleyicisine ulaştırabiliyorsa, onun yapıtı reflexive olarak kabul edilebilir.³⁰⁸

Bill Nichols'a göre, biçimsel anlamda bilindik olanı, yabancı hale getirerek, belgeselin bir film türü olarak nasıl çalıştığını izleyicilere hatırlatan reflexive belgeseller, politik anlamda da seyircilere toplumun gelenekler ve belirli kodlar içinde uyumlu bir şekilde nasıl yaşadığını anımsatırlar. Toplumda egemen olan ideolojilerle bağlantılı olarak oluşan sunuş biçimlerine karşı alternatif yollar geliştirirler. Politik reflexive belgeseller, toplumsal olayların görünen kısımlarından daha çok, bu olayların gerçekleşmesinin altında yatan nedenleri göstererek, izleyicilerin farkındalığını ve bilincini arttırırlar.³⁰⁹ Yukarıdaki bilgiler ışığında bağımsız film yapımcısı ve kuramcısı Jill Godmilow'un belgesel film anlayışı ve 1984 yapımı *Far From Poland* filmi, reflexive belgesel kavramının anlaşılması açısından değerlendirilebilir.

Jill Godmilow, belgesel sözcüğünü kullanmaktan hoşlanmadığını belirtir. Ona göre hemen hemen herkes, belgesel olarak adlandırılan programlar gördükleri için (sosyal meselelerin gazeteci tarzı objektif sunumlarını içeren televizyon programları, belirgin sosyal hareketleri tarihsel süreç içinde değerlendiren televizyon programları ya da ünlü sanatçıların ve tarihi figürlerin portrelerini yer veren televizyon programları gibi) belgesel teriminin anlamını bildiğini zannetmektedir. Godmilow'a göre belgesel film hakkındaki bu genel yargılar kurmaca olmayan sinemanın ne olduğu ve neler yapabileceği hakkında oldukça kısıtlı bir anlayışın doğmasına neden olmaktadır. Bu yüzden Godmilow, kendi deyimiyle belgesel sözcüğünün yerini alacak, sadece kendi filmleri için değil, kurmaca olmayan bir dünyayı anlatma iddiasında olan ve içinde profesyonel aktörlerin rol kesmelerini değil, sosyal aktörleri barındıracak tüm filmleri içeren bir isim aradığını belirtir.³¹⁰

Jill Godmilow'a göre geçmişten günümüze gelen ve liberal olarak adlandırılan belgesel filmler, özellikle politik değişim açısından oldukça yararsız kültürel ürünlerdir. Temel stratejisi tanımlama yapmak olan bu belgeseller, tezlerini; görsel kanıtları, sözel tanıkları bazen de ustaca hazırlanmış teknik tanıklıkları, doyurucu ve duygusal bir şekle sokarak ispatlamaya çalışırlar. Godmilow'a göre, geleneksel belgesel film yapımcıları da yaptıkları

³⁰⁸ Ruby, **Ön.ver.**, ss.65-66.

³⁰⁹ Nichols, 2001, **Ön.ver.**, ss.128-130.

³¹⁰ Ann-Louise Shapiro, "How is the reality in documenting film ?," **History and Theory**, Cilt no 36, Sayı No 4: 80-101, (1997), ss.80-81.; İlkur Ulutak, "Belgesel Film Yapımcısı Jill Godmilow Ve Filmleri," Yayınlanmamış Makale, ss.3-4.

filmlerin, propagandanın kirli alanının dışında, ideolojik olmayan ve salt bilgi verici alanın içinde olduğunu düşünürler. Bu belgeselciler için belli bir senaryoya bağlı kalmadan elde edilmiş aktüel görüntüler, gerçekliğin bir uzantısının, aynı zamanda filmin içindeki metinde gizlenen hiçbir ögenin olmadığını garantisidir. Geleneksel belgesel filmlerin ortaya attığı temel iddia, kullandıkları materyaller doğada bulunduğu için, onlardan çıkacak metnin de oynanmamış bir doğruyu göstereceğidir. Godmilow, bu belgesellerin kendi metinlerine, seyircinin merhametini kazanabilmek için (tanımlayıcı görüntüleri, sosyal ve tarihi olayların birer kanıtı olarak kullanarak, kişisel hatıraları da tarihi olayların yerine koyarak) duygusal unsurlar kattıklarını belirtir. Malzemelerinin sınırlarını analiz etmeden, izleyicilerin bu olayların içinde nasıl yer alacaklarını ya da olaylara nasıl müdahale edeceklerini göstermezler. İzleyiciler de bu saf kanıt alanı ve kendisini zihinsel olarak harekete geçirmek iddiasındaki çaba karşısında adeta büyülenirler. Liberal belgeseller, insanların problemlerini basit şekilde ekranda göstererek, izleyicide başka insanların problemlerine ortak olma hissi uyandırır. Bu özellikleriyle liberal belgeseller, asgari ölçüde eğitici ve azami ölçüde ilham verici olarak kabul edilirler. Ancak Godmilow’a göre bu belgeseller, gerçek dünyayla ilgili bir zihinsel ilerletme sağlaması gerekirken, kurmaca filmlerin izleyicileri eğlendirmek ve onlarda hayranlık uyandırmak için kullandıkları materyalleri ve yöntemleri kullanırlar.³¹¹

Godmilow, sinemanın ilk yıllarından itibaren belgesel filmin, eğlenceyi hedefleyen kurmaca filmin üvey kız kardeşi gibi algılandığını, dramın yetersiz ve küçük şekli olarak görüldüğünü belirtir. Bu yüzden belgesel filmler varlığını sürdürebilmek ve kamuoyunun ilgisini çekebilmek için kurmaca filmin yapısal ve stratejik araçlarını kullanmıştır. Belgesel filmlerin kullandıkları araçlardan biri de, klasik anlatıdır ki, bu anlatı izleyici de duygu ve bitme hissi sağlar. Godmilow’a göre bir geleneksel belgesel, seyircilere bütünlük ve idare edilebilirlik verir ve kendi hayatlarının ahlaki düzenini onaylar. Aynı zamanda diğer insanların trajedileriyle, diğer sınıflarla, diğer ülkelerin sorunlarıyla ilgilendikleri hissini verir. Konularını kahramanca oluşturup, zaferlerinden hoşnut olunmasını sağlayarak veya konularını trajik bir şekilde ortaya koyup ağlamaya neden olarak, seyircinin kendisinin kastedildiğinin inanmasını sağlar.³¹²

³¹¹ Jill Godmilow, “What is Wrong With The Liberal Documentary” <<http://www.nd.edu/%7Ejgodmillo/liberal.html>>, 27.04. 2008, s.1.; Shapiro, **Ön.ver.**, s.83.; Ulutak, İ., **Ön.ver.**, s.2.

³¹² Shapiro, **Ön.ver.**, ss.88-89; Ulutak, İ., **Ön.ver.**, s.4.

Godmilow, genel olarak belgesellerin seyircilerine karşı eğitime değil de terbiye etme iddiası taşımalarını gerektiğini belirtir. Bu amaç sayesinde belgesel filmin doğruluk iddialarına bir set çekilir. Böylelikle seyirci ikna edilerek, daha sofistike ve rafine edilmiş bir olan anlayışına yükseltilir.³¹³ Ona göre belgeselcilerin filmlerinde yerine getirmeleri gereken iki temel zorunluluk vardır. Bunlardan ilki, olanı tasvir ettikleri şeklindeki masumiyet iddialarını bir yana bırakarak, izleyicileri kendi yorumsal amaçları hakkında bilgilendirmeye çalışmaları, ikincisi ise malzemelerini duygusallık ya da tutku doğuran özdeşleştirmenin yerine değil fikirlerin hizmetine sunmalarıdır.³¹⁴

Godmilow için kurmaca olmayan filmlerin amacı, sunulan sosyal koşullar ve ilişkilere dair bir tartışmada, bir topluluk yerine aktif, entelektüel katılımcılardan oluşan bir izleyici kitlesi oluşturmaktır. İzleyici sunulan problemin değil, çözümün bir parçası olduğuna inandırılmaya çalışılır.³¹⁵ Godmilow'a göre izleyici, filmin dışında, kendi gerçek dünyasında kalmalı, yapıtta olup biten ve sunulan her şeyi tartışıp eleştirebilmelidir. Yapıt ve izleyici arasındaki ilişki, duygusal değil, düşünsel boyutta kalmalıdır.³¹⁶

Jill Godmilow, diğer belgeselcilerle benzer şekilde, kurmaca filmlerdeki gibi oyuncu kullanımını onaylamamaktadır. Ancak Godmilow, filmlerinde gerçek karakterlerin yerine oyuncu kullanmakta, bu oyuncuları da sosyal oyuncular olarak adlandırmaktadır. Onun filmlerinde kullandığı oyuncular, jestler ve mimiklerle rol yapıp, oyuna dramatik unsurlar katmamaktadırlar. Böylelikle, seyircinin oyuncu ile duygusal bir bağ kurması engellenir. Ayrıca Godmilow, filmlerinde kullandığı canlandırmaları izleyicilere bildirerek, ortaya bir gerçeklik sorusunu çıkardığını belirtir.³¹⁷

Jill Godmilow, 1984 yapımı *Far From Poland* adlı filminde, Polonya'da oluşan Solidarity adındaki işçi hareketinin, o dönemde egemen olan rejime karşı özgürleştirici rolünü ele almaktadır. Yönetmen, geleneksel belgesel anlayışından farklı olarak filmin başlangıcından itibaren izleyicileriyle ilişkiye girmektedir. Filmin açılışında kara tahta önünde gördüğümüz Godmilow, kendisini bu film yapımına iten olayları ve kendisinin bu filmi yapma nedenini ifade eder: Polonya'da yaşanan işçi hareketi hakkındaki gerçek hikayeyi anlatmak. Yönetmen açılıştaki yaptığı bu konuşmayla bir bakıma filmin içinde neler olacağını ve nasıl bir

³¹³ Aynı, ss.80-81.; Aynı, s.4.

³¹⁴ Aynı, ss.83-86.; Aynı, s.14.

³¹⁵ Shapiro, *Ön.ver.*, s.83.

³¹⁶ Ulutak, İ., *Ön.ver.*, s.6.

³¹⁷ Aynı, ss.7-9.

yapım süreci izleyicini seyircilere iletir. Ayrıca Godmilow filminde, geleneksel belgeselcilerden farklı bir şekilde, bir sosyal oyuncu olarak yer alır ve kendi bakış açısını açıkça ifade etmekten kaçınmaz.

Filmin devam eden sahnesi, bir monitörde yer alan görüntüyle açılır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Godmilow'un sevgilisi olduğu anlaşılan Mark, Godmilow'a şaka yapmak amacıyla bir kaset hazırlamıştır. Yönetmenin kendisi kaseti oynattığında, monitörde, bir Polonya bayrağının önünde, kaynak işçisi kıyafetleri içinde yer alan sevgilisi belirir. Mark, belgesel geleneğinin solunda bulunan, insanlık adına dünyayı araştıran bir kadın yönetmenin hikayesini anlatacağını söyler: Polonya'da, tersane işçilerinin direnişiyle başlayan; ancak daha sonra yepyeni bir özgürleşme hareketine dönüşen olayları anlatan, oradaki insanların mücadelesini gösteren, aynı zamanda onların yaşadıklarını paylaşmak isteyen bir yönetmenin hikayesi. Bu konuşmayla izleyiciye yönetmen hakkında bilgiler verilerek, yönetmenin filmdeki olayları ele alışında, hangi unsurların etkili olacağı vurgulanır. Ayrıca film boyunca Polonya'daki işçi hareketinin öyküsünün yanı sıra, yönetmenin kendi öyküsünün anlatılacağına ipuçları verilir. Jack Ellis, filmin bu sahnesinin filmle ilgili çok önemli iki öğeyi ortaya çıkarttığını belirtir. Bunlardan birincisi, çalışmanın bir film olacağının vurgulanması ve ikincisi ise halen yapım sürecinin devam ettiğinin vurgulanmasıdır.³¹⁸

Ellis, film içinde, Jill Godmilow'un Polonya'daki mücadelenin tanımını kendisinin nasıl yaptığını ve film yapım sürecini gözler önüne serdiğini belirtir. Ona göre Godmilow'un amacı, belgesel gerçeklik söylemine şüpheyi yaklaştırmak ve film yapım dilini genişletmektir.³¹⁹ Belgesel filmini çekmek için Polonya'ya gitmek isteyen Jill Godmilow, Polonya hükümetinden vize alamamış filmin büyük bir çoğunluğunu New York'ta çekmiştir. Polonya'daki olayları gösteren aktüel görüntüler, iki saat süren filmin yaklaşık 5 dakikalık bir bölümünü oluşturur. Bu görüntülerin büyük bir kısmı da monitörlerden verilerek, bir bakıma izleyiciye, izlediğinin bir film olduğu hatırlatılır.

Godmilow film boyunca, Polonya'da yaşanan olaylara şahit olmuş insanlarla yapılan röportajlara ve yazdıkları mektuplara dayanarak, yeniden canlandırmalara başvurmuştur. Çalıştığı tersaneden kovulan ve grevlerin başlamasına neden olan vinç operatörü Anna

³¹⁸ Ellis, **Ön.ver.**, s.267.

³¹⁹ **Aynı**, s.267.

Walentyńowicz, başka bir Polonyalı erkek maden işçisi, eski bir devlet sansürcüsü ve dönemin Polonya hükümetinin başkanı olan General Jaruzelski, filmde yer alan canlandırılmış karakterlerdir (Film içinde izleyicilerle, izlediklerinin canlandırma olduğu bilgisi verilir). Filmde sosyal aktörle yapılan canlandırmalar ve film yapım sürecinin gösterilmesi izleyicinin kafasında belgesel söylemin gerçekliği hakkında soru işareti oluşturmaktadır. Aynı şekilde yönetmen de, film boyunca sunduğu kendi gerçekliğini sorgular.

Kurmaca olmayan filmlerde 1960 ve 1970’li yıllarda yaşanan canlanma ve uluslararası büyüme, 1980’li yıllarda gelişerek devam etmiştir. Doğrudan sinemanın teorik anlamda sinemasal gerçekliğin yeniden sorgulanmasındaki ve pratik anlamda kaydedilmesindeki etkisi, üniversitelerde kapsamlı bir şekilde film tarihi, teorisi ve yapımı üzerine çalışmalar yapılmaya başlanması, kadınların ve çeşitli azınlıkların film üretimine dahil olması, kurmaca olmayan filmleri 1980’li yıllara taşımıştır. 1980’lerde, uluslararası kurmaca olmayan film yapımlarındaki niteliksel gelişme ve niceliksel artış, film yapımcılarının sanat algılarının dışında oluşan durumlardan, film yapım ve dağıtım olanaklarından etkilenmiştir. Yeni teknolojiler, özellikle video teknolojisinde yaşanan gelişmeler, daha önceden kurmaca olmayan film yapamayacak insanlara film yapma olanağı sağlamış, farklı üslupları olan yeni kuşak film yapımcılarına, seslerini duyurma fırsatı vermiştir.³²⁰

1970’lerden 1980’lere geçerken yaşanan en büyük değişim film teknolojisinden video teknolojisine geçiş olmuştur. İlk video kaydediciler, 1950’li yıllarda ortaya çıktığında, televizyon programlarının korunması, yeniden yayınlanması, promosyon amaçlı kullanılması için, bir kopyalama aracı olarak kabul görmüştür. 1968 yılındaki A.B.D başkanlık seçimine kadar, taşınabilir video kameralar, televizyon yayıncılığında kullanılmamıştır. Aynı dönemde ortaya çıkan ½ inch’lik kaset kullanan “portapak” kameralar, tüketiciler için satışa sunulmuş, ancak 1973 yılına kadar, bir takım teknik sorunları çözülene kadar, ticari yayıncılıkta yer alamamışlardır. 1970’lerde ve 1980’lerde video teknolojisindeki gelişmeler devam etmiş, video kameraların üzerine mikrofon takılarak ses ve görüntü eşzamanlı bir şekilde kaydedilebilmiştir. 1986 yılında Sony firması kullanımı kolay ve belirli bir görüntü kalitesine

³²⁰ Barsam, 1992, **Ön.ver.**, s.357-377.

sahip dijital video kameraları piyasaya sürmüştür. Yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde ise belgesel film yapımında, çoğunlukla film yerine video kullanılmaya başlanmıştır.³²¹

16 mm'ye göre öğrenmesi ve taşınması daha kolay olan, çekim sırasında özel aydınlatmaya ihtiyaç duymadan daha az ışık seviyelerinde kullanılabilen, çekim için uygun olmayan mekanlarda daha rahat hareket imkanı sağlayan video kameralar, devam eden olayların çekimlerinde daha uzun süreli kayıt imkanına sahiptirler. Ayrıca video kamera kasetleri, film stoklarına ve laboratuvar işlemlerine göre oldukça ucuzdurlar, tekrar kullanılabirler. Videokasetlere ulaşmak, film bobinlerine ulaşmaya göre daha kolaydır. Video kameraların kullanımı için büyük yapım ekiplerine gerek yoktur. Ayrıca sayısal kurgu sistemlerinin gelişmesi ile beraber, video görüntülerinin kurgulanması oldukça basit hale gelmiştir. Artık sadece bir kişi, kendi başına bir yapım ünitesi haline gelebilir. Video daha düşük görüntü kalitesine sahip olması, arşivleme açısından filme göre daha az dayanıklı olması ve farklı kayıt formatlarında kasetlerle kullanıldığı için, kimi zaman insanların kafalarını karıştırırsa da ucuzluğu, hızı ve kullanım kolaylığı açısından, belgesel yapımcıları açısından film yerine tercih edilmeye başlanmıştır. Günümüzde artık videokasetler başlangıçtaki kopyalama işlevlerinden uzaklaşmış, televizyonun ve bağımsız yapımların bir aracı haline gelmiştir.³²²

Ucuz video teknolojisi ve kolay kullanılabilen sayısal kurgu cihazları, o güne kadar eline kamera almamış birçok kişiye, kendileri hakkında belgesel film yapma olanağı sunmuştur. Amerikan Üniversitesi, Sosyal Medya Merkezi yöneticisi Pat Aufderheide'ye göre, bireyin kendisini anlattığı filmler (first-person films) (günlükler, hatıralar, ev filmleri, terapise kayıtlar, gezi filmler) 1970'lerde görsel işitsel dünyanın bir parçası olmuşlardır. Ancak 1980'li yılların ortalarından itibaren kişisel denemeler (personal essays), film okullarına ve sanat kurumlarına ulaşmış, televizyonda da bir program türü olarak yerini almıştır. Bu dönemde, video teknolojisi oldukça hızlı yayılmış; ancak aynı hızda kamu kaynakları bağımsız ve deneysel projeler için kısılmıştır. Kişisel deneme belgeseller, her ne kadar kamu yararına olan konuları ele alsalar da, herkes tarafından kabul edilen anlamların arasına girmeyi amaçlayan, üstü kapalı bir yaklaşımı olan bir akım olmuştur. Aufderheide'ye göre,

³²¹ Barnouw, **Ön.ver.**, ss.287-288.; Ellis ve McLane, **Ön.ver.**, ss.258.

³²² Barnouw, **Ön.ver.**, s.287.; Ellis ve McLane, **Ön.ver.**, ss.258.

bu belgesel türünde anlatıcı, açık şekilde anlatının sahibidir ve anlatının içinde bir karakter olarak yer alır.³²³

Keith Beattie, batılı ülkelerde, altmışlı yılların sonunda ve yetmişlerde başlayan sosyal hareketlenmenin, cinsellik, ırk, etnik farklılıklar gibi kişisel konuları gündeme getirdiğini, bu durumun da bireyin kendisini ve kimliğini vurgulayan, otobiyografik filmlerin yapılmasına yol açtığını belirtir. İnsanlar, kişisel ve öznel görüşlerini belirttiği yazılı otobiyografik çalışmalardan, bireysel sunumların yer aldığı filmlere geçerken, kendileriyle ilgili konuları anlatma olanakları genişlemiş, bireysel sunumlarda yeni üsluplar ve biçimler ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde gelişen yeni kamera ve ses teknolojileri otobiyografik belgesellerin sayısının çoğalmasına yol açmıştır. Beattie'ye göre bu belgeseller, öznel bir bakış açısı yansıtmaya iddiasını taşırlar ve bireyin kendisinin, ailesinin, kültürünün sunumlarıdır.³²⁴

Bill Nichols, belgesel tarihinde yaptığı ayrıştırmada, 1980 sonrasında, bir tür olarak performans belgesellerinin (performative documentary) ortaya çıktığını belirtir. Performans belgeseller, bilginin ne olduğuna yönünde sorular sorarlar: Bilgi en iyi şekilde soyut olarak batı felsefesine dayanan genellemelere göre mi tanımlanmıştır? Yoksa bilginin şiir, edebiyat ve retorik içinde insanların kişisel deneyimlere göre yapılan somut tanımlaması mı daha iyidir? Nichols'a göre performans belgeseller, insanların dünya hakkında sahip olduğu karmaşık bilgi yapısı üzerinde ve bu bilginin öznel olduğu, kişiden kişiye değiştiği varsayımı üzerinde dururlar. Performans belgeseller aynı zamanda, yaşam deneyiminin ve hafızanın öznel nitelikleri üzerine vurgu yaparlar. Bu belgesel türünde, film yapımcısının otobiyografik yaşantısından notlara oldukça sık rastlanır.³²⁵

1986 yılında Ross McElwee tarafından yapılan, *Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation* adlı belgesel, kişisel deneme belgesellere ya da otobiyografik belgesellere, araştırmacılar tarafından örnek olarak gösterilmektedir. Keith Beattie, filminin isminde geçen başlıkların, genel anlamda filmde işlenen konuları da işaret ettiğini ifade eder. Filmde yönetmen McElwee, Amerikan Sivil Savaşı General'lerinden Tecumseh Sherman'ın, Güney'e gittiği yollardan geçerek, ailesinin yaşadığı Charlotte, Kuzey Carolina bölgesine gider. Yol boyunca

³²³ Ellis ve McLane, **Ön.ver.**, ss.262.

³²⁴ Beattie, **Ön.ver.**, ss.105-107.

³²⁵ Nichols, 2001, **Ön.ver.**, s.131.

Sivil Savaş'tan kalma muharebe alanlarını ziyaret ederek, nükleer savaşa karşı duyduğu endişe ve korkularını dile getirir. Aynı zamanda farklı kadınlarla iyi gitmeyen aşk yaşamı üzerine konuşur.³²⁶

Soğuk savaşın başladığı yıllarda, Amerikan halkının nükleer silahların kendilerini korudukları düşüncesi, ileriki yıllarda yerini, Sovyetler Birliği'nden gelecek nükleer saldırı korkusuna bırakmıştır. 1980'lere gelindiğinde ise, nükleer savaş tehlikesine karşı yükselen barış hareketlerinin sonucu olarak, birçok belgesel film çekilmiştir. Bunlardan birisi de, nükleer savaşla ilgili olarak Amerikan propagandasını hiciv eden, 1982 yılı yapımı *Atomic Cafe* adlı derleme filmidir. Yönetmenliğini Jane Loader, Kevin Rafferty ve Pierce Rafferty'nin üstlendiği, altı yılda tamamlanan film 1940, 1950 ve 1960'lı yıllara ait, haber filmlerin, televizyon haberlerin, Amerikan hükümeti tarafından üretilen askeri eğitim filmlerinin, reklâmların, televizyon ve radyo programlarının bir araya getirilmesinden oluşmuştur. Amerikan hükümetinin yarattığı nükleer savaş korkusunun en az savaşın kendisi kadar zararlı ve anlamsız olduğunu vurgulayan film, anlatısal yapıya sahip değildir. Yönetmenler, ellerindeki arşiv görüntülerden, kendi bakış açılarına ve anlatmak istediklerine uygun olanları bir araya getirmişlerdir. Ayrıca filmde kullanılan görüntülerle bir zıtlık oluşturan müzikler, yönetmenlerin anlatımını desteklemiştir.³²⁷

1980'lerde, video teknolojisinin ucuzluğu ve kolay kullanımı, birçok demokratik eylemcinin belgesel film çekmesini sağlamıştır. Belgesel filmin artistik özelliklerinden çok, filmde ele alınan konuların izleyiciler açısından önemini vurgulayan bu belgesel film yapımcıları, filmi politik bir çekiç olarak oldukça başarılı bir şekilde kullanmışlardır. Bu dönemde özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, Afrika, Asya ve Latin Amerika kökenli birçok Amerikalı belgeselci, kendi yaşadıkları toplulukların sosyal sorunlarını anlatan filmler yapmışlardır. Kendisi de Afrika kökenli Amerikalı olan Marlon Riggs'in, 1987 yapımı, kitle iletişim araçlarındaki Afrika kökenli Amerikalılar'la ilgili kalıp yargıları inceleyen *Ethnic Notions: Black People in White Minds*'i, Asya kökenli Amerikalı yönetmenler Christine Choy ve Rene Tajima'nın, 27 yaşında Çin kökenli Amerikalı bir gencin cinayetini anlattığı, 1988 yapımı *Who Killed Vincent Chin?*'i ve Latin Amerikalı Lourdes Portillo'nun, kültürel birleşimi ele

³²⁶ Beattie, **Ön.ver.**, s.107.

³²⁷ Ellis ve McLane. **Ön.ver.**, s.266.

aldığı 1989 yapımı *La Ofrenda: The Days of the Dead*'i, bu tür filmlere örnek olarak gösterilebilir.³²⁸

1980'lerde giderek gelişen video teknolojisi, daha önceden film teknolojisinden mahrum bırakılmış birçok gruba, kendi sorunları ile ilgili daha çok belgesel yapma olanağı sunmuştur. Yıllarca baskı altında kalan büyük topluluklardan biri olan homoseksüeller, belgesel filmler sayesinde, kendilerine ait ayrı bir kültürü vurgulama olanağı bulmuşlardır. Bu dönemde birçok gay ve lezbiyen yönetmen, kendilerinin ve içinde yer aldıkları grupların önde gelen meselelerini, filmlerinde işlemişlerdir. Homoseksüellerin toplumsal yaşamda karşılaştıkları problemler ve AIDS, bu tür belgesellerde işlenen en önemli konular olmuşlardır. 1984 yapımı *The Times of Harvey Milk* bu filmlerden bir tanesidir.³²⁹ Rob Epstein ve Richard Schmiechen tarafından yönetilen filmde, 1978 yılında, San Francisco şehir konseyine seçilerek, kamu görevinde bulunup da eşcinsel olduğunu açıklayan ilk kişi olarak tarihe geçen Harvey Milk'in, başka bir konsey üyesi olan Dan White tarafından öldürülmesi sonrası yaşanan olaylar işlenmiştir. Film bir bakıma, Amerikan demokrasisinin açık şekilde analizi olma özelliğini taşır.

1970 ve 1980'li yıllarda, rock ve pop müzik belgesel film yapımcılarını etkilemeyi sürdürmüş ilk örnekleri doğrudan sinemayla ortaya çıkan müzik ve performans belgesellerinin yapımına devam edilmiştir. Bu filmlerden en önemlilerinden bir tanesi hippie kültürün sorgulayan ve bir sosyolojik çalışma olarak değerlendirilen 1970 yapımı *Woodstock*'tır.³³⁰

1980'lerde gelişen yeni teknolojilerin, yukarıda da değinildiği gibi belgesel sinemaya katkısı oldukça büyük olmuştur. Ancak, belgesel filmin gelişiminde etkili olan bir başka önemli unsur da, bu dönemde egemen olan finans ve dağıtım anlayışıdır. Özellikle, uzun yıllardır belgeselin yaşamını sürdürmesini sağlayan televizyonun, yayıncılık anlayışında yaşanan değişimler, belgesel sinemanın tarihsel süreç içindeki gelişimini de etkilemiştir.

³²⁸ Ellis ve McLane. **Ön.ver.**, ss.270-279.

³²⁹ **Aynı**, ss.279-287.

³³⁰ **Aynı**, ss.287-291.

2.5. Televizyon ve Belgesel Film İlişkisi

İkinci Dünya Savaşı sırasında, savaşa katılan ülkeler, propaganda amaçlı olarak kurmaca olmayan film yapımına ağırlık vermiştir. Bu dönemde birçok belgesel film, izleyicilerle, sinema salonlarında buluşma olanağı yakalamıştır. Savaşın sona ermesiyle beraber, belgesel filmlere olan ilgi giderek azalmış, belgesel film yapımcıları finansal destek ve dağıtım olanağı bulma konusunda büyük problemler yaşamıştır. Ancak, savaştan sonra televizyon yayıncılığının hızla gelişmesi ile beraber, belgesel filmler kendilerine yepyeni bir ortam bulmuşlardır.

John Grierson, 1963 yılında yazdığı “*Learning From Television*” adlı makalesinde televizyonun sinema sektörünün bir parçası haline geldiğini, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra belgesel filmler için de en önemli sponsorluk kaynağı olduğunu belirtmiştir.³³¹ Jack Ellis, belgesel filmin finansal desteğini, izleyicisini, başlangıçta kendisine amaç edindiği konuları kaybetmek üzereyken televizyon sayesinde tekrar kazandığını ifade eder. Televizyon, belgesel film yapımlarına bütçe sağlayarak, belgesel filmleri daha önce görülmemiş sayıda izleyiciyle buluşturmayı başarmış, insanların kamusal bilgilere ulaşmasını sağlamıştır.³³² Televizyon, belgesel film yapımcısının varlığına neden olan üç temel koşula yani filmlerine gösterilen talebe, mesajını ileteceği izleyiciye ve çekim yapması için gereken paraya müdahaleye ederek belgesel film yapımcılarına yeni ufuklar açmıştır.³³³

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki televizyon kanallarında belgesel bölümleri kurulmuş ve bu bölümlerde birbiri ardına belgesel filmler üretilip, televizyonda yayınlanmıştır. Zaman içinde, televizyon yayıncılık anlayışında yaşanan gelişmeler, televizyonda yer alan belgesel filmleri de etkilemiştir.

İngiltere’de, belgesel filmler, ilk defa İngiliz Yayıncılık Ortaklığı (BBC) sayesinde televizyonla buluşmuştur. 1946 yılında kamusal yayıncılık ilkesiyle yayına başlayan, finansal kaynağını satılan televizyon setlerine uygulanan vergilerle sağlayan BBC TV, John Grierson’ın belgesel hareketinin özelliklerini benimsemiştir. BBC’nin kamu yayıncılığı kavramı Grierson’ın kamusal eğitim kavramı ile aynı çizgide gitmiştir. BBC’nin ilk idari yöneticisi John Reith’e göre kamusal yayıncılık, kamusal bir bütçeyle desteklenir ve kar

³³¹ Hardy, **Ön.ver.**, s. 214-216.

³³² Ellis, **Ön.ver.**, s.185.

³³³ Gündeş, **Ön.ver.**, s.94.

amaçlı bir müessese değildir. Amacı kamuya ihtiyacı olan bilgileri vermektir. Reith'in bu görüşleri, İngiltere'de, BBC TV'nin belgesel bölümü tarafından, uzun yıllar kanıksanıp uygulanmıştır.³³⁴

Amerika Birleşik Devletleri'nde ise belgesel filmler, ilk defa özel bir televizyon şirketi tarafından ekrana getirilmiştir. 1951-1952 sezonunda, CBS kanalında ilk defa düzenli olarak Edward R. Murrow ve Fred W. Friendly tarafından yönetilen, haber magazin derlemelerinden oluşan, *See It Now* serisi yayınlanmaya başlamıştır. Amerikan televizyon kanallarında yayınlanan dramatik ya da eğlendirme amaçlı programlar yapım şirketlerine yaptırılırken, belgesel filmler, ulusal ve yerel kanalların kendi bünyeleri içinde gerçekleştirilmiştir. Ulusal Yayıncılık Şirketi (NBC), Columbia Yayıncılık Sistemi(CBS) ve Amerikan Yayıncılık Şirketi (ABC) kendi belgesel yapım bölümlerini kurmuştur. Bu bölümlerin temel amacı sponsorlar tarafından desteklenmeyen, kamuya hizmet eden belgeseller yaratmak olmuştur.³³⁵

1953 yılında ise, şu an Kamusal Yayıncılık Servisi(PBS) olarak bilinen kuruluşun bir benzeri Ulusal Eğitim Televizyonu (NET) yayına başlamıştır. Bu ticari olmayan televizyon kanalı, federal hükümet tarafından sağlanan fonla desteklenmiştir. Bütçesi ticari televizyonlara kıyasla oldukça küçük olan NET, kamu yararına uygun materyaller ve belgeseller üretip, onların dağıtımını sağlamıştır.³³⁶ Lyndon B. Johnson, kamusal televizyonculuğun Amerikan televizyon yayıncılığında ayrı bir önemi olduğunu ifade eder. Ona göre kamusal televizyonculuk, kar amacı gütmeyen, ticari sisteme karşı alternatif bir kuruluş olarak tasarlanmıştır. Amerikan halkının evlerine girerek, ailelerin eğitilmesinde yardımcı olmuştur. Ayrıca kültürel ve bilgilendirici programlar üretip, yayınlayarak, insanların aydınlanmasını sağlamıştır.³³⁷ Winston, kamusal yayıncılık anlayışına bağlı olarak, tıpkı İngiltere'de olduğu gibi 1950'li yıllarda Amerika'da da, kamuoyunu eğitmek amacı güden belgeseller yapıldığını belirtmiştir³³⁸

³³⁴ Brian Winston, **Lies, Damn Lies and Documentaries** (London: British Film Institute,2000, s.42.)

³³⁵ Ellis, **Ön.ver.**, s.185.

³³⁶ **Aynı**, s.185.

³³⁷ B. J. Bullert, **Public Television Politics&The Battle Over Documentary Film** (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997, s.1.)

³³⁸ Winston, 2000, **Ön.ver.**, s.45.

1950’li yıllarda televizyonlarda yayınlanan belgeseller, eskiden sinema salonlarında gösterilen haber filmlerinin görevini üstlenmişlerdir. Televizyonlar için genellikle haber değeri taşıyan olayların belgeselleri yapılmıştır. Ayrıca bu dönemde İkinci Dünya Savaşı’yla ilgili tarihi derleme filmler oldukça popüler hale gelmiştir. 1960’lara gelindiğinde ise, Amerika Birleşik Devletleri’nde, Frederick Wiseman, Robert Drew, Richard Leacock, Donn Pennebaker gibi birçok doğrudan sinema yönetmeni, televizyon kanallarında yayınlanmak üzere Amerikan sosyal yaşamının sorunlarını ele alan belgeseller çekmişlerdir. Erik Barnouw, doğrudan sinemacıların ele aldıkları konulardan dolayı, kendilerine ticari televizyon kanalları tarafından hoş bakılmadığını belirtmiştir. Ancak bu belgeseller kamu yararına yayın yapan kanalların desteklerini arkasına almışlardır.³³⁹ İngiltere’de BBC TV, haber yanı ağır basan belgeselleri desteklemeye devam etmiştir. Brain Winston, bu dönemde kamusal yayın yapan İngiliz televizyonlarında, şiiresel belgesel türünün özelliklerini taşıyan belgesellere rastlandığını ifade eder. Ancak, belgesel film yapımcılarının çoğu, Grierson’ın ilkeleri doğrultusunda insanları bilgilendirmek ve televizyonun kitlesel izleyicilerine ulaşmak için, kendilerini gazetecilik kimliği altına gizlemişlerdir.³⁴⁰

2.5.1. 1990’lı Yıllarda Televizyon ve Belgesel Film İlişkisi

Televizyon belgesel film ilişkisi, televizyonun tarihiyle yakından ilişkilidir. Karasal yayın yapan, oldukça sıkı şekilde düzenlenmiş, kamu hizmetindeki kanallar ağırlıktayken, belgesellerin eğitim ve bilgilendirme dereceleri çok yüksek olmuştur. Televizyon’da yayınlanan, seyircileri hiçbir zihinsel etkinlik içine sokmayan, eğlence amaçlı televizyon programlarına karşı düşünsel eyleme zorlayan özellikleriyle belgeseller, bir çeşit panzehir olarak kullanılmıştır. Televizyonlar ticarileşmeye başladıktan sonra, televizyon belgeselleri de ortamın yeni taleplerine hızlı bir şekilde uyum sağlamışlardır.³⁴¹

Richard Kilborn’a göre, 1990’lara gelindiğinde, televizyon yayıncılık dünyası büyüyen bir ticari zorlayıcılığın etkisi altına girmiştir. Rekabetin gittikçe arttığı bu dünyada, rating savaşları televizyonculuk tarihinde görülmemiş şekilde yoğunlaşmıştır. Bu zaman diliminde yayıncılık giderek global ve iş odaklı hale gelmiş, çok ortaklı medya holdingleri pazara hakim olmaya ve kar marjlarını giderek arttırmaya çalışmışlardır. BBC gibi yıllardır kamu yararına yayın yapan organizasyonların kimliklerine ve işlevlerine ait kesin bilgiler

³³⁹ Barnouw, **Ön.ver.**, s.245.

³⁴⁰ Winston, 2000, **Ön.ver.**, s.42.

³⁴¹ Kilborn ve Izod, **Ön.ver.**, s.21.

belirsizleşmeye başlamıştır. Bu dönemde program yapımcıları, giderek karmaşılaşan pazarda, kendi kanallarına yer açmak isteyen televizyon yöneticilerinin, zorlamalarına ve arzularına bağlı kalmışlardır. Kilborn, özellikle belgesel yapımıyla ilgilenen program yapımcılarının, en çok baskı altında kalan grup olduklarını belirtir. Ona göre belgesel film yapımcıları bu yeni düzende varlıklarını sürdürmek için, belgesel geleneğine ait olan bazı temel amaçlardan uzaklaşmak zorunda kalmışlardır. Bu yeni yayıncılık anlayışı, insanları zorlayıcı ve sosyal olaylara müdahale eden belgesellere düşmanca bir ortam sağlamıştır.³⁴²

1930'lu yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve İngiltere'de belgeseller, devlet sponsorluğu altında yapılmış ve belgesellerden ticari bir kar beklenmemiştir. Ancak bu durum, 1980'li ve 1990'lı yıllarda yaşanan ekonomik gelişmeler sonucu, kamuya hizmet idealinin sekteye uğramasıyla değişime uğramıştır. Politik ve ekonomik baskılar nedeniyle, küresel eğilimlere göre düzenlenen medya ortamı ve televizyon yayıncılığında, kamusal hizmet anlayışının zayıflaması, belgesel filmin geleceğini etkilemiştir. Belgesel filmlerin içeriği, pazar güçlerinin arz ve taleplerine göre belirlenmeye başlamıştır.³⁴³

Puttnam'a göre televizyon yayıncılığı, 1990'lı yıllarda çok büyük bir mücadelenin yaşandığı bir karmaşa ortamı içine girmiştir. Kanalların sayısı giderek artmış, izleyici kitleleri giderek parçalara bölünmüştür. Bunun sonucunda eski yayıncıların, geleneksel şekilde ulaştıkları gelir kaynakları belirsiz bir hale gelmiştir. Bu yeni sayısal çağda, kamu yararına yayıncılık anlayışı ciddi biçimde tehdit edilir hale gelmiştir.³⁴⁴

1967 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde insanları eğitmek ve bilgilendirmek amacıyla, ticari televizyon kanallarına karşı alternatif olarak kurulan, kar amacı gütmeyen PBS(Kamusal Yayıncılık Sistemi) kanalında, zaman içinde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Yıllarca politik, araştırmacı ve sorgulayıcı belgeseller üreten ve onları yayınlayan PBS'in kaynakları, gittikçe belirsiz hale gelmiştir. PBS'in ilk kurulduğu yıllarda gelir kaynakları izleyici üyeliğinden, ortak sponsorlardan ve devlet ödeneklerinden oluşmuştur. 1972 yılında Başkan Nixon, PBS'e ayrılan devlet bütçesini, kanalda yayınlanan Vietnam Savaşı'na muhalif belgeseller yüzünden kesmiştir. Devlet fonundan gelen paranın kesilmesi, kanalı ticari sisteme ve ortak sponsorlu yapımlara yöneltmiştir. Bu durum, kanalda üretilen belgesel

³⁴² Kilborn, **Ön.ver.**, ss.28-29.

³⁴³ Beattie, **Ön.ver.**, ss.207-208.

³⁴⁴ Kilborn, **Ön.ver.**, 29.

sayılarının ve konularının üzerinde kendisini hissettirmiştir. Finansman ortaklarının istek ve talepleri doğrultusunda mücadeleci, araştırmacı belgeseller terk edilmiş, onun yerine daha güvenli, popüler dramaların özelliklerini bağlı yapımlar tercih edilmeye başlanmıştır.³⁴⁵

1950’li ve 1960’lı yıllarda, belgesel filmler televizyonun önde gelen yapımları arasında kabul edilmiş, televizyonun en çok izlenen saatinde kendilerine yer bulmuştur. Ancak 1990’lı yıllara gelindiğinde, bu durum değişmeye başlamıştır. Brain Winston’a göre, insanlar artık ağır ve sert konuları içeren belgeselleri izlememeyi tercih etmeye başlamıştır. Belgesel filmler de gece yarısı sonrasında ya da program kuşakları arasında yer almaya başlamıştır. Belgesel filmler, neo-liberal piyasada tamamen korumasız kalmışlardır.³⁴⁶

Bu dönem içinde, belgesel filmi etkileyen bir başka unsurda, kablolu ve uydu yayıncılığı sayesinde birçok televizyon kanalının yayına geçmesi olmuştur. Kablolu televizyon yayıncılığı başlangıçta, televizyon sinyallerinin erişemediği yerlere ulaşmak için tasarlanmış; ancak kısa bir süre sonra, özel ilgi alanlarına hitap eden birçok kanal, kablolu yayıncılık aracılığıyla hizmete sokulmuştur.

Jack Ellis ve Betsy McLane, kablolu televizyonculuğun ilk yıllarında (1970’lerde), kamuya hizmet amaçlı birçok kanalın kurulduğunu ve bu kanallarda, bağımsız belgeselcilerin kendi seslerini özgürce duyurduğunu ifade etmektedir. Bu belgeseller, sosyal meseleler üzerine kritik bir bakış açısı içermeyen televizyon şovlarına karşı, alternatif programlar olarak kabul edilmiştir. Kendi sesini ulusal televizyon kanallarında duyuramayan, çeşitli alternatif medya grupları, insanları belli bir sosyal değişiklik yaratmak amacıyla eğitip bilgilendirmeyi amaç edinmiş, bu amaç doğrultusunda birçok belgesel çekmiş ve kablolu televizyonda yayınlamıştır. Ancak kar amaçlı bir doğaya sahip Amerikan televizyon yayıncılığı, para kazanmayı ilk ve en önemli bir hedef haline getirmiştir. 1990’lara gelindiğinde çocuk, spor, hayvanlar, bilim, ev bakımı, tarih gibi birçok spesifik konu üzerine çok sayıda özel kablolu televizyon kanalı kurulmuştur. Bu kanallar sayesinde kurmaca olmayan film yapımı tarihte örneği görülmeyecek şekilde artmıştır. Fakat bu kanallar için yapılan belgesellerin bütçeleri çok küçük olmuştur ve belgesellerin içeriği de eğlendirme amacıyla şekillendirilmiştir.³⁴⁷

³⁴⁵ Beattie, **Ön.ver.**, ss.207-208.

³⁴⁶ Winston, 2000, **Ön.ver.**, s.47.

³⁴⁷ Ellis ve McLane, **Ön.ver.**, s.247-248.

1980’lerde, belgesel filmler ve televizyon arasındaki ilişki çok farklı boyutlara taşınmıştır. 1982 yılında, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki kablolu TV şebekesinde, ilk belgesel kanalı olarak tabir edilebilecek Discovery Channel, yayın hayatına başlamıştır. Discovery Communication’ın kurucusu olan John S. Hendricks, Discovery Channel’in, insanların dünyayı araştırma ve doğal yaşama olan merakını tatmin etme amacıyla kurulduğunu ifade etmiştir.³⁴⁸ Daha sonraki yıllarda, Discovery Channel’in ardından, National Geographic, History Channel gibi, belirli konular üzerine odaklanan belgeseller kanalları kurulmuştur.

Keith Beattie, kablolu yayında yer alan birçok kanalın, ilk bakışta, belgesel filmlerin gösterimi için, önemli bir fırsatmış gibi gözüktüğünü ifade eder. Amerika Birleşik Devletleri’ndeki öde ve izle kablolu televizyonculuğunda yer alan bir dizi televizyon kanalı, (Discovery Channel, History Channel) tamamen belgesel üzerine yoğunlaşmıştır. Discovery Channel, History Channel gibi kablolu televizyonda yayın yapan kanallardaki eğilim, gruplara bölünmüş seyircilere hitap eden programlar üretmek olmuştur. Ancak izleyiciden dönen oldukça düşük gelirler, belgesel yapımında bir genişlemeye yol açmamıştır. Belgesel yapımına ayrılan düşük bütçeler de yansımaları belgesellerin içeriğinde bulmuştur.³⁴⁹ John Corner’ın ifadesiyle bu kanallarda “köpek balığı saldırısı özel programı” ya da askeri bakış açısıyla oldukça üstünkörü yapılmış “özel kuvvetler” gibi programlar yer alır ve bu programlar aşırı derecede sansasyonel, eğlenceli ve özensiz malzemelerden oluşmuştur.³⁵⁰

Pat Aufderheide, Discovery Channel ve History Channel gibi önde giden kablolu kanalın lokomotiflerinin, düşük bütçeli, belirli formüllere dayanan belgesel yapımlarına yöneldiklerini ifade eder. History Channel’in program yapımcılarından Charles Maday, kanalın belgesel yapım tarzının “...klip, konuşan kafalar, klip, konuşan kafalar”olduğunu belirtir. Belgesel kanallarında yayınlanan belgeseller, dramının da özelliklerini kullanmaktadır. Belgesellerin her anı, izleyicinin kanalı o an açacağı varsayılarak tasarlanır; bu yüzden de belgesellerdeki her anın heyecanı yüksek tutulmalıdır.³⁵¹ Aksi takdirde izleyicinin kanalı değiştirmesi söz konusu olabilir.

³⁴⁸ Aynı, s.261.

³⁴⁹ Beattie, **Ön.ver.**, s.208.

³⁵⁰ Corner, **Ön.ver.**, s.196.

³⁵¹ Pat Aufderheide, “The Changing Documentary Marketplace,” **Cineaste**. Cilt no 30, Sayı no 3: 24-32, (Summer 2005), s.25.

Belgesel filmin gelişimini etkileyen bir diğer önemli unsur da, uydu yayıncılığına geçiştir. 1976 yılında, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki HBO kanalı, ilk defa uydu üzerinden Muhammed Ali, Joe Frizer boks maçını yayınlamıştır. HBO'dan sonra, birçok ulusal ve yerel anlamda yayın yapan televizyon kanalı, uydu sayesinde, dünyanın dört bir yanına ulaşma olanağı bulmuştur. 2003 yılında Amerika'da 86 milyon aboneye ulaşan Discovery Channel, uydu yayıncılığı sayesinde 155 ülkede yayına geçerek, dünyada en fazla bölgeye ulaşan televizyon kanallarından biri haline gelmiştir. Ancak, kanalın öncelikli hedefi, para kazanmak olarak belirlenmiştir.³⁵²

Elfriede Fursich, global televizyon endüstrisinin değişen koşullarının, kurmaca olmayan televizyon programlarında bir değişimi tetiklediğini belirtir. Kurmaca olmayan televizyonculuğun, global anlamda başarılı olabilmesi için, programcılık mantığının eleştiriyeye dayanmaması gerekir. Politik konuların eleştirilmesi farklı ülkelerde, farklı etkiler yaratabileceğinden oldukça risklidir. Discovery şirketi de global anlamda başarılı olabilmek için bu programcılık ilkesini benimser. Bilim, doğa, seyahat, sağlık gibi global izleyicinin ilgisini çekecek, ülkeler arası dağıtımı yapılabilecek ve minimum yerel uyarlama gerektirebilecek kategoriler üzerine yoğunlaşır. Fursich, bu uygulamanın, farklı kültürlerde başarılı olabilmesi için, saldırgan, politik ve soruşturmacı olmaması gerektiğini savunur. Bu yüzden Discovery, “eğlence” kavramını, kendi kurmaca olmayan program anlayışıyla ilişkilendirir. Discovery'nin kurmaca olmayan eğlence programları, esas olarak, yaratıcı veya estetik temeller yerine, bir ticari model üzerine şekillenmiştir.³⁵³

Huriye Kuruoğlu, “*Grierson'dan Discovery Kanal'a Belgesel Film*” adlı çalışmasında, Discovery Channel'daki belgesel programların, dört türle (Doğa, Magazin, Bilimsel, Tarih) sınırlı kaldığına dikkat çekmektedir. Kuruoğluna göre bu durumun nedeni, Discovery Channel'ın temel amacının, insanları bilgilendirerek eğlendirmek olmasıdır. Bu yüzden kanalda, insanların temel sorunlarını ele alıp, sorgulayan ve insanların zihinsel aktivelerini harekete geçiren programlardan ziyade, onların duygularına yönelik türler önceliklidir.³⁵⁴

³⁵² Ellis ve McLane, **Ön.ver.**, ss.260-261.

³⁵³ Elfriede Fursich, “Between credibilty and commodification: Nonfiction Entertainment As a Global Media Genre,” **International Journal of Cultural Studies**. Cilt no 6, Sayı no 2: 131-153, (2003), ss. 144-148.

³⁵⁴ Huriye Kuruoğlu, “Grierson'dan Discovery Kanal'a Belgesel Film,” **Sinemasal**. Sayı no 3: 48-61, (Bahar 1999), s. 59.

Mythbusters, 2002 yılından itibaren Discovery Channel’da yayınlanmakta olan belgesel programıdır. Program’ın iki kahramanı (aynı zamanda bir çeşit sunucu görevi görerek programın gidişatını da yönlendirirler) özel efekt uzmanı Adam Savage ve Jamie Hyneman, bazı temel bilimsel yöntemler kullanarak, günlük yaşantı içinde kulaktan kulağa dolaşan söylentilerin, şehir efsanelerinin ve mitlerinin olabilirliğini test ederler. Her programda genellikle iki ya da dört mit konu edilir ve bu mitler insanları eğlendirecek ve onlarda heyecan yaratacak olaylar arasından seçilir. Örneğin; *Mythbusters*’ın *Kurşun Geçirmez Su* adlı 3. sezon, 16.bölümünde, doğruluğu araştırılan mitler: “Suyun içine giren kursun durur ve salıncakta sallan bir kişi 360°lik bir dönüş yaparsa salıncaktan düşmez”dir. Programda işlenen konuların testleri, tamamen planlı ve önceden tasarlanmış bir şekilde yapılır ve bu testler, izleyicinin ilgisini ve heyecanını her zaman zirvede tutmak için patlamalar, yangınlar gibi aksiyonlar içerir. Programın aynı bölümünde Adam ve Jamie, camdan bir havuz yaparlar ve içine silahla ateş ederler. İlk denemede havuz şiddetli bir şekilde patlar. Yine aynı programın ikinci öyküsünde, salıncakta kullanılan manken, üzerine takılan patlayıcıdan dolayı havaya uçar.

Mythbusters’ın yapısı, izleyicinin heyecanını her zaman yüksek tutacak şekilde planlanmıştır. İzleyicinin programı izlerken kanalı değiştirme riski en aza indirilmeye çalışılır. Bundan dolayı programda ele alınan konular aşamalı bir şekilde ilerlemektedir. Böylelikle, izleyici, sırada gerçekleşecek olayı merak etmeye başlar. *Kursun Geçirmez Su* bölümünde anlatılan ilk öyküde, Adam ve Jamie, suyun içinde merminin ilerleyip ilerleyemediğiyle ilgili miti test ederler. İlk aşamada camdan bir havuz inşa ederler ve deney için gerekli diğer malzemeleri hazırlarlar. Daha sonra havuzun içine dokuz kalibrelik tabanca ile ateş ederler ve tabancadan çıkan merminin durmasa bile yavaşladığını görürler. Deneyin ileriki aşamasında, heyecanı daha da arttırmak için, aynı olayı pompalı bir tüfekle tekrarlarlar. Yalnız bu defa hazırladıkları camdan havuz patlar. Daha sonra bu deneyi tekrarlamak için olimpik bir havuz bulurlar ve pompalı bir tüfekle havuzun içinde hazırladıkları düzeneğe ateş ederler. Elde ettikleri sonuç onları yine tatmin etmez ve bu sefer elli kalibrelik silahla deneyi yinelerler.

Programda, izleyiciyi ekranda tutmak ve programın heyecanını arttırmak için kullanılan bir başka yöntem de paralel kurgudur. Yine *Kursun Gecirmez Su* bölümünde, Adam ve Jamie silahlarla deneyi yaparken, deneyin en heyecanlı bölümlerinde, programın diğer öyküsüne, Adam ve Jamie’nin asistanlarının yaptıkları salıncak deneyine, geçişler yapılır. Aynı şekilde

salıncak deneyinin en heyecanlı bölümlerine gelindiğinde, silahla yapılan deneye geri dönülür. Böylelikle, her iki deneyin aynı anda olduğu izlenimi yaratılarak, bir çeşitlilik yaratılmakta bunun sonucunda da izleyicinin programdan sıkılma olasılığı düşürülmek istenmektedir. Ayrıca izleyici, sürekli olarak her diğer öyküye geçişte merak içinde bırakılarak, izleyicinin programı sonuna kadar izlemesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda, reklamlar öncesinde öyküler en heyecanlı yerinde kesilerek, programın reklamlar sonrasında izlenilirliği garanti altına alınmaya çalışılmaktadır.

Mythbusters'a, ilk bakışta doğrudan sinema üslubu uygulandığı düşünülebilir. Karakterler omuzda kamerayla işlerini yaparken takip edilmektedir. Ancak doğrudan sinemada kullanılan uzun çekimler, yerini programın başından sonuna kadar devam eden hareketli müziğe uygun olarak yapılan kurguya bırakmıştır. Ayrıca doğrudan sinemada kullanılmayan dış ses, *Mythbusters*'ın en önemli anlatı öğelerinden biri olmuştur. Dış ses sayesinde, ekranda görülen karmaşık deneyler, izleyiciye basite indirgenerek anlatılır. Ayrıca dış ses, hikayenin gidişatı hakkında bilgiler de vermektedir. Dış sesin bir diğer fonksiyonu da, reklamlar sonrasında ekranda yer alan hikayeyi, televizyonlarını yeni açan kişiler olduğunu kabul ederek izleyicilere özetlemesidir.

Yeni yayıncılık çağı olarak adlandırılan 1990'lı yıllarda, birçok kanal ticari baskılar altında kalmıştır. Kamusal ve özel olarak desteklenen televizyon kanallarında, gerek programların içeriği, gerekse de hazırlanan programların yayın düzenlemeleri, ticari talepler doğrultusunda şekillenmiştir. Örneğin, izleyicilere kamu hizmeti vermek için kurulan BBC, ticari rakipleri ile yarışmak için yeniden yapılmış, bu yapılanma belgesel dahil her türlü program yapımının biçimini derinden etkilemiştir. Soruşturma veya araştırmaya dayanan belgeseller yerini eğlenceye dayanan factual melez program türlerine bırakmıştır.³⁵⁵ 1990'lı yıllarda televizyon kanalları, eleştirel belgeseller yerine izlenme paylarını arttırmak için eğlence odaklı popüler factual program türlerine ağırlık vermiştir. Kimilerine göre kanallar böyle yaparak sansasyonel ve bayağı bir seviyeye inmiş, kimilerine göre sadece dünyada egemen olan program politikalarıyla uzlaşma durumunda bırakılmıştır.³⁵⁶

³⁵⁵ Corner, **Ön.ver.**, s.208.

³⁵⁶ Kilborn, **Ön.ver.**, 43.

2.5.2. Televizyonda Belgelele Dayalı Yeni Program Biçimleri

Televizyon bütün tarihi boyunca, melez programlar üretmeye yönelik güçlü bir eğilim göstermiştir. Açık ve belirgin olarak türlerin birbirinden ayrıldığı sinemanın aksine, türlerin televizyonda sınıflandırılması, daha belirsizdir. Televizyonda önemli olan birbirinden ayrı programlar türleri üretmek değil, bir akış yoğunluğu olan programlar tüketmek olmuştur.³⁵⁷ Televizyon, kendi ticari özelliğinden dolayı, izleyicinin ilgisini her zaman yakalamak zorunda kalmış, bu zorunluluktan ötürü de birbirinden farklı program türlerinin özelliklerini karıştırmış, türler arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmıştır.³⁵⁸

Belgesel sinema kuramcısı John Corner, televizyon yayıncılığında yaşanan ekonomik gelişmelerden dolayı, post-belgesel bir döneme girildiğini ifade etmektedir. Belgesel filmin daha iyi yurttaşlar yetiştirilmesi için kamuoyu yaratma, toplumsal olayları soruşturma ve açıklama, bağımsız sinema hareketi olarak egemen bakış açısını eleştirip sorgulayarak, alternatif bir bakış açısı sunma gibi tarih içindeki geleneksel anlamdaki üç farklı işlevine, eğlendirme işlevi eklenmiştir. Bu yeni işlevin etkisiyle ortaya, popüler factual eğlendirme adı verilen post-belgeseller çıkmıştır.³⁵⁹

Corner'a göre bu eğlendirme işlevi, son yıllarda kendisinden önceki işlevlere üstünlük sağlamış, bunun sonucunda, televizyon kanallarında yer alan açıklayıcı ve analitik amaçları olan belgeseller yerlerini, insanlarda gerilim duygusu yaratan veya insanları rahatlatan, eğlenceye dayalı yapımlara bırakmıştır. Bu yeni popüler eğlendirme formları (veya post-belgesel çalışmaları) belgeselin kendine ait özellikleriyle, televizyonun diğer kurmaca programlarının (drama diziler, müzik videoları ve reklamlar) özelliklerini bir arada kullanmaya başlamış, böylelikle belgeselin kendine ait türsel özelliklerinin fark edilmesini zorlaştırmışlardır.³⁶⁰

Annette Hill, 1990'lı yıllarla beraber televizyon endüstrisinde, factual eğlence adında bir program türü çıktığını belirtir. Bu program türleri, haberler ve belgeseller gibi factual programlarla, yarışma programları ve pembe diziler gibi kurmaca programların birbiriyle

³⁵⁷ Rick Altman, **Film/Genre** (London: BFI Publishing, 1999, ss. 13-29.)

³⁵⁸ Richard Kilborn, "Mixing and Matching: the Hybridising Impulse in Today's Factual Television Programming," **Genre Matters: Theory and Criticism**. Ed.: Jeremy Strong (Bristol, GBR: Intellect Books, 2005, s.109.)

³⁵⁹ John Corner, "Documentary in a Post-Documentary Culture? A note on Forms and Their Functions," <<http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20paper.htm>>, 12.12.2006, s.3.

³⁶⁰ Aynı, s.3.

evlendirilmesi sonucu ortaya çıkan melez program türleridir. Bu melez programlar, gerçek insanlar ve olaylar hakkında eğlence düşüncesini ön planda tutarak, karakterleştirme ve öyküleştirme tekniklerini kullanarak öyküler anlatırlar.³⁶¹

Richard Kilborn, 1990'larda televizyon yayıncılığında yaşanan gelişmelerden dolayı, televizyon belgesellerinin yanında ortaya, yeni factual programlar çıktığını ifade eder. Bu yeni programlar, televizyonda yer alan kendilerinden önceki programların (belgesel, drama diziler, sit-comlar, yarışma programları vs.) özelliklerini bir arada kullanan melez programlardır. Kilborn, televizyonun tarihi boyunca melez programlara karşı bir yatkınlığı olduğunu belirtir. Günümüz medya dünyasında ayakta kalma mücadelesi veren yayıncılardan dolayı ise melezleşme faaliyetinde bir artış yaşanmaktadır. Yayıncılardan gelen talepten ötürü factual program yapımcıları da, eğlence öğelerine dayalı programlar yapmaya cesaretlendirilmişler; diğer televizyon program türlerinin denenmiş ve test edilmiş özelliklerini alıp, yeni factual programlar içinde birleştirmişlerdir. Daha önceden hazır programlar içinden seçilecek özellikler de, factual televizyon programcıları prime-time da kendilerine yer bulmak istediklerinden, prime-time izleyicisinin istekleri doğrultusunda şekillenmiştir.³⁶²

Kilborn, 1990'lı yıllardan sonra ortaya çıkan eğlence formatlarının eğlence ve yaşam odaklı birçok farklı konuyu işlediğini belirtir. Bu formatlar birbirinden farklı sunuş biçimleri kullansalar da, genellikle hepsi bir derecede gerçeklik öğesi sunarlar. Bu programların tamamı izleyiciye, gerçek insanları ya da kurmacının karşısında olan gerçek yaşam olaylarını merkeze alan programlar yaptıkları sözü verirler. Hollywood tarzı yapay ve gösterişli dramatik kurmacadan kaçındıklarını ifade ederler. Programlarda yer alacak karakterler de izleyicilerin kendi gündelik yaşamlarında karşısına çıkabilecek karakterlerden seçilmiştir. Ancak, Kilborn'a göre bu durum, factual programların izleyici çekme politikası, kendilerini televizyonun diğer kurmaca formatlarından (sit-com ve drama dizileri) farklılaştırma çabasıdır. Aslında ortada oldukça ironik bir durum vardır. Bu programlarda sunulan gerçeklik, tamamıyla diğer programlarda kullanılan yapı ve öyküleştirme teknikleri kullanılarak ortaya çıkartılmaktadır.³⁶³

³⁶¹ Anette Hill, **Reality TV: Audiences and Papular Factual Television** (USA: Routledge, 2005, s.14., s.39.)

³⁶² Kilborn, 2005, **Ön.ver.**, ss.110-111.

³⁶³ Aynı, s.112.

Bu yeni melez formatlar, takdir edilme ve başarı arayan bireyler üzerine inşa edilmişlerdir. Bu programlarda yer alan gerçek yaşam kişileri, bir çeşit performans sergileyerek, eğlence yaratma amacının bir parçası haline gelirler. Bu nedenlerden ötürü, izleyicilere bu programlarla ulaşan gerçeklik, televizyonun kendi üretimi haline gelmiştir. Yeni factual eğlence formatları, gerçek yaşamın sıradanlığı ve spontane söz söylemeye dayanmaktadır; ancak aslında diğer kurmaca televizyon formatlarının inşasından bir farkı yoktur. Gerçekliği izleyiciye getirme iddiasındaki bu programlar, eğlendirme faktörünün etkisiyle, gerçekliği izleyiciden uzaklaştırmakta, gerçekliğin kendisini meta haline dönüştürmektedir.³⁶⁴

John Corner'a göre belgesellerin, sosyal ve tarihsel dünya hakkında oldukça derin ve çeşitli tarihsel endişeleri vardır. Bu dış dünyaya olan ilgi, belgeselin televizyona girmesiyle, insanın iç dünyasına doğru kaymıştır. İnsanın içsel dünyasına ait hikayelerin gelişimiyle birlikte, daha kişisel bilgilere ulaşabilmek için röportaj ve dramatizasyon öğeleri kullanmıştır. Kişisel içsel öykülerde (trafik kazası, bir suç ya da hastalık hakkındaki öyküler) ele alınan olayların duygusal tarafları öyküleştirilmiştir, olaylar sosyal boyutlarından ve durumlarından uzaklaşmışlardır. Bu formatlarda, talk show ve pembe diziler gibi duygunun yapılandırılması ön plana çıkarılmıştır.³⁶⁵

John Corner ve Kilborn, factual eğlence programlarını, tarihsel gelişimlerine göre üç başlık altında toplamaktadır: reality TV (show), docu-soaplar (docu-showlar) ve reality game-doclar.³⁶⁶

2.5.3. Reality TV (Show)

Richard Kilborn, yapımcıların, 1980'li yıllarda factual eğlence formatlarının farkına vardıklarını ve bu türün ilk örneklerinin reality TV adı altında ortaya çıktığını belirtir. Bu programlar her zaman bir dramın ve heyecanın bulunduğu kaza ve acil servislerin çalışmalarına odaklanmıştır. Polis baskınları, yangınlar, hava ve deniz kurtarmaları gibi kahramanlığın ve cesaretin bulunabileceği olaylar, bu programların konularını oluşturmuşlardır.³⁶⁷

³⁶⁴ Aynı, s.112.

³⁶⁵ John Corner, "Performing the Real: Documentary Diversions," **Television and New Media**. Cilt no 3, Sayı no 4: 255-269, (Ağustos 2002), s.256.

³⁶⁶ John Corner, "What Can We Say About Documentary?," **Media, Culture & Society**. Cilt no 22, sayı no 5: 681-688, (2000), s.687.; Kilborn, 2003, **Ön.ver.**, ss.55-60.

³⁶⁷ Kilborn, 2003, **Ön.ver.**, s.55.

Her ne kadar reality TV'nin kökleri, televizyon tarihindeki ilk programlarla ilişkilendirilse de, bugünkü anlamıyla reality TV'nin ilk örneği 1987 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde, NBC kanalında yayınlanmaya başlayan *Unsolved Mysteries* adlı program olarak kabul edilir.³⁶⁸ Daha sonra bu programı *America's Most Wanted*(1988), *Cops*(1989), *Rescue 911*(1989) adlı reality showlar takip etmiştir. İngiltere'de ise aynı yıllarda 999 adlı reality show, Amerika'daki benzerlerinin yeniden üretimi olarak izleyicinin karşısına çıkmıştır.

Webster's New Millenium sözlüğü, reality TV'yi, gerçek yasadından insanların kimi durumlarda, takip edildiği televizyon türü olarak tanımlamaktadır.³⁶⁹ Susan Murray ve Laurie Ouellette'e göre reality showlar, gerçeklik söyleminde bulunan, tamamen ticari beklentiler içinde popüler eğlence ile kaynaşan bir televizyon türüdür.³⁷⁰ Jon Dovey'e göre ise reality televizyon, çağdaş kültürün mükemmel bir televizyon formudur. Korkunun melodramatik tiyatrosunun yeniden ifade edilmesidir. Reality TV, özel olayların kamuoyu içinde tartışılması üzerinde ısrar eder ve kurmaca teknikleri uygular.³⁷¹ Hugh Dauncey'e göre ise reality showlar, cesaretin her günkü dramını sunar. Duygulardan konuşur ve kayıp insanların bulunması ve suçluların çözülmesi gibi yurttaşlık hareketlerine zemin oluşturmaz.³⁷² Bill Nichols'a göre ise reality showlar, tehlikeli olayları, alışık olunmayan durumları veya güncel polis olaylarını, kimi zaman yeniden canlandırmalar kullanarak işleyen TV program türüdür.³⁷³

Richard Kilborn ise, yaptığı tanımda Reality TV'nin özelliklerini şu şekilde açıklar: Bireylerin veya grupların yaşamındaki olayların, hafif video malzemelerinin yardımıyla o anda kaydedilmesi (genellikle bu görüntüler bir kameraman bazen de acil servis takımının bir elemanı tarafından çekilir). Bu programlarda, kurtarmalar ya da polis baskınları, diğer kurmaca TV ya da drama filmlerinin özellikleriyle yeniden canlandırılır. Program materyalleri, çekici bir televizyon programı olarak kurgulanırken, gerçeklik delilleri ön plana

³⁶⁸ Richard Kilborn, "How Real Can You Get?: Recent Developments in Reality Television," **European Journal of Communication**. Cilt no 9, Sayı no 4: 421-439, (1994), s. 426.

³⁶⁹ <<http://dictionary.reference.com/browse/reality%20television>>, 28.01. 2007.

³⁷⁰ Susan Murray ve Laurie Ouellette, **Reality TV: Remaking Television Culture** (New York: New York University Press, 2004, s.2.)

³⁷¹ Jon Dovey, **Freakshow: First Person Media and Factual Television** (London, Sterling: Pluto Pres, 2000, s.79.)

³⁷² Hugh Dauncey, "French Reality Television: More than a matter of taste?," **European Journal of Communication**. Cilt no 11, Sayı no 1: 83-106, (1996), s.85.

³⁷³ Bill Nichols, **Blurred Boundries** (Bloomington: Indiana University Press, 1994, s.45.)

çıkarılır. Reality showlarda, her zaman ünlü bir sunucu ve yeterli derecede çeşitli malzeme, izleyicinin ilgisini her daim ayakta tutmak için kullanılır. Bu yüzden bu reality showların çoğu, sadece aktüel çekimlerden değil, sunucu anonsu, dramatik yeniden canlandırma, dış ses kullanımı ya da seyirci katılımı gibi öğelerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkarlar.³⁷⁴

Kilborn'a göre hangi reality show olursa olsun, program yapımcılarının temel amacı, yaşanmış gerçekliğin altını çizmektir. İster çekimler profesyonel ekipler tarafından yapılsın isterse amatörler, reality showlar gerçek yaşam olaylarının spontaneliğine ve canlılığına odaklanmıştır. Böylelikle, izleyicide, bir gerçeklik hissiyatı yaratılır. Aynı zamanda olayların kaydedilmesi sırasında yaşanan teknik aksaklıklar, elde edilen görüntünün güvenilirliğini sağlar. Sallanan kameralar, çerçevelemede yaşanan problemler, geçici olarak netliğin kaybolması, kötü ses kalitesi, gerçekliğin bir bakıma göstergesi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca reality show sunucusunun, elde edilen görüntüleri açıklaması, izleyicinin tanık olduğu olayların güvenilirliğini artırır.³⁷⁵

Kilborn, Reality TV'nin en önemli özelliklerinden birisinin de insanların röntgencilik duygusuna hitap etmesi olduğunu belirtir. İzleyiciler kimi zaman, bu programlarda, gizlice gözetleyen konumuna sokulur ve insan doğasında en az ihtiyaç duyulan olaylara şahit olurlar. Kilborn, eğer reality showlar, daha da ileri götürülürse, insanlardaki en düşük paydaya hitap eden yayıncılık türü haline geleceğini belirtir.³⁷⁶ Jon Dovey ise bu tür programların prime-time da yayınlanarak, aile bireylerinde yüksek korku ve güvenlik duygusu yarattığını belirtir. Paylaşılan ortak korku ve tiksinti anlatımı, korkma ve koruma duygularını birbirine bağlar. Böylelikle, izleyiciler, başkalarının talihsizliklerini izleyerek, kendi güvenliklerini onaylar.³⁷⁷

Jon Dovey, reality showların, magazin programlarındakine benzer şekilde yapılandırıldığını belirtir. Reality showlarda, tıpkı magazin programlarında olduğu gibi birbirinden farklı birçok hikaye, bir sunucu eşliğinde bir stüdyoda ya da kameraların olduğu başka bir ortamda bir araya getirilir. Reality showlar gösterişli, çekici ve oldukça hareketlidirler. Bu

³⁷⁴ Kilborn, 1994, **Ön.ver.**, s.423.

³⁷⁵ **Aynı**, ss.423-424.

³⁷⁶ **Aynı**, s.427.

³⁷⁷ Dovey, **Ön.ver.**, s.99.

programlarda kullanılan haber stüdyosu şeklindeki bir set, sunucunun sunuş biçimi ve grafikler, tıpkı magazin programlarındaki gibidir.³⁷⁸

Reality showlarda yapımcılar, programı daha ilgici çekici hale getirmek ve izleyici oranlarını arttırmak için yeniden canlandırmalara yer verirler. Yeniden canlandırmalar genellikle, olaylara şahit olan insanların röportajları ile birleştirilirler. Kurbanlar ya da acil servis elemanları arasından seçilen insanların(asla suçluların görüşü alınmaz) anlattıkları, yapılacak yeniden canlandırmaların anlatı yapısını şekillendirirler. Ayrıca bir resmi görevli ya da program sunucusu tarafından yapılan yorumlar, olayı tanık olanları destekleyecek biçimde yeniden canlandırmalara yön verirler. Reality showlarda yer alan yeniden canlandırmalar, mizansen, kesmeler ve müzik gibi kurmaca teknikleri kullanırlarlar. Ancak bu kurmaca canlandırmaların güvenilirliği, kullanılan aktüel röportajlarla garanti altına alınır.³⁷⁹

Ayrıca Dovey, reality showlarda ve masallarda yer alan karakterler arasında benzerlik kurar. Polis ve acil servis elemanları sihirli güçleriyle, günlük yaşantı içinde karşılaşılan kazaların ve talihsizliklerin dramını çözerler. Kovboy, astronot ve casus gibi batı dünyasının kahramanları, yüzyılın sonunda yerlerini polis, itfaiyeci ve acil servis görevlisi gibi gündelik şehir yaşamı içinde yaşayan kahramanlara bırakmışlardır. Reality showlarda yer alan acil servis kahramanları hakkında, detaylı bilgi verilmez. Bu kahramanlar genellikle, sadece, işlerini yaparken görülürler. İyilikseverliğin anonim temsilcileridirler.³⁸⁰

Ib Bondebjerg ise reality showlar ve melodramların anlatım yapısının birbirine benzediğini belirtir. Her iki türde de günlük olaylar, tehlike ve son dakika kurtarışlarıyla kesintiye uğrarlar. Başlangıçta sıradan ve sakin bir durum vardır. Sonra her şey aniden değişir ve bir panik havası yaşanır. Daha sonra devreye sıradanın kahraman gücü girer ve sorunları ele alır. En sonundaysa bir çözüme ulaşılır.³⁸¹ Reality TV’de yer alan olaylar çoğunlukla çözüme ulaşan olaylardır. Genellikle kurbanların ya da acil servis elemanlarının öldüğü olaylara yer verilmez. Hollywood tarzı mutlu sonlar ağırlıktadır.³⁸²

³⁷⁸ Aynı, s.91.

³⁷⁹ Aynı, s.96.

³⁸⁰ Aynı, s.97.

³⁸¹ Ib Bondebjerg, “ Public Discourse/ Private Fascination: Hybridization in ‘True-Life-Story’ Genres,” **Media Culture & Society**. Cilt no 18: 27-45, (1996), s. 40.

³⁸² Dovey. **Ön.ver.**, s.98.

1988 yılından itibaren FOX televizyonunda yayınlanmaya devam eden *America's Most Wanted* adlı reality show programı, bu türün geleneksel özelliklerini günümüzde de devam ettirmektedir. *America's Most Wanted*'da, Amerika Birleşik Devletleri'nde çeşitli suçlardan aranan şüphelilerin işledikleri iddia edilen suçlar ele alınır ve bu kanun kaçaklarının bulunması için kamuoyuna duyurular yapılır. Programın internet sayfasında belirtildiği üzere geçen yirmi yıl içinde, binden fazla kanun kaçağı bu program sayesinde yakalanmıştır. *America's Most Wanted*, Amerika Birleşik Devletleri gibi televizyon kanalları arasında rekabetin üst düzey yaşandığı bir ülkede, halen en çok izlenen show programlarından biri olma özelliğini korumaktadır.

Program içinde birbirinden farklı suç ve suçlu öyküleri, sunucu John Walsh'un anonslarıyla bir araya getirilir. Programın başlangıç tarihinden itibaren sunuculuğunu üstlenen Walsh, Amerika'da çok ünlü bir suç aktivistidir. Walsh'ın kendi oğlu da yıllar önce bir cinayete kurban gitmiştir. Program yapımcıları tarafından kamuoyuna özellikle bildirilen bu durum (programın internet sayfasında Walsh'ın öz geçmişi özellikle vurgulanmaktadır) sayesinde, Walsh'ın, dolayısıyla programın güvenilirliği ve içtenliği arttırılmaya çalışılmaktadır.

America's Most Wanted'ın 21. sezon 20. bölümü, bir önceki haftanın programında gösterilen ve yakalanan suçluların yer aldığı bir jenerikle başlar. Daha sonra sırada magazin programlarında sıklıkça rastlanan, o hafta program içinde neler izleneceği bilgisi veren ikinci bir jenerik vardır. Programın bir sonraki aşamasıysa ana açılış jeneriğidir. Jenerikteki hareketli müzik, Walsh'u bir kahraman gibi ön plana çıkaran ve hızlı kesmelere dayanan kurgu, kullanılan ses ve görüntü efektleri, polis baskınları, yangın ve doğal felaket görüntüleri, kullanılan grafikler, izleyiciye adeta bir polisiye film izleyeceğini vaat etmektedir.

Ana jenerikten sonra, programın sunucusu John Walsh, arka planda insanların hararetle bir şekilde çalıştığı haber stüdyosuna benzer bir stüdyonun içinde görülür. Walsh, bu haftaki programın, kirli düzine adını verdiği suçlular üzerine olduğu bilgisini verir. Bu duruma bağlı olarak da, reklamlar dahil yaklaşık bir saat süren programda, on iki farklı suçluya dayanan on iki farklı öykü izlenir. Ancak zaman sınırlamasından dolayı, yaklaşık beş öykü detaylı bir şekilde işlenirken, diğer öyküler daha çok kanun kaçağının fiziksel özelliklerini ve işlediği suçu anlatan kısa tanıtım filmleri şeklindedir. Tüm bu öyküler arasındaki geçiş stüdyodaki

sunucunun arcılığıyla sağlanır. John Walsh, Dovey'in yukarıda belirttiği, magazin programlarının sunucularına benzemektedir.

Reality show'un ilk ana öyküsü, yaralanan polis olayına dayanmaktadır ve bu öyküde kullanılan anlatı yapısı ve biçimsel özellikler, diğer dört ana öyküde kullanılanlarla aynıdır. Programın sunucusu John Walsh, kısa bir açılış konuşması yaptıktan sonra, ilk öyküyü anons eder. Anonsun hemen ardındaki ilk çekimde, iki polis memuru arabalarında, gece yarısında bir sokakta devriye yaparken görülür. Bu sırada görüntünün üzerine, haber programlarındakine benzer şekilde, o bölümün yapımcısının ve kurgucusunun adlarını yazan bir bant girer. Aynı anda hareketli bir müzikle beraber John Walsh'in dış sesi, görüntülerin üzerine biner ve öyküyü anlatmaya başlar. 5 Eylül 2005 tarihinde, polis memurları David Timberlake ve Michael Schaap, Kaliforniya'da bir sokakta, gece saat üç sularında, günlük devriyelerini yapmaktadır. Ekranda yer alan görüntüler olayın farklı kamera açılarıyla yeniden canlandırılmasıdır. John Walsh'in dış sesinin ardından, ekrandaki canlandırmanın üzerine polis memuru David Timbarlake'in gerçek görüntüsü biner ve Timbarlake, John Walsh'un dış seste yaptığı konuşmayı doğrulayan bilgiler verir. Böylelikle bir bakıma ekranda görülen yeniden canlandırmanın ve hikayeyi yönlendiren dış sesin güvenilirliği, olaya şahit olmuş ilk ağızdan doğrulanır. Bu yöntem tüm hikaye boyunca uygulanır.

Daha sonra ekranda yer alan olayın canlandırılması, dış sesin anlatımıyla gelişmeye devam eder. John Walsh, polis memurlarının şüpheli bir araç gördüğünü ve aracı durdurmaya karar verdiğini belirtir. Kırmızı ışıktaki bekleyen iki polis memuru da kendi aralarında yaptıkları konuşmada, yolun karşısındaki şüpheli aracı, yeşil ışık yandıktan sonra durdurmaya karar verirler. Bu sırada, kurmaca filmde oldukça sık kullanılan flashback yöntemiyle, polis memuru Michael Schaap'ın gündüz ailesiyle yaptığı kahvaltı görüntülerine(canlandırma) geçilir. Polis memurunun eşi Audra Schaap mutfakta bulaşık yıkarken, polis memuru iki çocuğuyla kahvaltı etmektedir. Çocuklardan biri babasına: "Baba bizim kahvaltımız senin akşam yemeğin" der. Diğer çocuk ise: "Tabii ki öyle olacak; çünkü biz uyurken babamız çalışıyor" der. Bu sırada gerçek Audra Schaap'ın görüntüsü, canlandırmaların üzerine biner ve kocasının işini ne kadar çok sevdiğini, bu yüzden de özellikle gece vardiyasında çalışmayı tercih ettiğini söyler. Böylelikle Michael Schaap, hikaye içinde ön plana çıkarılarak, izleyicinin gözünde ailesine sadık bir kahraman olarak resmedilmeye çalışılır. Aynı zamanda

bu flashback sayesinde, hikayenin ilerleyen bölümlerinde, Michael'in başına bir şey geleceğiyle ilgili bir ipucu verilir.

Daha sonra tekrar, trafik ışıklarının önünde bekleyen polislerin görüntüsüne geçilir. Dış ses, kamyonetin içinde bulunan dört kişiden birinin, ünlü uyuşturucu kaçakçısı Emigdo Preciado olduğunu belirtir. Daha sonra polisler, şüpheli aracın peşine düşer. Bu sırada programın başından itibaren yer alan müziğin temposu da artar. Takip sırasında paralel kurgu aracılığıyla aynı anda hem polis arabası hem de şüphelilerin minibüsünün içinde yaşananlar gösterilir. Bu sırada polis memuru David'in görüntüsü canlandırma görüntülerinin üzerine biner ve yaşananları anlatmaya başlar. Öykünün başlangıcından itibaren, her zaman polis memuru David'in görüşlerine yer verilmiş, diğer polis memuru Michael'in ne gerçek sesi ne de gerçek görüntüsü, bir anlatım unsuru olarak hikayenin içinde yer almamıştır. Böylelikle izleyicide, bu takibin sonunda Michael'in başına bir şey geleceği hissi, giderek artmaya başlar.

Kısa bir takibin ardından polisler, kamyoneti durdurur. Aniden kamyonetin içinden çıkan saldırganlar, polisler makinelili tüfekle ateş etmeye başlar. Canlandırmanın bu bölümünde kullanılan hızlı kasmeler, görüntü ve ses efektleri, omuzda kullanılan kamerayla yapılan zoom-in ve zoom-outlar, heyecan ve gerilimi artırır. İzleyiciye, bir kurmaca aksiyon filmi izlemediğini hatırlatan tek unsur, polis memuru David'in yaşananları dış sesle anlatmasıdır. David'in sesi, ekrandaki canlandırmanın, gerçek olduğu izlenimini yaratmak için kullanılmaktadır.

Çıkan çatışma sonucunda Michael kafasından yaralanır. Gerek Michael'in eşinin, gerek David'in, gerekse de sunucu John Walsh'un dış sesleriyle, izleyici de Michael'in ölüp ölmeyeceği konusunda bir merak yaratılır. Ancak öykünün sonunda, Michael'in gerçek görüntüsü, ilk defa canlandırmaların üzerinde belirir. Michael kafasından yaralanmasına rağmen bu saldırıdan kurtulmuş, çok yoğun tedaviler sonucunda da, bir kahraman olarak çok sevdiği mesleğine geri dönmüştür.

Öykünün sonunda, John Walsh'un dış sesi, minibüsün içinde bulunan dört suçludan üçünün yakalandığını; ancak Emigdo Preciado'nun kaçmayı başardığını duyurur. Bu anonsun hemen ardından Preciado'nun robot resmi ekrana gelir ve dijital olarak hazırlanmış harita grafiği

eşliğinde, şüphelenin görülebileceği yerler hakkında izleyici bilgilendirilir. Preciado'yu görenlerin, polis yerine, özellikle programı aramaları istenmektedir. Böylelikle, izleyici diğer televizyon formatlarında da sıkça kullanılan bir yöntemle programa katılmaya, programın bir parçası olmaya teşvik edilir.

Programın bu ilk ana öyküsünde ve diğer öykülerinde, gerçekten yaşanmış bir olay, kurmaca filme özgü senaryo, kurgu, oyuncu kullanımı, dekor gibi öğelerin kullanımıyla, yeniden canlandırılmıştır. Ayrıca Bondebjerg'in yukarıda belirttiği üzere, bu yaşanmış olayın canlandırılmasında melodramatik bir yapı kullanılmıştır. İki polis memuru (kahraman), günlük sıradan devriyelerini yaparken, silahlı saldırıya uğrarlar. Birden her şey değişir ve bir panik havası yaşanır. İzleyiciye kahramanlardan birinin öldürüldüğü izlenimi verilir. Ancak sıradan yaşantı içindeki bu kahraman, her şeyin üstesinden gelerek hayatta kalmayı başarır ve kötü adamları yakalamaya devam eder.

1980'li yılların sonunda ve 1990'lı yılların başında, oldukça popüler olan reality showlar, 1990'lı yılların ortasından itibaren eski popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. Factual program yapımcıları da gittikçe düşen seyirci talebini tekrar yükseltmek için, ortaya yeni formatlar çıkartmışlardır.

2.5.4. Docu-Soap (Docu-Show)

Docu-soaplar, reality showlara karşı bir alternatif olarak ortaya çıkmışlar, özellikle doksanlı yılların ikinci yarısında, İngiltere'de, en çok izlenen program türlerinden biri olmuşlardır. Oldukça yeni olan olan bu tür, doğrudan sinemanın ve karakter merkezli dramların birleşiminden ortaya çıkmıştır.³⁸³

Docu-soaplar, pembe dizi (soap opera) ve doğrudan sinemanın, temel, yapısal ve anlatısal özelliklerini bir araya getiren, melez bir program türüdür. Hızlı kurgulanmış aksiyona dayalı olan reality showlara karşın, daha yumuşak bir akışa sahiptirler ve reality showlara nazaran daha az dramatik olaylara dayanırlar.³⁸⁴ Docu-soaplar, birden fazla karakter merkezli öykülere dayanan, kendi starlarını yaratan, genelde tek çekim mekanı kullanan, popüler

³⁸³ Hill, **Ön.ver.**, s.27.

³⁸⁴ Kilborn, 2003, **Ön.ver.**, ss.57-58.

dramanın günden güne dayalı kronolojik gelişimini kullanan bir türdür ve televizyon kanallarının eğlendirme programları çizelgesi içinde yer alırlar.³⁸⁵

1996 ve 2000 yılları arasında oldukça popüler olan bu program türünün ilk örneklerinden biri olarak 1974 yılı BBC yapımı *The Family* gösterilmektedir. 12 bölümlük bu docu-soap boyunca, bir İngiliz işçi sınıfı üyesi olan Wilkins'lerin yaşadıkları ekrana getirilmiştir. Ancak bu türün en popüler örnekleri Londra'nın Heathrow havaalanının da geçen 1996 yapımı *Airport* ve ehliyet kursuna hazırlanan insanlara odaklanan 1997 yapımı *Driving School* olmuştur. Turist rehberlerinin heyecanlı ama yorucu yaşantısını işleyen 1997 yapımı *Holiday Reps* ve başka bir havaalanı programı olan, 1998 yapımı *Airline*, bu türün diğer önemli örneklerindendir.³⁸⁶

Kilborn'a göre docu-soaplar, tamamen bir televizyon ürünüdür. Bir factual eğlendirme türü olan docu-soaplar, insanların kişisel deneyimleri ya da performansları üzerine kurulmuştur. Seçtikleri konuları, sansasyonel bir şekilde sunarlar ve hiçbir şekilde sosyo-politik analizlere girişmezler. Sunuş biçimlerini, yapısal ve anlatsal özelliklerini daha önceden var olan televizyon türlerinden almışlardır. Bu programlar, her ne kadar belgesel filmlere benzer olarak, insanların günlük çevreleri içinde birbirleriyle olan ilişkilerine odaklansa da, yapısal özellikleri, televizyon pembe dizilerinin özelliklerine benzer şekilde tasarlanmıştır.³⁸⁷

Dovey'e göre docu-soaplar, doksanlı yılların kültürel ve ekonomik gelişmeleri içinde şekillenmiştir. Televizyonda, daha önceden var olan doğrudan sinema örnekleri, kurmaca film teknikleriyle yeniden işlenmişlerdir. Docu-soaplarda karakterler, hikayelerine ve performans yeteneklerine göre seçilmiş, karakterlere dayalı hikayeler de, kurmaca pembe dizilerdeki hikaye anlatım tekniklerine göre şekillendirilmişlerdir. Ticari, zayıf ve basma kalıp hikayelere dayanan docusoaplar, diğer araştırmaya dayanan belgesellere göre oldukça düşük maliyetli olmuşlar, bu nedenden ötürü de televizyonda yer alan, ciddi konulara değinen belgesellerin yerini almışlardır.³⁸⁸

Docu-soplar, doğrudan sinema belgesellerine benzer olarak, ortak yaşam alanları olan bazı kurumların arka planlarında neler olduğunu göstermeye çalışırlar. Ancak, doğrudan sinema

³⁸⁵ Dovey, *Ön.ver.*, s.133.

³⁸⁶ Kilborn, 2003, *Ön.ver.*, ss.90-96.

³⁸⁷ Kilborn, 2005, *Ön.ver.*, s.116.

³⁸⁸ Dovey, *Ön.ver.*, ss.135-137.

belgesellerinde bulunan sosyal amaç, docu-soaplarda yerini yeni ekonomiye hizmet etmeye, yeni etnografik tüketime, insanlara boş vakit geçirtmeye bırakmıştır. Bu yüzden docu-soaplarda ele alınan konular ve karakterler tatil kampları, havaalanları ve büyük alış-veriş merkezleri gibi, tüketime teşvik eden mekanlardan seçilmişlerdir.³⁸⁹

Richard Kilborn, *Staging The Real* adlı kitabında, docu-soaplar ve pembe diziler arasındaki benzerlikleri detaylı bir şekilde açıklar. Kilborn, öncelikle her iki türde de aksiyonun yaşandığı ve izleyicinin de gittikçe tanımaya başladığı, genellikle tek bir mekan olduğundan bahseder. İzleyici her bölüm sonrası bu mekana gittikçe alışır ve diğer bölümlerde aynı mekanı görmek ister. Bu mekanlar docu-soaplarda, sıradan insanların yaşadığı, bir araya gelip iletişim kurdukları evler, parklar, alış-veriş merkezleri, hava alanları, sürücü kursları, hastaneler gibi günlük yaşantı içindeki herhangi bir yer olabilir. Docu-soaplardaki mekan seçimi tıpkı pembe dizilerde olduğu gibi hafızada kalabilen ve izleyiciye zevk verebilecek yerlerden seçilmektedir. Docu-soaplarda, tıpkı pembe dizilerde olduğu gibi, mekan değiştikçe anlatılan öykülerde değişmektedir. Yeni öykü başlamadan ekranda mekanın değiştiğini gören izleyici, diğer bir öyküye geçiş yapıldığını anlar. Docu-soaplardaki mekanlar, karakterlerin, kendilerini göstermeye çalıştıkları birer platform ve sahne gibidirler.³⁹⁰

Kilborn'a göre docu-soaplar, senaryolaştırılmış karakter performanslarına dayanan bir türdür. Program yapımcıları tarafından belirli yeteneklerine göre seçilen ve kontrol edilen bu karakterler, anlatı akışını yönlendirir ve diğer bölümlerde seyirci devamlılığını garanti altına alırlar. Kamera önünde telaşlanmayacak bu karakterler, aynı zamanda diğer karakterle iletişime girebilme yeteneklerine sahiptirler.³⁹¹ Docu-soaplara karakter arayan yapımcılar, uzun araştırmalar sonucu güzel hikayeleri olan, kendilerini konu olarak ortaya koymak isteyen ve bir gerçek yaşam yıldızı olmak isteyen insanları tercih ederler.³⁹²

Docu-soap karakterlerinin diğer bir özelliği ise, duygu ve düşüncelerini izleyicilerle paylaşmasıdır. Tıpkı kurmaca pembe dizilerde olduğu gibi docu-soaplarda, izleyicilerde, karakterler arası özel konulara kulak misafiri oldukları duygusu yaratılır. Birçok izleyici,

³⁸⁹ Aynı, s.140.

³⁹⁰ Kilborn, 2003, *Ön.ver.*, ss.100-111.

³⁹¹ Aynı, ss.111-112.

³⁹² Dovey, *Ön.ver.*, s.135.

programların ilerleyen bölümlerinde, docu-soap karakterlerini çok yakın arkadaşları olarak görmeye başlar. Docu-soap serilerinin takip eden bölümlerinde, karakterler, kendilerine ait özel konuları, birbirleriyle dolayısıyla da izleyiciyle paylaşmaya başlar. Pembe dizilerin karakteristik özelliği dedikodu, docu-soplardaki karakterlerin, kendileri ve arkadaşları hakkındaki itiraf edici konuşmalarıyla benzerlik gösterirler.³⁹³ Docu-soaplar sıradan insanların birinci ağızdan birbirleriyle konuştukları diğer talk show ve reality TV örneklerine benzemektedir. Konuşma, docu-soapların merkezindeki bir aktivitedir. Bir bakıma docu-soaplar, derinlemesine konuşmaya dayanan bir belgesel biçimi sunarlar. Her günün popüler etnografisi üzerine yoğunlaşır, bireyin özeliyle kamusal alanı birleştirirler.³⁹⁴

Richard Kilborn, *Staging the Real* adlı kitabında, 1999 yapımı *Builders* adlı docu-soapun yapımcısı John Fothergill'i, serinin yapım sürecinin ortasında ziyaret ettiğini, Fothergill'in de kendisine serinin nasıl ilerlediğini ve karakterlerin seçilme sürecini açıkladığını belirtir. Yapımcı, konuşmanın ortasında Kilborn'dan dikkatini, o anda tamamlanmış ve hala planlanmakta olan hikayelerin detaylı bir şekilde tarihleriyle yer aldığı, beyaz bir tahtaya yöneltmesini ister. Tahtada yer alan şema, karakterlerin hikayelere belirgin bir şekilde nasıl bağlanmış olduğunu, gelecekteki bölümlerin ve karakterlerin, serinin gidişatına göre nasıl şekilleneceğini açık bir şekilde göstermektedir. Kilborn'a göre bu durum, kurmaca pembe dizilerin tasarlanışına açık bir şekilde benzemektedir.³⁹⁵

Docu-soapların, parçalara ayrılmış bir anlatısal sunumu vardır. Bu sunuma göre her bölümde, birbirinden farklı üç ya da daha fazla hikaye, birbirinin içine geçirilerek anlatılmaktadır. Bölüm akışı içinde, birbirinden farklı hikayeler üzerine odaklanan anlatı yapısı, pembe dizilerin ve diğer dizilerin docu-soaplar üzerine başka bir etkisidir. Parçalara ayrılmış anlatı yapısı televizyon izleyicilerinin diğer program türlerinden çokça alışık olduğu bir anlatım yöntemidir ve docu-soap yapımcıları da seyircinin bu tanışıklığından faydalanarak, bu yöntemi, docu-soaplar üzerinde kullanmışlardır. Birbirinden farklı hikayeleri birbiri içine geçirerek anlatma yöntemi, aslında bir çeşitlilik yaratarak, seyircinin sıkılmasını önlemek için kullanılmakta, ayrıca yapımcıya hikayenin gidişatını kontrol etmekte yararlı olmaktadır. Genellikle süreleri yarım saat olarak tasarlanan docu-soaplarda, tıpkı pembe dizilerde olduğu

³⁹³ Kilborn, 2003, *Ön.ver.*, s.112.

³⁹⁴ Dovey, *Ön.ver.*, s.138.

³⁹⁵ Kilborn, 2003, *Ön.ver.*, ss.113-114.

gibi kanca atma yöntemini sıklıkla kullanılır.³⁹⁶ Bu yüzden reklam arası öncesi ya da her bölümün sonu, özellikle seyircinin merak edeceği noktada bitirilmektedir.

Dovey de, docu-soapların, aynı anda gerçekleştiği izlenimi yaratılan üç ya da dört öyküden oluşmuş bir olay örgüsüne sahip olduğunu ve bu öykülerin birbirinden farklı olsa da, dış sesin de yardımıyla, birbirini devam ettirecek ya da geliştirecek şekilde, birbirinin içine geçirilerek birleştirildiğini ifade etmektedir.³⁹⁷

Airline, yukarıda değinilen özelliklerin birçoğunu içinde barındıran bir docu-soap örneğidir. İlk olarak 1998 yılında, İngiliz televizyonu ITV’de yayınlanan *Airline*, 2004 yılından itibaren A&E adlı Amerikan televizyon kanalında yayınlanmaya başlamıştır. Programda, Chicago Midway ve Los Angeles International havaalanlarında, Amerika’nın en büyük havayolu şirketlerinden biri olan Southwest Airlines’ın çalışanları ve müşterilerinin ilişkileri konu edilmektedir. Havayolu çalışanları genellikle havaalanında yer hizmeti veren müşteri servisi amirlerinden seçilmekte (ancak bazı bölümlerde havayolu şirketinin uçakta çalışan pilot ve kabin elemanlarıyla da karşılaşılmaktadır) ve her bölümü (reklamlar hariç) yaklaşık yirmi dakika süren docu-soap’un, devamlı karakterlerini oluşturmaktadır. Los Angeles International havaalanında çalışan Yolanda Martin, Mike Carr, Steve Ramirez, Susie Boersma ve Chicago Midway havaalanındaki Colleen Bragiel, Val Brown, Anita Herbert, Denise-Brown-Bess serinin ana karakterleri olarak değerlendirilebilirler. Bu karakterlerin birbirleriyle ve yolcularla olan ilişkileri, serinin gidişatını yönlendirir. Ayrıca bu karakterler, sergiledikleri problem çözücü kahraman kimlikleriyle, seyirciyle duygusal bir bağ kurarlar. Bunun sonucunda da, diğer bölümlerde karakterlerin başına gelecekler, izleyici tarafından merak edilmektedir. *Airline*’nın diğer karakterleri ise havayolu şirketinin yolcularıdır. Bu karakterler belirli özelliği olan, seyircinin ilgisini çekip, onları eğlendirecek insanlar arasından seçilmektedir. Uçağa alınmayan alkol problemi olan kişiler, kilosu yüzünden çift bilet kesilmek istenenler, bagajını ve biletini kaybedenler, uçaklarını kaçırp olay çıkaranlar, çocuklarına bilet kestirmeyenler, bu programın temel kahramanları arasındadır. *Airline*’da yer alan karakterler, omuzda kamera yöntemiyle takip edilir. Bu özelliğinden dolayı bu programın, doğrudan sinemanın özelliklerini taşıdığı iddia edilebilir.

³⁹⁶ Aynı, ss.110-116.

³⁹⁷ Dovey, *Ön.ver.*, s.141.

Airline'da, kamera karşısında yer alan karakterler, kendilerinden izleyiciye yönelik bir performans beklendiğinin farkındadırlar ve ona göre hareket ederler. *Airline*'nın, 1. sezon 2. bölümünde anlatılan öykülerden birinde, Sam, Jeff ve Jane adındaki üç kabin görevlisinin, Chicago-Las Vegas uçuşu ele alınmaktadır. Öykünün başında çalışanların kimliğiyle ilgili bilgi verildikten sonra, Jane uçağın içinde, kalkışa hazırlık anonsu yaparken görülür. Jane, oldukça neşeli bir şekilde, sanki şarkı söylermişçesine, şöyle bir anons yapar: “Kendinizi lütfen evinizde ve ailenin bir parçası olarak hissedin. Çok güzel bir uçuş yapacağız.” Daha sonra uçak havalanır ve orta yaşlarını geçmiş, artık yaşlı sayılabilecek Jane, uçağın içinde yolculara servis yaparken görülür. Bu esnada Sam mikrofonu alarak bir anons yapar: “Jane 29 yaşında ve henüz boşandı ve kendisine yeni bir kısa adam arıyor. Lütfen telefon numaralarınızı ona verin” der. Programdaki diğer öykülere geçişler yapıldıktan sonra tekrar Las Vegas uçağına dönülür, Sam lavabodan çıkmakta olan kadını kucaklar ve şarkı söyleyerek dans etmeye başlar. Daha sonra Jane, mikrofonun başında anons yaparken görülür: “Şu anda bir oyun oynayacağız. Uçuş görevlilerin yaşlarının toplamını bilme oyunu. Lütfen üçümüzün yaşlarının toplamını tahmin edin” der. Anonsun sonrasında Sam, uçağın içinde gezerek, bütün yolcuların tahminini alır. Yolculuğun başından itibaren, amacı izleyiciyi eğlendirmek olan bir programın parçası olduğunun bilincinde olan karakterler, açık bir şekilde bu amaca hizmet etmekte, kendilerinden beklenildiği şekilde hareket etmektedirler.

Airline'da yer alan karakterlerin kendileri ve birbirleri hakkındaki duygusal itirafları da programın iskeletini oluşturan diğer bir öğedir. *Airline*'nın 1. sezon 4. bölümünde yer alan öykülerden birinde, Los Angeles International havaalanında müşteri hizmetleri amiri olarak çalışan Mike Carr'ın, yaşlı bir çiftte yardım edişi ele alınmaktadır. Mike, aldığı telsiz anonsuyla yardım isteyen havaalanı görevlisinin yanına gelir. Sorun, tekerlikli sandalyede olan yaşlı adamın altına pislemesidir. Mike, kibarca çiftte bu şekilde uçağı binemeyeceklerini ve yaşlı adamın kıyafetlerini değiştirmesi gerektiğini belirtir. Bu sırada karı kocanın içinde bulundukları durumdan utandıkları ve ağlamaya başladıkları görülür. Bu sırada Mike yaşlı çiftte sarılarak ağlamamalarını, bu hayatta güçlü olmaları gerektiğini söyler. Onları teselli etmek için kendi annesinin de hasta olduğunu, bu yüzden de onları çok iyi anladığını ifade eder ve kendi görevi olmamasına rağmen yaşlı adamın kıyafetlerini değiştirir. Yaşlı çift çok mutlu bir şekilde uçağı binip havaalanından ayrılır. Daha sonra Mike, omuz çekimde tek başına görülür, kameraya bakarak annesinin çok hasta olduğunu ve Boston'da yaşayan kız kardeşinin onunla ilgilendiğini belirtir. O sırada Mike'in gözleri dolar ve kameraman,

gözlere yakın çekim yaparak, dökülen gözyaşlarını gösterir. 1. sezonun 1. bölümünde ise, aynı havaalanında çalışan Susie Boersma, kötü kokan bir yolcunun, uçağa binmesine izin vermez. Yolcunun surat ifadesinden, yaşanan bu durumdan çok utandığı ve üzüldüğü anlaşılırken, Susie, ciddiyetinden taviz vermeyerek işini yapmaya devam eder. Bir sonraki çekimde Susie, bir odada tek başına, yolcuya verilmek üzere temiz bir tişört ararken görülür. Ancak bu sefer oldukça durgun bir şekilde, bu yaptığının kendisini çok üzdüğünü ve çok kötü hissettiğini belirtir. Kendisinin yolcuyla aynı duruma düşme düşüncesinin bile çok korkunç olduğunu belirtir. Bu iki olayda gösterilen karakterlerin özeline ait itiraflarla, izleyici ve docu-soap karakterleri arasında duygusal bir bağ kurulmaya çalışılır.

Airline'da, karakterlerin birbirleri hakkında, arkalarından yaptıkları yorumlara da rastlanmaktadır. 1. sezon'un 8. bölümünde, müşteri hizmetleri amiri Susie, bir yolcudan, kendi havayollarında çalışan bilet kontrol görevlisi Ivan'la ilgili bir şikayet alır. Yolcu, zamanında kalkış peronuna gelmesine rağmen, geç kaldığı gerekçesiyle, görevli tarafından uçağa alınmadığını iddia etmektedir. Susie'nin yaptığı kısa araştırma sonucu, yolcunun iddiasında haklı olduğu ortaya çıkar. Üstelik suçlanan Ivan, o anda görev yerinde bile değildir. Bunun üzerine Susie, Ivan'ı bulmaya çalışırken, Ivan'nın işini nasıl dikkatsizce yaptığını kameraya anlatır. Susie'nin sergilediği bu davranış biçimi, pembe dizi karakterlerinin birbirleri hakkında yaptığı dedikodu davranışına benzemektedir.

Airline'da, programın yapımcıları tarafından düzenlendiği izlenimi veren öykülerde yer almaktadır. 1. sezonun 4. bölümünde, Southwest Airlines'da meslekte otuzuncu yılını bitirmiş, artık emeklilik yaşı gelmiş bir pilot olan Steve Palmason konu edilir. Bunun üzerine Palmason için, Chicago-Phoenix arasında son bir uçuş yapılır. Bu uçuşa pilotun ailesi ve yakın arkadaşları da katılır. Oldukça neşeli geçen uçuş sonrası havaalanına inen uçağı, iki itfaiye arabası havaya su sıkarak karşılar. Uçaktan inen pilotu, sürpriz bir parti de beklemektedir. Üstelik bu partiye Southwest Airlines'ın kurucusu Herb Kelleher'de gelmiştir.

Airline, tıpkı pembe diziler gibi parçalı anlatım yapısına sahiptir. Her bölümde en az beş öykü birbirinin içine geçirilerek anlatılır. Bu öykülerden en az iki tanesi programın sonuna kadar sürer ve programın ana öyküleri olarak adlandırılabilir. Diğer öyküler ise çözüme kısa sürede ulaşan ve programın kısa bir bölümünde yer alan, yan öyküler olarak nitelendirilebilir. Bu öyküler arasındaki geçiş, dış ses aracılığıyla, verilen bilgilerle yapılmaktadır. Programda

çekim mekanı olarak, genelde, Chicago Midway havaalanıyla, Los Angeles International havaalanı kullanılır. Böylelikle, pembe dizilere benzer şekilde, sürekli aynı mekanlar kullanılarak, izleyici çekim mekanlarına alıştırılır. *Airline*'ın 1. sezon 1. bölümünde üç ana öykü ve iki kısa yan öykü anlatılmaktadır. Program, South West uçağının görüntüsüyle başlar. Görüntünün üzerine binen dış ses, bir sunucunun işlevini görerek, izleyicileri selamlar ve o hafta programda yer alacak öykülerle ilgili bilgiler verir. O haftanın ana öyküleri Los Angeles'ta uçağa sarhoş olduğu için alınmayan müzisyen Christen, Chicago'da uçağını kaçıran John ve Los Angeles'ta uçağa kötü koktuğu için alınmayan bir yolcudur. Yan öyküler ise; Chicago'da, kızını geçirmek amacıyla uçağın içine kadar biletsiz gitmek isteyen Dayna ve Los Angeles'ta, son anda uçaklarına yetişen bir Çinli çiftle ilgilidir. Daha sonra programın jeneriğine geçilir. Havaalanı çalışanlarının mutlu görüntüleri ve hareketli müzikle hazırlanmış jenerikle, izleyicide eğlenceli ve sıcak bir program izleyeceği izlenimi yaratılmaya çalışılır. Programa dış sesin anonsuyla başladıktan sonra, ilk olarak Dayna'nın öyküsü anlatılır. Dayna, kendisini kızıyla beraber uçağa almayan görevliyle tartışır ve bu öykü Dayna'nın havaalanından ayrılmasıyla son bulur. Daha sonra ekrana bakımı yapılan Southwest Airlines'a ait bir uçağın görüntüsü (ara jenerik işlevi gören bu ve benzeri görüntüler her öykü geçişi arasında yer almaktadır) gelir ve dış ses, yeni bir öykü olan sarhoş müzisyen Christen'in öyküsüne geçileceğini anons eder. İzleyiciye, barda oturan Christen tanıtılır. Daha sonra ara jenerik devreye girer ve Los Angeles International'da, müşteri hizmetleri amiri Susie, bir yolcuyla konuşurken görülür. Dış ses, ekranda görülen yolcunun kötü koktuğunu söyler ve ardından Susie, yolcudan kıyafetini değiştirmesini ister. Bu konuşmanın ardından tekrar Christen'in öyküsüne dönülür. Christen bu defa Soutwest Airlines'ın servis masasındadır ve kendisinin uçağa alkollü bir şekilde binemeyeceğini öğrenir. Daha sonra tekrar ara jenerik devreye girer ve sonrasında Susie, bir odada tek başına görülür. Dış ses, Susie'nin kötü kokan yolcu için tişört aradığını söyler. Susie kameraya döner ve yolcuyu bu şekilde uyardığı için kendisini kötü hissettiğini belirtir. Daha sonra tekrar Christen'in hikayesine geçiş yapılır. Christen uçağa alınmadığı için oldukça sinirlidir ve servis masasındaki görevlilerle tartışmaya başlar. Devreye giren ara jenerik ve dış sestten sonra Chicago Midway havalininine geçilir ve arabası çalındığı için uçağını kaçıran John'un öyküsü anlatılmaya başlanır. John'un öyküsüne giriş yapıldıktan sonra, Los Angeles'a, sarhoş Christen öyküsünün son bölümüne geçilir. Christen oldukça sinirlenmiş, servis masasındaki görevliye küfürler etmeye başlamıştır. Bunun üzerine görevli polisleri çağırır ve bu öykü, Christen'in polisler tarafından götürülmesiyle son bulur. Ardından kötü kokan yolcu hikayesine geçilir. Susie, kötü kokan yolcuya, yeni bir tişört verirken görülür.

Yolcunun lavaboya kıyafetini değiştirmesi için gitmesinden sonra, Chicago'ya, uçağını kaçıran John'un öyküsüne dönölür. Bir sonraki uçuşa bilet arayan John, fazla kilolarından dolayı çift koltuk parası ödemesi gerektiğini öğrenince oldukça sinirlenir. Ardından ara jenerik ve dış sesle beraber Los Angeles'a kötü kokan yolcu hikayesinin son bölümüne geçilir. Yolcu üstünü değiştirmiş, eski kıyafetlerini bir poşetin içine koymuş, uçağına binerken görölür. Susie ve arkadaşları problemi başarıyla çözdükleri için oldukça sevinirler. Ara jenerik ve dış sesle, tekrar Chicago'ya dönölür. John çift bilet almayı kabul etmiştir; ancak bu sefer aniden bir fırtına başlar ve John'un uçuşu iptal olur. John, büyük bir hayal kırıklığı içindedir. Bu sırada Los Angeles'a geçilir ve Susie, aktarmayla Los Angeles'a geç gelen, bu yüzden de Çin'e giden uçaklarını kaçırmak üzere olan yaşlı çifte, yardım etmeye başlar. İç hatlar terminalinden dış hatlar terminaline doğru bir koşuşturma başlar. Ara jenerik ve dış sesle beraber tekrar John'un öyküsüne dönölür. Biletinde kendisine uçuş numarası verilmediğini gören John çılgına dönmüştür. Görevliyle şiddetli bir şekilde tartışmaya baslar. Bu sırada tekrar Los Angeles'a, Çin yolcularına geçiş yapılır. Susie'yle beraber yolcular ekranda koşarken görölürler. Susie terminaller arası yolcu taşıyan bir otobüs durdur ve hep beraber otobüse binerler. Ara jenerik ve dış sesle beraber tekrar John'un öyküsüne geçilir. John görevlilerle tartışırken görölür ve sonunda uçuş numarası almayı başarır; ancak bu sefer de havaalanındaki bekleme salonu dolu olduğundan ayakta kalmıştır. Tekrar sinirlenir. Hemen ardından, Los Angeles'taki Çin yolcularının öyküsüne dönüş yapılır. Susie, yolcuları uçağa yetiştirir ve oldukça mutludur. Sonrasında son defa Chicago'ya John'un öyküsüne geçilir. John oldukça yorgun bir şekilde uçağa binerken görölür. Arkasından, 1. sezonun 1. bölümü, kapanış jeneriğiyle son bulur.

Airline'da, kullanılan dış ses aracılığıyla, izleyiciye, olayların aynı anda olduğu bilgisi verilir. Ayrıca dış ses, izleyicilerin kanalı yeni açıp, programı yeni izlemeye başladıkları ihtimalini göz önünde bulundurularak, öykülerle ilgili tanıtıcı bilgileri sürekli tekrarlamaktadır. Parçalı öykü anlatım tekniğiyle birden fazla öykü aynı anda anlatılmakta, böylelikle bir çeşitlilik sunularak izleyicinin sıkılmasının engellenmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca, öyküler arası yapılan geçişler sırasında, öyküler her zaman izleyiciyi merak ettirecek noktada yarım bırakılmakta, izleyici, öykünün devamı konusunda merak ettirilmektedir. Burada ulaşılmak istenilen hedef, programın izleyici tarafından sonuna kadar izlenmesidir. *Airline*, izleyicilerin eğlendirilmesine yönelik, onların duygularına seslenen bir program olarak inşa edilmiştir. Toplumsal meseleler yerine, gündelik yüzeysel konulara yer veririr.

2.5.5. Reality Game-Doc

Game-doclar da, tıpkı diğer popüler factual televizyon programları gibi, belgesel, talk show, yarışma programları gibi, diğer televizyon programlarının özelliklerinden faydalanan, melez bir program türüdür. Bu programlar, televizyon için hazırlanmış bir ortamda, kendilerinin bu işin sonucunda bir kar elde edeceklerini bilen, yapım ekibinin her türlü isteğini yerine getirecek, oldukça dikkatli seçilmiş bir grup katılımcı arasındaki gerçek yaşam ilişkilerinin değişimi üzerine yoğunlaşarak, bir gerçeklik durumu sunduklarını iddia ederler. Birçok reality game-doc, gözlemci belgesellerin özelliklerini kullandığını iddia eder; ancak bu programların özünü oluşturan unsur, yüksek derecede seyirci katılımına olanak sağlamaları olmuştur.³⁹⁸

John Corner, game-doc dahil bütün yeni factual eğlence formatlarının, gözlemci belgesellerin temelleri üzerine kurulduğunu ifade etmektedir. Corner'a göre bu programların tamamının temelinde, insanların gerçek davranışlarını gözlemlemek vardır. Her ne kadar bu insan davranışları, televizyon için hazırlanmış malzemeler ve geçici durumlar içinde gerçekleşse de, bu programların iddiası, gerçek insanların gerçek karakterleri üzerine kurulmalarıdır.³⁹⁹

Reality game-doclar, 2000'li yıllardan itibaren, televizyon ekranlarında en çok izlenen programlar arasında yer almıştır. Bu programların fikir babası, 1990'larda *Survivor* adlı programın formatını tasarlayan, İngiliz yapımcı Charlie Parsons olmuştur. Charlie Parsons, programın bazı haklarını, Endemol adlı Hollanda merkezli uluslararası televizyon yapım şirketine satmıştır. Ancak, aynı dönemde Endomol, benzer bir format üzerinde çalışmalarını tamamlamıştır. *Big Brother (Biri Bizi Gözetliyor)* adını verdikleri bu programda, dokuz kişi, gönüllü olarak bir evde 100 gün boyunca kilitli kalacak, 24 saat boyunca kameralar tarafından takip edilecek, izleyiciler, yarışmacılar arasından ayrılanı, her iki haftada bir belirleyecek ve evde kalan en son kişi, kazanan olarak ilan edilecektir. *Big Brother* adlı program, 1999 yılında ilk defa Hollanda'da yayınlandığında, yaklaşık olarak üç milyon kişiyi televizyon başına çekmeyi başarmıştır. *Survivor* formatıysa, ilk olarak 1997 yılında, *Expedition Robinson* adıyla İsviçre'de yayınlanmıştır. *Survivor*, gözlemci belgesel ile yarışma programlarının bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Sayıları on altı ile yirmi kişi arasında değişen, birbirini tanımayan yabancı kişiler, genellikle egzotik yerlere, sadece yaşamlarını devam ettirebilecek bir miktar yiyecek bırakılırlar. İki ya da dört gruba bölünen

³⁹⁸ Kilborn, 2003, **Ön.ver.**, s.58.

³⁹⁹ Corner, 2002, **Ön.ver.**, s.256.

yarışmacılar, para ödülünü kazanmak için, hem birbirleriyle hem de karşı grupla yarışır. Diğer bir uluslararası reality game-doc örneği ise Yeni Zelanda'da temelleri atılan *Popstar*'dır. Programda, şarkıcı olmak isteyen kişiler, farklı karakter özelliklerine sahip bir jüri önünde, performanslarını sergilerler. Seçmelerin aynı zamanda kamera arkasını gören seyirciler, jüriyle beraber, telefon ve internet aracılığıyla yolladıkları oylarla, kazananı belirlerler.⁴⁰⁰

Reality game-doclar gibi yeni factual eğlence programlarında, gerçek insanlar, birer gerçek yaşam yıldızları haline gelirler. Bu insanların bütün amaçları ve niyetleri, bir televizyon ürünü olarak ortaya çıkar. Artık konumları, belgeseldeki gibi ele alınan konuyu desteklemek değil, birer televizyon performansçısı haline gelmektir. Bu TV programlarında gönüllü olarak yer alan katılımcıların hepsi, kendilerinden ne beklendiğinin tamamen farkındadırlar. Programa katılanları belirleyebilmek için yapılan ön elemelerde, katılımcılardan yüksek derecede duygularını sergileyebilme, tepki gösterme, birbirleriyle ilişkiye geçebilme, tartışma yapabilme gibi yeteneklere sahip olmaları beklenmektedir. Reality game-doc yapımcıları, programlarında, kişilerin alışık olmadıkları ortamlardaki tepkilerini aydınlattıklarını belirtse de, bu programların ciddi bir etnografik ve sosyolojik araştırma yapması beklenemez. Ancak, bu programların çekici olmalarının nedeni de, izleyicide, kişilerin birbirlerini küçük düşürmelerini röntgenleme deneyimi yaratmalarıdır.⁴⁰¹

Reality game-doclarda yapımcılar, yapay durumlar ve mekanlar kullanarak, programlarında yer alan olayları kontrol edebilirler. Program yapımcıları ve performans sergileyen katılımcılar arasında, birbirlerinin farkında olma durumu vardır ve bu iki grup programdaki eğlence oranını arttırmak için bir araya gelirler. Program yapımcısı için katılımcıların kendi performanslarını sergilemesi, izleyicinin ilgisine atılacak bir kancadır. Gönüllü katılımcılar içinse bu programlara katılma, ün ve para getirisi olacaktır.⁴⁰²

Reality game-doclar, kendinden önceki diğer factual eğlence programlarından farklı olarak, seyirciyi farklı bir şekilde konumlandırmış, seyircinin programın gidişatına müdahalesini, formatın bir parçası haline getirmiştir. Reality game-doclar, adından da anlaşılacağı üzere yarışmacı eleme sistemine bağlıdır ve yarışmada kimin gidip kimin kalacağına seyirciler,

⁴⁰⁰ Hill, *Ön.ver.*, ss.31-33.

⁴⁰¹ Kilborn, 2003, *Ön.ver.*, ss.74-76.

⁴⁰² Aynı, s.75.

yarışmaya katılanlarla beraber karar vermektedir. Birbirinden farklı oylama yöntemleri olan ve etkileşim teknolojisinin desteğini alan game-doclar, bu sayede izleyicide daha önceden görülmemiş bir heyecan yaratmıştır. Ayrıca bu programlarda kullanılan yeni etkileşim ve çeşitli medya teknolojileri sayesinde izleyiciler, program yayında olmasa bile programda gelişen olayları takip edebilmiş, internet üzerinde, yarışmayla ilgili sohbet odaları kurmuştur. Böylelikle izleyiciye ulaşmak için, ortaya yeni yollar da çıkmıştır.⁴⁰³

Annette Hill, reality game-docların, kendilerinden önce ekranlardan var olan bazı talk show programlarının özelliklerini kullandığını belirtir. Hill'e göre talk showlarda stüdyoya gelen konuklarla kurulan iletişim, reality game-doclarda açık bir şekilde göze çarpmaktadır. Özellikle game-doclar, bir bakıma ortalama insanlara, ünlülerle eşdeğer muamele görme gibi demokratik bir ortam sağlamaktadır. Stüdyoya konuk olarak gelen ünlüler, özellikle itirafa dayalı talk show programlarında (*The Oprah Winfrey Show*) izleyicilere, kendileri hakkında anlattıkları kişiye özel hikayelere dahil olma olanağı verirler. Game-doclarda da anlatılan kişiye özel öyküler, birer kamusal tartışma haline gelirler.⁴⁰⁴

Reality game-doclarda katılımcılar, tıpkı talk showlardaki gibi, itirafa dayalı bir performans sergilerler. Talk show konukları, bir bakıma seyircilerle birlikte, bir itiraf kutusunun içine girmiş gibidirler. Game-doclarda da katılımcılar, bir arada kaldıkları mekanlarda, arkadaşlarıyla, kişisel konularını milyonların önünde paylaşırlar. Bu itirafa dayalı program formatı sayesinde izleyiciler ve programa katılımcılar arasında güçlü bir duygusal bağ kurulur.⁴⁰⁵

Annette Hill, game-docların yarışma programlarının özelliklerini kullandığını belirtir. *Who wants to be a millionaire?* gibi maliyeti oldukça ucuz ve yurt dışına kolaylıkla ihraç edilebilen yarışma programları, yapımcılarına büyük paralar kazandırmıştır. Birçok televizyon yarışma programı, şans, bilgi ve yeteneğe dayanır ve bu programlarda yarışmacılar, genellikle, hayatlarını değiştirecek bir teklifle karşı karşıya bırakılırlar. Game-doclarda da bu süreç yaşanır. Örneğin, *Survivor* programındaki yarışmacılar, bir oyuna bağlı olarak, fiziksel ve duygusal yönden ayakta kalabilmek için, hayati açıdan kritik kararlarla yüzleştirilirler. Ayrıca reality game-doclar, tıpkı yarışma programları gibi uluslararası piyasada kolaylıkla pazarlanabilir. Örneğin; Hollanda merkezli yapım şirketi Endomal, *Big*

⁴⁰³ Kilborn, 2005, **Ön.ver.**, s.118.

⁴⁰⁴ Hill, **Ön.ver.**, s.21.

⁴⁰⁵ Kilborn, 2003, **Ön.ver.**, s.61.

Brother adlı programı Almanya, İspanya, Amerika, Arjantin ve Avustralya gibi dünyadaki birçok ülkeye satmıştır.⁴⁰⁶

Kilborn'a göre, game-docların şekillenmesini sağlayan diğer güçlü etmen ise, pembe diziler olmuştur. Game-doclar, izleyiciyi eğlendirmek ve hoş tutmak için, belirli iç ve dış mekanların sınırlarında, özellikle seçilmiş karakterler arasında, pembe dizilerde görülen diyalog değişimleri yaratır. Game-doc yapımcıları var olan ortamı germek ve özneleri arasındaki rekabeti arttırmak için olayları karıştırırlar. Benzer şekilde pembe dizi yazarları da, dramatik etkiyi arttırmak amacıyla, pembe dizilerdeki karakterleri birbirine düşürürler. Her iki durumda da elde edilmek istenen sonuç, seyirciye yönelik röntgencilik arzusu taşıyan bir eğlence oluşturmak ve izleyicide, ileriki bölümlerde hangi karakterin mücadeleden galip çıkıp programa devam edeceği konusunda, merak uyandırmaktır.⁴⁰⁷

Game-doclarda, izleyicide, pembe dizilerin yapısal özellikleri kullanılarak, sanki bir pembe dizi izliyormuş izlenimi yaratılır. Game-doc katılımcıları, tıpkı pembe dizi karakterleri gibi birbirleri hakkında dedikodu yapmaya yönlendirilir. Ayrıca, pembe dizilerde olduğu gibi, karakterlerin birbirlerine olan reaksiyonları yakın çekimlerde verilir. Yine game-doclardaki anlatı yapısı, pembe dizininkilerle benzerlik gösterir. Game-doc içindeki ilgi, sürekli olarak bir grup karakterden diğerine geçer. Ayrıca, izleyicinin sonraki programları da takip etmesi için, her bölüm, en heyecanlı yerinde bitirilir. Game-doclardaki amaç, tıpkı pembe dizilerde olduğu gibi, hiçbir zaman izleyicinin çok sıkılacağı ve ümitsizliğe kapılacağı bir ortam yaratmamaktır.⁴⁰⁸

Big Brother 9, Amerika Birleşik Devletleri'nde, 12 Şubat 2008 ve 27 Nisan 2008 tarihleri arasında, CBS kanalında yayınlanmıştır. Programda yer alan on altı katılımcı (yarışmacı), 51 kamera ve 74 mikrofona tarafından 24 saat takip edilen ev şeklinde tasarlanmış bir stüdyoda, dış dünyayla hiçbir bağlantıları olmadan, programın sonunda verilecek olan beş yüz bin dolarlık büyük ödüle ulaşmak için mücadele etmişlerdir. *Big Brother 9*'da, sekiz erkek ve sekiz kadından oluşan katılımcılar, yapımcılar tarafından kızılı erkekli ikiyeşerli, "ruh eşi" adı verilen gruplara ayrılarak, birbirleriyle yarışdırılmışlardır. Programda yer alacak katılımcılar, yaklaşık iki ay süren ve yapımcılar tarafından yürütülen, casting adı verilen bir oyuncu seçme

⁴⁰⁶ Hill, *Ön.ver.*, s.22.

⁴⁰⁷ Kilborn, 2005, *Ön.ver.*, s.119.

⁴⁰⁸ Kilborn, 2003, *Ön.ver.*, s.80.

çalışması sonucunda belirlenmişlerdir. Program yapımcıları, programda görmek istedikleri tartışma yaratma, duygusal tepkiler verme, kolay iletişime geçme gibi yarışmacı performanslarına bağlı olarak, katılımcıları belirlemişlerdir.

Big Brother 9, adında anlaşılabacağı üzere *Big Brother* adlı reality game-docun, Amerika'daki dokuzuncu sezonudur. Bu yüzden, daha önceki sekiz sezonu izleyip, programa katılan kişiler, orada bulunma amaçlarının farkındadırlar. İzleyicileri eğlendirmek için yapılan bir televizyon programı içinde bulundukları bilincine sahip katılımcılar, programın henüz ilk bölümünden itibaren, birbirleriyle tartışmaya başlarlar. Programın katılımcılarını evin içine davet eden sunucu Julie Chan, kısa bir süre sonra, programda ruh eşi olacak yarışmacıları anons etmeye başlar. Eski bir foto-model olan Shelia, kendisine partner olacak Adam'ın çirkin olduğunu düşünür ve onunla kavga etmeye başlar.

Programın bu sezonunda yer alan katılımcılar, fiziksel olarak güç gerektirecek yarışmalar (tavandan sarkıtılan bir ipte, partnerinle en uzun süre asılı kalabilme, partnerinin bağlı olduğu tekerleği döndürebilme vs.) sonucunda birbirlerini elemektedirler. O haftaki yarışmayı kazanan grup, diğer bir grubu evin dışına yollayabilmektedir. Katılımcıların yarışmanın gidişatı hakkındaki bu kontrol gücü, yarışmacıların birbirleri hakkında evde yaptıkları dedikoduyu arttırmaktadır. Programın başlangıcından itibaren yarışmacılar, birbirlerinin arkasından konuşarak, evden elenecek çiftin kendi grubu olmamasına çabalarlar. Programın ilk güç yarışmasını Parker ve Jen çifti kazanır. Bunun üzerine programda, bu çift üzerine olan dedikodular(docu-soap ve pembe dizilerdekine benzer şekilde) başlar. Diğer katılımcılardan Ryan, Alex'e, Parker'ın bir yılan olduğunu söyler. Bunu duyan bir başka katılımcı, bu durumu Parker'a iletir. Bunun üzerine evde tartışmalar başlar.

Big Brother 9'un program akışı içinde, talk showlarda ve doc-soaplarda da görülen, katılımcıların kendileri hakkındaki özel konulardaki itirafları, oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Programın daha ilk bölümünde Alex, babasının 11 Eylül saldırılarında öldüğünü ve yarışmaya babası için katıldığını ifade eder. Programın 5. bölümündeyse, yarışmacılardan Amanda, babasının kendisini asarak intihar ettiğini ve o anda babasının yanında olmadığı için, halen üzüntü duyduğunu belirtir. Böylelikle, programda yer alan katılımcılar ve seyirciler arasında, duygusal bir bağ kurulmaya çalışılır.

Big Brother 9'daki anlatı şekli, docu-soap ve pembe dizilerdeki gibi karakterler üzerine yoğunlaşmıştır. Programda gelişen olayların ilgi merkezi, sürekli bir grup üzerinden diğerine geçmektedir. Programın 1. bölümünde ve 2. bölümünde, bütün ilgi Adam ve Shelia üzerindedir, programın 3. ve 4. bölümünde Jen ve Ryan arasında yaşananlara odaklanılır. 5. bölümde ise Amanda ve Parker ilişkisi, programın merkezindedir. Böylelikle, programda bir çeşitlilik yaratılarak, izleyicinin sıkılması engellenmeye çalışılmaktadır.

Big Brother 9'u, kesintisiz, 24 saat internet üzerinden izlemek mümkün olmuştur. Bunun dışında haftanın üç günü, *Big Brother* evinde yaşananlar, 45 dakikalık program şeklinde kurgulanarak, CBS'in prime-time kuşağında yayınlanmıştır. Prime-timedda yayınlanan programlarda gelişen olaylar, bir sunucu ve dış sesin yardımıyla yönlendirilir. Julie Chan adlı kadın sunucu, seyircilerin yer aldığı bir stüdyoda, bir haber spikeri gibi o programda yer alacak olayları anons eder. Evin içindeki katılımcılarla canlı bağlantılar kurarak, evde yaşanan olaylar hakkında katılımcıların görüşlerini alır. Programda anlatılan olaylarda devreye giren dış ses ise, izleyiciye o anda ne anlatılacağının bilgisini verir. Dış sesin bir başka görevi de tıpkı docu-soaplarda olduğu gibi seyirciye kanca atmaktır. Programda yer alan olaylar en heyecanlı yerlerinde kesilir ve olayların devamı gelecek bölümlere bırakılır. Dış ses de bu durumu seyirciye bildirir. Böylelikle, izleyicide, programın gelecek bölümleriyle ilgili bir merak uyandırılmaya çalışılır.

Big Brother 9'da yapımcılar, evdeki katılımcıların arasını gererek, evin tansiyonu yükseltmeye çalışmaktadırlar. Programın ilk bölümünde, on altı birbirini tanımayan kişinin, kızlı erkekli gruplar halinde, ruh eşi adı altında gruplara bölündüğü anonsu yarışmacılara yapılır. Ancak bu durum doğru değildir. Programdaki katılımcılardan Sharon ve yeni ayrıldığı erkek arkadaşı Jacob birbirinden habersiz olarak eve getirilmiş ve üstelik ruh eşi yapılmıştır. Ayrıca evin dışında sevgili olan Ryan ve Jen de yarışmaya katılımcı olarak alınmıştır; ancak bu ikilinin ruh eşleri birbirinden farklıdır. Bu durum, bu iki çiftin ilişkisini, program ilerledikçe germiştir. Ryan ve Jen'in evin dışında beraber oldukları, diğer yarışmacılar tarafından öğrenildiğindeyse, evde şiddetli tartışmalar yaşanmıştır.

Big Brother 9'da, yarışmanın kimin tarafından kazanılıp kazanılmayacağı, katılımcılar ve televizyon izleyicileri tarafından belirlenmiştir. Böylelikle program izleyicileri programın gidişatı hakkında söz sahibi olmuşlardır. Programın son bölümünde, evden ayrılan yedi eski

yarışmacıdan oluşan jüri, programın galibini belirlemiştir. Bu jürinin bir üyesi, izleyicilerden gelen telefon oylarının sonucunda belirlenmiştir. Ayrıca internet teknolojisi sayesinde *Big Brother* evinde olanlar, 24 saat boyunca kesintisiz olarak izleyiciler tarafından takip edilebilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Belgesel film sinema tarihi içinde, birden bire yeni bir film türü olarak doğmamış; aksine uzun bir süreç içinde, gerek sinema sektöründeki teknolojik ilerlemelerden dolayı, gerek dünyadaki toplumsal ve ekonomik gelişmelerden ötürü, gerekse de film yönetmenlerinin sosyal ve sanatsal kaygılarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Belgesel filmin kendisine ait amaç ve özellikleri de tarihsel süreç içinde belgesel film yönetmenleri ve kuramcılar tarafından belirlenip, ifade edilmeye çalışılmıştır.

Belgesel filmi ilk defa, gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması olarak tanımlayarak, diğer film türlerinden ayırt eden John Grierson'dan sonra, belgesel film üzerine birçok kuramcı birbirinden farklı tanımlar yapmış, birçok yönetmen belgeseli kendi bakış açısı ile yorumlamıştır. Bu tanımlarda ve yorumlarda ortak olan belgesel sinemanın asıl meselesinin gerçek yaşam ve insanın kendisi olduğudur. Yine bu tanımlarda, kurmaca filminden farklı olarak belgesel filmin, gerçek insanları, gerçek olayları, gerçek mekanları ve gerçek öyküleri kullanımı, belgesel filmin en önemli ilkeleri olarak ifade edilmiştir. Belgesel filmin hem bireyin kendisine hem de topluma karşı olan sorumluluğu da belgeseli diğer film türlerinden ayırt eden en önemli özelliklerden biri olarak kabul edilmiştir. Belgesel filmin amaç ve özellikleri de, sinema tarihinde, genellikle bu doğrultuda şekillenmiştir.

Sinema sanatının bir parçası olarak ortaya çıkmış belgesel filmler, sinema sektöründe yaşanan ekonomik gelişmelerden ötürü, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendilerine televizyonda yer bulmuştur. Başlangıçta televizyon, belgesel film yapımlarına ihtiyaç duydukları finansal desteği sağlamış, belgesel filmleri daha önce görülmemiş sayıda izleyicilerle buluşturmayı başarmıştır. Üstelik o dönemde televizyon yayıncılığında hakim olan kamusal yayıncılık anlayışıyla, belgesel filmin amaç ve ilkeleri uyumu, eğitim ve bilgilendirme dereceleri yüksek belgeseller yapılmıştır. Belgesel filmler, televizyonda yayınlanan ve toplumsal konulara değinmeyen eğlence amaçlı diğer programlara karşı, bir çeşit panzehir olarak kullanılmıştır.

1990'lı yıllara gelindiğindeyse, televizyon yayıncılık dünyası, gittikçe büyüyen bir ticari zorlayıcılığın baskısı altına girmiş, kamusal yayıncılık anlayışı sektöre uğramıştır. Televizyon kanallarının global anlamda bir rekabetin içinde olduğu bu dönemde, rating savaşları giderek artmış, sosyal konuları işleyen ve eleştirel bir bakış açısı sunan belgesel filmler, daha fazla

izleyici çekmek isteyen televizyon kanallarından uzaklaştırılmaya başlanmıştır. Bu yeni düzen de varlıklarını sürdürmek isteyen belgesel film yapımcıları, belgesel geleneğine ait iyi yurttaşlar yetiştirilmesi için kamuoyu yaratma, toplumsal olayları soruşturma ve açıklama, egemen bakış açısını eleştirip sorgulama gibi bir takım temel amaçları, ikinci planda bırakmak zorunda kalmıştır. Televizyonda yer alan belgesellerin birinci ve temel amacı insanları eğlendirmek olarak belirlenmiştir.

1990'lı yıllarda, belgesel filmin gelişimini etkileyen bir başka olay da, kablolu televizyon ve uydu aracılığı ile yayın yapan belgesel kanallarının ortaya çıkması olmuştur. İlk bakışta belgesel filmin gelişimi için büyük bir fırsatmış gibi gözüken bu kanallarda yayınlanan belgesellerde, seyirciyi eğlendirme amacı yine ön planda tutulmuştur. Belgesel kanallarında yayınlanan belgeseller, oldukça düşük bütçeleri ve kısa sürede tamamlanma zorunluluğundan dolayı, genellikle kapsamlı ve derinlemesine araştırmalara dayanan konulara odaklanmamıştır. Belgesel kanallarının, daha çok izleyiciye sorunsuz bir şekilde uğraşma politikası yüzünden, bu kanallar tarafından yaptırılan belgeseller, insanları eğlendirecek ve herkes tarafından kabul görebilecek konular üzerine yoğunlaşmıştır. Belgesel kanallarından Discovery Channel'da yayınlanan *Mythbusters* incelendiğinde, bu belgeselin biçimsel özelliklerinin televizyon izleyicisinin heyecanını ve ilgisini en üst seviyede tutacak şekilde tasarlandığı görülmüştür. *Mythbusters*'da, diğer kurmaca televizyon programlarında yer alan anlatım öğelerine de rastlanmıştır.

1990'lı yıllarda televizyon yayıncılığında yaşanan gelişmelerden ötürü, belgesel filmin ön plana çıkan eğlendirme işlevinden dolayı, televizyon kanallarındaki sorgulayıcı belgeseller yerlerini, insanlarda gerilim duygusu yaratan veya insanları rahatlatan popüler factual eğlendirme adı verilen melez yapımlara bırakmıştır. Bu yeni melez program biçimleri (reality TV, docu-soap ve reality game-doclar), belgeselin kendine ait özellikleriyle, televizyonun diğer kurmaca programlarının özelliklerini, bir arada kullanmaya başlamıştır. Ancak, bu programlarda, belgeselin kendine ait türsel özelliklerinin fark edilmesi giderek zorlaşmıştır. Kuramcılar tarafından melez programlar olarak adlandırılan bu program türlerinde, yapımcılar, ticari anlamda riske girmemek için, diğer televizyon program türlerinde daha önceden denenip test edilmiş öğeleri alıp kullanmışlardır.

Popüler factual eğlence formatları her ne kadar görünüşte belgesel filmler gibi gerçek insanlara ve onların yaşamlarına odaklansa da, belgesel filmlerin biçimsel ve işlevsel özelliklerinden farklı özelliklere sahip olmuşlardır. Belgesel filmlerde yer alan kişiler aktör değildir. Gündelik işlerini gerçekleştirirken, belgesel yönetmenleri tarafından doğal ortamlarında kaydedilirler. Belgesel filmler, kurmaca filmler gibi kostüm, makyaj, stüdyo ayarları ve oyuncu performanslarına bağlı değildir. Belgesel filmlerde, kişilerin nasıl davranması gerektiğini ve olayların nasıl gelişmesi gerektiğini belirten daha önceden hazırlanmış senaryo kullanımından kaçınılmaktadır. Yine belgesel filmlerde, gerçek ve doğallığın, yapay diyaloglar, profesyonel oyuncular ve mizansenle bozulduğu gerekçesiyle olayların yeniden canlandırılma yöntemi, pek tercih edilmemektedir. Ancak factual eğlence formatlarının öncüsü olan Reality TV örneklerinden *American Most Wanted* incelendiğinde, programda anlatılan olayların yeniden canlandırılmasının, bu türün en önemli anlatım öğelerinden biri haline geldiği görülmüştür. Bu canlandırmalar, kurmaca filmler gibi önceden hazırlanmış bir senaryoya dayanır. Senaryoya bağlı olarak kostümü hazırlanan ve makyajı yapılan profesyonel oyuncular, daha önceden hazırlanmış setlerde, yönetmenin tasarladığı yeniden canlandırmaları gerçekleştirirler. Bu programda yer alan yeniden canlandırmaların kurgu anlayışı da kurmaca filmlerdekine benzer şekilde tasarlanır. Değinilen kurgu anlayışında zaman ve mekanda yer alan atlamalar engellenerek, devamlılığı olan tek bir zaman ve uzam duyumu yaratılmaya çalışılır. Belgesel filmlerde görülen, görüntüler arasındaki atlamalar ve sıçramalar, genellikle bu yeniden canlandırılmalarda yer almaz.

Docu-soap örneği *Airline* ve game-doc örneği *Big Brother 9*'da, yeniden canlandırmalara rastlanmasa da, bu programlarda yer alan karakterler, kurmaca filmlerdekilerle benzerlik göstermektedir. Belirtilen programlarda yer alan kişiler, yapımcılar tarafından sahip oldukları karakter özelliklerinden dolayı seçilmişlerdir. Yine bu kişiler, insanları eğlendirmek için seçildiklerinin bilincindedirler ve program boyunca bu doğrultuda hareket ederler. Bir çeşit televizyon performansçısı haline gelen bu program özneleri, popüler factual eğlence programlarının kendilerine bir ün ya da ödül getireceğinin farkındadırlar. Ayrıca bu programların gidişatı da, yapımcıların müdahalelerine sonuna kadar açıktır. Programlarda yer alan olaylar, yapımcılar tarafından yazılan senaryolara göre yönlendirebilirler. Ayrıca game-docların gidişatını belirleyen bir diğer unsur da televizyon izleyicileridir. Yapımcılar tarafından, izleyicilerle etkileşime açık hale getirilen bu programların kazananlarının belirlenmesinde, seyircilerin katkısı büyüktür.

Belgesel sinema tarihi incelendiğinde, cinema verite yönetmenlerinden Jean Rouch ve Edgar Morin'in, *Chronicle of a Summer* filminde, kurmaca yöntemlere başvurduğu görülmüştür. Yine benzer şekilde self-reflexive belgesel film yönetmenlerinden Jill Godmillow, *Far from Poland* adlı filminin büyük bir bölümünü yeniden canlandırmalara dayanarak çekmiştir. Dolaylı da olsa bu üç yönetmenin filmlerinde kullandıkları üslupla, popüler factual eğlence formatlarında kullanılan üslup arasında, bir benzerlik olduğu düşünülebilir. Ancak, popüler factual eğlence formatları, tamamen olayın eğlence ve ticari boyutuna odaklanırken, yukarıda adı geçen yönetmenler, çalışmalarını felsefi temeller üzerine oturtmuş, belgesel filmin anlatım olanaklarını ve belgesel filmin temel meselelerinden gerçekliği sorgulamışlardır.

Belgesel filmler, genelde işledikleri konu ve insanları, kronolojik bir sıra içinde konumlandırırken, kurmaca filmlerinkine benzer şekilde olay örgüsüne ve karakter gelişimine yer vermezler. Kurmaca filmlerin anlatı yapısının dayandığı neden-sonuç ilişkisi, belgesel filmlerde basit bir problem çözme yapısı ile yer değiştirir. Bu yapı içerisinde öncelikle bir konu ya da problem saptanır, problemin tarihsel arka planı incelenir ve problemin bugünkü boyutu ortaya konur, daha sonra problemle ilgili çözüm ya da çözüm yolları önerilir. Kurmaca filmlerin büyük bir çoğunluğu sadece öyküler anlatırken, belgesel filmler bir iddia sunma, bir tartışma yaratma ya da bir problem çözmeyle daha yakından ilgilidirler (Doğrudan sinema örnekleri kendi içinde bir başlangıcı, doruk noktası ve sonu olan doğal kiriz yapısına sahip olaylara yönelmiştir. Bu filmlerde yer alan olayların ve durumların kronolojik ilerlemesi korunmaktadır). Popüler factual eğlence programlarında ise esas olan, bir problem çözmek ya da ortaya insanları düşünmeye yöneltecek iddialar atıp, tarihsel dünya hakkında sorgulayıcı bir tartışma yaratmak değildir. Bu formatların temel amacı insanları oyalayacak eğlenceli öyküler anlatmaktır. Anlatılan bu öykülerde, pembe diziler gibi olay örgülerine dayanan kurmaca türlerin, anlatım teknikleri kullanılmaktadır.

Factual eğlence programlarıyla, özellikle docu-soap örneği *Airline* ile, doğrudan sinema örnekleri arasında bir benzerlik olduğu gözlenmiştir. Bu programda yer alan karakterler, doğrudan sinema yöntemi olan, omuz da kamera yöntemiyle, gündelik işlerini yaparken takip edilip, kaydedilirler. Ancak, bu benzerliğin yanında, ortada ciddi farklılıklar vardır. Doğrudan sinema yönetmenleri, filmlerinde dış ses kullanımını reddetmiş, böylelikle izleyicilerin anlatılan olayları özgürce yorumlamalarını istemişlerdir. Ancak, factual eğlence formatlarının tümünde kullanılan dış ses, olayları, yapımcıların istediği şekilde yorumlamakta, izleyicilerin

anlatılan öyküler hakkında kendi yorumlarını yapmalarını kısıtlamaktadır. Doğrudan sinemanın kurgu anlayışında fazla kesmeler yapılmadan, çekimler oldukça uzun tutulmaktadır. Böylelikle, olayların kaydedildiği gerçek zaman korunmak istenmekte ve izleyici de orada bulunma hissiyatı yaratılmaya çalışılmaktadır. Ayrıca doğrudan sinema örneklerinde, müzik kullanımından, eğer müzik kaydedilen olayların doğal bir parçası değilse, kaçınılmaktadır. Ancak, bir factual eğlence formatı olan *Airline*'da, doğrudan sinemanın uzun çekimlere dayanan kurgu anlayışı yerini, hareketli bir müzik eşliğinde, oldukça hızlı kesmelere ve kısa çekimlere dayanan kurgu anlayışına bırakmıştır. Doğrudan sinema filmlerinde, toplumsal konular yer alırken, factual eğlendirme formatlarında eleştirel bakış açısından yoksun, eğlenceli konulara yer verilmektedir.

Belgesel filmleri diğer türlerden ayıran en önemli özelliklerden bir tanesi sahip oldukları işlevleri olmuştur. Belgesel filmler, kurmaca sinemanın yarattığı, eğlenceye dayalı endüstriye karşı bir duruş olarak ortaya çıkmış, temeline sosyal bir şekillendirme isteğini oturtmuştur. Belgesel filmler, insanlara, içinde yaşadıkları dönemin toplumsal sorunları gösterip ve bu sorunları yorumlama konusunda ışık tutarlar. Belgeseller filmler, insanların birbirleriyle ve tarihsel dünyayla olan ilişkilerini sorgularlar. Belgeseller ayrıca toplumsal boşlukların doldurulmasında ve kültürlerin devam ettirilmesinde önemli görevler üstlenmektedirler. Ancak 1990'lı yıllardan sonra ortaya çıkan factual eğlence formatlarında, belgeselin sahip olduğu sosyal işlevlerin neredeyse tamamı, göz ardı edilmiştir. Bu programlar dedikodu ve bireyin özeliyle ilgili konulara odaklanmış, böylelikle sansasyonel durumlar yaratılarak programların izlenilebilirliği arttırılmaya çalışılmıştır. Bu programların çıkış noktası ise sadece insanları eğlendirmek olarak belirlenmiştir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sosyal konulara eleştirel bir şekilde yaklaşan belgeseller bugün çoğunlukla film festivallerinde yer almakta, nadir de olsa ticari sinema salonlarında gösterim imkanı bulabilmektedirler. Belgesel sinemanın kendisine ait belli bir seyirci kitlesi, bu belgeselleri takip etmektedir. Günümüzde, bu tür belgesel filmlerin geniş kitlelere ulaşp, kendisini tanıtabilmesi için televizyonda kendisine daha fazla yer bulması gerekmektedir. Ne var ki televizyon yayıncılığının bugün içinde bulunduğu ticari baskılar, toplumsal konuları işleyen belgesellerin, ekranda bulunma şansını azaltmaktadır. Daha fazla kar elde etmenin yollarını arayan televizyon kanalı yöneticileri, bu tür belgesellerin, seyirciler tarafından izlenmediğini iddia edip ya eleştirel politik duruşu olmayan belgeseller yayınlamakta ya da belgesele dayanan reality TV, docu-soap ve reality game-doc gibi melez, popüler factual eğlence program türlerine yönelmektedir. Her ne kadar uydu ve kablolu televizyon üzerinden yayın yapan belgesel kanalları sayesinde insanlara ulaşan belgesel sayısında bir artış gözükse de bu kanallardaki belgeseller içerik ve biçimsel olarak insanları sadece eğlendirmeye odaklanmaktadır.

Factual eğlence programları günümüz dünyasının hem kültürel hem de ekonomik gelişmelerinin kaçınılmaz birer sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu melez program türlerinde belgesel sinemanın kurmaca sinemayla farklılaştığı sınır çizgileri gittikçe ortadan kalkmaktadır. Hem belgesel filmlerin hem de popüler factual eğlence formatlarının benzerliği gerçek insanlara ve yaşamlara yer vermelerinden kaynaklanmaktadır. Belgesel filmler sıradan insanların yaşamına yoğunlaşırken, melez programlar, belli bir performans sergileyebilen, televizyon izleyicilerini eğlendirebilecek kişilere yer verirler. Bu kişiler, bu programlar sayesinde ünlü olacaklarının, ya da bir ödül kazanacaklarının bilincinde hareket ederek, birer gerçek yaşam yıldızı haline gelirler. Belgesel filmlerin büyük bir kısmı, önceden yazılmış bir senaryoya göre hareket etmezken, melez programlar, program yapımcıları tarafından yazılmış senaryolara göre hareket ederler. Ayrıca, melez program yapımcıları, gerektiğinde programın akışı içinde gelişen olaylara müdahale etmekten kaçınmaz. Belgesel filmler, bir tartışmaya dayanan problem çözme yapısına sahipken, popüler eğlence programları, kurmaca televizyon programlarının anlatı yapılarını kullanarak, oyahıyıcı öyküler anlatırlar. Belgesel filmler kurmaca film yöntemleriyle çekilen yeniden canlandırmaları kullanmaktan olabildiğince kaçınırken, yeniden canlandırmalar, bazı melez programların dayandığı en temel

yöntemlerden biri haline gelmiştir. Belgesel filmleri diğer türlerden ayıran en büyük özelliği, insanlara yaşamla ilgili alternatif bakış açıları sunma ve toplumsal meseleleri tartışma gibi amaçlara sahip olmakken, melez program türlerinin temel amacı, sadece insanları eğlendirmektir. İnsanların özel yaşamları hakkında itirafları ve birbirleri hakkındaki dedikoduya varan yorumları, melez programların temel özelliklerindendir. Melez programların, televizyon kanallarında bağımsız bir tür olarak yayınlanması bir sorun olarak görülmemelidir. Asıl üzerinde düşünülmesi gereken, bu programların televizyonlarda, belgesellerin yerini alabilecek programlar olarak görülmesi ve insanlara o şekilde sunulmasıdır.

Televizyonda yer alan yeni melez programlarda, kurmaca filmlerin ve belgesel filmlerin özelliklerinin bulanıklaşması, beraberinde yayıncılık etiğiyle ilgili tartışmaları da getirmiştir. Bu programlarda kullanılan canlandırmaların üzerinde, izlenilenin bir canlandırma olduğunu belirten hiçbir uyarının bulunmaması, bu programlarda yer alan sıradan insanların bir aktör gibi hareket ettiğinin izleyiciye belirtilmemesi, televizyon yapımcılarının, programların gidişatına açık müdahalelerinin izleyiciden gizlenmesi, üzerinde düşünülmesi ve sorgulanması gereken bir başka konudur.

Eleştirel ve farklı bakış açısı sunan belgesel filmlerin televizyonlarda varlığını devam ettirebilmesi için, hem belgesel film yönetmenlerine, hem televizyon yayıncılarına, hem de yayıncılık ilkelerini düzenleyen kuruluşlara çeşitli görevler düşmektedir. Belgesel film yönetmenlerinin, televizyonun sinemadan daha farklı bir ortam olduğunu, eğlence kavramının televizyonun bir parçası olduğunu kabul etmeleri gerekmektedir. Buradaki eğlence kavramı, belgesel filmlerin hem içerik hem de biçimsel olarak niteliklerinin düşürülmesi şeklinde algılanmamalıdır. Belgesel filmlerde, teknolojik gelişmelerden yararlanılarak, yeni ve yaratıcı anlatım olanaklarının kullanılması, eğlence kavramını karşılayabilir. Televizyon yayıncıları da her ne kadar ticari bir getirisi olmadıklarını düşünseler de, kamusal sorumluluklarından ötürü, sosyal konulara değinen belgesellerin, televizyonlarda izleyicilerle buluşmasına olanak sağlamalıdır. Televizyon yayıncılık ilkelerini düzenleyen kuruluşlar da televizyon yayıncılarını bu yönde teşvik edecek yasal düzenlemeler de bulunmalıdır.

Belgesel filmler, tarih boyunca, sinema ve televizyon endüstrisinde yaşanan teknolojik gelişmelere bağlı olarak gelişmeler göstermiştir. Belgesel film yapımcıları da bu gelişmeleri belgesel filmlere uygulayarak ortaya yeni ve yaratıcı yöntemler çıkarmışlardır. Sesle

senkronlu görüntü kaydı yapabilen taşınabilir kameraların icadı, hızlı filmlerin kullanılmaya başlanması, video kameraların icadı belgesel filmlerin sunum biçimlerini etkilemiştir. Günümüzde ise, televizyonculuğun gelişimini yakından etkileyen sayısal teknolojinin sunduğu fırsatlar kullanılarak, televizyonda yer alan belgesel filmlerin anlatım yöntemleri zenginleştirilebilir. Sayısal teknolojinin sunduğu yeniliklerden etkileşim olanağı sayesinde, seyircilere, tıpkı game-doclarda olduğu gibi, izledikleri belgeselin bir parçası olma ve onu yönlendirme fırsatı verilebilir. Ayrıca, sayısal teknoloji kullanılarak izleyicilere, belgesel programlara ait, daha fazla seçenek(alt yazı, aynı olayı farklı kamera açılarıyla izleyebilme, yönetmenin yorumu vs.) sunulabilir.

Son olarak, günümüzde belgesel filmlerin kullanabileceği bir başka yenilikte internet teknolojisidir. İnternet, belgesel filmler için bağımsız, yeni bir ortamdır. Televizyon ve sinema endüstrisiyle kıyaslanırsa internet, çok sesli ve demokratiktir. Ekonomik ve siyasi koşullar yüzünden kendilerine televizyon ve sinemada yer bulamayan belgesel film yönetmenleri, filmlerini internet üzerinden özgürce yayınlamaktadırlar. İnternetin, kendine özgü teknolojisi kullanılarak da (web-camlar, doğrusal olmayan kurgu olanağı sağlayan etkileşimli kurgu programları vs.) yeni anlatım yöntemleri geliştirebilir. Ayrıca internet, belgeseller için bağımsız bir ortam olmasının yanı sıra, tıpkı game-doclarda kullanıldığı şekliyle, televizyonda yayınlanan belgesellerin önemli bir parçası ve uzantısı haline getirilebilir. Avustralya da yayınlanan *Big Brother* için yapılan bir araştırmaya katılanlardan 23.000 kişi, programı internette sunduğu unsurlar için izlediğini, araştırmaya katılanların %90'nı ise internetin programın içeriğini zenginleştirdiğini belirtmiştir.⁴⁰⁹ Böylelikle, internet desteği alan belgesellerin, daha fazla izleyici tarafından izlenmesi sağlanabilir.

⁴⁰⁹ Beattie, **Ön.ver.**, 211.

EKLER

EK	<u>Sayfa</u>
EK 1. ÇALIŞMA KAPSAMINDA İZLENEN FİLMLERİN VE TELEVİZYON PROGRAMLARININ LİSTESİ	127
EK 2. ÇALIŞMADA KULLANILAN YABANCI TERİMLERE TÜRKÇE KARŞILIK ÖNERİLERİ	129

EK 1. ÇALIŞMA KAPSAMINDA İZLENİLEN FİMLERİN VE TELEVİZYON PROGRAMLARININ LİSTESİ

1. Robert Flaherty, *Nanook of the North*, 1922
2. Dziga Vertov, *Man With a Moving Camera*, 1929
3. Jean Vigo, *A propose de Nice*, 1929
4. Joris Ivens, *Rain*, 1929
5. John Grierson, *Drifters*, 1929
6. Basil Wright, *The Song of Ceylon*, 1934
7. Leni Riefenstahl, *Triumph Of The Will*, 1935
8. Harry Watt ve Basil Wright, *Night Mail*, 1936
9. Leni Riefenstahl, *Olympia*, 1938
10. Roy Boulting, *Desert Victory*, 1943
11. Roberto Rossellini, *Open City*, 1945
12. Lindsay Anderson, *Dreamland*, 1954
13. Lindsay Anderson ve Guy Brento, *Thursday's Children*, 1954
14. Alain Resnais, *Night and Fog*, 1955
15. Jean Rouch ve Edgar Morin, *Chronicle of a Summer*, 1961
16. Chris Marker, *The Lovely May*, 1963
17. D.A. Pennebaker, *Don't Look Back*, 1967
18. Frederick Wiseman, *Titicut Follies*, 1967
19. Michael Wadleigh, *Woodstock*, 1970
20. Jane Loader, Kevin Rafferty ve Pierce Rafferty, *Atomic Cafe*, 1982
21. Jill Godmilow, *Far From Poland*, 1984

22. Rob Epstein, *The Times of Harvey Milk*, 1984
23. Ross McElwee, *Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation*, 1986
24. *Airline*, 1. Sezon, 2004.
25. *Mythbusters*, 3. Sezon 16. Bölüm., 2005
26. *America's Most Wanted*, 21. Sezon 20. Bölüm, 2007
27. *Big Brother*, 9. Sezon A.B.D. versiyonu, 2007-2008

EK 2. ÇALIŞMADA KULLANILAN YABANCI TERİMLERE TÜRKÇE KARŞILIK ÖNERİLERİ

1. Popular Factual Entertainment Programs : “Yaygın Olgusal Eğlence Programları.”

2. Reality TV: Terim, alanla ilgili Türkçe kaynaklarda, “Reality Televizyon” olarak adlandırılmaktadır. Türkçe karşılık olarak da, “Gerçeklik Televizyonu” önerilmektedir.

3. Docu-soap: Terim, İngilizce belgesel anlamına gelen “Documentary” ve pembe dizi anlamına gelen “Soap Opera” sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle türetilmiştir. Türkçe karşılık olarak da “Belge- Dizi” sözcüğü önerilmektedir.

4. Game-Doc: Terim, İngilizce oyun programı anlamına gelen “Game Show” ve belgesel anlamına gelen “Documentary” sözcüklerinin bir araya getirilmesiyle türetilmiştir. Türkçe karşılık olarak da “Oyun-Belge” sözcüğü önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

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

ALTMAN, Rick. **Film/Genre** London: BFI Publishing, 1999.

AYÇA, Engin. “Belgesel Üzerine,” **Belgesel Sinema Üzerine**. Der.: Nurten Sönmez. İstanbul: Tayf Basım, 1997.

BARNOUW, Erik. **Documentary: A History Of The Non-Fiction Film**. New York: Oxford University Press, 1983.

BARSAM, Richard M. **Non Fiction Film: A Critical History**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

_____. “Non- Fiction Film: The Realist Impulse,” **Film Theory and Criticism**. Ed.: Gerald Mast ve Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1979.

BEATTIE, Keith. **Documentary Screens, Nonfiction Film and Television**. China: Palgrave Macmillan, 2004.

BELGESEL SİNEMACILAR BİRLİĞİ. “Yola Çıkarken,” **Belgesel Sinema Üzerine**. Der.: Nurten Sönmezcan. İstanbul: Tayf Basım, 1997.

BLUE, James. “One Man’s Truth:An Interview With Richard Leacock,” **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. Newyork: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.

BLUEM, Willeum. **Documentary in American Television**. New York:Hasting House Publishers, 1965.

BULLERT, B. J. **Public Television Politics&The Battle Over Documentary Film**. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1997.

CANKAYA, Özden. "TRT'nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcılarının Konuya İlişkin Değerlendirmeleri," **Belgesel Sinema Üzerine**. Der.:Nurten Sönmezcan. İstanbul: Tayf Basım, 1997.

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

CHAPMAN, Jay. "Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.

CORNER, John. **The Art of Record**. Manchester: Manchester University Press, 1996.

DOVEY, Jon. **Freakshow: First Person Media and Factual Television**. London, Sterling: Pluto Pres, 2000, s.79.

ELLIS, Jack C. **The Documentary Idea: A Critical History Of English-Language Documentary Film And Video**. New Jersey: Prentice Hall,1989.

_____,ve Betsy Mclane. **A New History of Documentary Film**. New York: Continuum, 2005.

ERENS, Patricia. "Women's Documentary Filmmaking : The Personal is Political," **New Challenges for Documentary**. Ed.: Alan Rosenthal. London: University of California Press, 1998.

GIANNETTI, Louis. **Understanding Movies**. Third edition. New Jersey: Prentice-Hall, 1982.

GRIERSON, John. "Flaherty's Poetic Moana," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.

GUYNN, William. **A Cinema of Nonfiction Film**. USA: Associated University Press,Inc.,1990.

GÜNDEŞ, Simten. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi**. İstanbul:Alfa Yayım Dağıtım Ltd., 1998.

-
- _____. "Belgesel Sinemada Sponsorluk," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmez. İstanbul: Tayf Basım, 1997.
- HARDY, Forsty. **Grierson On Documentary**. London: Faber and Faber, 1979.
- HILL, Anette. **Reality TV: Audiences and Papular Factual Television**. USA: Routledge, 2005.
- HOLSTEIN, James A. "Gubrium, Phenomenology, Ethnomethodology, and Interpretive Practice," **Hand Book of Qualitative Research**. Der. Norman K. Denzin ve Yvonna S. Lincoln. USA: Sage Publication, 1995.
- IVENS, Joris. "The Making of Rain," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.
- IZOD, John ve Richard Kilborn. "The Documentary," **The Oxford Guide to Film Studies**. Ed.: John Hill ve Pamela Church Gibson. New York: Oxford University Press, 1998.
- JACOBS, Lewis. "Documentary Becomes Engaged Verite," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.
- _____. "From Innovation to Involment," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.
- _____. "From Political Activism to Women's Consciousness," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.
- _____. "New Trend in British Documentary: Free Cinema," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.
- _____. "Precursors and Prototypes (1894-1922)," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.
- _____. "The Feel of a New Genre," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.
- _____. "The Military Experience and After," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.

_____. "The Turn Toward Conservatism," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.

KARASAR, Niyazi. **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler**. Yedinci basım. Ankara: 3A Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd, 1995.

KAUFMAN, Boris. "Jean Vigo's A propose de Nice," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979, s.78.

KILBORN, Richard. "Mixing and Matching: the Hybridising Impulse in Today's Factual Television Programming," **Genre Matters: Theory and Criticism**. Ed.: Jeremy Strong. Bristol, GBR: Intellect Books, 2005.

_____. **Staging The Real: Factual TV Programming, In The Age Of Big Brother**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

_____. ve John Izod. **An Introduction To Television Documentary**. England: Manchester University Press, 1997.

KRACACUER, Siegfried. "The Fallings of Berlin," **Imagining Reality**. Ed.: Kevin Macdonald ve Mark Cousins. London-Boston: Faber and Faber, 1981.

ÖZGÜNAY, Deniz K. "Belge'lemenin İşlevi ve 'Belgesel Sinemacı'nın Sorumluluğu," **Belgesel Sinema Üzerine**. Ed.: Nurten Sönmez. İstanbul: Tayf Basım, 1997.

MACDONALD, Kevin ve Mark COUSINS, "The Grain of Truth," **Imagining Reality**. Ed.: Kevin Macdonald ve Mark Cousins. London-Boston: Faber and Faber.

MURRAY, Susan ve Laurie Ouellette. **Reality TV: Remaking Television Culture**. New York: New York University Press, 2004.

MUTLU, Erol. **Televizyonu Anlamak**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991.

MUSSER, Charles. "Sinema Verite ve Yeni Belgesel," **Dünya Sinema Tarihi**. Ed.: Geoffrey Nowell-Smith. İstanbul: W.W. Kabalcı Yayın Evi., 2003.

NICHOLS, Bill. **Blurred Boundries**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Introduction to Documentary.** Bloomington& Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

_____. **Representing Reality.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

OKAY, Aydemir. "Sponsorluk ve Belgesel Film Sponsorluğu," **Belgesel Sinema Üzerine.** Ed.: Nurten Sönmez. İstanbul: Tayf Basım, 1997.

OSKAY, Ünsal . "Belgesel Sinema, Ampirik Algılama Ve "Büyük Balık Küçük Balığı Yer!" Dedirten Globalleşmenin Kültürü," **Belgesel Sinema Üzerine.** Der.: Nurten Sönmezcan. İstanbul: Tayf Basım, 1997.

ÖZÖN, Nijat. **100 Soruda Sinema Sanatı.** İstanbul: Gerçek Yayın Evi, 1972.

_____. **100 Soruda Sinema Sanatı.** İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1984.

PARKINSON, David. **History of Film.** Italy: Thames and Hudson, 1997.

RABIGER, Michael. **Directing Documentary.** USA: Focal Press, 1998.

RUBY, Jay. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film," **New Challenges for Documentary.** Ed.: Alan Rosenthal. London: University of California Press, 1998.

RIZA, Enis . "Belgesel Sinema Üzerine Tartışma Başlangıcı Olarak Notlar," **Belgesel Sinema Üzerine.** Der.: Nurten Sönmezcan. İstanbul: Tayf Basım, 1997.

RILLA, Wolf . **The Writer and The Screen.** New York: Marrow Quill Paperbacks, 1974.

ROTHA, Paul. **Belgesel Sinema.** Çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000.

TURANİ, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük.** Onuncu basım. Ankara: 2005.

ULUTAK, Nazmi. **Robert J. Flaherty ve Kuzeyli Nanook**. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2003.

VAUGHAN, Dai. "The Man With the Movie Camera," **The Documentary Tradition**. Ed.: Lewis Jacobs. New York: W.W. Norton&Company. Inc., 1979.

WINSTON, Brian. **Claming The Real**. London: British Film Institute, 2001.

_____. **Lies, Damn Lies and Documentaries**. London: British Film Institute, 2000.

Dergiler

ALTINTAŞ, Mustafa. "Jean Rouch Ve Sinema Gerçek Üzerine Birkaç Not", **Belgesel Sinema**. 1: 33-34, Güz 2002.

AUFDERHEIDE, Pat. "The Changing Documentary Marketplace", **Cineaste**. 30, 3: 24-32, Summer 2005.

BONDEBJERG, Ib. "Public Discourse/ Private Fascination: Hybridization in 'True-Life-Story' Genres", **Media Culture & Society**. 18: 27-45, 1996.

CORNER, John. "Performing the Real: Documentary Diversions", **Television and New Media**. 3, 4: 255-269, Ağustos 2002.

_____. "What Can We Say About Documentary?", **Media, Culture & Society**. 22, 5: 681-688, 2000.

DAUNCEY, Hugh. "French Reality Television: More than a matter of taste?", **European Journal of Communication**. 11, 1: 83-106, 1996.

FURSICH, Elfriede. "Between credibilty and commodification: Nonfiction Entertainment As a Global Media Genre", **International Journal of Cultural Studies**. 6, 2: 131-153, 2003.

GRIERSON, John. "Belge Filmin Baş İlkeleri", **Türk Dili Özel Sayısı**. Çeviren: Arsal Soley. 196: 343-347, Ocak 1968.

IVENS, Joris. “Belge Filmi Üzerine Notlar”, **Yeni Sinema Dergisi**. Çeviren: Sinan Fişek. 5: 58-60, Şubat-Mart 1967.

_____. “İnsanı Göstermek”, **Türk Dili Özel Sayısı**. Çeviren: Nijat Özön. 196: 431-433, Ocak 1968.

KILBORN, Richard. “How Real Can You Get?: Recent Developments in Reality Television”, **European Journal of Communication**. 9, 4: 421-439, 1994.

KURUOĞLU, Huriye. “Grierson’dan Discovery Kanal’a Belgesel Film”, **Sinemasal**. 3: 48-61, Bahar 1999.

MANVELL, Roger. “Flaherty İle Konuşma”, **Belgesel Sinema**. 2: 57-59, Kış 2003.

ROTHA, Paul. “Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri”, **Türk Dili Özel Sayısı**. Çeviren: Arsal Soley. 196: 341-343, Ocak 1968.

ROUCH, Jean. “Geleceğin Sineması”, **Türk Dili Özel Sayısı**. Çeviren: Nijat Özön. 196: 497-501, Ocak 1968.

SCOGNAMILLO, Giovanni. “Robert J. Flaherty”, **Belgesel Sinema**. 2: 77-80, Kış 2003.

SHAPIRO, Ann-Louise. “How Is The Reality In Documenting Film ?”, **History and Theory**. 36, 4: 80-101, 1997.

ULUTAK, Nazmi. “Belgesel Sinemanın Öncüsü Robert J. Flaherty”, **Belgesel Sinema**. Sayı 2: 60-65, Kış 2003.

_____. “Cinema-Verite Belgesel Akımı Nedir? Sorusuna Direct-Cinema Belgesel Akımı İle Karşılaştırarak Verilebilecek Olası Yanıtlardan Biri”, **Belgesel Sinema**. 1: 35-37, Güz 2002.

_____. “Documentary Film: A Defination Problem”, **Kurgu Dergisi**. 13: 47-53, Haziran 1995.

VERTOV, Dziga. “Sinema Gözcüler’in Devrimi”, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**. Çeviren: Nijat Özön. 196: 295-298, Ocak 1968.

Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar

ÖZ, Özkan. “ “Cinema Verite” ve “Direct Cinema” Belgesel Akımlarının Dayandığı Teknik Ve Teorik Temeller Ve Bu Bağlamda “ Chronique d’un e’té” Filminin İncelenmesi.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 2002.

ULUTAK, İlknur. “Belgesel Film Yapımcısı Jill Godmilow Ve Filmleri,” Yayınlanmamış Makale, 2006.

ULUTAK, Nazmi. “Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik.”Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 1988.

TAĞ, Şermin. “Belgesel Sinema ve Türleri.”Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 2003.

İnternet Kaynakları

CORNER, John. “Documentary in a Post-Documentary Culture? A note on Forms and Their Functions”, <<http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20paper.htm>>, 12.12.2006.

<<http://dictionary.reference.com/browse/reality%20television>>, 28.01. 2007.

GODMILOW, Jill. “What is Wrong With The Liberal Documentary”, <[http:// www.nd.edu/%7Ejgodmillo/liberal.html](http://www.nd.edu/%7Ejgodmillo/liberal.html)>, 27.04. 2008.