

SİNEMATEK 2

BELGESEL SİNEMA

DOSYA

BSB

Enis Rıza

Hakan AYTEKİN

Andreas TRESKE

Alper KIRKLAR

Tue Steen MÜLLER

Ömer TUNCER

Uğur KUTAY

ROBERT J. FLAHERTY

Artık Savaş Belgeselleri Yapmak İstemiyoruz

Herkesin Bir Rüzgârı Vardır

Televizyon 'İyi' Şiddet Üretir

Kamerayı Merak Öldürdü

Kimse Mutluyum Demesin

Avrupa'da Belgesel Sinema

Gerçek Kavramı Üzerine

Belgeselin Belgeselliği Kalabilecek mi?

KIŞ 2003

ISSN 1303-6335

4.000.000 TL

BELGESEL SİNEMA

belgesel defterleri

üç ayda bir yayımlanır
sayı 2, kış 2003

BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
adına Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni
Enis Rıza

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Bahriye Kabadayı

Yazı İşleri
Bahriye Kabadayı, Ebru Şeremetli

Yayın Kurulu
**Aziz Akal, Bahriye Kabadayı,
Ebru Şeremetli, Enis Rıza,
Evren Özselçuk, Haluk Üçel,
Mustafa Ünlü, Müslüm Kabadayı,
M. Sadık Aslankara, Naci Özer,
Nazmi Ulutak, Necati Sönmez,
Ömer Tuncer, Ö. Murad Özdemir,
Thomas Balkenhol, Şefik Güngör,
Uğur Kutay, Veysel Atayman**

Temsilcilikler
**Naci Özer (Ankara)
Nazmi Ulutak (Eskişehir)
Tahsin İşbilen (İzmir)
Müslüm Kabadayı (Antakya)
M. Sadık Aslankara (Denizli)
Ömer Tuncer (İzmit)
Gülşenem Çobaner (Paris)
Merlyn Solakhan (Münih)
Evren Özselçuk (Toronto)
Nedim Hazar (Köln)
Tarkan Demirkan (Budapeşte)
Yorgo Melidis (Atina)
Huriye Kuruoğlu (Kırgızistan)**

Sanat Yönetmeni
Birsan Delemen Güven

Teknik Koordinatör
Aziz Akal

Grafik
Bülent Şahin

Dizgi
BSB Kolektif

Baskı
Kayhan Matbaacılık

Kapak Resmi
'Türkiye'nin Kalbi Ankara'
(Ankara Serdce Tureckii, 1934)

Yön: Sergeri Yutkevich, Lev O. Arnstam

Fiyatı: 4.000.000.-TL
Yıllık abonelik: 12.000.000.-TL
Öğrenci abonelik: 10.000.000.-TL
Yurtdışı için yıllık abonelik: 30 Euro
Banka Hesap No:
Vakıfbank Osmanbey Şubesi
2024324

BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek
Birliği

Yıldız Mahallesi Şahnişin Sokak No:2

80690 Beşiktaş / İstanbul

BSB: (0 212) 327 41 45/46

Yazı İşleri: (0 212) 231 39 31-32

Faks: (0212) 232 61 47

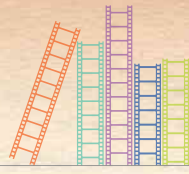
info@bsb-adf.org

www.bsb-adf.org



İ Ç İ N D E K İ L E R

Kısaca	3
Sisyphos Şehbal Şenyurt	4
Bizim Adımıza Olmaz!... Bir Vicdan Bildirisi	6
Artık Savaş Belgeselleri Yapmak İstemiyoruz Belgesel Sinemacılar Birliği	8
Herkesin Bir Rüzgârı Vardır Enis Rıza	10
Televizyon 'İyi' Şiddet Üretir Hakan Aytekin	14
Kamerayı Merak Öldürdü Andreas Treske	20
İzleyici, Belgeselci ya da Teknoloji Açısından Yaratıcılık Nazmi Ulutak	28
Boleslaw Matuszewski ve Belgesel Fikri	30
Belgesel Sinema Sanatı Değilse Nedir? M. Sadık Aslankara	31
Düğün Videoları: "Geçmişe Dönmek İçin Kaseti Geri Sar..." Ö. Murad Özdemir	35
Belgesel Müziği: Selobant Niyetine! Alper Maral	40
Kimse Mutluyum Demesin Alper Kırklar	43
Çeyiz Sandığındaki Filmlerin Tanığı, Aziz Albek Ebru Şeremetli	49
DOSYA : ROBERT J. FLAHERTY Robert J. Flaherty 56 Flaherty ile Konuşma 57 Belgesel Sinemanın Öncüsü Robert J. Flaherty 60 Nazmi Ulutak Flaherty ve Sinema Düşüncesi 66 Roy Armes Gerçeğin Görüntüsü, Görüntünün Gerçeği ve Kuzeyli Nanook 71 Uğur Kutay Robert J. Flaherty 77 Giovanni Scognamillo	
Belgeleştirir: Belgesel Sinemanın Gençliği, Geleceği M. Sadık Aslankara	81
Avrupa'da Belgesel Sinema Tue Steen Müller	84
Gerçeğin Ağırlığı Şefik Güngör	94
Gerçek Kavramı Üzerine Ömer Tuncer	97
Gerçekliğin Bilgisi ve Yaratıcılığın Olanakları Ferruh Uztuğ	103
1001 Konuya 1001 Bakış	110
Gerçeklik Kime Göre ve Kimin İçin? Melih Fehmi Tatlıcan	111
Belgesel Filminin Gerçekliği Üzerine S. Ergun Yüksel	118
Belgeselin Belgeselliği Kalabilecek mi? Uğur Kutay	123
Fotoğraf Okuma: İçkalpakçı Çıkmazı Emre İkişler	127
Filistin Sinema Grubu'nun Manifestosu	129



SİNEMATEK

İlk sayımız tükendi...

Bu dergi, ruhuna ve hayallerine denk düşen, uzun ve derin soluklu bir yürüyüş için kendini yapılandırıyor.

En başta gecikme için özür diliyoruz. 'Bahaneyi' yaratıcılığın ve üretkenliğin düşmanı saydığımız için sözümüz de yok bu konuda söyleyecek. Hep birlikte 'bir dergi çıkarmayı da' öğreniyoruz. Ve her mevsime tanıklık ederek, zamanlaması ve içeriği ile kimlikli bir yayın olarak var olabilmenin deneylerini biriktiriyoruz.

Bir Belgesel Sinema Enstitüsü ve yetişecek yeni kuşaklara doğru atölyeler... Dünya belgesel sinemacıları ile buluşmalar... Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali ve Belgesel Sinemacılar Konferansı... Gerçekleştirdiğimiz filmler... bir sinema ve bir hafıza için daha birçok şey... İşte bütün bunların kendince alanı ve sözü olmak istiyoruz. Bu, aynı zamanda, bütün belgesel sinemacıların, ortak tartışma alanı olabilme heyecanını harcına katma anlamını taşıyor. Arkadaşlarımızı böylesi bir buluşmaya bekliyoruz.

Bu sayı ile 2003 yılını karşılıyoruz. İnsanı sıfırlayan bir gelecek tehdidi karşısında direncin nirengi noktalarını, hem insan olarak hem belgesel sinemacı olarak, çoğaltmanın olanaklarını arıyoruz bir yandan.

Sözün kısası bütün belgeselcilerden bu dergiyi eline alan herkese... hep yapılacak birşeyler vardır, hele 'belgesel sinema' ile... ▲

**İnsanı sıfırlayan bir
gelecek tehdidi karşısında
direncin nirengi
noktalarını, hem insan
olarak hem belgesel
sinemacı olarak,
çoğaltmanın olanaklarını
arıyoruz...**



SİNEMATEK

Biz, belgesel sinemacılar etkinliklerimizi sürdürmek zorundayız.

Çünkü, her geçen gün daha da hızla yitip giden toplumsal hafızayı yakalamaya çalışıyoruz. Bu dünyadan dertliyseniz "bütün bunlar neden?" diye soruyorsunuz ve bu soru sizi geçmişe götürüyor. Bu, boş bir laf değil; geçmişe öğrendikçe, bugünü ve gelecek olanı daha iyi kavrayabiliyorsunuz ve bu sizin hayata karşı duruşunuzda yeni yöntemler geliştirmenizi getirir.

Yaşamın bu boşluğa uçup gemesini istiyoruz. Bu nedenle hayatın her alanına dair kayıtlar yapmak, geçmişte yapılmış kayıtları toplamak, düzenlemek, yorumlamak ve geleceğe aktarmak gibi bir sorumluluğumuz var.

Yitip giden toplumsal hafıza olunca –hız ile derinliksiz bir çalışmadan söz etmiyorum– bir kaydedilecek vaktiniz yok demektir. Bu nedenle koşullar sizi ne denli zorlarsa zorlasın dayanışma ile, yorgunluklarınızda birbirinize el vererek devam etmek zorundasınız. Biz belgeselciler, hiçbir zaman geniş imkânlarla işler üretmedik bu memlekette. Ülkemizin bilgiye, belgeye verdiği değer oranında işimiz hep zordu ve korkarım, "bilgi çağı" adı altında, bilginin kendisinden çok sunumuyla ilgilenen, bilgiyi giderek yüzeyselleştiren ve de hepten değersizleştiren yeni çağ yaklaşımı ile ve bunun sonucu olarak kaynakların kültürel yatırımlardan daha da uzaklaşması ile doğrusu işimiz giderek daha da zorlaşıyor. Bu öngörü ile yaşamak bizleri yoruyor ama yıpratmıyor. Aksine çalışmalarımızı daha etkin olabilecek şekilde örgütlememizi getiriyor.

Hal böyle olunca, kaçınılmaz olarak çalışmalarımızı birkaç boyutta sürdürmek zorunluluğu ortaya çıkıyor.

Öncelikli olarak; bugünü, ulaşabildiğimizce görünenin arka yüzü ile de kaydetmeye çalışıyoruz. Bu belgeleme çalışmamız.

Diğeri; geçmişin görsel kayıtlarına ulaşmak ve bunu, bu kayıtlar üzerine çalışmak isteyenlerin değerlendirebileceği şekle sokmak. Bu, arşiv çalışmamız.

Ve yorumlamak; bu da sinema üretmek çalışmamız.

Ulusal ve uluslararası konferanslarımız, söyleşi ve panellerimiz..

Medyanın duymak, duyurmak istemediği ya da bir lütufmuşçasına bedelsizce ve çoğu kez hoyratça parçalayarak ve yine çoğu kez gece yarları, bir ürün vermenin basit sevincine ve emeğe saygısızca jenerikleri keserek sunmayı tercih ettiği üretimlerimizi izleyici ile paylaşmak bir başka temel etkinlik alanımız. Bizler izleyicilerimizle, kent kent, köy köy düzenlediğimiz gezici sinemalarımızda, "belgesel sinema" gösterimlerinde, okul ve üniversitelerde buluşuyoruz. Bilgi ve deneyim paylaşımı ile yüz yüze.

İç atölyelerimiz, çeşitli makale ve yayınlarımızla kuramsal altyapımızı genişletmeye çalışıyoruz. Belgesel Sinema alanında uluslararası platformlarda var oluyoruz. Eserlerimizle, tezlerimiz ve üretim damarlarımızı genişletmeye yönelik çabalarımızla.

1996 yılında oluşumumuzdan bu yana sürdürdüğümüz çalışmalar ile bugün artık dünyanın birçok ülkesinde "Türkiye'den belgesel sinema eserleri var". Dünya kamuoyu belgesellerimiz aracılığıyla bu toprakların kültürü ile tanışıyor.

Uluslararası yayın alanlarında eserlerimiz telif haklarımız ödenerek yayımlanıyor. Türkiye'de ise iki – üç günde bir birbirimize haber veriyoruz. "Senin belgeselin şu kanalda yayımlanıyor, haberin var mı" ya da "senin şu görüntünü şu haberde izledim" vs. Bırakın bir ödeme yapmayı ya da bir teşekkürü, çoğu kez, eserin sahipleri kim, nereden, nasıl alıp yayına koymuş bilemiyor bile. Ne denilebilir ki.. her şey lime lime.. neyi tutsan elinde kalıyor.. Bu konuda yakın zamana kadar ne yapabileceğimizi düşünmek ve içinden çıkamamak bir başka etkinlik alanımız idi. Oysa şimdi yeni sinema yasası ile artık telif haklarımızı

**Medyanın duymak,
duyurmak istemediği ya
da bir lütufmuşçasına
bedelsizce ve çoğu kez
hoyratça parçalayarak ve
yine çoğu kez gece yarları
sunmayı tercih ettiği
üretimlerimizi izleyici ile
paylaşmak bir başka
temel etkinlik alanımız.**

Şehbal Şenyurt

shehbalsh@yahoo.com

takep etmek yeni etkinlik alanımız oldu. Şimdi, yeni kurulacak olan Sinema Enstitüsü'nün diğer ülke örneklerini de inceleyerek yeni üretimlere yol açacak ve telif sorunlarını ortadan kaldıracak şekilde uluslararası standartlarda oluşturulabilmesi için çalışıyoruz. Ve yeni yetişmekte olan belgesel sinemacılar.. Hayatı kaydetmek ve kayıtlardan yorumlamak kaygusunda olan bütün arkadaşlar ile belgesel sinemacı etliğini, yanlışlarımızı, olanı, olması gerekeni tartıştığımız, paylaştığımız atölyelerimiz.

Bütün bunlar ciddi mali destekler istiyor. Ama görünen o ki, yakın bir gelecekte de biz belgeselciler kendi mali kaynaklarımızla yürümeye devam edeceğiz. Hoyratça ve umarsızca yaratılan erozyon ve belki hatırlamakla onarma umudu olan derin toplumsal deformasyona rağmen...

Sanki, her bir belgesel biraz hafızayı zorlayarak bu deformasyonu biraz olsun onarabilecekmiş gibi bir duygu ile... Tanılara karşı geldiği için sonsuza dek kayayı tepeye taşımaya devamlı cezalandırılan Sisyphos gibi.

Bir gün bu memlekette de birilerinin, geleceğe dair öngörüler yapabilmenin "bilme"ye de kaynak ayırmaktan geçeceğini keşfetmeleri umudu ile..

Bizler etkinliklerimiz ve ürünlerimizle mali kaynakları elinde bulunduranlara şunu hatırlatmaya çalışıyoruz elimizden geldiğince: İstisnasız herkesin problemi haline gelen insan hakları, demokrasi, sağlıklı üretim ilişkileri, savaş ve barış... Hayata dair her şey geçmişin bilgisi üzerinden çözüm buluyor. Araştırmalara, bilime, sanat ve kültüre kaynak ayırmadığınız müddetçe "bütün bunlar neden?" sorusu toplumu ölüm yatağında yakalıyor.

Biz belgesel sinemacılar bu hatırlatmayı yapmak konusunda gücümüz elverdiğince elimizden geleni yapmaya çalışıyoruz. Ve hep soruyoruz ve toplumu oluşturan herkesi bu soruyu sormaya davet ediyoruz. Yarına ne kaldı? ▲

İstisnasız herkesin problemi haline gelen insan hakları, demokrasi, sağlıklı üretim ilişkileri, savaş ve barış... Hayata dair her şey geçmişin bilgisi üzerinden çözüm buluyor. Araştırmalara, bilime, sanat ve kültüre kaynak ayırmadığınız müddetçe "bütün bunlar neden?" sorusu toplumu ölüm yatağında yakalıyor.

BİZİM ADIMIZA OLMAZ! Bir Vicdan Bildirisi



SİNEMATEK

Aralarında Robert Altman, Laurie Anderson, Russel Banks, Noam Chomsky, Terry Gilliam, Danny Glover, Jane Fonda, Susan Sarandon, Edward Said, Kurt Vonnegut, Gore Vidal, Immanuel Wallerstein gibi isimlerin bulunduğu Amerikalı yazar, sanatçı ve akademisyenler Amerikan halkını G. W. Bush'un "savaş ve zulüm politikasına" direnmeye çağırıyor. Aşağıdaki bildirinin metni daha önce Britanya'da The Guardian, Küba'da Granma ve çeşitli Arap gazetelerinde yayımlandı. Ancak Amerika'da en büyük yankıyı, New York Times'da (19 Eylül 2002) tam sayfa yer almasından sonra yarattı.

Hükümetleri sınırsız bir savaş ilân ettiği ve çok sert yeni baskı önlemleri getirdiği zaman Amerika Birleşik Devletleri halkı hiçbir şey yapmadı denmesin sakın.

Bu bildiriye imzalayanlar, ABD halkını 11 Eylül 2001'den bu yana ortaya çıkan ve dünya halklarına vahim tehlikeler getiren politikalara ve genel siyasal yönsemeye karşı direnmeye çağırıyor.

**İnanıyoruz ki, vicdanlı
insanların, kendi
hükümetlerinin
yaptıklarının
sorumluluğunu alması–
herşeyden önce kendi
adımıza yapılan
haksızlıklara karşı çıkması
gerekir.**

İnanıyoruz ki, halklar ve uluslar, büyük devletlerin askeri zorlamaları olmaksızın kendi kaderlerini belirleme hakkına sahiptir. İnanıyoruz ki, Amerika Birleşik Devletleri hükümeti tarafından gözaltına alınmış ya da sorgulamaya alınmış olan bütün şahıslar aynı hukuk usulü kurallarından doğan haklara sahiptir. İnanıyoruz ki, soru sormak, eleştirmek ve muhalefet el üstünde tutulmalı ve korunmalıdır. Anlıyoruz ki, bu hak ve değerlere her zaman karşı çıkılır ve bunların uğruna savaşılması gerekir.

İnanıyoruz ki, vicdanlı insanların, kendi hükümetlerinin yaptıklarının sorumluluğunu alması– herşeyden önce kendi adımıza yapılan haksızlıklara karşı çıkması gerekir. Bu yüzden, tüm Amerikalıları, Bush yönetimince yeryüzüne salınan savaş ve baskıya DİRENMEYE çağırıyoruz. Bu savaş ve baskı haksız, ahlâkdışı ve gayrimeşrudur. Biz dünya halkları ile ortak bir davada yer almayı seçiyoruz.

11 Eylül 2001'de yaşanan korkunç olayları biz de dehşet içinde seyrettik. Ölen binlerce masum insanın ardından biz de ağıt yaktık ve korkunç vahşet sahneleri karşısında biz de sarsıldık – ve fakat bu sırada, Bağdat'ta, Panama City'de ve, bir kuşak önce Vietnam'da meydana gelen benzer sahneleri de hatırladık. Böyle bir şey nasıl olabilir diye kıvranarak soran milyonlarca Amerikalının arasında biz de yer aldık.

Ne var ki, daha ağıtlar başlarken, bu ülkenin en yüksek liderleri bir intikamcı ruhu ortalığa salmakta gecikmediler. "Kötüye karşı iyi"nin mücadelesi diye son derece basitleştirici bir senaryoyu ortaya koydular ve bu senaryo itaatkâr, ürkmüş bir medya tarafından benimseniverdi. Yüksek yöneticiler, bu dehşet verici olayların neden meydana geldiğini sormanın, vatana ihanetle eş anlamlı olduğunu söylediler bize. Hiçbir tartışma olmayacaktı. Tanımı gereği, siyasi ya da ahlaki sorular sorulmayacaktı. Olabilir tek cevap, dışarıda savaş, içeride de baskı olacağı idi.

Bizim adımıza Bush yönetimi, Kongre'nin neredeyse oybirliği ile, sadece Afganistan'a saldırmakla kalmadı, her yerde her zaman askeri güç yağdırma hakkını kendinde ve müttefiklerinde bulma cüretini de gösterdi. Bunun zalimce yankıları Filipinler'den Filistin'e –İsrail tanklarıyla buldozerlerinin korkunç bir ölüm ve yıkım izi bıraktığı Filistin'e– kadar her yerde hissedildi. Hükümet şimdi de, alenen, 11 Eylül faciası ile hiçbir bağlantısı olmayan bir ülkeye, Irak'a topyekûn savaş açmaya hazırlanıyor. ABD hükümetinin canı nereye isterse oraya komandolar, caniler ve bombalar indirmek için açık çeki varsa, bu ne mene bir dünya olur?

Bizim adımıza, hükümet, ABD içinde iki ayrı sınıf insan yarattı: ABD hukuk sisteminin temel haklarını kullanacakları en azından vaat edilenler ve şimdi hiçbir hakka sahip olmadıkları anlaşılan insanlar. Hükümet, 1000'den fazla göçmeni derdest etti, onları gizlice ve belirsiz süre ile gözaltına aldı. Yüzlerce insan sınır dışı edildi ve ayrıca yüzlerce bugün hapisanelerde sürünüyor. Bu, İkinci Dünya Savaşı'nda Japon Amerikalılar için kurulmuş o meşum toplama kamplarını hatırlatıyor. On yıllardan beri ilk kez ülkenin göçmen kabul etme kuralları belirli ulusların uyruklarını seçip onlara eşitsiz muamele yapılmasına uygun hale getiriliyor.

Bizim adımıza hükümet, toplumun üstüne kara bir baskı örtüsü örttü. Başkan'ın sözcüsü, insanları "Söylediklerinize dikkat edin" diye uyarıyor. Muhafız sanatçılar, entelektüeller ve öğretim üyeleri, görüşlerinin değiştirilip bozulduğuna, görüşlerine saldırıldığına ve bunların bastırıldığına tanık oluyorlar. Yurtseverlik Yasası diye adlandırılan yasa – devlet düzeyinde alınmış bir yığın benzer önlemlerle birlikte – polisi arama yapma ve el koyma konusunda muazzam yeni yetkilerle donatıyor ve herhangi bir denetim yapıyorsa eğer bunlar da gizli mahkemelerde gizli yargılama usulleriyle yapıyor.

Bizim adımıza yürütme organı, hükümetin diğer kollarının rol ve fonksiyonlarını düzenli olarak gasetti. Kanunlar konusunda gevşek kurallar uygulayan ve normal mahkemelerde temyiz hakkı tanımayan askeri mahkemeler, kanun hükmünde kararnamele kuruluyor. Başkanın bir kalem oynatması ile belli gruplar "terorist" ilan ediliyor.

Ülkenin en yüksek memurları bir nesil boyunca sürececek bir savaştan, yeni bir iç düzenden söz ettiklerinde onları ciddiye almak zorundayız. Şimdi karşı karşıya olduğumuz şey, dünyaya karşı açıkça ilan edilmiş bir emperyal politika ve hakları kısıtlamak için imal edilip korkuyu kullanan bir iç politika.

Son ayların olayları ölümcül bir mermi izi çiziyor ve bunu olduğu gibi görmek, buna karşı direnmek zorunludur. Tarihte, insanların direnmekte çok geç kaldığını gösteren haddinden fazla örnek var.

Başkan Bush cümle âleme ilan etti: "Ya bizimle berabersiniz, ya da bize karşı." İşte cevabımız: Bütün Amerikan halkı adına konuşmanıza izin vermiyoruz. Soru sorma hakkımızı elden bırakmayacağız. İçi boş bir güvenlik vaadi karşılığında vicdanlarımızı teslim etmeyeceğiz. BİZİM ADIMIZA OLMAZ diyoruz. Bu savaşlara taraf olmayı kabul etmiyoruz ve bu savaşlara bizim adımıza ya da bizim refahımız uğruna girildiği yolundaki her türlü çıkarımı reddediyoruz. Dünyanın dört bir yanında bu politikalar yüzünden acı çeken insanlara elimizi uzatıyoruz; onlarla dayanışma içinde olduğumuzu sözümüzle de davranışlarımızla da göstereceğiz.

Biz, bu bildiriye imzalayanlar, bütün Amerikalıları bir araya gelip bu meydan okumaya katılmaya çağırıyoruz. Şimdi sürüp gitmekte olan sorgulama ve protesto hareketlerini alkışlıyor ve bunları destekliyoruz ve fakat bu dev silindiri durdurmak için fiiliyatta çok çok daha fazlasının gerekli olduğunun da farkındayız. İlhamımızı İsraili yedek askerlerden alıyoruz; onlar ki muazzam kişisel riskleri göze alarak "Her şeyin bir haddi VAR" diyorlar ve Batı Şeria ile Gazze'de işgal altındaki topraklarda görev yapmayı reddediyorlar. Biz ayrıca Amerika Birleşik Devletleri'nin geçmişindeki sayısız direniş ve vicdan örneğinden de esin alıyoruz: isyanlarla ve yeraltı demiryoluyla köleliğe karşı savaşanlardan; emirleri reddederek, askere gitmeye direnenek ve direnişçilerle dayanışma göstererek Vietnam savaşına meydan okuyanlardan alıyoruz ilhamımızı.

Bugün bizi izleyen dünyayı suskunluğumuzla ve eylemsizliğimizle umutsuzluğa düşürmeyelim. Onun yerine, şu andımızı bütün dünyaya duyuralım: Savaş ve zulüm makinesine direneceğiz ve onu durdurmak için her şeyi yapmak üzere başkalarını da yanımıza alacağız. ▲

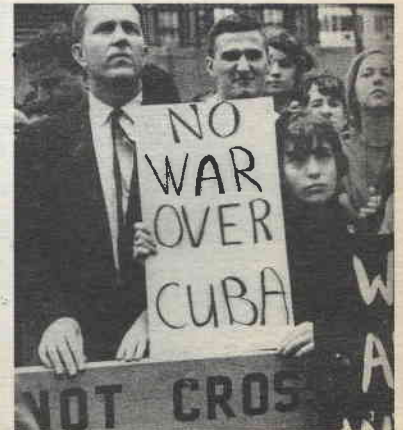
KAYNAK

www.aciksite.com



1967, Washington, Barış için Kadın Yürüyüşü

Tarihte, insanların direnmekte çok geç kaldığını gösteren haddinden fazla örnek var.

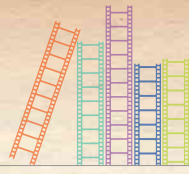


1962, New York

**ARTIK SAVAŞ
BELGESELLERİ
YAPMAK
İSTEMİYORUZ!..**

8

Belgesel Sinema



SİNEMATEK

***Biz, Türkiyeli
Belgesel Sinemacılar,
karanlığı vaat eden bütün
bu gelişmeler karşısında;
olasılıkla milyonlarca
megatonluk bombaların
altında toza dönüşecek
insanlık mirası ve daha
önemlisi insan hayatlarına
dair birkaç ipucunu
belgeleyerek geleceğin
hafızasına taşıyabilmek
amacıyla ...***

***Belgesel Sinemacılar
Birliği***

Biz,
Türkiyeli Belgesel Sinemacılar,

ABD Hükümeti'nin
Irak'a yönelik saldırı tehditlerinin,
Irak halkı için onur kırıcı olduğunu düşünüyoruz...

ABD Hükümeti'nin,
savaşı onaylatmak adına, tüm dünyada ve
özellikle kendi ülkesinde, "korku"yu canlı tutma ve bunu kullanarak küresel hegemonyasını
haklı gösterme ve güçlendirme politikasının, Amerikan halkı için onur kırıcı olduğunu
düşünüyoruz...

ABD hükümetinin şiddete dayalı politikalarından ve bölgemizde yaşanacak ve mutlaka
bizleri de yaralayacak olan sonuçlardan, Türkiye'deki bazı çevrelerin, inanılması güç bir
şekilde, olmayacak bir çıkar sağlamayı ummalarının Türkiye adına onur kırıcı olduğunu
düşünüyoruz.

ABD Hükümeti'nin
meşrulaştırma zorunluluğu bile görmeden, dünya kamuoyunun hemen hemen küresel
reddedişine rağmen, "insanlık adına" kararlar almasının, insanlık için onur kırıcı olduğunu
düşünüyoruz.

Biz,
Türkiyeli Belgesel Sinemacılar,
ayrım gözetmeden bütün totaliter rejimler karşısında,
toplumların kendilerini ifade etme ve kendi geleceklerini
tasarlayabilme imkânının ve umudunun,
şiddet ve savaş ile yok edilmesinin
gelecek nesiller adına onur kırıcı olduğunu düşünüyoruz.

ABD Hükümeti'nin,
tüm iletişim yöntemleriyle, gerçekliği
kanıtlanmamış, geçerliliği ve yeterliliği tartışılır belge ve bilgiyi,
dünya kamuoyunu ve tarihi yanılacak biçimde propaganda aracı haline getirmesini; bu
enformasyonun sorgulanabilme ve gerçeğin bütün yüzlerinin görülebilme olanaklarını,
tek kutuplu dünya iktidarı olmanın hoyratlığı ile ortadan kaldırma gayretinin; belgeselciler
adına onur kırıcı olduğunu düşünüyoruz.

Biz,
Türkiyeli Belgesel Sinemacılar,
karanlığı vaat eden bütün bu gelişmeler karşısında;
olasılıkla milyonlarca megatonluk bombaların altında toza dönüşecek
insanlık mirası ve daha önemlisi
insan hayatlarına dair birkaç ipucunu belgeleyerek
geleceğin hafızasına taşıyabilmek amacıyla,
bütün dünya belgeselcilerini
bu konuda duyarlı olmaya çağırıyoruz. ◀



SİNEMATEK



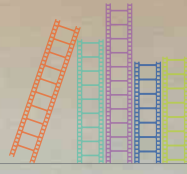
1 Aralık 2002, Çağlayan; Fotoğraf: Savaş Güvezne



HERKESİN BİR RÜZGÂRI VARDIR

10

SİNEMATEK



**Kalıplaşmış-ideolojik
estetik, belgesel
sinemanın tartışma
alanında ve kendini
konumlandırmasında
yakıcı bir gündem olarak
sürmüştür. Dolayısı ile
etik-estetik kaygular ve
üslup arayışlarının ürünleri,
ticari sinemanın
dünyasında, uzak-sarp bir
dağ köyü gibidir...
ve belgesel sinemanın-
sinemanın, sanat tarihinin
alanı içine girer.**

Sinema, kendi tarihi içinde çarpıcı bir ayrışmaya uğradı. Hemen, ilk kalın çizgili ifa biçimiyle bu ayrışma, sinemanın sermaye karşısında aldığı farklı duruşlarla belirlendi.

Ve, sinemanın başlangıç tarihi kadar eski ve karmaşık bir öyküye dönüştü.

“Daha önce, Flaherty’yi anlatırken, onun gibi güçlü bir yorumcunun, film stüdyolarında nasıl kaçtığından söz etmiştim. Eskimoların, ardından Samoanların, ardından da Ar Adaları yaşayanlarının gerçek öyküsünü anlatma yönteminden... Belgesel film yönetmen kimliği, onu, Hollywood anlayışından nasıl uzak tuttu, hep anlattım. Söylemek istediklerimin esas şu: Hollywood ham konunun üzerine basmakalıp bir dramatik anlatı biçimi oturtmak istiyordu. Kendi doğal ortamı içinde yaşanan canlı olaya büyük haksızlık ederek... Samoanlar’ı, köpek balıkları ile, yüzen güzellerle alışılmış bir lastik-yapay darr biçimine sokmasını istiyordu Hollywood Flaherty’den” diyor John Grierson belgesel sinemanın temel ilkelerini anlatırken. Ve ekliyor: “Başka anlatım biçimleri, daha açık söylemek gerekirse başka film biçimleri – türleri de vardır bence. Ama bir konunun yalnız yüzey değerlerini yakalayan yöntemle, o konunun daha derinlerdeki gerçeğini açılmay yöntem arasında bir ayırım yapmak önemlidir”.

Flaherty’nin öyküsü, sinemanın ticarileşmesiyle ortaya çıkan yol ayrımının bir örneği. yıllarca Eskimolar arasında yaşayarak ‘Kuzeyli Nanook’u çekmeden önce bir başka örnekte de kendi hayatında yaşadı. Birbuçuk yıl süren gezi çekimlerinden sonra, ortaya çıkan filmin öykü ve süreklilikten yoksun yapısı onu mutsuz etti ve karısıyla, on yıl yaşadığı kuzeyde, bir Eskimo ailesinin hayatının bir yılını anlatmaya karar verdi. Onlarla birlikte yaşayarak. “Çünkü” diyor Flaherty, “Birçok gezi filmlerinde film çekenin konusunu tepeden baktığını, derinlerine inmediğini görürsünüz. O her zaman, New York’tan da Londra’dan gelmiş büyük bir adamdır”. Böylece, ‘Nanook’ iki yıllık bir çalışmanın ürünü olarak, sonsuz hayata ve dünya insanlarına kavuştu... Belgesel sinemanın kerem tavrıyla.

Daha “Belgesel Sinema” tanımı tam olarak yerleşmemiştir bile. Ama Flaherty yaşadıklarından yola çıkarak belgesel sinemanın temel kavramlarından birine işaret ediyor: “... Bu bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunudur.” Bu cümle, belgesel sinemanın cümleleri arasında, estetik arayışı serüveninde göztünü hiç ayırmadığı ‘etik’ kaygusunun ifadelerinden biridir.

Bugünden bakınca, Flaherty’nin, ‘Nanook’un hayatına tanıklık ederken başvurduğu teknik ve anlatım yöntemleri etik olarak komşu olsa da, açılar tartışma oluşturma başlamıştır.

Tersine imgesel film, ticari bir sapma olarak, büyük sermaye ile kurduğu yol arkadaşlığı ‘ideoloji imparatorluğu’na dönüştürürken, etik hiç gündeminde olmadı.

Bize diyorlar ki “hiç etik kayguları olan imgesel film yok mu?” Var elbet. Ama bu yaratıcısının kaygusu olabilir ve yönetmenin bakışı ile açıklanabilir. Üstelik etik ve estetik kavramlara yaklaşım, sinemada birbirine göre anlamlanır. Kalıplaşmış-ideolojik estetik belgesel sinemanın tartışma alanında ve kendini konumlandırmasında yakıcı bir gündem olarak sürmüştür. Dolayısı ile etik – estetik kaygular ve üslup arayışlarının ürünleri, ticari sinemanın ve giderek televizyonun da dünyasında, uzak-sarp bir dağ köyü gibidir... ve belgesel sinemanın – sinemanın, sanat tarihinin alanı içine girer.

Enis Rıza
enis@vtr.com.tr

“Belgesel Film gelişigüzel bir addır” diyor Grierson, “...ama yerleşmiş bir kez, dokunmayalım. Bu terimi ilk kez Fransızlar yalnız gezi filmi karşılığı olarak kullanmışlardı. Victor Colombier’in titrek danslı (ya da bölük pörçük) ‘dışarı’ özentilerini hoş göstermek için kulaga pek gösterişli gelen bir özüdür bu ad. Derken ‘Belgesel Film’ kendi başına bir yol tuttu bütün bunlardan uzaklaşarak”. Evet, belgesel sinema/cılar içinden kimileri kimi zaman münasebetsiz de bulsalar, kendini tanımlamanın bir ifadesi olarak kullanılıyor bu kavram.

Belgesel sinema, sinema olarak, ticari sinemanın salonlarından hızla kovulurken bir yandan da var olma savaşı vermek zorunda kaldı. “Pahalı” bir işti sinema, hele belgesel sinema daha da pahalı. Seçtiği duruşa uygun düşen ‘gönüllülük’ gibi değerlere tutunmaya çalışırken bir yandan da haber filmleri ile, kovulduğu salonlara geri dönmeye çalıştı kaynaklarını yaratabilmek için. (Ne ki ‘Haber Filmi’ kavramını bugünkü algılayışımızla değil, farklı bir içerik ve biçim olarak düşünmek gerekir. Örneğin Joris Ivens’in kimi filmleri gibi.) Ve belgesel sinema, alternatif gösterim alanları, ‘yeraltı sinemaları’ yaratarak izleyici bağlarını yeniden kurmaya girişti. Kimi zaman toplumsal ihtiyaçların ve taleplerin mekanizmaları ile (fonlar, vakıflar, eğitim kurumları) destekler buldu kendine... Bir yandan da, belki de, bu sürecin beslediği kavramsal kargaşa ile boğuşmak zorunda kaldı ve kendini didaktizmin, yüzeyselliğin, propagandifliğin yaklaşım biçimlerine karşı da korumakla yüz yüze buldu.

Derken... Bilgi, iletişim, teknoloji çağı; modernizm; postmodernizm... Bilgisayarlar, televizyonlar... Popülizm ve popülerizm... Ve yine televizyon.

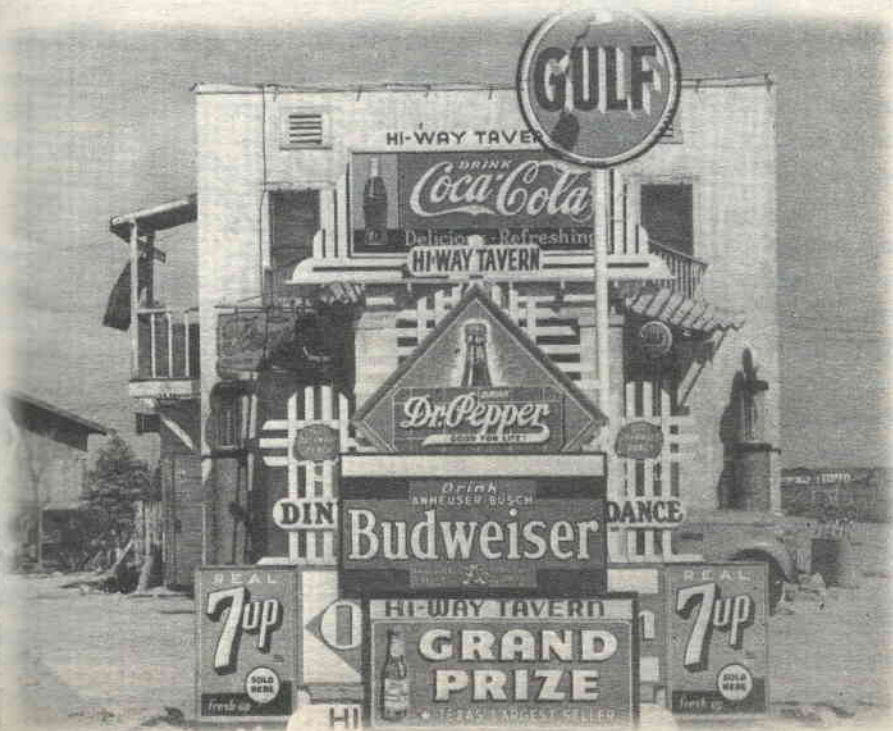
Tıpkı Vertov’un ‘sinema-göz’ünün ve yüzünlü coşkuyla kucaklamaya çalışan sanat ürünlerinin, 1936’da Jdanov’un ‘toplumsal gerçekçilik’ görüşünün iktidar ve dolayısı ile tek doğru oluşuyla ‘çöpe atılması’ gibi... Televizyon da, bir erk olarak, sanatı ve belgesel sinemayı evlerden, sokaklardan, hayatın içinden ötelere sürmeye çalışıyor.

Artık belgesel sinemanın dingin, çatışmalı, coşkulu zihninde birçok kavram, sinemanın yanısıra, daha da yoğun olarak yer alıyor: Bilgi, toplumsal hafıza, kültürel süreklilik, insan, küreselleşme sorunları, bağımsızlık, yaratıcılık, yeni – alternatif iletişim ortamları!...

Televizyonun, ideolojik olarak, erkini üzerinde yükselttiği popülizm ve popülerizm ise, bilgi-gerçek-mutlak üzerinde de ‘medyatik’ birer iktidar adacıtı. Ve ancak belgesel sinema buna karşı duruşu ile kendini açıklayabildiği ve üretebildiği ölçüde, kavram karmaşasının bozulmanın hegemonyasını aşarak hayallerini gerçekleştirebilecek.

Belgesel sinema, salonlardan hızla kovulurken bir yandan da var olma savaşı vermek zorunda kaldı. “Pahalı” bir işti sinema, hele belgesel sinema daha da pahalı. Seçtiği duruşa uygun düşen ‘gönüllülük’ gibi değerlere tutunmaya çalışırken bir yandan da haber filmleri ile kovulduğu salonlara geri dönmeye çalıştı kaynaklarını yaratabilmek için.

1939, Texas. Fotoğraf: Russell Lee



SİNEMATEK

Belgesel sinemacılar açısından, sorunun çok derinlerde durduğunu söylemek gerekir. Konu, televizyonlarda belgesel filme yer verilmesi, belgesel filmlerin daha çok yayımlanması olarak ele alındığında, hafife alınmış olur. Çünkü belgesel sinemacılar kendini çoğaltan bir hayatın yaratıcı parçası olmanın izinden gidiyorlar. Üstelik, insanların güven erozyonu yaşadıkları bir dünyada, televizyonların ve imgesel sinemanın, belgesel sinema biçimlerine ve 'ahlakına' yaslanarak yeni yollar bulmaya çalıştıkları düşünülecek olursa... Bu durumun diğer yüzü de, belgesel sinemanın daha 'iş yapan' (sansasyonel) ve yüzeysel konulara ve üsluplara yönelmeye zorlanması. 'Gibi'leşmesi...

Televizyon, günlük tüketimin telaşı içinde sorumsuzca görüntü topluyor ve sorumsuzca görüntü savuruyor insanlığın üzerine. Bir iktidar dili bu... Ayrımcı, cinsiyetçi, insani nesneleştiren, karanlığa bakan bir dil.

Sadece bu durumun kendisi bile bir şiddet ifadesi. Şiddet, zihnin-hafızanın hayata dair bütün kodlarını ve sembollerini yok eder. Toplumsal genetik, ritüel, sanatın ve bilimin insani birikimi, yaşanmışlıklar ve deneyler.. ortak akıl, kısaca, geçmişin bilgisi ve soyutlama yeteneğinin zaafa uğramasıdır işaret edilen. Televizyon, görüntüyü insanın kişiliğinin simgesi olan eşya ile -kişisel ideoloji ile- sarmalanan ve kendi kendini metastaza uğratan ve tüketen yargılar sistemi olarak eve sokuyor kapıyı vurma zarafetini göstermeyen ve ağzı kalabalık bir konuk gibi.

Kendiliğinden ortaya çıkan önerme açıktır... "Toplumun kendi yüzüyle karşılaşma korkusu ve toplumsal linç."(*)

Abartı nidaları karşısında, peki diyelim, daha da ötesi, zihinsel olarak içe dönük ve durgun, kapalı, merak düzeyi düşük, önyargılı bir toplum nasıl bir gelecek vaat eder? Kendisine sunulan kalıplar içinde sıkışan, kimlikleri çalınan, kendini ifade edemeyen birey hangi ruh halini gösterir? Ya kötülüğün yalancı estetiği?...

Belgesel sinemanın tanımı üzerine çok tartışıldı. Oysa onun, bir sanat alanı olarak tutunduğu sözcükler yalın ve açık: Araştırma, zaman ve fermentasyon; empati (kendini yerine koyma); büyü ve eşit uzaklıktan bakma; analitik düşünme davranışı; süreklilik ve birikim; bağımsızlık... Haz ve yalınlık, yatay bakışlı, helezonik, derinliğe ulaşma çabası... Sanatın ve felsefenin bütün disiplinlerine yaslanan estetik arayışı.

Sanatsal ve editoryal kurumlaşmadan bile yoksun olan televizyonların - siyasi ve ticari kaygularına dair çeşitli kategorilerdeki eleştirileri bir yana bırakacak da olsak- belgesel sinemaya yaklaşımlarını kavramak zor olmasa gerek. Hâkim ilişkilerin ve mekanizmaların, anlayışların ve bakış açılarının köklü, sarsıcı eleştirisini inşa ederek yol alınabilecek ancak Olumlu örnekler ileri sürülebilir, ama sorun - daha 'iyi' ya da daha 'eğitici' bir yayın programı olarak da ele alınmamalıdır.

Dünya belgesel sinemacıları, farklı düzeylerde benzer sorunsalların üzerinden gelmeye çalışırken, ortak hayaller de kurabiliyorlar. Genel olarak sanat ve kültür gibi belgesel sinema da, düşünce ve ifade özgürlüğünden başlayarak, organik toplum olabilmenin kurumlarına kadar bir dizi konuyla çevreleniyor.

Her şeye rağmen, belgesel sinema, kendi davranış ve ilişki biçimleri olan seçilmiş bir hayat tarzı.

Belgesel sinema, insanı hayatın öznesi olarak kabul eden bir sanat dili. Estetiğini, hayatın içinden- hayatı anlamaya çalışırken kurar. Hayata ahkâm kesmez. Ayağını bastığı bilimsel bilginin bile geçiciliğini, soyutlama yeteneğinin gelişkinliğini öngörür. Olguları kendi koşulları içinde kavramayı seçer. Ve filmi gerçekleştirir gibi, kendi izleyicisini de tasarlamaktan kendini alıkoyamaz.

Ne olursa olsun Grierson'un dediği gibi,
"Nanook'un mızrağının, yukarı kalkarken güçlü, aşağı inerken de yiğitçe olduğu gerçeğine

Belgesel sinema, insanı hayatın öznesi olarak kabul eden bir sanat dili. Estetiğini, hayatın içinden- hayatı anlamaya çalışırken kurar. Hayata ahkâm kesmez. Ayağını bastığı bilimsel bilginin bile geçiciliğini, soyutlama yeteneğinin gelişkinliğini öngörür. Olguları kendi koşulları içinde kavramayı seçer.

dikkatinizi çektiğinde, haklı olarak, ne denli yiğitçe savrulursa savrulsun hiçbir mızrağın, uluslararası ekonominin azgın ayıbalığının üstesinden gelemeyeceğini söyleyebilir. Gerçekte, bireycilikte şimdi içinde bulunduğumuz kargaşanın baş sorumlusu bir gelenek bulunduğu duygusuyla, saygın kahramanların öykülerini de (Flaherty ve belgesel sinemacılar - E.R.) aşağılık öykülerin kahramanlarını da (... burayı siz doldurun. - E.R.) toptan yadsıyabiliriz. Bu durumda, bireyi toplumsal güçlerin yuvarlanması içine bırakarak, temelinde elbirlikçi bir sürü olan toplumun bu doğasını açıklayacak, karşıt gerçekleri yorumlayacak anlatım biçimlerinden yana olduğunuzu fark edersiniz. Başka deyişle, imgesel özler biçiminden (ve diğer biçimlerden. - E.R.) vazgeçmek, şiirin, resmin, düzyazının çağdaş yorumcusu gibi, çağın kafasıyla ruhunu çok doyuracak bir konu ile yorum bulmak eğilimi belirir sizde."

Herkesin bir rüzgârı vardır. ▲



...Bireycilikte şimdi içinde bulunduğumuz kargaşanın baş sorumlusu bir gelenek bulunduğu duygusuyla, saygın kahramanların öykülerini de, aşağılık öykülerin kahramanlarını da toptan yadsıyabiliriz.

— Doğrusu, bu cümleyi kendi zihnimde mi ürettim yoksa hatırlayamadığım bir kaynağa mı ait olduğunu bilmiyorum.

— KAKÇA

- Hardy, 'Grierson on Documentary', Çev. Akşit Öztürk, Türk Dili Sinema Özel Sayısı.
- Roger Manvell, 'The Cinema 1950', Çev. Taner Arıburnu, Türk Dili Sinema Özel Sayısı.
- Arthur Berger, 'Görme Biçimleri', Metis Yayınları.

TELEVİZYON 'İYİ' ŞİDDET ÜRETİR*

14

Belgesel Sinema



SİNEMATEK



Sonuçta, izleyicilerin anlamaktan âciz olduğuna, onlara "düşük seviyeli" programlar sunmanın gerekliliğin ötesinde zorunluluğuna, kendileri gibi kitleleri de inandıran TV yöneticileri, programları kendi ölçülerine göre biçimlendirerek, gerçekte mevcut olmayan bir seyirci seviyesine indirdiler.

Hakan Aytekin
belgeselci@mynet.com

Bir zamanlar toplumsal etkileşimler sözel olarak ya da yüz yüze gerçekleştiriliyordu. Matbaanın icadı ile zaman zapt edildi, insanlığın bilinci değişti; "matbaa, şimdiki sonu bağladı." (1) Kitleleri biçimlendiren, ancak okuryazarlık gibi bir beceri gerektiren matbaanın hükmü, yoğun olarak son iki yüzyılda sürdü. Telgrafın bulunmasıyla da, insanoğlunun iletişim hızı ilk kez ulaşım hızının üzerine çıkıyor; iletişimin çehresi değişiyordu. Genel ifşa aracı olan televizyon sayesinde ise, "artık toplumsal hayatı sürdürmekten evden çıkmaya bir gereksinim yoktur; ne ibadet yerlerine, ne de okula gitmeye bir gereksinim kalmıştır. Okuma-yazma öğrenmeye, daha geniş kültürlerle buluşmak için gerekli olan birçok zihinsel yetiyi elde etmeye de gerek yoktur." (2) Bu beceri gerektirmeyen araç, çağın zamanında kitlelerin "ustaca" edilgenleştirilmesini de sağladı.

TV görüntüsü izleyiciyi doğrudan doğruya söz konusu olayın cereyan ettiği yere götürür ve olayı bütün "yakınlığı", "şu andalığı"yla ona gösterir. Öyle ki izleyici bilfiil sahne alanında, gösteri yerinde, uzay roketinin fırlatılışında kendisini de orada hazırlanmış gibi hisseder. (3) Bu nedenle de televizyonda gösterilen her şey "gerçek" duygusu verir. Ancak televizyondaki "gerçek", bir sahneleme ve üretim süzgecinden geçirilmiş ve kurgulanmış bir "gerçek"tir. (4) Örneğin, Körfez Savaşı sırasında denize akan petrole bulanmış karabatağın görüntüsü hemen hemen bütün televizyon istasyonlarının haber kuşaklarında yer almıştı. Ancak bu görüntünün, Körfez Savaşı sırasında değil, yıllar önce Fransa'da bir kaza sonrasında çekildiği ve Körfez Savaşı görüntülerinin arasına kurgulandığı ortada çıktı. (5) Pek çok ülkedeki TV istasyonu bilerek ya da bilmeyerek bu "kurgulanmış gerçek" kitlelere aktarıcısı oldu.

Gerçeğin bu anlamda tahrif edilmesi bir yana, bir başka sorun da, kamusal hizmet amaç taşımayan televizyonlar aracılığıyla verilen pek çok "bilgi"nin, kaçınılmaz olarak "drajeleştirilmiş" olması ve izleyiciye, yirmi dört saat boyunca, bir biçimde "yutturulması". Geçmişten neredeyse bütünüyle, gelecekte de yer yer kopuk olan bu "drajeleştirilmiş" bilgi, tam bir tüketim mantığıyla sadece yaşanan "an"ı biçimlendirmektedir.

Sonuçta, izleyicilerin anlamaktan âciz olduğuna, onlara "düşük seviyeli" programlar sunmanın gerekliliğin ötesinde zorunluluğuna, kendileri gibi kitleleri de inandıran TV yöneticileri, programları kendi ölçülerine göre biçimlendirerek, gerçekte mevcut olmayan bir seyirci seviyesine indirdiler. Çünkü "televizyon programlarının kaliteli olması şart değildir. Bu programlar, salt para kazanmak amacıyla üretilmektedir. Aslında, programlar "kalite" aramak sadece konu dışı değil, aynı zamanda, seyircilerin zihinlerini ve dikkatlerini başka tarafa çekebileceğinden risklidir de..." (6) Her televizyonun kendisini günün ya da haftanın en çok izlenen televizyon istasyonu olduğunu iddia ettiği ülkemizde de işte bu "masum" nedenle, televizyonlar "rating cesedi" "program"larla dolduruldu.

Günümüzün ticari televizyonculuğunda asıl olan; "en büyük görsel ve duygusal etkiyi yaratarak, izleyicinin ilgisini sürekli olarak ayakta tutmaktır. Bu nedenle, ticari televizyonlar kendilerini izletebilme amacıyla, yayınlarında sürekli olarak "seks", "inanç", "ölüm korkusu", vb. dogmatik olguları kullanırlar. Bu anlamda "şiddet" olgusu da, yayınların adeta itici kuvveti olmaktadır. Ancak burada çok önemli bir sorun vardır ki, yayıncıların başvurduğu merak ve heyecan yaratma üzerine kurulu olan her şey "azalan verim kanunu"nun kaskacı altındadır. "İzleyiciler şiddete alıştıkça, şiddetin etki uyandırabilmesi için daha şiddetli olması gerekir. Bu, ana yayın kuşağındaki dramatik diziler için olduğu kadar, haberler için de geçerlidir. Şiddet "iyi" televizyon üretir. Ve haber programlarının editörlerinin sürekli güçlü görsel ve dramatik unsura sahip hikâyelerin peşinde olmaları

nedeniyle, şiddet hangi haber programında olursa olsun merkezi bir yere koyulmaktadır. Terörizm, bombalamalar, suikastler, adam kaçırmalar, rehine almalarındaki artışın televizyonun mahiyetiyle ve onun dünyadaki birincil bilgi kaynağı konumuna yükselmesiyle yakından ve organik bağlantısı olduğu bana çok açık geliyor. Çağdaş suçluların TV'ye çıkma talebine alışır olduk.”(7)

Örneğin, 9 Şubat 1997 günü oynanan Mevsuspor-Galatasaray basketbol maçında silahını çekerek sahaya inen milletvekilinin görüntüsü ya da 10 Şubat 1997 günü rampadan motosikletle atlama rekorunu kırma denemesi yapan Amerikalı dublörün yere çakılması, hemen hemen bütün ticari televizyon kanallarında haber olarak verilmiştir. Bu haberlerde başvuru ana yol, “gerçeğin” sadece bir parçasının öne çıkarılmasıdır. Dakikalarca süren basketbol maçının ya da dublörün gösterisinin sadece şiddeti ve heyecanı içeren bölümü ekrana yansımış; geri kalan bölümler görmezden gelinmiştir. Çünkü, seyircinin bunları bilmesine gerek yoktur! Dahası, bu kısa haber “parçacık”ları, olayı daha da dramatikleştirerek bir biçimde slow-motion olarak kurgulanmış ve peş peşe, defalarca verilmiştir.

Aslında bu durum; sadece şiddet içerikli programlarda başvuru bir yöntem değildir, televizyondaki kurgusal/sentetik gerçeklikten kaynaklanmaktadır. Bu sentetik gerçeklik yaratılırken; hareketlerin hızları değiştirilir (hızlandırılır ya da yavaşlatılır), bir sahneden diğer bir sahneye anında geçilir, olay fragmanlara ayrılır, bakış açıları değiştirilir, farklı kaynaklardan gelen ses ve görüntüler bir araya getirilir, bilgisayar grafiklerine, bindirmelere, vb. başvurulur.(8) “Öyle ki, hiçbir şey ciddiye alınmaya değmez. Hiçbir cinayet açıkça vahşi değildir, hiçbir doğa felaketi fazlaca zarar vermez, ardarda gelen olaylar, hiçbiri üstünde fazla düşünmeye olanak vermez. Her yeni görüntü, bir öncekinin önemini silmeye amaçlıdır. Her şey anında şakaya çevriliverir. Saptırılmış bir çocuksulukla sınırlı bir rahatlama sağlanmış olur bu yolla.”(9)

Ancak şiddet, her yayımlandığında, televizyon tarafından bir kez daha üretilmiş; kitleler bir kez daha şiddetle yan yana getirilmiş ve şiddete alıştırılmış olmaktadır. Sonuçta izleyicilerin pek çoğu, dünyayı şiddetin kucağında hızla felakete giden bir gezegen olarak algılamaya başlamıştır. “Seyirci tepkilerini gözlediğimizde bu algılamamızın iki tür davranışa yol açtığını görüyoruz:

İlki, tehlikeli bir umutsuzluk dalgasıdır. Bilinçli bir gözlemler tüm bu felaket haberlerinin yanında sistemin özünden kaynaklanan ve başka bir sistem içinde çaresi bulunabilir sorunlar olduğunu algılayabilecek seyirci, şiddet haberleriyle körleştirildiğinde derin bir çıkmaza girilmekte ve “Zaten her şey kötüye gidiyor. Çare de görünmüyor” yılgınlığı içinde bu duruma dur diyebilecek bir üst otorite arayışına girmektedir. Faşizmin en sevdiği iklim, bu tür ortamıdır.

İkinci tepki de en az ilki kadar tehlikelidir: Apati... yani duyarsızlık.. Her gün ekrandan oturma odalarına sıçrayan kanın bunalttığı seyirci zamanla bu şiddet gösterisine alışmakta ve beyni patlamış cesetleri izlerken bile kadavra başındaki bir tıp öğrencisi kadar soğukkanlı olabilmektedir. Bu kanıksama zamanla bir adım öteye sıçrayıp, “daha fazla şiddet” çağrısına dönüşebilmektedir.”(10)

Özellikle, başta ticari televizyonlar olmak üzere neredeyse bütün medya kuruluşları tarafından “meşru” hale getirilmiştir. Yaratılan ya da bizzat yarattıkları yapay gündemlerin üzerine takılan televizyonlar, bakış açısına göre, “kahramanlıkla katillik arasında dolaşan büyük kişi”yi meşhur etmiştir. Dahası, Türkiye'nin bu kişilerle “gurur duymasını” da sağlamaktadır! Avrasya Feribotu'nu kaçıranlar ya da ‘Susurluk Mercedesi’nden sağ çıkanlar genellikle ekranları işgal etmişlerse de, bu kişilerin beyazcamdaki görüntüleri “ice-berg”ten sadece görünen kısmıdır. Bu kişilerin ve yaptıkları eylemlerin sualtında kalan bölümlerinden çok, merak, heyecan ve şiddet duygusuyla yüklü olduğundan su üstünde kalan bölümleri daha ön plana çıkartılmıştır. Ateş edilmeye hazır bir silahın namlusu, seyircinin fal taşı gibi açılmış gözünde ya da hiç açılması istenmeyen beyninde, silahın kimin tarafından, niçin kullanıldığından ya da tutturulduğundan daha önemli olmaktadır.

Bu noktada en can alıcı sorunlardan biri, bilinç yapımızdır. James Carey'in dediği gibi, iletişim yapımız iletişim yapımıza paralel olarak yeniden biçimlendirilmektedir.(11)

Her gün ekrandan oturma odalarına sıçrayan kanın bunalttığı seyirci zamanla bu şiddet gösterisine alışmakta ve beyni patlamış cesetleri izlerken bile kadavra başındaki bir tıp öğrencisi kadar soğukkanlı olabilmektedir. Bu kanıksama zamanla bir adım öteye sıçrayıp, “daha fazla şiddet” çağrısına dönüşebilmektedir.

İlk bakışta enformatik amaçlarla hazırlanıyorlarmış gibi görünseler de, haber ve tartışma programları bile, izlenimliklerini artırmak amacıyla şiddeti "anime" ederek, müzikle besleyerek yeniden üretiyorlar. Bir başka deyişle, enformatik programlar bile şiddete yenik düşüyorlar. Tartışmaktan çok, karşıt görüşteki konuşmacıya "kafa atmak" isteyen tartışmacıların karşısında, izleyici de "taraf olmak"la karşı karşıya bırakılmaktadır. Bu noktada, televizyonlarda çalışan programcı ya da habercileri birey olarak eleştirmek de zor. Bu kişileri kaçınılmaz olarak bu noktaya getiren olgu, ticari televizyonun bizzat kendi mahiyeti. Çünkü ticari televizyonlarda "mutlu haber" yoktur.

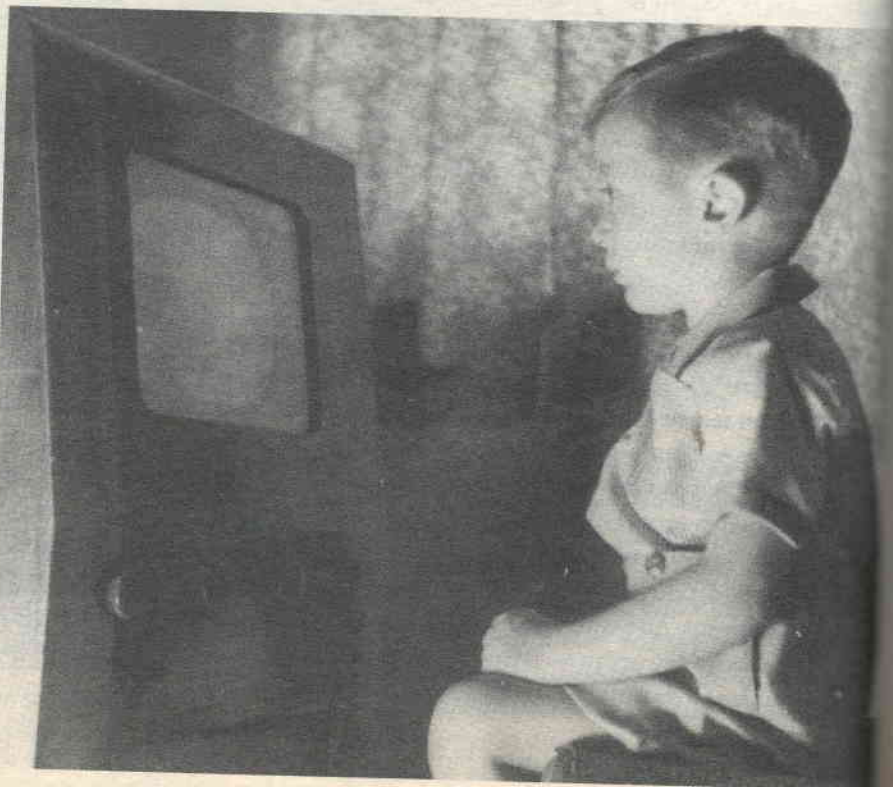
Marshall McLuhan'ın deyişiyle, televizyonlarda "mutlu haber" reklamlardır. Gün boyu şiddet ortamında bunaltılan seyirci reklamlarla mutlu edilir: Ferah ve hızlı otomobiller, lezzetli sofralar, şık giysiler, müşteri adına yirmi dört saat her işi gören bankalar, vb. ile izleyiciler "hayatın gerçek tadı"nın farkına vardırırlır. Televizyon kültürünün bu boğvaatleri her yaştan, her cinsten, her sosyal sınıftan izleyicinin güdülenmesine yetmektedir. Çünkü TV, herkesi, ama herkesi bunları paylaşmaya davet etmektedir.

Oysa, "bir yetişkin ile çocuk arasındaki en önemli farklardan biri, yetişkinin, çocukların bilmesinin uygun görülmediği, yani gerçekte fark gözetmeksizin onlara bunları açıklamamayı ayıp olarak gördüğü sır, çelişki, şiddet, trajedi gibi yaşamın belirli yönlerini bilmesi" (12) dir.

İşte bu noktada, çok uzak bir hayal ya da saf bir ütopya gibi görünse de, televizyonun "etik" açıdan kendine çekidüzen vermesi gerekiyor. Bunun yolu da, yayınların gerçek bilgi ile beslenmesinden ve televizyonun salt bir eğlence aracı olarak kullanılmasından çok, kamusal amaçların da güdüldüğü bir araca dönüştürülmesinden geçiyor.

1993 yılında yapılan bir araştırmaya göre (13), Türkiye'de konutların % 98'inde televizyon bulunuyor ve izleyiciler günde ortalama olarak dört saat televizyon izliyorlar. Yetişkinlerin % 36'sı televizyonda kendilerini en çok rahatsız eden konuların cinselliği ön plana çıkartan yayınlar olduğunu söylüyor. Yetişkinlerin % 25'i ise, reklamların fazlalığından, programlar ve haberleri bölmesinden yakınıyor. Burada, ister istemez, izleyicinin "reklamlar tarafında şiddetin bölünmesinden" rahatsız olduğunu düşünmek pek de yanlış olmasa gerek. Çünkü yayınlardaki şiddet unsurlarından rahatsız olanların oranı ise oldukça düşük: Sadece % 4.4!

Gün boyu şiddet ortamında bunaltılan seyirci reklamlarla mutlu edilir: Ferah ve hızlı otomobiller, lezzetli sofralar, şık giysiler, müşteri adına yirmi dört saat her işi gören bankalar, vb. ile izleyiciler "hayatın gerçek tadı"nın farkına vardırırlır.



Oysa aynı araştırmaya göre, Türk televizyonlarında en fazla vurgulanan olgu, % 62'lik bir oranla "şiddet"tir. Yine şiddetten pek uzak olmayan "suç" olgusunda % 48'lik oranla ikinci sırayı almaktadır. Özgürlükler, haklar, çevre koruması gibi konuların oranı ise yok denecek kadar az: Sadece % 1.1!

SİNEMATEK

Söz konusu araştırmanın saptadığı ilginç bir nokta da, Türk televizyonlarındaki "cinsellik" ve "şiddet" yoğunluğunun, oransal olarak dünyadaki pek çok televizyondan farklı olmadığı. Programlarının büyük bir bölümünü ABD ve Brezilya gibi yabancı kaynaklardan besleyen bir televizyon dünyasında, bu, olağan bir durum olsa gerek. Sonuç olarak, Türk televizyonları ile Amerikan televizyonları ayrışmıyor. (14)

Hal bu iken; 28 Mayıs 1995 tarihinde Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren Radyo ve Televizyon Yayınları Yayın Esas ve Usülleri Hakkında Yönetmelik'in "Genel Yayın İlkeleri"ne ilişkin maddeye göre; "Toplumda korku ve paniğe yol açacak, toplumun huzurunu bozacak ve toplumun en küçük birimi olan aile yapısını zedeleyecek nitelikte yayın yapılamaz". "Toplumu şiddet ve teröre teşvik edici, dinsel, etnik ve benzeri ayrımcılığa sevk edici ve toplumda kin ve nefret duyguları uyandırıcı yayın yapılamaz."(15)

Yine aynı yönetmeliğin "Şiddet" başlığını taşıyan maddesine göre; "Şiddete karşı birey ve toplumu duyarsızlaştıran, insanları şiddet kullanmaya yönelten, özendirilen yayın yapılamaz."(16) Haber, haber programı ya da güncel programlarda ise, şiddet unsuru taşıyan ses ve görüntüler "sadece olayın gerektirdiği ölçüde, aşırıya kaçmadan" kullanılabilir. Yönetmelikte yer alan "olayın gerektirdiği ölçü" ibaresi oldukça soyuttur ve televizyon yöneticilerinin "insaf"ına bırakılmaktadır. Şiddet unsuru taşıyan görüntülerin "slow motion" olarak verilmesi, defalarca tekrarlanması, izleyicinin gözünü en az olayın şiddeti kadar yoran "hareketli" yuvarlakların içine alınması; farklı kaynaklarda üretilen ses efektlerinin ya da müziklerin izleyicideki ürpertiye besleyecek, gerilimi artıracak biçimde kullanılması, hep "olayın gerektirdiği ölçüdedir" ve bütün bunlara başvurulurken "aşırıya kaçılmamaktadır"!

Aynı maddeye göre, şiddet unsuru ağırlıklı olan programlar, önceden uygun uyarılar yapılmak şartıyla ve 24:00-05:00 saatleri arasında yayımlanabilir. Ayrıca, uyarı duyurularında şiddet unsurlarına yer verilemez.

Türkiye'deki televizyon yayıncılığına bakıldığında, yürürlükte olan yasa ve yönetmeliklere göre durum tek sözcükle "vahim"dir. Radyo Televizyon Üst Kurulu'nun verdiği yayın denetimine "cezaları" ise, her türlü olumsuzluğu taşıyan inşaat şantiyelerinin girişinde "masum" ama pek de bir şey ifade etmeyen "çevreye verdiğimiz rahatsızlıktan dolayı özür" ibaresi kadar "masum" kalmaktadır!

Özetle, Türkiye'de de "şiddet iyi televizyon üretmiştir!"

Belgesel Sinema ve Şiddet

Belgesel sinemayı imgesel sinemadan ve televizyon programlarından ayıran özelliklerden biri, belgesel sinemanın, doğrudan, şiddetin aracı ya da propagandacısı olmayışıdır.

II Dünya Savaşı yıllarında özellikle Alman ve İtalyan faşist hükümetlerinin, o yıllardan itibaren birçok ülke hükümetinin yaptırdığı, sinema dili ve biçimsel açıdan "belgesel" gibi "propaganda filmleri"ni bu kategorinin dışında tutmak gerekir.

Bugün ticari televizyonlarda gerçek anlamda belgesellere pek yer verilmeyişinin temel nedenlerinden biri, belki de, belgesel filmlerin genellikle "özünde şiddete yer vermeyişleri ve şiddeti desteklemeyişleri"dir. Dahası, belgesel sinemanın doğasından gelen, sorunları kanıksamak yerine, sorgulayıcı olma niteliği, onu ticari televizyonların ekranlarından uzaklaştırmaktadır. Bugün Türkiye'de, ticari televizyonlarda yayımlanan belgesel filmlerin bir kısmı "haber belgeseli" formatındadır. Bu filmler, dünyanın "kaynayan" değişik bölgelerinden, içinde şiddet unsuru barındıran savaş, terör, açlık, göç, vb. "sıcak görüntüler"i ana teması olarak kullandıkları için olsa gerek, diğer belgesellere oranla kendilerine daha kolay yer bulabilmektedir.

Bugün ticari televizyonlarda gerçek anlamda belgesellere pek yer verilmeyişinin temel nedenlerinden biri, belki de, belgesel filmlerin "özünde şiddete yer vermeyişleri ve şiddeti desteklemeyişleri"dir. Dahası, belgesel sinemanın doğasından gelen, sorunları kanıksamak yerine, sorgulayıcı olma niteliği, onu ticari televizyonların ekranlarından uzaklaştırmaktadır.

İmgesel filmler ya da televizyon programlarının aksine, belgesel filmler “gerçeğin” ve “gerçeğin bilgisinin” peşine düşer. Gerçeği yaratmaz, var olanı yansıtır ve sorgular. İşte bu nedenle de, belgesel sinema, ne bireysel şiddeti ne de “kurumlaştırılmış, örgütlenmiş, meşrulaştırılmış” şiddeti bir taraf olarak savunur. Belgesel sinema “şiddet”i bir sorun olarak ele alır; bu sorunun nedenlerine ve bu soruna karşı geliştirilen çözüm yolu arayışlarına tanıklık eder. Nesnelidir. Şiddet bilinmesi, sorgulanması, eleştirilmesi için vardır belgesel filmlerde.

Paul Rotha'ya göre, belgesel sinemacının en başta gelen görevi “halkı ve onun sorunlarını işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun için, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlükleri araştırmak, olaylarını bildirmek deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır. O, birtakım sonuçlar aramaz, fakat, sonuçların çıkarabileceği bir durumun bildirisini yapar.”(17)

Şiddet; bizzat uygulayanın değil, bu eyleme tanık olan, izleyen ya da muhattap olanı adlandırdığı, yani sonuçlarına göre anlamlandırılan bir fiildir. Bu bağlamda, televizyon hem şiddetin üreticisi, hem de “adlandırıcısı-anlamlandırıcısı” olmaktadır. Bu, karmaşık bir durumdur ve edilgenleştirilmiş kitleler açısından oldukça “kafa karıştırıcı”dır. Televizyonun bu “kafa karıştırıcı” boyutunu aşmak için, elimizde en güçlü silah ise “kamusal yararın peşinde koşan” ve “gerçeğin bilgisini işleyen” belgesel sinemadır.

Ancak ülkemizde “iletişim yapılandırılmayarak, anlatımın önü yine şiddetle kesilerek bireysel veya siyasi teröre davetiye çıkarılmaktadır. Yani, şiddeti bir dil olarak kullanılabilecek öğreten ve özendirilen otoritelerdir. Devlet ve medya bu otoritelerden sadece ikisidir. Türkiye’de şiddet, iletişimin de ötesinde yaptırım ve kontrol biçimi olarak kullanılmaktadır.”(18)

Devlet-medya el/işbirliğiyle “organize şiddet”in giderek daha da korkunçlaşan sonuçlar üretmesi Türkiye’de; bugün hepsi de “rating fetişizmi”yle tutuşan televizyon yöneticilerinin (doğrusu, sahiplerinin) aksine, her ne kadar şiddete yenik düşmüşlerse de, izleyicilerin % 17.6’sı televizyonu hâlâ “bilgilenmek ve öğrenmek” için kullandıklarını ifade etmektedir. (19) Bu % 17.6’lık izleyici kitlesini, bir anlamda, “potansiyel belgesel film izleyicisi” olarak düşünmek, akla çok aykırı olmasa gerek.

Ancak televizyonlardaki kurmaca olaylar, izleyiciler tarafından dünyadaki olaylardan daha “gerçek” olarak algılanırken, gerçekliğinin farkında oldukları halde haber ve belgesel malzemelerine, ayırım gözetmeksizin kurmacaymış hükmü verilebilmektedir. (20) Bu durum, ticari televizyonların belgesel sinemaya yer vermeyişi kadar belgesel sinemacılara aşması gereken önemli engellerden biridir.

“Çocukluk” kavramı ve fikrinin, matbaanın en büyük icadı olduğunu; günümüzün görsel iletişim araçlarının ise bu icadı giderek yok ettiğini ileri süren eğitimci ve iletişim kuramcısı Neil Postman, “Çocuklar, göremeyeceğimiz bir zamana gönderdiğimiz canlı mesajlardır” diyor. Geleceğe gönderdiğimiz bu “mesaj”ları, mutlaka şiddetten arındırıp, bilgi hoşgörüsüyle beslememiz gerekiyor. Unutulmamalıdır ki; “toplumun iç disiplin ve özdenetim mekanizmalarını işleyen/ayakta tutan mekanizmalar çöktüğü için toplum, özellikle kentlerde ciddi bir şiddet travmasına uğrayacaktır.”(22)

Birer “rating canavarı”na dönüşen TV’ler, sunmaktan kaçındıkları gerçek bilgi birikimini “içi boşaltılmış ama yüzü şiddetle cilalanmış bilgi”yi bile “az sonra!” sunuyor. Her şey “az sonra!”. “Gerçeğin bilgisi” peşinde koşan belgesel sinemacıların bir şey yapması gerek. Hem de “az sonra” değil, “hemen, şimdi!”. ▲

(*) Bu yazı, Belgesel Sinemacılar Birliği’nin 8-9 Mart 1997 tarihinde düzenlediği 1. Ulusal Belgesel Sinemacılar Konferansı’nda sunulan bildirinin gözden geçirilmesiyle oluşturulmuştur.

Türkiye’de bugün hepsi de “rating fetişizmi”yle tutuşan televizyon yöneticilerinin (doğrusu, sahiplerinin) aksine, her ne kadar şiddete yenik düşmüşlerse de, izleyicilerin % 17.6’sı televizyonu hâlâ “bilgilenmek ve öğrenmek” için kullandıklarını ifade etmektedir.

DİPNOT

- (1) Neil Postman, 'Çocukluğun Yokoluşu', Çev. Kemal İnal, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, Nisan 1995, s.34.
- (2) Suha Arın, 'Televizyon ve Kültürel Yozaşma', 4 Haziran 1994 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Güzeli Sanatlar Fakültesi IV. Ulusal Sanat Sempozyumu'na sunulan bildiri, s.5 (George Gerbner'den aktarılarak).
- (3) Martin Esslin, 'TV: Beyaz Camın Arkası', Çev. Murat Çiftkaya, Pınar Yayınları, İstanbul, Mart 1991, s.56.
- (4) Martin Esslin, a.g.e., s.19.
- (5) Nigün Cerrahoğlu, 'Televizyon Gerçeği Örtüyor', Cumhuriyet Gazetesi, 24 Temmuz 1991, s.16.
- (6) Suha Arın, 'Galatea Nasıl Kurtulur?', Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu, Ankara, 1992, s.51
- (7) Martin Esslin, a.g.e., s.60.
- (8) Nurçay Türkoğlu, 'Seyirlik Ölüm', Marmara İletişim Dergisi, sayı: 2, Nisan 1993, s.261
- (9) Nurçay Türkoğlu, a.g.m., s.261.
- (10) Can Dünder, 'Televizyon ve Şiddet', Cogito, sayı: 6-7, Kış-Bahar 1996, s.387-389.
- (11) Neil Postman, a.g.e., s.37.
- (12) Neil Postman, a.g.e., s.28
- (13) Veyssel Batmaz- Asu Aksoy, 'Elektronik Hane: Türkiye'de Televizyon ve Aile', T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu tarafından yaptırılan araştırma raporu, İstanbul, Aralık 1993, s.66-105.
- (14) Veyssel Batmaz- Asu Aksoy, a.g.e., s.121.
- (15) Radyo ve Televizyon Yayınları Yayın Esas ve Usulleri Hakkında Yönetmelik', Genel Yayın İlkeleri Madde: 5, Bend: (d), (g), Resmi Gazete, 28 Mayıs 1995, Sayı: 22296, s.34.
- (16) a.g.yasa, Madde: 11, s.37.
- (17) Paul Rotha, 'Belgesel Filmciliğin Bazı İlkeleri', Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Çev.Arsal Soley Ocak 1968, Sayı: 196.
- (18) Newval Sevindi, Yeni Yüzyıl, 30 Ocak 1996, s.20.(Aydın Gülerce'nin Yeni Yüzyıl'da yayınlanan bir yazısından aktararak.)
- (19) Veyssel Batmaz-Asu Aksoy, a.g.e.
- (20) Martin Esslin, a.g.e., s.62.
- (21) Neil Postman, a.g.e. s.7.
- (22) Newval Sevindi, a.g.m., s.20.





SİNEMATEK

Denememe bu başlığı vermemin nedeni, çevredekileri güldürüp dinleme tuzağına düşürmek istememdi. Tabii ki kamera ölmedi, şimdiye dek hiç olmadığı kadar canlı. Ama bazen bir anda kamerayı, işlevini ve yapabileceklerini tekrar gösterme ihtiyacı doğuyor. Denememe bazı genelleşmiş incelemelerle başlayıp daha sonra, kamera hareketinin genel özelliğinden ve teknik gelişiminden bahsedeceğim.

İncelemeler

Bir gün Gustav Janouch, Franz Kafka'ya sinemayı sevip sevmediğini sordu. Cevap olarak Kafka bunu daha önce hiç düşünmemiş olduğunu söyledi. Sinema hoş bir oyuncak olurdu ama o buna dayanamazdı, fazla merceksel (optik) olurdu, bir 'augenmensch-göz adam' haline gelirdi ama sinema görüntüyü mahvederdi. Hareketlerin sürati ve görüntülerin hızla değişmesi izleyiciyi görüntü bombardımanına tutuyordu. Görüntü nesnelerin değil nesnelere görüntülerin önüne geçiyor ve bilincin bu yüklemekten taşmasına neden oluyordu. Sinema o güne kadar çıplak olan gözü giydirecekti. Janouch bunun çok korkunç bir iddia olduğunu söyledi: 'Göz ruhun penceresidir.' Kafka başını salladı: 'Filmler de demirden yapılmış kepenkleridir.'

İstanbul'da BSB'nin belgesel konferansında kamera ve kamera estetiği üzerine bir sunum yapacağımı ve seçtiğim başlığı söylediğimde Thomas Balkenhol gülmüş ve bana bu hikâyeyi hatırlatmıştı.

İncelemenin ikinci kısmı

Eğer bugün televizyon haberlerini izlerseniz, kameramanların ne kadar çok birbirini çektiğini fark edebilirsiniz. Birkaç yıl önceye kadar böyle şeyler görülmezdi. Aslında, bana kalırsa-tabii ispatlanması gerek- kameramanların birbirini çekmesi televizyon haberlerinin devamlı takip edilmesi zorlaşınca başladı.

Başka bir bölüm

Bir partiye davetlisiniz, diyelim ki bir düğün. Olayın geçtiği odaya adımınızı attığınız anda bir sizi çekmeye başlıyor. Amcanızın, en iyi arkadaşınızın yeni renkli vizörlü ve dijital görüntü sabitleyici kamerasıyla çekiliyorsunuz. Bir süre sonra bu sefer de videoyu izlemek için davet ediliyorsunuz- aslında izleyeceğiniz genel olarak kurgusuz, kronolojik sırayla kameramanın gelişinden kasetin bitişine kadarki zaman diliminde geçen olaylar olacaktır. Birkaç yıl öncesine kadar bu sallanan, flu, fazla "zoom"lanmış amatör görüntüleri izlemek tam bir işkenceydi. Tek ilginç tarafı olayı tekrar yaşamak, o günü tekrar hatırlayarak eğlenmekti, tabii kameramanın mesleki deneyiminin izin verdiği ölçüde... Ben arada kameraman yerine kamerayı kullanırsanız demenin daha doğru olacağını düşünüyorum çünkü kameramanlık bir meslekten 'kamera kullanıcılığı' bu mesleğin sadece bir parçası.

Bugün kamera (özellikle de dijital kamera) kullanımını birkaç yıl önceye kıyasla çok daha kolay

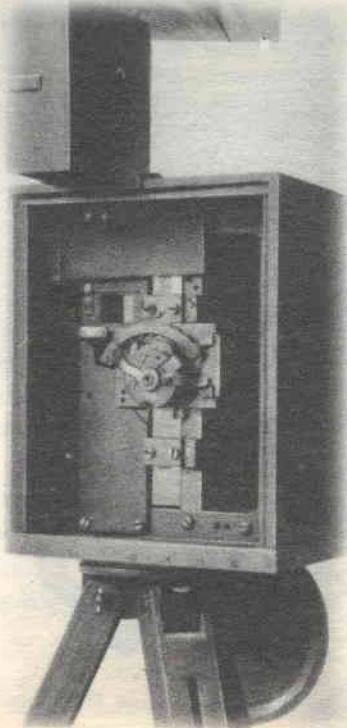
Sinema o güne kadar çıplak olan gözü giydirecekti. Janouch bunun çok korkunç bir iddia olduğunu söyledi: 'Göz ruhun penceresidir.' Kafka başını salladı: 'Filmler de demirden yapılmış kepenkleridir.'

Andreas Treske

treske@bilkent.edu.tr

Çeviri: Doğa Kılıcıoğlu

1895, Lumière Kardeşler'in ilk kamerası ve aynı zamanda projektörü



En küçük video kameralar bile az önce bahsettiğim rahatsız edici sallanmaları ortadan kaldırılabiliyor. Bir de otomatik fokus, otomatik beyaz ayarı ve otomatik diyafram... Hâlâ gözlemeyen birkaç sorundan ilki, ön plandan biri kareye girdiğinde fokusun bozulması, diğeri ise bir nesneye odaklanmış kameranın renk ayarının bir odadan diğerine geçerken bozulması. Sorulması gereken bunun önemli olup olmadığı. Kolay ve kusursuz ürün pazarlama faktörleri, nesnelere algılayışımızı etkilediğinde önemli bir hale geliyor ve görsel edebiyatımızın önderi televizyon, basit ekonomik nedenlerle bu tür yaklaşımlara önem gösteriyor.

Unutmamam gereken başka bir şey daha var. 90'ların sonuna kadar, ev videoları baskın değildi. Şimdi örneğin yeni Mac DV sayesinde herkesin evinde küçük bir dijital sistem oluşturması, anılarını kurgulaması ve internet yoluyla tüm dünyaya yayılması mümkün. Bir sonraki adımı ve getireceklerini ise sadece bilgisayar endüstrisi biliyor.

Diğer taraftan bu gelişmeler bağımsız film yapımcılarına ve belgesel yönetmenlerine bir avantaj sağladı. Örneğin yüksek kaliteli cihazlara ulaşmak kolaylaştı. Yaklaşık 5 bin dolar, birkaç yıl önce 10 katı fiyatla sahip olabileceğinizden çok daha kaliteli kamera-kayıt cihazları ve kurgu ünitesinden oluşan bir stüdyo kurmanız mümkün.

Dijital teknoloji daha demokratik ve çoğunluğa hizmet için çabalıyor gibi görünüyor. Bu gelişim ilk, Almanya'daki adı 'handy-cams' olan el kameralarının gelişimiyle başladı, dijital devrim her eve bilgisayarların ve ardından da dijital kameraların girmesiyle devam ediyor. Günümüzde bazı durumlarda profesyonellerle amatörler bile aynı araçları kullanıyor.

Cinema'nın babalarından biri olan Richard Leacock son yıllarda Hi8 ile çalışıyor: **Robert Flaherty** bana kitaplar gibi filmlerden de 'istediğimizi, dilediğimiz anda, dilediğimiz uygun bir fiyata' görebilmemizin bir yolu olması gerektiğini söylemişti. Bence bu konuda kitap yayıncılığını örnek almalıyız. Kimse bir kitabı tek oturupta bitirmiyor. Ne yazık ki! Bir yıla kadar DVD'ye kaydedilmiş, iki buçuk saatlik belgesel filmleri, tam video kalitesi artı içindeki tüm metinlerle (ve istediğimiz an dondurma imkânıyla) izleyeceğiz. DVD'lerin içlerindeki metinlere izleyici tekrar tekrar dönüp bakabilir, hakkında düşünebilir ya da arkadaşlarıyla tartışabilir, hakkında makaleler yazabilir ve bu DVD'leri kütüphanesine yerleştirebilir olacak. Milyonlarca seyirci olmasa da düşünün insan... Evet, umut verici."



Kamera

Eğer Thomas Edison ya da Auguste Lumière bugünkü kameraları ve video kamera modellerini görselerdi bu teknolojik gelişme ve tasarım karşısında şaşkınlıktan küçük dillerini yutarlardı. Örneğin kameradan çok, küçük bir kutuyu andıran yeni Sony P1 DV kameralar....

Bitirmiş olduğumuz bu sayısız filmle dolu yüzyılı,

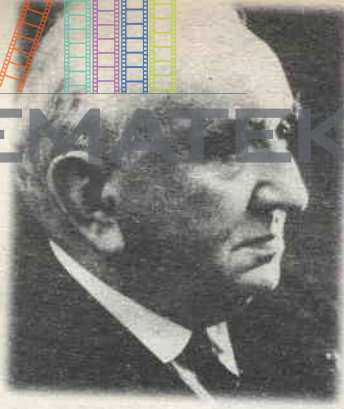
baraketli görüntüleri yeniden üreten cihazlarla tanımlayabiliriz. Şimdi ise medya tarihinde yeni bir dönüm noktasındayız.

Monaco 'How to Read Film' adlı kitabının gözden geçirilmiş yeni versiyonunda; **anlatmak için bulunan diller artık birbirinin içinde eriyor. Film artık matbaaya uzak değil. Filmler ve kitaplar içiçe .." diyor. Ve: "Başlangıçta im vardı, im yazılıyor ve şarkı olarak söyleniyordu. Sonra yazıldı, önce resim, ardından sözcükler. Sonunda im basıldı. Bu kodlama sistemi duygu ve düşüncelerin, tanımların ve**

Bitirmiş olduğumuz bu yüzlerce filmle dolu yüzyılı, kayıt ve hareketli görüntüleri yeniden üreten cihazlarla tanımlayabiliriz. Şimdi ise medya tarihinde yeni bir dönüm noktasındayız.

SİNEMA

Louis Lumière



incelemelerin saklanıp korunmasını sağladı. Bu teknoloji tüm bu birikimi soyutlanıp kütüphanelerden kurtarıp binlerce, milyonlarca insanın ilmine sundu, toplumumuzu bir arada tutan tutkal gibi... 19. yüzyıldaki bilim devrimini görüntüyü ve sesi de kaydetmenin teknolojik yollarını keşfettik. Önce fotoğraf, ardından plakalar ve filmler tek başına sözcüklere ihtiyaç duymadan gerçeği yeniden üretti. En azından biz öyle olduğuna düşündük. Onların temsil edilmesini gerçekmiş gibi kabul ettik. Aslında basitçe farklı kodlama sistemleri içinde olduklarını söyleyebiliriz..”

Lumière kardeşler ya da Marey ve Muybridge gibi bazı sinema kâşiflerinin hareketli görüntülere daha bilimsel bir ilgileri vardı. Sinema tarihi –hareketli kamera tarihi gibi başlarda hareketle ilgili yapılan fizyolojik araştırmalara sınırlı bağlı durumdaydı. Hareketli kamera vücut analizleri için icat edilmişti. Cevapladığı en önemli sorulardan biri atlanırken ayaklarının dördünün birden yerden kesilip kesilmediği sorusuydu. Başka bir deyişle; sinemasal araçlar ve hareketli kamera varlığını fizyolojik ve optik araştırmalar yapan bilim adamlarına borçludur.

Stephen Heath, ‘Sinemanın ilk yıllarında ilk dikkati çeken makinelerin kullanıldığı teknolojidir’ diyor. Tarihte bu an, görüntüden değil de onu hareket ettiren teknoloji karşısında büyülenme olarak kaydedilmiştir. Edison ya da Mèliès ve Lumière’in gösterimlerinde asıl büyüleyici olanın kaydedilmiş görüntüler ve olaylar olmadığına dikkat eder. İzleyenleri asıl büyüleyen bu görüntülerin perdeye yansımaları, arka planda bir ağaç yapraklarının kıvılcımasıdır... Hareket, geçmişte nasıl sinemasal aletlerin gelişimini hızlandıran bir ateşleyiciyse günümüz kamerasının ve diğer yardımcı cihazların gelişiminde de aynı işlevini sürdürmektedir.

Sharon R. Sherman şöyle diyor: “1895’ten 1900’e kadar durum filmleri ya da günlük filmler hayal gücünü elinde tutuyordu. Blizzard’da da New York’ta olduğu gibi 5 dakikalık kadar çıkabilen bu filmler gündelik olaylara odaklanıyordu. Film yapımcıları, imparatorluk askerlerinin geçit töreni, İspanya’daki taç takma töreni gibi özel olayları kaydetmeye başladı. Böylece ilk dönem filmlerinde kameranın kullanımı belgeleyici bir yenilik olarak yer aldı. Film, herkesin şahit olamayacağı olayları insanlara gösteren bir araç olarak tanımlandı. Tüm bu filmler tek seferde çekilmişti, tek kamerayla.”

Sinemasal araçlar sadece kameranın önündeki cisimlerin hareketini değil aynı zamanda kameranın hareketini de içerir. Kendisiyle birlikte kayıt cihazı da harekete geçer. Kaydedilen görüntü, aslında donmuş fotoğraf karelerinden ibaret olan hareketsiz imgelerin kaydedilmesinin ardında aktarılmasından doğan bir yanılsamadır. Ama burada en önemli faktör hareketli kameranın bulunuşudur. Tam burada sinemanın ve sinemasal araçların estetiği ve estetik devreye giriyor. Çünkü kamera izleyicinin bakış açısını rahatlıkla ele geçirebiliyor.

Kaydedilen ilk görüntülerde kamera hareketsizdi. Hareketleri bir tiyatro sahnesi üzerindeymiş gibi gösterme eğilimindeydi. Bu yaklaşım ilk kez 1903’te ‘Holigan in the Street’ filmiyle değişir. Birden kamera aktörün yüzüne yaklaşmaya başlar. Kameranın hareketli olması (ki hareket kendi başına bile bir anlam yaratır) özne ve kamera arasında yepyeni güçlü bir ilişkinin doğmasını sağlar. Kamera önceleri de hareket ederdi ama yepyeni bir ilişkinin doğmasını sağlar. Kamera önceleri de hareket ederdi ama yepyeni güçlü bir ilişkinin doğmasını sağlar. Kamera önceleri de hareket ederdi ama yepyeni güçlü bir ilişkinin doğmasını sağlar. Kamera önceleri de hareket ederdi ama yepyeni güçlü bir ilişkinin doğmasını sağlar.

1903, başka bir sinemasal gelişme açısından da oldukça önemli bir yıldır: Kurgunun bulunuşu. Kurgunun kâşifi olarak bilinen Edwin S. Porter ‘Büyük Tren Soygunu’ (The Great Train Robbery) filmiyle ilk değişimi gerçekleştirir; modern anlatının ve kurgunun sinemanın doğmasına yol açar. Farklı çekimleri bir araya getirerek yapımcı zamanın mekânın kontrolünü ele geçirir, olayların hızına ve zamanın akışına müdahale eder.

**Kameranın hareket etmesi
(ki hareket kendi başına
bile bir anlam yaratır)
özne ve kamera arasında
yepyeni güçlü bir ilişkinin
doğmasını sağlar.
Kamera önceleri de
hareket ederdi ama yerini
değiştirmeden.**

Kurguyla, kamera-zaman-mekân birliği kırılır ve yeni baştan kurulur. Kamera artık film yapıcısına gereken malzemeyi kaydeden destekleyici bir alete dönüşür. Kurguya geçilmesiyle birlikte çekimler kısalmır ama filmler uzamaya başlar.

SİNEMATEK

Kurgudan önce filmler dokunulmamış bir gerçeklik taşıyordu. Kurgu, film dünyasını, L. J. M. Melies ve Lumière'lerin daha önceden yaptığı gibi, ikiye ayırdı.

Lumière kardeşler fotoğrafçılıktan gelmişlerdi ve ana amaçları, basit çekimlerle kamera önündeki gerçekliği yeniden üretmektir. Bir yeri, atmosferi, zamanı yeniden yarattılar. Melies ise film yapmaya başlamadan önce sahne sihirbazıydı ve bu nedenle fantezilerinin sınırlarını sınırdan geçirdi. Gerçekliği üretenlerin ardından kameranın düğmesine fantezilerinin üretimi ve yaratımı için bastı. Filmlerinin birçoğunun başlığında 'kâbus' ve 'rüya' ifadeleri geçiyordu.

Amerika'daki ilk filmler Fransa'daki ilklerden çok daha basitti. Edison, hapşırın bir adamı, yatan bir bebeği, bir dansı kaydediyordu. Bunun yanında halkın tepkisi de Amerikanlılarınkinden farklıydı.

Edison'de Porter, Edison'a katıldı. 1903'te akışkan paralel kurgu yöntemiyle en parlak örnekleri olan 'The Life of a Fireman' ve 'Büyük Tren Soygunu'nu (The Great Train Robbery) çekti. Sonraki filmlerinin hiçbirinde kendisinden bekleneni gerçekleştirmedi. Kurguyla birlikte kamera pozisyonlarını ve yerlerini değiştirmek gerekli hale geldi. Dramatik filmlerde yeni setler eklendi ama aynı zamanda özneye kamera arasındaki ilişki de değişebilir hale geldi.

Edison'de 'Grandmother's Reading Glass' filminde ilk close up kullanıldı. Ama bu hemen yaygınlaşmadı; bunu, D. W. Griffith 'Bir Ulusun Doğuşu' (The Birth of a Nation) ve 'Sığırözülük' (Intolerance) filmleriyle çokça kullanılır hale getirdi. Eric von Stroheim, Griffith ile ilgili bir röportajında 'O, fakirlere de, tiyatrodaki gözlüklü zenginlere yapıldığı gibi, önemli görüntüler sundu. 'Ama close up ile neyin görüleceğine karar veren Griffith'dir. Close up'ı bir kişinin düşüncelerini, tepkilerini, yüzündeki ifadeyi göstermek, izleyiciyi önemli olana yöneltmek için kullandı.

Close up'ı ilk kullandığında yapımcılar onun çıldırmış olduğunu düşündüler. Bacaksız insanlar ('bodies without legs') kullanmak onlara göre kesinlikle imkânsızdı. Tek istedikleri hareket eden, yürüten, bu sırada da bacakları görünen insanlardı. 'Bir Ulusun Doğuşu'nda Griffith asker dolu bir ovanın geniş açı çekimini yapmak istedi. Ancak ekibi bu isteğine yanaşmadı. O zamana kadar filmde ordu 6 kişiden oluşur gerisi izleyicinin hayal gücüne bırakıldı. (Küçük bir not: bugünün dijital teknolojisiyle de, izleyicinin hayal gücünden bağımsız bir şekilde, yine birkaç askerle bir ordu yaratabiliriz.)

Griffith örneğinde anlatımın ve dramatik amaçların bizi kameranın kullanımını değiştirmeye zorladığını görüyoruz. Bunlar kamerayı özgürleştiriyorlar. Kamera teknik gelişim sürecinde, bugüne kadar film yapımcılarının ve teorisyenlerin istediği şey oldu. Kamera sınırsız, kısıtlanamaz, bağımsız bir göz haline geldi. Sessiz sinema döneminin sonunda kamera özgürleşmişti. İsteddiği her yöne gidebiliyor ve dilediği perspektiften çekilebiliyordu. Sesli film, kısa bir geri çekilme dönemi idi. Ama bu küçük adım daha büyük adımlarla ilerleyebilmek için atılmıştı.

Kamera hareket edip izleyicinin perspektifini değiştirir ve bize nesnenin/öznenin sadece bir kısmını gösterir. Ancak çerçevenin dışında, kameranın göstermediği, karenin içindekiyle ilgili başka nesnelere de vardır. Dışarı ve içerisi dramatik bir etki yaratır. Objenin ve kameranın hareketi bir ritim, akıcı ve büyümlü bir atmosfer yaratır. Hepsi bir araya geldiğinde zaman ve mekânın sinemasal kombinasyonunu, dilin bir parçasını oluştururlar.

Sinema tarihinin içinde sanat ve sinema kol kola yürüyorlar. Bunu bize en iyi kameranın içindeki gelişimi gösterebilir. Ama bu durumda kafalara takılan bir soru var: Teknik ilerlemeler herhangi bir anlam üretir mi? Bu, geçmişte cevaplanmış olması ve şimdi de cevaplanması gereken bir sorudur.

Sessiz sinema döneminin sonunda kamera özgürleşmişti. İsteddiği her yöne gidebiliyor ve dilediği perspektiften çekebiliyordu. Sesli film, kısa bir geri çekilme dönemi idi. Ama bu küçük adım daha büyük adımlarla ilerleyebilmek için atılmıştı.

Hareketli Kamera

“İki temel kamera hareketi vardır, kamera çevresindeki hayali eksenlerden birinin etrafında dönebilir, ya da bir yerden başka bir yere götürülür. Her iki hareketin de kamera ve çevresi arasında kurduğu farklı ilişkileri vardır.” Pan ve tilt özneyi takip eder, rolling, yarı dönme, kamera yüksekliğini değiştirir. Kaydırma ve vinç dikey veya yatay çizgide hareket eder. Bunları sağlayan teknik gelişmeler tripod ve pan başlığıdır. Her ekipmanın kısıtlı bir çeşitlilikte olanağı vardır. Bunların kamerayı desteklemesiyle yönü, hızı ve pürüzsüzlüğü (Gerçi pürüzsüzlük sadece Hollywood’a aittir) açısından özel kameralar üretilebiliyor. Kamera aynı zamanda istenilen bir şekilde, kesikli, kıvrımlı ya da estetik olmayan bir şekilde hareket edebilir. Örneğin Able Gance, ‘Napolyon’ filminde kamerayı Napolyon’un çocukluk sahnelerinden birini çekmek için kar topunun perspektifini yaratabilmek için bir topun içine yerleştirmişti.

**Kamera hareketleriyle
uzun çekim yapma
teknikleri ileriki yıllarda
tüm dünyada kopya edildi.
1929’a geldiğimizde
kamera her yöne hareket
edebiliyordu.**



Uzun süre kamera kullanımıyla parıltılı bir zirve noktası olmayı başaran en estetik kamerası F. W. Murnau'nun 1924 yapımı ‘The Last Man’ adlı filmidir. Murnau genelde hareketli kamera kullanıyordu ve senaristi Carl Meyer’e senaryo üzerine kamera hareketlerini yazdırıyordu. Yapımcı Erich Pommer, Murnau ve ekibinden bu film için çığır açıcı şeyler yapmalarını istemişti. Bunun üzerine Murnau ve kameramanı Karl Freund, bir planında kamerayı aşağı doğru inen açık bir asansöre yerleştirdiler, ardından asansörü otel dışarı çıkıp otel lobisinin içinden geçirdiler. Filmde bunun gibi kamera hareketleri bulunan 45 sahne, yirmilerde hareketli kamera tekniklerini geliştirmeye zorladı. Freund ve Murnau kamerayı uzayabilir bir merdivenin üzerine, bir bisikletin, lastik tekerlekli olan küçük bir panonun üzerine ve daha uzun çekimler yapabilmek için kameranın belinin etrafına bile bağladılar.

Kamera hareketleriyle uzun çekim yapma teknikleri ileriki yıllarda tüm dünyada kopya edildi. 1929’a geldiğimizde kamera her yöne hareket edebiliyordu. 40’larda küçük alanlar yer değiştirebilmek için kullanılan “dolly”lerin mükemmelleşmesiyle değişim devam etti. Sinemayı destekleyen araçlardaki ilerleme, daha gelişmiş daha hassas film stokları ve lensler, mercekleme ile beraber yol alıyor. Genişletilmiş kamera hareketleri, derinliği üzerinde daha hassas bir kontrol gerektiriyordu. Bu konuda en önemlisi Orson Welles’in ‘Yurttaş Kane’ adlı filminde çalışan kameraman Gregg Toland’ın

de 1930'da Moviola ses kurgu masasının ve 1932'de bu kapsamda makinesinin yaratılmasıdır. Her iki gelişme de çekimleri kısaltıp sağladılar. Benzer bir etki de video post production'ın gelişi ve non-linear kurgu sistemlerinin yükselişinde gözlenebilir. 80'lerde ve MTV tarzı tamamen film ve video post-production'ın teknikleriyle ilişkilidir.

50'lerin Arriflex 35 mm kameraları, daha hafif ve daha küçük olan kameraların yarattı. Bu sayede "Fransız Yeni Dalg", "Cinema Vrité" ve "Amerikan Cinema Direct" i savunan sinemacılar ellerine kameralarını alıp olayların peşine düşebildiler. 60'ların klişesi oldu. 70'lerin başlarında ise kameraman Garrett Brown, titreşim mercekleri sayesinde yapım süresini ve yol masrafını azaltan, "Steadycam"ı 70'lerin ortalarında, servomotors tarafından kumanda edilen ve daha önce pozisyonlarda çekebilen "Louma Vinci"ni 80'lerin ortalarında "Skycam" Monaco'ya göre, "Tüm bu icatlar sayesinde makinelerin büyüklüğünden kaynaklanan sinematografik kısıtlamalar ortadan kalktı ve kamera hayal edilen, kontrol yapıya göze yaklaşmaya başladı." Fiber optikler sayesinde insan vücudunun içine girerek ve orada hareket etmek bile mümkün. Kamera tüm sınırlarından kurtuldu. 80'lerin ortalarında plan çekimlere kurguda müdahale edilemediği için yapımcılar bir kere çekimden sonra film onların etki alanından çıkmaya başladı. Teknik konfor, kolaylık, konfor, ekonomi gibi ihtiyaçları takip ediyor.

Bunlar bir gelişmeler sadece kurmaca filmi etkilemiş gibi görünebilir, ancak bunlar sadece kurmaca filmi etkilemiştir. Flaherty'nin 'Kuzeyli Nanook' filmi kurmaca bir film değil, gerçek yaşamı göstermiştir. Öyküleyici yolla aynı teknikleri kullanmıştır. Cinema Vrité ve Direct Cinema uygulanabilir kayıt teknikleriyle doğrudan ilintilidir. 80'lerdeki Alman belgeselleri, özellikle Rolf Schuebel'in filmleri izleyicinin gözünde gerçek olayların canlanabilmesi, gerçekliği güçlendirebilmek için ağır ve öznel kamera hareketlerini kullandı.

Kamera Göz

Jean Renoir şöyle yazmış: "Sinematografi hareket eden imgeleri yazmaktır..." Görüntü gerçekliğini film yapımının bir parçası olarak görür, kameramanın görevi olarak değil. Jean Renoir için sinema, doğası gereği gerçekçidir. Kurgu gözün algısını alt üst eder ve izleyicide devamsızlık yaratır. Bazin filmdeki hareketlerin kameraya göre şekillenmesini Jean Renoir kameranın hareketi yakalamasını, ona uyum sağlamasını istiyordu. Jean Renoir belgesel olarak görüyordu. "Kameranın sadece olanı çekmeye hakkı vardır. Hepsisi o kadar." Jean Mitry kamera hareketini dramatik alan yaratılışı olarak tanımlıyordu. Robert Read, 'Film Estetiği' adlı kitabında (1932), "Film zamanın ve ortamın sanatıdır. Kamera üç yönde ya da üç düzlemde gerçekleşir; kameranın hareketi, ışığın hareketi ve insan cisimlerinin hareketi.

W. Murnau, evrendeki ritmin ve vücutların senfonisini yaratmak için öykünün peşinden gitmek, tamamen özgür hareket eden bir kamera istiyordu. Kamera insan gözü gibidir, insan kafamızdaki düşünceler gibi kendi başına merakla bir yerden diğerine gitmelidir.

Dziga Vertov (sağda) ve asistanı



Bazin filmdeki hareketlerin kameraya göre şekillenmesini değil kameranın hareketi yakalamasını, ona uyum sağlamasını istiyordu. Jean Renoir filmlerini belgesel olarak görüyordu. "Kameranın sadece olanı çekmeye hakkı vardır. Hepsisi o kadar."

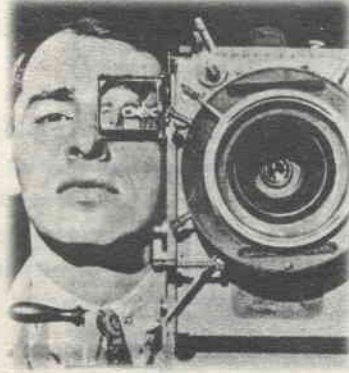


Alexandre Astruc 1961’de bir söyleşide, “Eğer kamera oyuncularla hareket ederse, sola hareket eden bir göz haline gelir. Gerçekten de -farkında olmasanız bile- kameralar var olan enerjisini hissedersiniz” diyordu. 1971’de Bernardo Bertolucci, “Kendi vücudunu nasıl hareket ettiriyorsam, kamerayı da öyle hareket ettiriyorum” dedi ve 1974’te de kamerayı bir müzik enstrümanı, sinemayı ise müziksiz bir müzikal olarak tanımladı.

Ama en marjinal ve şekilci olanı Rus film yapımcısı Dziga Vertov’du. Ona göre sinema gerçeğin sineması olmalıydı. İnsanların gerçek durumlarda habersizce kaydedilmiş belgeleri çekimlerinden oluşmalıydı. Teorisinin merkezinde idealleştirilmiş kamera bulunuyordu. Bunun kino-eye kurgusuyla ilişkili olduğunu söylüyordu. Kamera insan gözünü üstündür, uzaktakini görebilir, ağır veya hızlı çekim yapabilir, inanılmaz açılar yakalayabilir. Kurgu sırasında farklı zamanlarda ve farklı mekânlarda geçen olaylar bir araya getirilebilir. Vertov’a göre , kino-eye mükemmel olmayan insan gözünün normal olarak algıladığı gerçeği, çok daha ayrıntılı bir şekilde görebiliyordu.

“Ben bir kino-eye’im , ben dünyayı gördüğüm gibi gösteren mekanik bir gözüm. Onlardan itibaren kendimi insanın hantallığından kurtarıyorum, sürekli hareket halinde geçiyorum, cisimlere yaklaşım sonra uzaklaşıyorum, altlarından sürünüp üstlerinden geçiyorum.

Dörtmala koşan bir atla süratlenip kalabalığın içine dalıyorum, koşan askerleri geçerken sırt üstü düşüyorum, bir uçakla yükseliyorum, havada süzülen bedenlerle atılıp uçuyorum. Şimdi ben, bir kamera olarak hareketlerin kaosunda manevralarımla karmaşığında başlayarak kaydediyorum. Savruluyorum, zamandan ve mekânın sınırlarından kurtulmuş, evrende verilmiş birçok noktaya getiriyorum. Onları nerede çektiğimin önemi yok. Yürüdüğüm patikam yepyeni yabancı bir dünyaya yöneliyor.”



1929, 'Film Kameralı Adam'

Şimdi ben, bir kamera olarak hareketlerin kaosunda manevralarımla, en karmaşığında başlayarak kaydediyorum. Savruluyorum, zamandan ve mekânın sınırlarından kurtulmuş, evrende verilmiş birçok noktayı bir araya getiriyorum. Onları nerede çektiğimin hiçbir önemi yok.

Ne yapmalı?

Amatör kamera ile profesyonel kamera arasındaki fark nedir? Cevap çok açık: kontrolün miktarı. Profesyonel kamera merceğini gizlemez, mercek açıktadır ve en iyi etkiyi verebilmesi için kontrol edilebilir. Filmin dilinin bir parçası olmak anlam üretmek için, kamera hareketlerine ve sinemadaki teknik gelişime odaklanmam çalıştım. Eş öneme sahip diğer faktörlerden bahsetmedim, mesela çerçeveleme. olarak bazı görüntülerin seçimi... Neyi görüyoruz, neyi görmüyoruz? Ve bir görüyoruz, hangi açıdan görüyoruz? Film yapımında sunumu etkileyen daha faktör var. Kamera nereye, hangi yüksekliğe yerleştirilmiş, ne miktarda ışık alıyor? şekilde, üretim araçlarının kullanımıyla ilgili sorular sürüp gidiyor.

50’lerde Robert Bresson, iki tür film oluşunu yazdı.”İlki tiyatrunun kaynaklarını (oyuncu yönetim tazı vb.) ve kamerayı yeniden üretim için kullananlar; diğeri ise sinematografların kaynaklarından faydalanan ve kamerayı yaratım için kullananlar.”

‘Bir Film Nasıl Okunur’ kitabının son bölümünde James Monaco şöyle yazıyor: “Ne yapılmalı? Yeryüzünün hâkimi olan çağdaş medyayı durduramayız. O hayatı doldurmaya devam ediyor. Yeni söylem tarzları, okuyucunun işlemin aktif katılımı olmasında ısrar ettiği için, bize köklerimizi yeniden bulma fırsatı verebilir. Ancak geleceğin estetiğidir. Yeteneklerimizin, teknolojilerimizin koşulduğu faydalara, kullanılmı odaklanmalıyız. Filmin nasıl okunacağını bilmek artık yeterli değil, artık daha farklı şekilde filmin nasıl kullanılacağını da bilmeliyiz.”

“Sanal gerçeklik teknikleri tutumlara ve arzu edilene göre değişir. Yeni bir yüzyıl yaklaşıyor. Sanal gerçeklik mühendisleri ve yapımcıları yüzyıl önce filmin doğuşuyla kişileşen bir diyalaktığı tekrar yaşıyordu. Teknoloji, gerçeği tekrar üretmek için mi yoksa gerçeği keşfetmek için mi kullanılmalı? Yine Mèliés’in karşısına dikilmiş Lumière’i görüyoruz ama bu kez kaynaklara ihanet etmeyen bir anlatma yöntemi. Mèliés’in fantezileri Lumière’

SİNEMATEK

apayrıydı. Dijital kayıtlar artık birini diğerinden ayırtamaz. Bu matematiksel boyuta ulaştı. İsmi ilginç yanı, geleneksel gerçekçiler, belgeselci gerçekçilerin kazandığından daha çok kazanıyor gibi görünüyor: makineler için kullanılan sanal gerçeklik teknikleri, makinelerden elde edilen bilimsel belli bir ana teslim olacak.

1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.

1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.

1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.

1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.

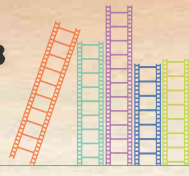
**Teknoloji,
gerçeği tekrar üretmek
için mi yoksa gerçekliği
keşfetmek için mi
kullanılmalı?
Yine Mèliés'in karşısına
dikilmiş Lumière'i
görüyoruz, ama bu kez
kaynaklara ihanet
etmeyen bir anlatma
yöntemi.**

Yaklaşık olarak 1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.

Yaklaşık olarak 1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.

Yaklaşık olarak 1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.

Yaklaşık olarak 1999'da canlı yayımlanan bir oturumda yenilikçi sinematografinin ne tavsiye edilebileceği soruldu. Şöyle cevapladı: Bence bir yenilikçi sinematografi, klasik şekilde yönlendirilmiş tekniktir.



**İZLEYİCİ,
BELGESELÇİ VE
TEKNOLOJİ
AÇISINDAN
YARATICILIK
(Ya da Kameranın
Önündeki
Kurbanlar)**

Geleneksel anlatım kalıpları, hem izleyicisi hem de o filmi ya da programı yapanlar tarafından ortaklaşa kabul görmüş, denenmiş, geçerliliği kanıtlanmış anlatım biçimleridir. Bu anlaşma zeminine dayanarak izleyici, izlediği filmin ya da programın karşısına rahatlıkla geçer ve onu tüketir.

Nazmi Ulutak
nulutak@anadolu.edu.tr

Günümüz yaşamında sinema ve televizyonda her gün saatlerce görüntü önümüzde akıp gitmekte. Sinema perdesinde ya da televizyon ekranında izlediğimiz bu görüntü birtakım anlamlar çıkarıp, yönetmenin anlatmak istediğini anlayabiliyorsak, bu görüntü daha önceden sinema filmlerini ya da televizyon programlarını izleyerek kazandığımız deneyimlere dayanır. Başka bir deyişle, bu deneyimi, hepimiz çocukluğumuzda sinema karşısında olduğumuz görüntüleri tüketerek kazanırız. Bu deneyimi kazanırken gördüğümüz anlamlarını çözmeye dayalı bir dil öğrendiğimizizin hiç farkında olmayız. Çocukluğumuzda ana dilimizi kullanmayı nasıl öğreniyorsak, görüntülerden oluşan dili de farkında olarak öğreniriz.

Ana dilimizi öğrendiğimizde, sınırlı kelime dağarcığımızla çevremizdeki şeylerle iletişim kurarız. Konuşabilir ve okuyabiliriz. Ancak, o dili ustaca kullanan bir şair, roman yazarı, sanatçı olmamız olanaksızdır. Bunun için daha bir çaba ve emek gerekir.

Görüntülerin dilini de, çocukluğumuzdan başlayarak, sadece perdeden ya da ekrandan izlediklerimize dayanarak öğrendiğimizde sıradan bir izleyici oluruz. Genel olarak gösterilenleri anlarız, ancak daha önceki deneyimlerimize dayanmayan yeni bir şey karşımıza çıktığında, afallarız. Belki de anlamadığımız için sıkılır, bir daha böyle bir şey yaşamamayı düşünerek, kolayca anlayabildiğimiz filmleri ya da programları tercih ederiz. Eğer o dilin zenginliklerini ve olanaklarını öğrenmek isteyen bir kişiye sahip isek, sıradan izleyici olmayıp, karşımızdaki görüntülerin anlamını kavrayıp çaba gösteririz. Hemen vazgeçmeyiz. Böyle bir sürecin içine giren kişi, öncelikle kendi yaşadığı ortamın (film,televizyon/video programı) anlatım olanaklarının ne olduğunu bulmaya çalışır. İzledikleriyle, okuduklarıyla, tartıştıklarıyla bu anlatım olanaklarını sınırlarını belki de sınırsızlıklarını keşfeder. İşte çok genel bir anlatımla, sıradan bir izleyici ile görüntü ve seslerin anlam oluşturma sürecinin nasıl işlediğini anlamaya çalışırken arasında temel fark burada yatmaktadır.

Sıradan bir izleyicinin kendini hiç zora koşmadan anladığı, rahatça tüketebildiği görüntü ve ses düzenlemesinden oluşan film ya da programlar geleneksel anlatım kalıplarını kullanan yapımlardır. Geleneksel anlatım kalıpları, hem izleyicisi hem de o filmi ya da programı yapanlar tarafından ortaklaşa kabul görmüş, denenmiş, geçerliliği kanıtlanmış anlatım biçimleridir. Bu anlaşma zeminine dayanarak izleyici, izlediği filmi ya da programın karşısına rahatlıkla geçer ve onu tüketir. Örneğin, hiçbir izleyici geçmişte gelen deneyimle yapımın başında yazı ile yer alan, yapımın 'adı'nı, izlediği görüntüden neden bir dikdörtgen içinde ona sunulduğunu, herhangi bir görüntü izlenirken arka plan müziğin nereden geldiğini, görüntü ve seslerin kendi içindeki geçişlerini (kurgu) aydınlatmadan, sorgulamadan benimseyerek izler.

Ancak böyle bir genelleme, bizleri izleyici ve o çalışmayı gerçekleştiren kişinin yapım arasındaki ilişkinin hiç değişmediğini, ortaya çıkan yapımların hep bir kopya taklit ettiği gibi bir sonuca götürebilir. Bu da bir sanat dalı olarak sinemanın gelecekte belgeselin durumunu oldukça zorlaştırır. Ortaya çıkışından günümüze dek sinemanın ve belgeselin anlatım dilinin evrimini, değişimini, gelişimini yadsıyamamıza neden olan Ticari sinemanın doğuşunu temsil eden Louis Lumière' in 'Fabrikadan Çıkış' (1895), 'Trenin Gara Girişi' (1895) gibi, günümüzden geçmişe baktığımızda, belgeselci bir yaklaşımla gerçekleştirilen bu filmlerden, günümüz belgesellerinin diline ulaşmak, tabii ki bir evrimdir, değişmedir, gelişmedir.

Bunlardan **ç**ok kısa bir zaman dilimi içinde görebildiğimiz **h**antal film kameralarından elde kullanılabilir kameralara **y**üksek duyarlılık filmere geçiş sessiz filmiden sesli **d**üşük ışık kaynaklarından küçük ama gücü yüksek ışık **v**ideo-digital yapım ortamları, ucuzlayan hatta toplumda, **o**lan herkesin ürün ortaya çıkarabilmesini sağlayan araçlar **d**eğişiminin unsurlarıdır. Teknolojik her türlü gelişme, **s**ınırlarını yeniden gözden geçirmesine neden olurken, aynı **a**nlattım olanaklarının sınırlarını zorlayıcı çabaları da yeni **o**rtam hazırlamıştır.

olanaklarının sınırlarını zorlayıcı çabalardan söz ederken **e**vrimin temel etkenlerden biri daha gündeme gelmektedir. **B**elgeselci ele aldığı konuyu, izleyicisine aktarırken, kurmaca **b**edar “özgür” değildir. Onun özgürlüğü gerçek yaşamdan, **g**erçek zaman ve mekândan çıkan konuları işlemek ya da **o**rtaya çıkardığı ürünle zamana karşı tanıklık yapar. Bu süreç **a**hlaki sorumluluklar yükler. Daha geniş bir anlatımla konuyu **a**nlaşılması gerektiği gibi belgesel sinema, belgelerle uğraşır. **y**aşamın kıyısında köşesinde, kendilerine ulaşılmadıkça sessiz **i**nsanları, olayları arar bulur. Ele aldığı konu çerçevesinde onları **v**e sunar. Bütün bunları yaparken de belgelerine, işlediği konuya, **t**opluma, sinemaya ve sanata karşı olan sorumluluğunu unutmaz.

Belgeselcinin yaratıcılık çabaları ile kurmaca sinemanın kendi **ç**abaları, birbirlerinden oldukça farklı düzlemlerde kendini **s**inemamanın yaratıcılık çabalarının sonucunda ortaya çıkan sorumlu **r**. Bu çabanın sinema sanatına ne katıp katmadığı, yine bu sanatın **v**e izleyiciler tarafından sorgulanır.

Belgesel sinemacıya yaratıcılık süreci içinde yüklediği sorumluluk, **v**e onu değerlendiren bu sanat içinde yer alan kişilere karşı değildir. **S**orumluluğu tarihe karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu insanlığa karşıdır, **u**luğu toplumsal yaşama karşıdır, belgeselcinin sorumluluğu iyiliğe, **k**arşıdır. Bütün bu genellemelerin dışında belgeselcinin en temel **e**dindiği -kamera karşına aldığı- gerçek yaşamın içindeki insanlara

için kamera önündeki gerçek yaşam ve bu yaşamın içinde yer alan kişilerle **t**artışmaya açık bir konudur. Kendilerine kamera ile bakılan kişiler **o**lduklarının ve yapılan işin amacının ne olduğunu kavramış olabilirler. **B**elgesel **i**min ham görüntü olarak düşündüğü bu çekimler, yapım sonrası çalışma **k**onusunda kamera önündeki kişinin pek ilgisi olmaz. Olamaz da. **B**e biçimde ve hangi bağlamda söylendiği, söyletildiği yönetmenin işidir.

Belgesel sinemanın kendi anlatım dilinin evrimi çeşitli aşamalardan geçerken ele alınan **o**lanakları sürekli tartışma konusu olmuştur. Bu sorun, günümüz **B**elgeselcinin kendisi ile konusu arasındaki ilişkisini çalışmasının içine **i**le çözülmeye çalışmaktadır. Bu nedenle artık belgesellerin konusu genellikle **o**lanakları karşıdaki insanlar (kurbanlar) değil, kendini de bu kurbanlar arasına katan **o**lmaktadır.

Belgeselcinin omuzlarındaki bu ağır sorumluluk, onun yaptığı ve yapacağı yaratıcılık **t**upkı bir kaplumbağa gibi ağır ağır, emin adımlarla yol almasına neden olur. **S**inema gibi, bu alanda yapılan çabalar açısından koşturamaz, koşturamaz. Ama **i**steddiği yere tüm sorumluluğunu taşıyarak varır. ▲

Belgeselci ortaya çıkardığı ürünle zamana karşı tanıklık yapar. Bu süreç belgesel sinemacıyı, kurmaca sinemacıdan ayıran en temel unsurdur ve belgeselciye bireysel, toplumsal ve ahlaki sorumluluklar yükler.

BOLESŁAW MATUSZEWSKI VE BELGESEL FİKRİ

Belgesel Sinema



SİNEMATEK

Polonyalı Boleslaw Matuszewski (1856- 1929?), sinemanın belgesel potansiyeli üzerine ciddi olarak düşünen ve yazan ilk kişi sayılabilir. 1898 yılı kadar erken bir tarihte belgesel önem taşıyan filmler için bir arşiv oluşturulmasını önermişti.

Matuszewski'nin hayatı hakkında pek az şey bilinmekle birlikte, kendisinin sinemayla ilk temasının Lumière'lerin St.Petersburg'daki işletmesi vasıtasıyla olduğu anlaşılıyor. 1898 yılının Ocak ayında Fransa Cumhurbaşkanı'nın Rusya'ya ziyareti sırasında Bismarck, onuruna yapılan bir resmi geçitte Fransız devlet adamının selam vermediği gerekçesiyle yaptığı protesto ile neredeyse uluslararası bir gerginliğe yol açacaktı. Matuszewski'nin çekmiş olduğu film olayın aslında böyle gerçekleşmemiş olduğunu kanıtlayarak bir diplomatik krizin oluşmasını engelledi.

Aşağıdaki pasaj 1898 yılında Matuszewski'nin Paris'te yayımladığı "Une nouvelle Source de l'histoire" (Tarihin Yeni Bir Kaynakçası) adlı kitapçığından alıntıdır:

Bayım, uygulanmaya hazır ve ilgilenmenizi dilediğim bir projeye dikkatinizi çekmek için izin verin. Bu, sinematografik belgelerin oluşturacağı bir koleksiyonu saklamak için bir mekânın sağlanmasıyla ilgili bir proje.

Başlangıçta kaçınılmaz olarak kısıtlı olacak olan bu koleksiyon, hareketli görüntülerin merakımızın manzara görüntüleri veya fantastik filmler gibi basit eğlencelerin geçerek belgesel niteliği olan eylem ve görüntülere kaymasıyla, sıradışı insan ve görüntülerinin yerini kamu ve ulusal hayatın hareketli görüntülerinin almasıyla gelişecektir. Basit bir hobi olan hareketli fotoğrafçılık da böylece geçmişte 'araştırmak- öğrenmek' için saygın bir yöntem haline gelecektir. Dahası, geçmişte ışık ile bazı önemli noktalarda araştırma yapma gereğini bile ortadan kaldıracaktır.

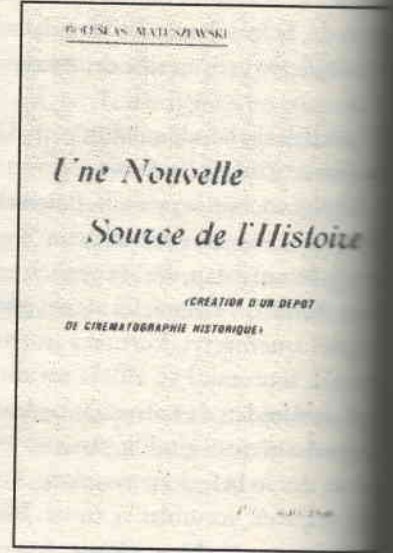
Belki sinematograf hikâyenin tamamını vermiyor olabilir. Ancak verdiği kadarı tartışılmaz ve mutlak bir gerçektir. Normal fotoğraflarda rötuş ile görüntüyü değiştirmek mümkün olsa da ancak binlerce karede rötuşlamayı bire bir aynı şekilde yapmayı deneyin! Hareketli fotoğrafların kendine özgü bir karakteri ve başka bir yerde bulunmayan bir mutlaklığı vardır. O gerçek görgü tanığıdır ve yanılmaz. Sözel geleneği kontrol altına alabilir ve insan birbirlerine zıt iddialarda bulunurlarsa doğru söyleyenin kim olduğunu kanıtlayabilir. Yalanciyı susturabilir. Her evresi sinematograf tarafından filme alınmış bir askerin deniz manevrasını düşünelim. Bir tartışma başlarsa kısa zamanda çözüme ulaşabilir. İki yer arasındaki mesafeyi matematiksel bir kesinlikle gösterebilir. Sıklıkla olayın geçtiği saat, mevsim ve hava koşulları ile ilgili bilgileri de net bir biçimde gösterir. Bir canavarın uzaktaki ufuk çizgisinden başlayan farkedilemeyecek hareketini perdedeki en yakın nesne kadar yakalayabilir. Özetle, diğer tarihi belgelerin de bu denli güvenilir ve doğru olması gönül arzu ederdi. ▲

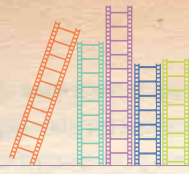
KAYNAK

* Imagining Reality: The Faber Book Of Documentary (s.13- 14)
Kevin Macdonald- Mark Cousins

Çeviri: Peri Johnson

**Hareketli fotoğrafların
kendine özgü bir karakteri
ve başka bir yerde
bulunmayan bir
mutlaklığı vardır.
O gerçek görgü tanığıdır
ve yanılmaz.
Sözel geleneği
kontrol altına alabilir...**





SİNEMATEK

31

Belgesel Sinema

BELGESEL SİNEMA SANAT DEĞİLSE NEDİR?

"Gerçek" ve "gerçeklik" kavramları üzerinde gereğince durmazsanız eğer, bırakın belgesel sinemacılar kendi alanlarında da, **sanat** etkinliklerinden bilim, felsefe disiplinlerine dek tüm alanlarda bir dizi sorunla, ötesinde sorunlar yumağıyla karşılaşabilirsiniz.

Belgesel sinemacılar bir kezlik yapmadıysanız, aranızda bir dolu soru ve sorun bırakacağınızdan şüphelenmeyin...

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** içinde gibi görünmekle birlikte, bizi ayrı alanların önüne çıkarır.

Belgesel sinemacılar gerçeklik?

"Gerçek" den bahseden nesnel evreninde nesnelere yalınkat yer alışdır. Bizim dışımızda var olan nesnelere **gerçeklik** ini koymalarıdır. Bu, belki de bizim dışımızda sürüp giden o en büyük gerçeğe "hayat"tır. Kaba bir yaklaşımla diyelim ki, gerçek, nesnenin kendisidir. "Gerçeklik", bu nesnelere, tam olarak yalnız kendileri değil, birbirleriyle ilişkileriyle **gerçeklik** bakışı doğrultusunda sıralanışı, nesnelere evrenindeki düzleme göre, nesnelere sarmalayan ya da kuşatan yanlarıyla ortaya koydukları etkidir, etkisidir, etkisizlikten yarattığı karmaşadır. Yani canlısı, cansızıyla süregiden varlık evreniyle **gerçeklik** paydır. Kaba bir yaklaşımla diyelim ki, gerçeklik, nesnenin özneyle **gerçeklik** paydır.

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** sonuç şu olsa gerek: sanat, "gerçek"i değil, "gerçeklik"i alır temele. Belgesel sinemacı, kimilerince sanıldığına tersine, gerçekleri değil, gerçeklikleri **gerçeklik** belgesel sinema için biz, "sanattan başka bir şey değil" diyorsak...

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** kanımca...

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** "belgesel", gerçek'in yalınkat dile getirilişini temele almakla yetinemez, neden? Belgesel sinemacılar **gerçeklik** **gerçeklik** değil de, belgenin belirlediği, etkilediği, yer aldığı karmaşık yapıyla **gerçeklik** **gerçeklik** ondan. Öyleyse belgesel, gerçek'in değil, gerçeklik'in karşılığı olacaktır.

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** **gerçeklik** kendisi, yani gerçek, yani nesne sanatın değil bilimin konusudur.

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** bir savaş ortamında gerçekleştirilmiş belge filmin ayrı, aynı savaşa özgülenmiş **gerçeklik** sinema **gerçeklik** örneğinin ise çok ayrı olduğu, olacağı göz ardı edilebilir mi? Belge film, **gerçeklik** savaşa dehşetini verecektir elbette, askerlerin ya da sivillerin ölümünü aktaracak, **gerçeklik** savaşı bir diseksiyona tanıklık yapıyormuşuz gibi yansıtacaktır. İyi de belge **gerçeklik** savaşa **gerçeklik** dramına yaklaştığı öne sürülebilir mi yine de? Nitekim röntgen filminin **gerçeklik** **gerçeklik** bütün ayrıntılarıyla gösterdiği bireyin, hiçbir dramını yansıtamadığı bilinmez **gerçeklik** **gerçeklik** beri?

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** bir teknik hüner gerektirir olsa olsa, bir zanaatkârın profesyonel yatkınlığını **gerçeklik** **gerçeklik** Bu anlamda bir beceriye sahip hemen herkes, bir belge film üretebilir, ama yaptığı, **gerçeklik** **gerçeklik** yalnızca bir yüzünü yansıtmaktan ötede ne anlam taşıyacaktır? Bu bağlamda **gerçeklik** **gerçeklik** bir eksik yüzdür ve bu yüzün tamamlanmasına olanak tanımaz hiçbir zaman.

Belgesel sinemacılar **gerçeklik** belgesel sinemacı, gerçeklikle buluşmaya yönelir. Yani denebilir ki, belgesel film, **gerçeklik** **gerçeklik** yerine gerçeklikten çıkar yola, daha işin başında. Sonuçta ama, seyircisinde eksiksiz

**Belge film,
bize savaşın dehşetini
verecektir elbette,
askerlerin ya da sivillerin
ölümünü aktaracak,
ölüm olgusunu
bir diseksiyona tanıklık
yapıyormuşuz gibi
yansıtacaktır.
İyi de belge filmin,
bireyin dramına yaklaştığı
öne sürülebilir mi yine de?**

M. Sadık Aslankara
msaslankara@hotmail.com

bir imge alanı yaratmayı başarır yine de. Bu, sanatçı olmayı gerektirir kuşkusuz. Sanatçı olunmadan yaklaşılabilecek bir alan değildir belgesel sinema, çünkü sinemadır o, sanatçı

SINEMATEK

Bütün sanatlar, ya bireyi anlatır ya da birey aracılığıyla anlatır. Daha doğru bir söylemle bireyle ilintilenmiş olgular değil midir sanatların sunduğu? Hangi sanat dalında, hangi türe bakarsak bakalım, altından birey çıkmaz mı hep? Resim ve müzikteki soyutlamaların yontu ve mimarlıktaki somut biçimlenişlere dek böyle değil midir bu?

Sinema, bunun dışında kalabilir mi?

İşte belgesel sinema da insan gerçekliğini alır kendisine, tıpkı öteki sanatlar gibi... İnsan yapabilmek için de "insan gerçeği"ni "insan gerçekliği"ne dönüştürür. Örneğin insanın bireyin dramı olarak yansıtır. O zaman savaş, bilmem kaç ton bombanın atıldığı, şu kadar sayıda kentin yakılıp yıkıldığı, şu kadar milyon insanın yok edildiği kupkuru bir forma gibi sunulmaz artık belgesel sinemada. Bir belgeselde savaş, tek tek bireyler aracılığıyla yansıtılan korkular-isyanlardır, umutlar-umutsuzluklardır, aşklar-kırgınlıklardır... Bir film de, anlık bir yakalamayla, bir askerin korkudan altına kaçırışını verebilir. Ama insanın asker, birey değildir yine de. Onu birey yapan, bu eyleminden duyduğu utancıdır. İnsan duygularıdır. Bunun yansıtma yeri de belgesel sinemadır kuşkusuz. Kısaca söylemek gerekirse belgesel sinema örneği de tıpkı öteki sanatlar gibi, Shakespeare'de bütün karmaşasını alan insan ruhunu didikler, bunu odaklar işte.

Burada, Fethi Naci'nin, romanın ne olması gerektiği üzerine düşünürken yazın sanatının bilim üzerine söylediklerinden de belgesel sinema için pay çıkarabiliriz yanılmıyoruz. Fethi Naci, çeşitli yapıtlarında dağınık olarak yer alan görüşlerinde, sanatsal gerçeklik ile bilimsel gerçekliğin aynı bir gerçeklik olmadığını vurguluyor ve şunları söylüyor:

"Bilim de, edebiyat da aynı toplumsal gerçeği anlatabilir. Ayrıca, bilimsel bilgi ile edebiyatın bilgi karşıt değildir birbirine, ama başka başkadırlar, birbirlerine benzemezler. Çünki bilim adamının yöntemi, gerçeğe bakışı, gerçeği anlatışı başkadır; edebiyatçının yöntemi, gerçeğe bakışı, gerçeği anlatışı başka. / Bu bilgilerin birbirlerinden farklı oluşu kendi üslûpta apaçık gösterir." "Edebiyatın insan üstüne bilgiler vermesi başka şey, edebiyatın insanbilim olması başka şey. Aynı gerçeklikten söz açsalar da bilimsel bilgi ile edebiyatın bilgi arasında dağlar kadar fark vardır. Çünki bilimin yöntemi başkadır edebiyatın yöntemi başka; bilimin anlatımı başkadır edebiyatın anlatımı başka; bilimin amacı başkadır edebiyatın amacı başka. Bunları birbirine karıştırmak zarardan başka bir şey getirmez edebiyata eserine." (Edebiyat Yazıları, Gerçek Yayınevi, 1976, ss.186, 187, 188)

"Bilimsel araştırmalardan yararlanarak da başarılı romanlar yazılabilir, o ayrı konu. Önemli olan, romancının gerçekliğe kavramlarla değil, imgelerle bakması." "...Bilimsel araştırmaya yalnız başına, hiçbir romanı 'kurtaramaz!'" "Oysa roman(.) gerçekten 'estetik haz' vermez bir roman olsaydı da verdiği bilgiler yanlış olsaydı o romanı gene severek okuyabilirdik." (Gücünü Yitiren Edebiyat, Gerçek Yayınevi, 1990, s.21)

"Edebiyat, gerçekliği 'imaj'larla anlatır; bilim, mantık kategorileri içinde. Gerçekliği imajlarla anlatmak demek, gerçekliği ete kemiğe büründürerek anlatmak, demektir." (40 Yıllık Roman, Oğlak Yayınları, 1994, s.144)

Pek bilinen bir yargıdır; yaşamsal gerçeklikle sanatsal gerçeklik birbiriyle örtüşmez. Buna göre, belgesel sinemacının kimi çalışmalarına yansıyan gerçeklik, yaşanılan gerçeğin aykırı düşünyormuş duygusu uyandırabilir. Buna şaşmamalı!

Belgesel sinemacının, kendisini kurtarması gerektiği bir çocukluk hastalığıdır belgesel sinema. Belgesel sinemacı, belge saptayıcısı değildir ki, sanatçıdır çünkü o!

İşte belgesel sinemacının yanılgısı, galiba bu noktada çıkıyor ortaya. Yapıtı değil belgeyi saptayıcılığı olarak algılamış kimileri, yalnız kendilerini kandırmıyor; belgesel sinemacının alımlayıcısını da yanıltıyor bana göre.

İşte belgesel sinema da insan gerçekliğini alır kendisine, tıpkı öteki sanatlar gibi... Bunu yapabilmek için de "insan gerçeği"ni "insan gerçekliği"ne dönüştürür. Örneğin savaşı, bireyin dramı olarak yansıtır.



SİNEMATEK

Romancılarımızın çoğu, 'gerçek yaşam'la, kendine özgü kuralları olan roman birbirine karıştırmakta, romandaki kişilerin ancak roman sanatının kuralları biçiminde yaşadıkları zaman gerçeklik kazanacaklarını önemsememektedirler. roman kişileri... roman sanatının kurallarına göre, romancının yarattığı gerçekliklerine göre yaşamazlar; bunun için de gerçeklik kazanamazlar; gerçekte böyle insanların var olması, roman sanatı açısından hiç de önemli değildir. "Romanlarımızdaki kişilerin derinlemesine incelenmesi, romancılarımızın ya ne ölçüde bilincinde olduklarını, ya da ne ölçüde bilincinde olmadıklarını bakımından çok önemlidir." (Eleştiri Günlüğü, Özgür Yayın Dağıtım, 1988)

Belgesel sinemada, bir bilimcinin özenini göstermek ayrıdır, bir bilimciyi takınmak çok ayrıdır. Belgesel sinemacı bilimcinin özenini gösterecek, ancak bir bilimci olmadığını, kendisini hiçbir zaman bir bilimci olarak düşünmemesi kesinlikle göz ardı etmeyecektir.

Yukarıdan bu yana şunca sözü, belgesel sinemacının, kendisine yönelttiği alanının kavramına yönelik yanlış değerlendirmesini ya da kendine kurduğu için söyledim...

Buna dışarıdan destek veren kimi yaklaşımlara da değinmem gerekiyor...

Bu tehlike yine aynı noktada kendisini gösteriyor. Belgesel sinemacının sanki özellikle pekiştirilmeye çalışılıyor. Tüm dünyaya yayın gönderen kanalları, üzerinde iyiden iyiye tartışılması gereken kimi kültür kurumları "belgesel"i, var olanı saptayıcı bir "zanaat" olarak algılatma kararlılığı için. Bu görüşü inatla sürdürenlere göre belgesel, bir coğrafyayı saptamanın, bir yansıtmamanın, uzayla ya da yeryüzüyle ilgili fiziksel oluşumları, bulguları ötesinde bir işe uzanamamış gibi, neredeyse "sanal" diyebileceğimiz çok "sinema" kavramı oluşturmaya çalışıyor insanların bilincinde.

Bu tutum, belgesel sinemanın gücünü ve olanaklarını iğdiş etmekle kalmayıp "tersine" diyebileceğimiz bir belgesel sinema kavramının yayılması. Yukarıdan bu yana söylediklerimiz şunu gösteriyor oysa: belgesel sinemanın gerçekliği sanatsal gerçekliktir ve insanla ilintilenmişlik içindedir.

Belgesel sinemacı, saptamacılık şöyle dursun; kamerasıyla, çevre düzenini öykülü sinemaya ders vermek zorundadır dahası... Öyleyse yalnız bu anlamda genişletmeye yönelmekle yetinmeyecektir belgesel sinemacı, yeni olana. Yaratıcılığın en uç noktalarına varacak; bu yanı sıra yalnız öykülü sinema sanat dalları için de örnekçe oluşturacaktır.

Bu onun, özgünlüğü anlamına gelir kuşkusuz.

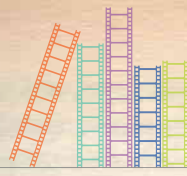
Özgünlük, biriciklik, sanat yapısının olmazsa olmaz koşulu değil midir?

Belgesel sinemanın özgünlüğü ve yaratıcılığı, bilimsel etkinlikten ayrılan ve yaslanmaktan kaynaklanmaz ama. Belgesel sinemaya, asıl dinamik onun doğrudan sanat oluşuyla açıklanabilir. Bir başka deyişle, belgesel sinemanın sanat oluşuyla kazanır.

Şu soruyu sormama izin verin artık:

Bir bilimsel etkinlik olmadığını, bir saptamacılık olarak algılandığını bildiğimize göre şimdi söyler misiniz lütfen; belgesel sinema sanatı nedir?

Belgesel sinemacı bilimcinin özenini gösterecek, ancak kendisinin bir bilimci olmadığını, kendisini hiçbir zaman bir bilimci olarak düşünmemesi gerektiğini kesinlikle göz ardı etmeyecektir.



SİNEMATEK

35

Belgesel Sinema

**DÜĞÜN VİDEOLARI:
"Geçmişe dönmek
için kaseti geri
sar..."**

Belediye Düğün Sarayı'nda yapılan, Macide ve Düğün öncesi hazırlıklar, salonda bekleyen davetliler, **kesilmesi**, takı takma merasimi vs... Bu video kaydı da **çok** bilgi içeriyor - kıyafetler, ritüeller, değerler, beden **izlediğim** videonun etnografik filmlerden bir farkı var: sonra ekranda bir yazı beliriyor: "Geçmişe dönmek

bir dizi sürecin gerçekleşmesini sağlayacak farklı 'niyet'leri **görünen** insanların niyeti belli gibi, evlenme töreni gibi **Çekimi** gerçekleştiren insanların niyeti de bu ilk niyet **düğün** videolarını izlemekteki niyetim ise, bu filmlerin **bu** tür bilgiler üretebileceğimle ilişkili. Dolayısıyla, **rye** başvuruyorum.

kültürün kendisini görsel semboller aracılığıyla dışa **dir**, bu semboller aracılığıyla beden dili, ritüeller, törenler **nesnelere** olabilmektedir. Jay Ruby, 'görünür' olan kültürün **çıkarmasını** söyler. Akademik bir disiplin olarak görsel antropoloji, **fotoğrafların** üretilmesi ve bunlar üzerinde çalışmayı içerir. **ini** bir bütün halinde sunmaz: araştırmacı aktörlerin **gündelik** yaşamla karşı karşıyadır. Kültürü, toplumsal **bir** çalışmasını ancak olgulardan yola çıkarak gerçekleştirebilir. **kameranın** önünde gerçekleşenleri 'gerçeğe' sadık olarak **için** bir tanım yapmak gerektiğinde, genellikle John Grierson'un **Aktüalitenin** yaratıcı bir biçimde yorumlanması...". **bilim** ve estetiğe dayandırır. Bu ikisi arasındaki denge anlatıdan

Düğün kayıtlarının etnografik filmlerden ayrıldığını görürüz. Bu videolar **aktörler** için gerçekleştirilir. Etnografik filmler, izleyiciye- **tarafından** kodlanmış bilgiler sunarken, bu tür video kayıtları **malzemedir**. Düğün videoları normal koşullarda -aile fotoğrafları **tozlanıp bozulmaya** mahkûmdur. Bu durumda ailenin düğün **belki** de yegâne izleyicisi evlenen çiftin kendisi ve yakın akrabaları **fotoğrafi** gibi, bu filmler de kahramanlarına duymak istediklerini

"Camera Lucida'da fotoğrafın "Bak", "Gör", "İşte" nin karşılıklı söylenen şarkısı **ilgiyi** iki öğeyle tanımlar: studium ve punctum. Studium, fotoğrafta **izleyicide** uyandırdığı kültürel çağrışımdır: "Bu alan, fotoğrafçımın **bağlı** olarak az veya çok stilize, az veya çok başarılı olabilir; ancak her **kütlesine** gönderme yapar... Binlerce fotoğraf bu alandan oluşur. **duygularım** ahlaki ve politik bir kültürün akılcı bir aracılığına da şart **duygularım** ortalamadır, neredeyse belli bir eğitimden

**Düğün videoları
normal koşullarda
-aile fotoğrafları gibi-
evin bir köşesinde
tozlanıp bozulmaya
mahkûmdur.**

**Bu durumda ailenin
düğün görüntülerinin
en sadık, belki de yegâne
izleyicisi evlenen çiftin
kendisi ve yakın
akrabaları olacaktır.**

Ö. Murad Özdemir
mozdemir@gsu.edu.tr

Barthes'dan yola çıkarak düğün videolarının ya da etnografik filmlerin de herşeyden önce izleyicide kültürel çağrışımlarla işlediğini söyleyebiliriz. Öte yandan, kanımca etnografik filmlerin başarısı studium'dan çok punctum'a dayanır.

SINEMATEK

Punctum, herhangi bir fotoğrafı bir ötekinden farklı kılan şeydir. Fotoğrafa bakarak studium yoluyla, "biçimlere, yüzlere, hareketlere mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katılır. Barthes'a göre "İkinci öge studium'u kırar ya da deler. Bu kez onu arayıp punctum (studium alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneyi yükselir bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır."

Bu şekilde punctum'u bir üst-anlamsal katman olarak tanımlarsak -Barthes'ın punctum'unun estetik bir düzeyde yer aldığı göz ardı etmemek gerekir- birçok videosunun punctum'dan yoksun olduğunu söyleyebiliriz. Bunun nedeni ise videolarının yukarıdaki anlamda bir üst-anlam kaygısı taşımamalarıdır. Bu kaygı, herşeyden önce birer anıdır, temel amaçları ise olan biteni belgelemek ve bunu gelecek nesillere taşımaktır. Bu videolar, düğünlerde olduğu gibi, beğenilmek/beğenilmemekle ilgili değillerdir. Ancak başka bir anlatı içindeki temsilleriyle - örn. Necmettin Erbakan'ın kızının düğününün görsel basında yer alması- punctum'lar edinirler. Daha önce belirttiğim gibi, bu kayıtlar 'mahrem'dir: izleyicisi çok sınırlıdır. Erbakan'ın kızının düğünü televizyon haberlerinde yer aldığı başka anlamlara gebedir: bu düğüne katıldığı, kimlerin şahitlik yaptığı, gelinlik, düğünün ne kadar görkemli yapıldığı, izleyici için düğünün kendisinden önemlidir. Bu görüntüler tüketicileri için farklı anlamlar taşır. O zaman karşımıza çıkan sorun 'sıradan' düğün videolarının 'anı' olmaları ve bu gibi anlamlar taşıdığıdır.

Erbakan'ın kızının düğünü televizyon haberlerinde yer aldığı başka anlamlara gebedir: bu düğüne kimlerin katıldığı, kimlerin şahitlik yaptığı, gelinlik, düğünün ne kadar görkemli yapıldığı, izleyici için düğünün kendisinden önemlidir.



Yukarıda belirttiğim gibi, etno-sinema, anlatısını estetik ve bilime dayandırır. Bilimsel yan, film içeriğinin analizi ve araştırılmasından ibarettir. Bunun arkasındaki epistemoloji, gerçekliğin gözetlenebilir ve – bir derece- tarafsızlıkla temsil edilebilir olduğudur. Burada amaç, “gerçeği” orada kamera yokmuş gibi tarafsızca izleyen alıcı aracılığıyla kaydetmektir.

SINEMATEK

Estetik ya da bilimsel bir kaygı taşımayan düğün videolarının işleyişi ise farklıdır: burada filme alınanların izleyenlerin ve film yapımcılarının dünyası iç içedir. Bu kayıtların amacı düğünü olduğu gibi – ya da zaman zaman görüldüğü üzere olduğundan daha görkemli göstererek geleceğe aktarmaktır. Evlilik insan yaşamındaki en önemli anlardan biridir; çiftler böyle bir kasede sahip olmakla bu anılarını kişisel tarihlerinde sabitlerler.

Bu tür kayıtlar üzerinde çalışan araştırmacıların yaptığı, filme alınanların/ aktörlerin dünyasını kendi dünyalarında, sosyal bilimlerin üst-diliyle incelemektir. Bilimin mümkün olabilmesi için gerekli olan bu uzaklık, aslında bir kültürün değerine uzaklığıdır. Öteki’ni anlamak iddiasıyla yola çıktığında bu uzaklığın sebep olduğu anlam kaymaları ve boşluklar her zaman sorun olacaktır.

Örneğin, Jay Ruby, ‘Picturing the Culture’ın girişinde iki araştırmacının yaşadığı bir alan deneyimine gönderme yapar. Joe Worth ve John Adair, Navajo yerlilerinin görsel anlatı araştırma biçimlerini incelemek üzere onlara film yapmayı öğretmeyi ve daha sonra ortaya çıkan malzemeyi analiz etmeyi planlarlar. Bunun için topluluğun lideri Sam Yazzie’den izin almaları gerekmektedir. Araştırmacılar Adair, Yazzie’ye projenin amacını ve Navajo’ların projede nasıl bir görev üstleneceklerini anlatır:

“Adair’in konuşmasının sonuna doğru Yazzie, Adair’in gözlerine bakmaya başladı. Konuşma bittiğinde Sam biraz düşündü ve film yapmanın koyunlara zarar verip vermeyeceğini sordu...”

Worth, mutlu bir ifadeyle, bildiği kadarıyla film yapmanın koyunlar üzerinde kötü bir etki bırakmasının imkânsız olduğunu anlattı. Bunun üzerine bir süre düşünen Sam film yapmanın koyunlara ne gibi bir fayda sağlayacağını sorunca Worth, bunun koyunlara bir zararının olmayacağını söylemek zorunda kaldı. Sam, biraz düşündü ve bize bakarak sordu: ‘Öyleyse film yapmak neden?’...” Sam Yazzie’nin sorusu sadece etnografik film yapımını değil, sosyal bilimlere de ilgilendiren bir sorundur. Peki ama, araştırma amacıyla gerçekleştirilmeyen düğün videolarında yazının başında bahsettiğim etnolojik bilgiler arasında bir okuma yapmak mümkün müdür?

Bu sorunun cevabını bulabilmek için çevremdeki insanlardan edindiğim sekiz düğün videosunu inceledim. Düğün kasetlerinin seçimi tamamen rastlantısal idi. İzlediğim örnekler 1991-2001 yılları arasında gerçekleştirilmişti. Bu sınırlı örneklem içinde aradığım düğün videolarına özgü bir anlatım olup olmadığıydı. Düğün sahiplerinin dahil olduğu farklı sosyal gruplar, gelir düzeyleri, düğün tarihlerinin farklılığı gibi birçok unsurun yaratmış olduğu farklılıklar ötesinde, izlediğim videolarda ortak bir anlatım biçimi olduğunu düşünüyorum. Aşağıda, izlediğim kasetlerden ikisini örnek olarak sunuyorum. İzlediğim bölümler, kürmace filmlerde olduğu gibi sekanlara bölünmüştür.

MACİDE VE ALİ 1994 / Gaziosmanpaşa Belediye Düğün Sarayı-İstanbul

Düğün Öncesi: (Süre: 2’10”)

Çifti bir odada görürüz. Görüntü siyah beyazdır. Bu sekansta, çifti filmi hazırlayanlar tarafından sorular yöneltilir. Fon müziği kullanılmıştır. Sorular, ekran üzerinde belirir, sonra ekran kararır ve diğer soruyla açılır. Çekim, tek kamerayla gerçekleştirilmiştir.

Sorular:

1. (Çifte) Eşinizin doğum tarihini biliyor musunuz?
2. (Sadece Geline) Eşinizin başka bir kadına baktığını görseniz tepkiniz ne olur?
3. (Çifte) Kaç çocuğunuz olmasını istersiniz?
4. (Çifte) İsimleri ne olsun?
5. Onlara ne mesaj vermek istersiniz?



Yukarıda özetlediğim sekans, elbette düğün ritüeline dahil değildir. Ancak, olduğum kasetlerin tümünde benzeri bir hazırlık sekansı mevcuttu. Sadece videolarına özgü olan bu pratik, başlangıçta düğün videolarına özgü bir anlatının yönelik tezini desteklemektedir. Kullanılan fon müziği, görüntü efektleri, ekrana bindirilmesi gibi anlatı öğeleri, kurmaca filmlerin kullandığı anlatıdır. Böyle bir sekansla, film yapımcıları var olanı kaydetmekten çok, video kamerasını katalizör olarak kullanıp, çift için 'anı'ları kodlamışlardır.

b) Salona Giriş: (Süre: 2'04")

Gelin ve damat bir odadan çıkarlar. Bu yürüyüş müdahale edilmeden, tek çekim verilir. Fon müziği kullanılmaz, ortam sesi doğrudan kaydedilmiştir. Gelin ve damat davetlilerin arasından geçerek masaya otururlar.

c) Nikah Töreni: (Süre:2'35")

İki kamera kullanılır. Kurmaca sinemada olduğu gibi mekânı tanımlayan geniş ölçeklerinden (establishing shot - kurucu çekim) yakın çekim ölçeklerine

d) İlk Dans: (Süre: 0'20")

Çift dans ederken görüntüye efekt bindirilir (Strobe ve siyah-beyaz), Dans iki kesim görüntülenmiştir.

2. MELİKE VE ALPER 2000 / Çırağan Otelı- İstanbul

a) Düğün Öncesi: (Süre: 25' 50")

İlk önce düğünün yapıldığı oteli tanıtan bir bölüm izleriz (40"). Daha sonra büyükleriyle birlikte kaldıkları odada görüntülenir. Bu sekans, daha çok filminden alınmış gibidir. Çift, düğüne hazırlanır. Bu "sahne" filmi kullanılmıştır. Gerçek zamana ve olay akışına kurguyla müdahale edilir. Örneğin hazırlıklar sürerken, hazırlanmış düğün salonundaki boş masalara kesme yapılır. İzlediğim diğer düğün törenlerinden farklı olarak, bu düğünde bir düzenlenmiştir. burada aileler konukları karşılarken tek kamerayla yapılan kesme iki kesme dışında müdahale edilmemiştir.

b) Salona Giriş: (Süre:6'20")

İki kamera kullanılmıştır. Koşut kurguyla aynı farklı mekânlar gösterilmiş davetliler ve salona yaklaşmakta olan çift) böylece bu filmi izleyenlerde bir heyecan duygusu yaratmak amaçlanmıştır. (Koşut kurgu, sinematografik anlatı 'primitif' bir 'numara' değildir; koşut kurguyu kullanan ilk film sinema tarihinin filminden yaklaşık 8 yıl sonra gösterilmiştir).

c) Nikâh Töreni: (Süre: 6'20")

Tek kamera kullanılır, nikâh tek çekimde gösterilir, akışa müdahale edilmez.

d) İlk Dans: (Süre:2'14")

Tek kamera kullanılır, gerçek zamana sadık kalınır, kesme yapılmaz.

İncelemenin sonunda, düğün videolarının olan biteni kaydetme kaygısı dışında için bir anı-film olarak, görsel metinler arası bir gezintiyle hazırlandığı, dolayısıyla videoların farklı bir anlatım biçimi olduğu sonucuna vardım. Düğün videolarının bir geleceğe postalanmış mektuplara benziyordu. Bunun yanında, özellikle video cihazlarının yaygınlaşmasından sonra video kamerasının da günümüz düğün ritüelinde böylece biçimlendirdiğini düşünüyorum. İzlediğim düğünlerde ortaya konan perçem kamerası ile birlikte, kamera için gerçekleştirilmekteydi.

Yazımın başında, bu filmleri izlemekteki niyetimin bu filmlerin bana ne formüle etmek olarak açıklamıştım. Eğer punctum'u filme alınanlar ve izleyenler arasında oluşan kesişimlerden ortaya çıkan özel bir bağ olarak yeniden tanımlarsam; - kesim alışkanlıklarım ile geliştirdiğim, çoğumuzun da muzdarip olduğu video-matör kenara koyarsak - düğün videolarına karşı özel bir duyarlılık geliştirdiğimi

Düğün videolarının olan biteni kaydetme kaygısı dışında, gelecek için bir anı-film olarak, görsel metinler arası bir gezintiyle hazırlandığı, dolayısıyla bu videoların farklı bir anlatım biçimi olduğu sonucuna vardım. Düğün videoları, belirsiz bir geleceğe postalanmış mektuplara benziyordu.

sey olduğunu da düşünmüyorum. kayıtları ödünç aldığım
 kendi geçmişlerindeki bu özel anı paylaşmış oldular. Daha
 azından hiç tanışmadığım eşler ile birbirimize selam

SINEMATEK

GEÇMİŞE GERİ
 DÖNMEK İSTİYORSAN
 KASETİ GERİ SAR.

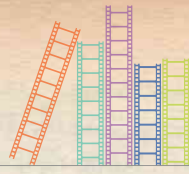


KAYNAKÇA

- Roland Barthes, 'Camera Lucida', Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yay., İstanbul, 1996.
 Clifford Geertz, 'The Interpretation of Culture', ed. by Lucien Taylor, Routledge, 1994.
 Umberto Eco, 'Açık Yapıt', Çev. Yakup Şahan, Kabcacı Yay.1992.
 Howard S. Schwartzman, 'Ethnography in Organisations', Sage Publications, 1993.
 Susan Sontag, 'Picturing Culture', University of Chicago Press, 1994.

BELGESEL MÜZİĞİ: SELOBANT NİYETİNE!

Belgesel Sinema



FİLMİNEMATEK

**Sadece belgesellerde
değil birçok film türünde
ya da farklı görsel
ürünlerde de müzik,
aksayan, sallanan
kurguları bütünleyen,
birleştiren bir nevi 'işitsel
selobant' olarak
ele alınıyor.**

Birazdan kan gövdeyi götürecektir, ona göre. Hazırsanız, dahası razıysanız, belgesel 'Belgesel Müziği' adı altında üst düzey yeteneksizlik örnekleri kadar en manipülasyon araçları; bu da yetmezmiş gibi ağırlıklı olarak duygu sömürsüncü kimi her nabza göre şerbet, uzlaşmacı, kimliksiz müzikleri ele alacağız. Tabii ki hesaplanmış bir şekilde bağlamının dışında da şahane bir şekilde pazarlanmış böylelikle elde edilen popülerliğin ister istemez popülistlikle buluştuğu; bu 'maruz kalmadan' çok yönelinme, yaslanılma, hatta 'tırmalanma' fiilleriyle ifade alanına sahip olduğu; son derece masum görünebilmesine rağmen gaddarca hem de neredeyse hiçbir şekilde öznelleşmemiş bir müzik biçimi olarak ortaya koyacağımız 'işitsel belgesel minderlerine'; müzik olarak yüceltmek i ses örüntülerine dair görüşlerimizin odak noktalarından.

Birçok müzikçinin kompozisyon mesleğine girerken, özellikle görüntü müziklerin diğer bir disiplinden / disiplinlerarasından beslenen cazibesine zaman da, tam da bu başka ortamın malzemesine; birbirinden etkileyici hazır kurgulara yaslanıp palazlanmayı denediği / benimsediği bir zavallı da düşürülüyor belgesel. Gerçi burada karşılıklı paylaşılan, büyük bir umursamazlık var: Sadece belgesellerde değil birçok film türünde ya da ürünlerde de müzik, aksayan, sallanan kurguları bütünleyen, birleştiren bir selobant' olarak ele alınıyor. Dramatik aksiyonun zayıf kaldığı, kurgunun da daha kaba hataların ortaya çıktığı noktalarda en azından 'maskeleyen' görsel cephenin 'edepsizliklerine' ilk akla gelen örneklerden. Buna karşı ise müzikal içerik, nosyon ve niteliklerden neredeyse yoksun; suya sabuna hep geri planda geveleyen; bu duruşu malzemesiyle de ortaya koyan: synthesizer dokuları ya da ezbere tıngırdatılan sözde 'yöresel' çalgılarla bağıntılardan ya da kompozisyon araç ve manevralarından yoksun yuvarık değilse, görsel medyada önemi yadsınamaz devamlılık ve senkronizasyon yanından geçmemeyi bambaşka bir boyuta taşıyan; 'yerli aile dizisi' mantığında en az iki kez piyasaya sunulan (güya belgeselin yanı sıra, CDsi ve konser mantığında popülerleştirilen; andığımız bağlamda popülistleştirilen) çifir örnekleriyle neredeyse normlaşmış, belki de bir tek tarafımızca olumsuzluk müzikler var.

Böylesi negatif görüşleri kabul etmeniz bir nevi yıkım, farkındayız. Sevdikleriniz ufulanacak, güvendiğiniz dağlara kar yağacak, ezberlenmiş kolay formüller İstedığınız kadar direnin, hep böyle var olmuş, böylelikle (yanlışlıkları) olgu, en azından bu yazıda kurcalanıp sarsılıyor olacak. Belgesel gibi bir olmaz gördüğümüz samimiyet ve kalitenin, müzik grameriyle de yönelmiş gecikilmiş de olsa geliştirmek zorunda olduğumuz bir eleştirelilikle ele alınması aynı kaçınılmazlıktaki iç estetiğinin altının çizilmesi, son derece önemli. Manipülasyon söz ederken, her belgeselin aslında açık ya da örtülü bir propaganda filmi istemez bir taraf seçtiğini bilmiyor, dahası iddia edenlere katılmaktan geri şüphesiz. Bu son derece tehlikeli alanda; etik uçurumunun en kenarında bıçakların sırtında gezinen bir dalda, 'dürüstlük', 'yansızlık' edebiyatı daha ilk kadrajla, ilk montajla başlayan manipülasyona, hiç olmazsa estetik duruş öneriyoruz. Acı ama gerçek!

müzik derken, öncelikle hangi noktadan hareket ediyoruz: sunumu mühim; müzikle ağdalanması, en azından ek itici, uygunsuz ve ister istemez sahteci. Belgeyle bir arada Yok filmde hareket edebsek, o formun, gramerinin ve normlarına ve seviyelerine uygun müzik prodüksiyonlarını

Düşünün, bir tarafta kare kare senkronizasyon için bir ordu koskoca orkestraların ya da çok yetkin solistlerin, bu konuda in elinden çıkan ve her halükârda profesyonelce kaydedilen bitirilen, iki synth veya gitar - bağlamayla yuvarlanan, çoğunlukla ikleri... Senkronizasyonu bırakın 3-4 dakikalık bir ses yastığının 'döşenmesi', döneduran aynı iki akorun hem ördeklerin inin kederine uygun görülmesi; tüm bunların da aslında kendini n gizliye, utana sıkıla; duyulma sınırında, en geri planda, ya ü bastırarak gürlükte, bir pop parçası baskınlığında (ama gene mikslenmesi yeterince manidar. Tüm bu önermeler paragrafın başındaki üçüncü kavram olan müzikten de derinden paragrafın başındaki üçüncü kavram olan müzikten de derinden beğeni, beceri seviyeleriyle buluşturmak ya da önereceğimiz ağır yerinde olacaktır:

kullanmayın! Bunun yerine 'müzikal' bir kurgu yapın. Sesler kadar, çok, bir zaman sanatı olarak, müziği algılayın ve de zamanın kullanılışındaki müzikallikleri fark edin, benimseyin, içselleştirin; bu bilinçle kullanın. Belgeselde zaten birçok işitsel unsur var; bunları görüntülere özenildiğince ele alır; derinlerine eğilir, dikkatlice, duyarak, dinleyerek, iç zamanını hissederek kurgularsanız, zaten o filmi belgesel kılacak asıl ve tek müziği yakalamış olursunuz. Tabii bu önerimizi algılayabilecek olgunlukta profesyonel yönetmenle oturulacak kurgu masasından çıkacak sonucun ligi başka bir müzisyenin (idealdeki) zaman algısını, her şeyi bizzat çökertmek derinde bir yönetmenden beklemek, en azından büyük bir toyluk, nahif bir beğenimiz 'müzik kullanmayın', dikkatli meslektaşların kolayca edebileceği bir karar. Hayatta yapmak kadar yapmamak, konuşmak kadar susmak olabiliyorsa...

arkasında durduğumuzu kolaylıkla örneklemek adına, samimi (küçük) izlememizin muhtemelen izlemiş olduğu birkaç belgeselin müzik künyesinde gördüğünü, fakat tek nota müzik kullanılmamış olduğunu; bunların çoğunun kendilerinden sonra stüdyomuza getirilip, şahane kurgusunun izlenmesi yönetmenimize "abi, iş tamam; dokunursam bozulur" ya da "motorları gıcirtları öne al, 00.12.45.10 sonrasını yeniden miksle, lafları da tamamen kurgularla döndüğümüz; böylelikle az da olsa bir gelirden feragat etmeyi göze sadece önceden yazıldığı için isimimizin durduğu, ya da bütüne hizmet eden lüğüyle hiç yazılmadığı filmler olduğunu belirtmekte fayda var.

gönül verdiği bu türü ucuzlatmamak, ufalamamak lazım. Hele ki başı başına olgun ve öznel bir disiplin olarak benimsediğimiz müziği böylesi bir suiistimale derece yakışsız, düşük, ve hatta adi bir tavır. Tüm sinemanın ya da görsel olarak, görsele ayrılan zaman, özen ve emeğin binde birini vermeksizin, ancak son; neredeyse âdeten, günah savarcasına, alelacele ambalajlama kertesinde olarak - zarı ayıklanmış iç baklardan yapılan favanın üstüne konan dereotu misali - müzik, ne belgeye ne filme ne de ötesine geçecek belgesele yakışacaktır.

Senkronizasyonu bırakın 3-4 dakikalık bir ses yastığının tüm filme tekrar tekrar 'döşenmesi', döne duran aynı iki akorun hem ördeklerin beslenmesine hem de çiftçinin kederine uygun görülmesi; tüm bunların da aslında kendini ele verir bir şekilde gizliden gizliye, utana sıkıla; duyulma sınırında, en geri planda, ya da tam tersine; görüntüyü bastırarak gürlükte miksenmesi yeterince manidar.

Bu bağlamda en uzak durulması gereken tavrı ise, belgeselcilikte sıkça başvurulan hatta bazen kavruk kelamla: Bütçe yok / fakiriz / salla bir şeyler gönlünden / yap bir kıyak. Çoğunlukla ödenen bedelleri konu edinen bir dalda kabul edilemez bir ürünler için önşart olarak da görebileceğimiz bu tavrın sonuçları ortada: silgim yok, sınıfta kaldım, haberim yok' tekerlemesi, bu bağlamda bir kaderiyle örtüşen bir hazinlikte.

Eminim ki çok kızdırdık, sinirlendirdik, gerdik, kararttık. Ama samimiyetimizle toka edip realiteleri ipe dizdik. Umarız, paylaştığımız aynı engeli, uzun yolda vagonunda dürüst bir yolcu olduğumuz gözden kaçmamıştır.

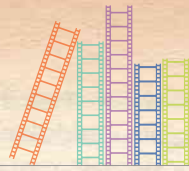
Bir de acı söyleyenin asıl dostunuz olduğu... ▲

Kötü ürünler için önşart olarak da görebileceğimiz bu tavrın sonuçları ortada: 'Kalemim yok, silgim yok, sınıfta kaldım, haberim yok' tekerlemesi, bu bağlamda birçok belgeselin kaderiyle örtüşen bir hazinlikte.



* Alper Maral, besteci, öğretmen, sahne ve ekran müzikleri ağırlıklı olarak YTÜ STF Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzikoloji, Kompozisyon ve İBO İletişim Tasarımı Bölümünde ses, görüntü ortam ağırlıklı dersleri ve ilgisiz konularını sunuyor.

SİNEMATEK



Paul Auster'ın, 'Auggie Wren'in Noel Öyküsü' (Auggie Wren's Noel Öyküsü) isimli hikâyesinin son bölümünde geçen bir olaydan daha doğrusu bir olaydan bahsetmektedir. Son bölümde Auster, New York Times'tan Noel günü yazması üzere bir öykü yazmasına ilişkin bir teklif alır. Ancak bir süre sonra bu teklifi değer bir Noel öyküsünün olmadığına farkına varır ve bu konuyu, bir tür puro almak için uğradığı Auggie Wren'in tütüncü dükkanında, Auster'a bir yemek karşılığı kendisine çok güzel bir Noel öyküsü yazmasını söyler. Auster da bu teklifi tereddüt etmeden kabul eder. Wren, söz verdiği yemekten önce Auster'ın ismarlamış olduğu yemeği yerken; 1972 Noel'inde kendisinin yazdığı bir öyküyü anlatır. Öykü tam da Auster'ın ve New York Times'ın istediği gibi olur. Wren'in öyküyü anlatması bittikten sonra Auster'ın içine bir şüphe tohumu atılır.

Wren'in öyküsüne özgün haliyle aktarıyorum :

Wren'in öyküsünde muzip bir gülümsemenin yayıldığını görerek bir an sustum. Pek hoşuma gitmişti, ama o an gözlerindeki ifade bana son derece gizemli göründü, sanki gizli bir şey söylüyordu; öyle ki, birden her şeyi uydurmuş olduğu düşüncesine kapıldım. Wren'in öyküsünü soracağım sırada, işin doğrusunu asla söylemeyeceğini kavradım. Wren'in öyküsüne inandırmıştı, önemli olan da buydu. İnanan biri bulunduğu sürece, gerçeklik kavramı yoktur.”(1)

Wren'in öyküsüne daha sonra tekrar döneceğiz...

Wren'in 'Belgesel ve sanat' gibi bir başlık bağdaşamayacak iki kavram gibi görünüyor. Wren'in öyküsünde sanat kavramıyla ilişkili olarak ikinci bir kavram daha karşımıza çıkıyor.

Wren'in öyküsünde "sanat nedir?" sorusuna bir cevap arayabilmek için; sanırım öncelikle sanat kavramını tanımlamak ve sanatın özelliklerini ortaya koymak gerekiyor.

Wren'in öyküsünde "sanat adı verilen şey yoktur aslında..." (2) diye başlar 'Sanatın Öyküsü' kitabına. Wren'in öyküsünde sanatçılar vardır; yani bir zamanlar renkli toprakla mağaranın duvarına resimler çizdiklerinde bizon resimleri çizdikten, bugünse boya satın alıp reklam afişleri çizdikten beri daha birçok başka şeyler üreten insanlar. Tabii ki bu saptamaya ulaşmak mümkün değil, ancak; bu saptamanın mekân ve zamana göre yanlış anlaşılmalara yol açabileceğini göz ardı etmemek gerekiyor.

Wren'in öyküsüne bakılırsa bizim kullandığımız anlamda sanatçı kavramı da 16.yy'da tanımlandı. Wren'in öyküsünde, Donatello da yaşadıkları dönemde birer zanaatkâr idiler. Nasıl ki bir zanaatkâr ya da bir nalbant işlevsel bir nesne üretiyorsa, onların yaptıkları da aynı ereğe hizmet ediyordu. Resim, heykel, mimari ya da şiir ile uğraşan bir zanaatkârın da inandırma gücüne sahip bir inancı pekiştirme gibi bir işlevi vardı. Diğer bir deyişle, var olan gücünü perçinlemeyi görevlerinden biri. Bu sebeptendir ki, Platon, 'Devlet' kitabında eserlerine ağlayıp sızlanmayı, yalan söylemeyi, ahlaksızlık etmeyi ve kötü örneklerle toplumun muzdululuğuna kavuşturmayı uygulayan edebiyatçıları ve tragedya yazarlarını kurduğu devletinin dışında bırakır.

Wren'in öyküsünde "sanat nedir?" sorusuna Batı'da verilen ilk somut yanıt; sanatı bir yansıtma, benzetme ya da bir şekilde görme eğilimidir. Yine Platon'un 'Devlet' diyalogunda; Sokrates, Glaukon'a

Aslına bakılırsa bizim kullandığımız anlamda sanatçı kavramı da 16.yy'da tanımlandı. Praksiteles de, Donatello da yaşadıkları dönemde birer zanaatkâr idiler. Nasıl ki bir ayakkabıcı ya da bir nalbant işlevsel bir nesne üretiyorsa, onların yaptıkları da aynı ereğe hizmet ediyordu.

Alper Kırklar**

akirklar@bilgi.edu.tr

1971, Kamboçya



SİNEMATEK

**Pek çok hakikat için
bilgi veren kişinin
iyi niyetine, kimi zaman
da kötü niyetine güveniriz.
Mesela epistemolojik
açıdan, Amerikalıların
Ay'a gittiğinden
emin olamayız.
Oysa Flash Gordon'un
Mongo gezegenine
gittiğinden eminizdir.**

ressamın yaptığı işi anlatırken alaycı bir şekilde "İstersen bir ayna al eline, Bir anda yaptın gördü güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını. Bütün canlı varlıkları" diyerek, ressamın işinin aynadan farksız olduğunu belirtir. Aristoteles de 'Poetika'da sanatın öykünme (mimesis) olduğunu belirtir.

Söz konusu yansıtma kuramı; "görüngüyü", "geneli" ve "ideali yansıtma" başlıklara ayrılrsa da, 18.yy'a kadar hâkimiyetini sürdürmeyi başarmıştır. 19. yüzyıla ise yansıtma kavramını sanatı açıklamak için kullanan en önemli kuramcı Platon olmuştur. Bundan daha önce yandaş bulan Romantizm'den sonra gelen Stendhal, Balzac ve Zola gibi romancıların geliştirdiği gerçekçilik akımı da yansıtma ilkesine vermiştir.

Platon gibi Stendhal da sanatı aynaya benzetir. Stendhal'a göre "yol boyunca gördüğün bir aynadır roman." (4) Yani genel olarak yansıtma kuramı dediğimiz kuramı gerçek şeyleri orijinal hallerine en yakın biçimiyle sunar bize. Bir eserde gördüğümüz "gerçek gibi" olması sanat kavramını sorgularken önümüze çıkan ayırıcı özelliği oluvmektedir.

Sanat eseri bize görüngenü dünyayı yansıttığına göre bir tür hakiki bilgi de verir mi? İsterseniz bu konuyu düşünürken edebiyat üzerinden ilerleyelim.

Edebiyat ve hakikat (5) ile ilgili temelde iki görüş vardır: Bazı estetikçiler edebiyatın bize (insan tabiatı, hayat, toplumsal gerçeklik vb. hakkında) sağladığını iddia etmekte ve bundan ötürü hakikat bildiren bir şey olduğunu bazıları ise, edebiyat dahil, sanatın hakikati bildiremeyeceğine, özünün hakikat olmadığını inanmaktadır. (6) Sanatın ya da edebiyatın bilgisel olduğunu bu bilginin niteliği hakkında da bazı yorumlar getirmek durumundayız.

Mantıkta hakikat, önermelere ilişkin bir özelliktir. Yani hakikatten söz ederken doğru ya da yanlış olduğundan söz ediyoruz demektir. Olgular ile ilgili bağlamda bir doğruluk ya da yanlışlıktan söz edemeyiz. Bir masanın doğru olduğunu söylemek anlamsızdır. Ama, 'şu masanın dört ayağı var' dersek doğru mu yanlış mı diye sorabiliriz. Yani doğru ya da yanlış olma ancak bir konu olduğunda geçerlidir. Bir önermenin hakikati ifade etmesi, doğru demektir ki, bu da betimlediği olgunun (durumun) gerçekten öyle olmasıdır. Diğer bir yandan ise; gerçek dünyada "Hakikat" (Truth), anlatı dünyalarında (Trust) ilkesinin egemen olduğunu düşünürüz. Oysa, gerçek dünyada da hakikat kadar güven ilkesi önemlidir. (8)

Napolyon'un 1821'de öldüğünü deneyim yoluyla bilmiyorum, tam deneyimime dayanmak zorunda olsam, yaşamış olduğumu bile söyleyemem. Geçmişte, birçok şey için başkalarının bilgisine güvenebileceğimi öğrenen dünyanın temsiline kabul etme tarzımız, kurmaca bir kitabın temsil ettiğini kabul etme tarzımızdan farklı değildir. Nasıl Scarlett'in Rhett ile evlenmesi gibi yapıyorsam, Napolyon'un Josephine ile evlenmiş olduğunu da biliriz. Fark tabii ki güvenin derecesinde yatmaktadır... (9)

Kurmaca dünyalardaki hakikatten bir şekilde emin olabilirken; gerçek dünyada söz ederken aynı derecede emin olabilir miyiz peki?

Pek çok hakikat için bilgi veren kişinin iyi niyetine, kimi zaman da kötü niyetine güveniriz. Mesela epistemolojik açıdan, Amerikalıların Ay'a gittiğinden emin olamayız. Oysa Flash Gordon'un Mongo gezegenine gittiğinden eminizdir. Biraz şüpheli olma eğilimindeyiz. Küçük bir düzençi grup (Pentagon'dan ve çeşitli televizyon kanallarından) bir sahtekârlık düzenlemiş olabilirler. Olayı televizyondan izleyen herkes, Ay'a gittiğini o insan görüntüsünün doğruluğuna inanmış olabilir. Gene de, Amerikalıların Ay'a gittiğinden emin olmamız için bir neden var: Rusların sahtekârlığa karşı çıkıp, bunu açıklamaları. Ancak gerçek dünyada neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermek için topluluğın güvenimin derecesiyle ilgili nasıl güç karar almam gerektiğini gösterir.

SİNEMATEK

... gerçek dünyada, gerekse temsili dünyalarda hakikatın veya bilginin alıcı...
... anlamlandırılabilirliği; alıcının total ansiklopedik bilginin ne kadarına vakıf...
... kabulüdür. Roger Schank, 'Reading and Understanding'de bize şu öyküyü

... seviyor, ancak Mary onunla evlenmek istemiyordu. Bir gün bir ejderha...
... andan kaçırdı. John atının terkesine atlayıp, ejderhayı öldürdü. Mary onunla...
... etti. O andan sonra memnun ve mutlu yaşadılar."

... bir kıza öyküyle ilgili bazı sorular soruyor:

... neden öldürdü?

... de ondan.

...?

... sızlamıştı.

... sızlamıştı onu?

... üzerine ateş püskürtmüştür.

... Mary, John ile evlenmeyi kabul etti?

... çok seviyordu, John da onunla evlenmek istiyordu ondan.

... başlangıçta John ile evlenmeyi istemiyorken sonradan onunla evlenmeye karar

...

... bir soru.

... ama sence yanıtı ne?

... başlangıçta Mary onu istemiyordu, sonra John çok tartıştı ve Mary'ye onunla...
... istediğinden söz etti, o zaman Mary onunla evlenmek istedi. (10)

... ki ejderhaların ateş püskürttüğünü bu kız biliyordu. Ancak karşılıksız bir...
... minnettarlık ya da hayranlık adına karşılık verilebileceğini bilmiyordu. (11)

... da kısa, gerçek ya da kurmaca herhangi bir öykünün anlamlandırılmasında,
... ansiklopedi veya deneyim bilgisinin önemi bu küçük deneyde ortaya çıkıyor.

... "Bilgi kesinlik ister" der. Kesin olanın doğruluğu ise açık ve seçiktir. (12) Oysa...
... belli bir yanılsama vardır. Bu yanılsamayı en sinsi biçimde oluşturan ise görsel...
... Genel bir söylem getirirsek: Temsil (13), yarattığı yanılsama oranında gerçekteki...
... özgün/orijinal nesneye yaklaşır. (14) Film ise resim ve heykelden biraz daha...
... insan eli değmeden üretilir ve bu yüzden gerçekliği daha inandırıcıdır. Filmin...
... değmeden üretilen bir görüntü sunması ise görüntüdeki nesnenin varlığına...
... yol açar.

... gösterdiği şey hakkında doğru bilgi verdiği yanılsamasını yaratır. Ancak,
... hikâyesinin uyarlaması olan ve Antonioni'nin beyazperdeye aktardığı 'Blow-
... film ya da fotoğraf hakkındaki bu düşüncemiz de yerini bir şüpheye bırakır. Filmin
... Thomas (ki filmde kendisi bir fotoğrafçıdır ve birazdan sözünü edeceğimiz
... kendisi aynı günün sabahı çekmiştir), son sekansta Patricia'ya bu sabah birinin
... gününü söyler. Patricia olayın nasıl olduğunu sorar. Thomas "Bilmiyorum,
... der. Yerde bulduğu fotoğrafı Patricia'ya gösterir. "İşte ceset" der. Ancak
... büyütülmüş fotoğraf parçasını Bill'in yaptığı bir resme benzetir. İşin ilginç
... fotoğrafı çeken Thomas'ın da bu görüşe katılmasıdır.

... üzere filmin nesnelliği de aslında görüntüdeki nesnenin varlığına inanmamız
... değildir. Fotoğraf da tıpkı resim ya da roman gibi gerçek dünyaya ilişkin kesin
... vermez. Sadece, sezgilerimize bu olası hakikatın varlığına ilişkin telkinde bulunur.
... bir ifadeyle '...miş gibi' yapar.

... kadar; sanat ve kurmaca anlatılar üzerine bazı genel saptamaları ortaya koymaya
... arasında ise diğer görsel sanatlara oranla hakikat hakkında daha fazla nesnel bilgi
... inandığımız filmin aslında sandığımız kadar masum olmadığına sizleri inandırmaya
... Ancak yine de tüm bunların yeterince açıklayıcı olduğu kanısında değilim.

Film, bize gösterdiği şey hakkında doğru bilgi verdiği yanılsamasını yaratır. Ancak, Cortazar'ın hikâyesinin uyarlaması olan ve Antonioni'nin beyazperdeye aktardığı 'Blow-Up'ta film ya da fotoğraf hakkındaki bu düşüncemiz de yerini bir şüpheye bırakır.



İsterseniz artık birincil dereceden konumuz olan belgeselin sanat olup belgeselcinin tüm diğer sanat dalları ile uğraşan insanlar gibi yaratıp yaratmadığı sorular sormaya başlayalım.

SİNEMATEK

Tüm masallar bir varmış bir yokmuş diye başlar. Bu tür bir başlangıç bir ilişkin ayırt edici özellik olmasından öte; Örnek Yazar'ın, Örnek Okuyucu'ya oluşturduğu bir şifredir. Örnek yazar, yapıtına bu tür bir başlangıç seçerek okuyucularını söylemektedir:

“Ey okuyucu, birazdan okuyacakların gerçek yaşantılarla bağdaşmayacak, uydurma ölçüde doğa üstü yaratık ya da olaylarla dolu bir anlatıdır.”

Sizin de anladığınız gibi bizler bu tür eserlere masal ismini veriyoruz. Bir masal varmış bir yokmuş” ile başlıyorsa, kendi örnek okurunu hemen seçtiğine göndermiş olur: Bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden öyküyü kabul etmeye hazır birisi.

Kimi zaman da yazar örnek okuyucu kitlesini biraz daha karmaşık hale getirmeye çalışır. Pinokyo şöyle başlar :

“Bir zamanlar... Bir kral varmış! Diyecek hemen minik okurlarım. Hayır, çocuklar... Bir zamanlar bir tahta parçası varmış.”

İlk bakışta Collodi bir masala başlıyormuş gibi yapıyor. Okurlar bunun çocuklara yönelik bir öykü olduğuna inanır inanmaz, sahneye yazarın karşılıklı konuştuğu çocuklar çıkarılıyor; bunlar masallara alışkın çocuklar gibi akıl yürütene tahminde bulunmuşlardır. Ancak, Collodi yanlış tahmini düzeltmek için özellikle minik okurlarına başvurur. Şu halde, çocuklar masalı kendilerine yönlendirilmiş olarak okumayı sürdüreceklerdir. Bununla birlikte, anlatının başlangıcı çocuklara okurlara bir göz kırpmadır.(16)

Her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Metnin anlamlandırılabilmesi için okuyucunun yardımına ihtiyacı vardır. Sanırım dört yıl önce, bir Türk televizyonunda Şok isiminde bir program yayımlanmaya başladı. Haber programları ile ustaca dalga geçen, ancak bunu yaparken yine söz programlarının kodlarını ya da sesleniş biçimini kullanan bir güldürü programı bu kodlar kimi izleyiciler tarafından doğru olarak çözülemedi ve en az ilginç sonuçlar doğurdu.

Program bir hafta, herhangi bir haber programında ne yazık ki görmeye alışkın kamera tekniğini taklit ederek ve bu görüntülerin üzerine; yine herhangi bir programında duymaya alıştığımız bir anlatıcı ses (voice over) koyarak uydurma haber yayımladı : “Ünlü fotomodel, Anne Nichole Smith, her ay bir genelevinde para karşılığı Türk erkekleri ile birlikte oluyor.” Tabii bu metin net olmayan, sözde gizli kamera görüntüsünde de sarışın bir kadını bir erkekle görüyordunuz.

Yaklaşık bir hafta sonra gazetelerde ve bazı televizyonların haber bültenlerinde Edirne Valiliği'nin bir açıklaması yayımlandı. Açıklamada özetle; Türkiye’de valilik yabancı uyruklu bir kadının herhangi bir genelevde çalışması yasalar gereği Şok programında yayımlanan haberin ardından Edirne Valiliği, söz hakkında soruşturma başlatmıştır.

Anlaşıyor ki dönemin Edirne Valisi, programının yapımcısının programı tasarladığı örnek okur değildi.

İki sene önce sinemalarda gösterilen ‘Blair Witch Project’ ise; örnek okur kurmaca film üçgenini ortaya koymada ilginç bir örnek oluşturuyor.

Bir metin “Bir varmış bir yokmuş” ile başlıyorsa, kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur: Bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden bir öyküyü kabul etmeye hazır birisi.

İlgiliydi. Grup, Blair ormanında yaşadığına inanılan cadıyı içinde çekim yapmaktadır. Film boyunca izleyiciler ile olaylara tanıklık ederler. Ekipte iki kamera vardır. Biri 16 mm Hi8 video kamerası. Bizler de izleyici olarak olayları film kamerasından izleriz. Her ne ise, film süresince ekibin ancak Blair Cadısı olduğuna inandığımız bir şey tarafından herhangi bir gerilim filmi ile "Blair Witch Project" arasında kurma açısından bir fark yok. Esas ayrım, filmin başlangıcında ufak bir yazıdan kaynaklanıyor.

Şuna benzer bir şeydi : "Bir grup sinema öğrencisi, Blair ormanında bir cadı ile ilgili belgesel film çekmeye gittiler. Ancak haber alamadılar. Bir süre sonra arama ekipleri ormanın çıktıkları filmleri buldu..." Bu küçük yazı ve bu yazıyı doğrular kampanyasının etkisi ilginçti. Filmin California'daki ilk gösteriminde toplanan seyirciler filmin oyuncularının gerçekten öldüğüne başarılarında görene kadar da bu inançlarını sürdürmüşlerdi."

Sözünü ettiğim hikayesine dönmenin sırası geldi sanırım. Auster, ilgili beni öyküsüne inandırmıştı, önemli olan da buydu diyor. (buraya kadar sözünü ettiklerim ışığında gerçek hayatı da büyük bir anlatının hakikati; anlatının niteliğinden, türünden ya da kurduğu ilişkide saklı gibi görünüyor.

olarak nitelendirmeyi yeğlediğim; herhangi bir yapıtın hedef olarak oluşturulan kişinin niyeti doğrultusunda bir algı süreci olarak belgesel film olsun, ister bir roman ya da kurmaca bir film, gerçeklik, söz konusu türlere ilişkin kullanırken sözünü ettiğimiz gerçekliğin o yapıtın bulunuşuna ilişkin bir gerçeklik ya da doğruluk olduğunu ırmalıyız. Kanımca; herhangi bir sanat eserinin bize verdiği bilişsel bu kıstasları göz önünde bulundurmalıyız.

ya da belgeselin bilişselliği de, bu anlamda sanata özgü olan bir bilişsellik takdirde, yani belgeselin verdiği bilginin ve belgeselcinin bir kavrama doğruluğunu ya da hakikiliğini kabul etme durumunda, belgeselin açısından aynı niteliklere sahip olması gerekir ki, şu an için öyle daha güçlü bir inancım var.

değişirme veya yorumlama olduğunu bildiğimize göre; ister bilgi verdiğini de kabul edebiliriz. Sanat olarak belgeselin verdiği bilgi de, dallarında olduğu gibi; doğruluğu ya da kesinliği yapıt içinde değişmez, götürür bir bilgidir.

sanatçıyı tarihçiden ayıran nokta yapıtın kuruluşuna ilişkin bir niteliktir. "yazar bir adamın hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına kadar anlatırsa, sanatçı olmaz" der. Bir adamı olduğu gibi anlatmak tarihin işidir, sanatın değil. insanı, dünyayı yansıtması başka anlamdadır. O bir tek adamın hayatını anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı, insanlığın evrensel olan unsurları yansıtır. Bunun için de anlatmak istediğinin unsurları, ayrıntıları, rastlantısal olanları atar, gerekli olanı ayıklar, seçer arasında bir bağ gözeterek olaylar örgüsünü tek bir çizgi üzerinde kurar.(17) Peki nedir bu iki dil, yani; sanat ve bilim dili arasındaki temel fark?

mantığa seslenir. Anlatmak istediğini dolaysız bir dil kullanarak dili ise; duyguları dile getirir ya da duygulara seslenir. Anlatmak istediğini başvurarak anlatır. Burada sanatın anlatmak istediği şey derken; Aristoteles'in ayrımında dile getirdiği genele ilişkin anlamı kastediyorum.

Belgeselin bilişselliği biliminkinden farklıdır, çünkü belgesel, bir şey anlatırken sanatın dilini kullanır. Peki nedir bu iki dil, yani; sanat ve bilim dili arasındaki temel fark?



**Herhangi bir sanat
yapıtının anlamlandırma
aşamasında olduğu gibi
belgeselin de
anlamlandırılmasında
temelde üç niyet vardır:
Eseri yaratanın niyeti,
izleyicinin ya da
okuyucunun niyeti ve
yapıtın niyeti.**

Herhangi bir sanat yapıtının anlamlandırma aşamasında olduğu gibi anlamlandırılmasında temelde üç niyet vardır: Eseri yaratanın niyeti (intention of the author), izleyicinin ya da okuyucunun niyeti (intentio lectoris) ve yapıtın niyeti (18) Bazı çevrelerin (ki bunların arasına rahatlıkla bazı akademisyenleri, yönetmenlerini ve yapımcılarını koyabiliriz) belgesele ve belgeselciye olduğu bir anlam yükleme çabaları da bu üç niyetin belgesel alanında tam olarak kazanamamasından kaynaklanıyor. Pek çoğumuzun, belgeselin verdiği bilgi ile ilgili yanlış bir kaniya sahip olmamızın nedeni; yazarın ve okurunun yanlış bir şekilde belgesel oluşturulmuş olmasıdır.

Daha önce sözünü ettiğim; bir masalın başlangıcında duymaya alışkın olan okuyucu, 'bir yokmuş' cümlesi nasıl ki okuyucuya bunun bir masal olduğunu ve yapısının bu nedenden ötürü masal türünün özelliklerini taşıyacağını ve filmin daha önceden belgesel olarak adlandırılmış olması benzer bir bilgi, belgesel kavramına daha önceden yüklenmiş ve izleyicide gördüğü bir sanat eserinden edinebileceği tür bilgiden farklı olarak; gerçek hayata dair önermelere özgü doğruluk değeri içeren türden bir yanılısıma yaratır.

Bir belgeselcinin bilinçli olarak ya da olmayarak belgesele atfettiği bilgi veriminde sanıldığı türden bilgi verme olmadığını da belirtmek durumu ressam, bir roman yazarı veya bir kurmaca film yönetmeni gibi belgeselcinin şeyin sanatın temel özellikleri olan yaratma, yorumlama, değiştirme ve rahatlıkla söyleyebilirim sanırım. Özetlemek gerekirse, Edip Cansever'in "Hepimiz tanrı kaldık, kimse mutluyum demesin." (19) ▲

* 17 - 21 Ekim 2001, V. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı bildirisini.

** İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi Araştırma Görevlisi

DİPNOT

- (1) Paul Auster, 'Kırmızı Defter', Çev. Münir H. Göle, İstanbul, Can Yayınları, 1997.
- (2) E. H. Gombrich, 'Sanatın Öyküsü', Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- (3) Berna Moran, 'Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi', İstanbul, İletişim Yayınları.
- (4) Berna Moran, a.g.e., s. 39.
- (5) Hakikat burada İngilizce'deki 'truth' ve Fransızca'daki 'verite' kelimelerinin kullanılmaktadır.
- (6) Berna Moran, a.g.e., s. 273.
- (7) Berna Moran, a.g.e., s. 274.
- (8) Umberto Eco, 'Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti', Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları.
- (9) Umberto Eco, a.g.e., s. 102.-103.
- (10) Roger Schank, 'Reading and Understanding', Hillsdale, N. J., Lawrence Erlbaum Associates, 1982.
- (11) Umberto Eco, a.g.e., s. 12.
- (12) Arda Denkel, 'Bilginin Temelleri', İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 16.
- (13) Temsil, burada İngilizce'deki 'representation' olarak kullanılmıştır.
- (14) İhsan Derman, a.g.e., s. 45.
- (15) Umberto Eco, a.g.e., s. 15.
- (16) Umberto Eco, a.g.e., s. 17.
- (17) Berna Moran, a.g.e., s. 29.
- (18) Umberto Eco, 'Yorum ve Aşırı Yorum', Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları.
- (19) Edip Cansever, 'Yerçekimli Karanfil' (Toplu Şiirler I), İstanbul, Adam Yayınları.



SİNEMATEK

49

Belgesel Sinema

SÖYLEŞİ: ÇEYİZ SANDIĞINDAKİ FİLMLERİN TANIĞI, AZİZ ALBEK*

...sesinde iki bilim adamı... Yıl 1950... Sabahattin Eyuboğlu ve Mazhar
...Fakültesi'nde artık birlikte dirler. Kendi ifadeleriyle
...Onlar yalnız Anadolu kültürünü keşfe çıkmamışlardır çünkü; başta
...dünya sanatının hemen tüm renklerinden haberdar olmuşlar,
...yapmışlar, yazılar yazmışlar, tartışmışlar ve tüm birikimlerini
...Anadolu kültürünün bilimsel keşfi değildir yani asıl
...geleceğe umutla bakan insanların ufkunu genişletmektir, onların
...dönemiyle başlatılan "aydınlanma hareketi"nin bir parçası

...ne inanan kuşaktan bu iki bilim adamı, deneyimleri ve öngörülerini
... "kolleksiyoncu bellek" yaratmaya da çalışırlar. Fakültede dersler, kitaplar,
... hedefleri için onlara yetmez. Özellikle Eyuboğlu, dönemin sanat ve
... aktif ve etkindir. "Avrupa sinemayı buldu, çünkü 500 yıldır onu
... kadar da hâkim.

...ada, ama uzun çalışmalar sonucunda ortaya çıkarılan Anadolu'da
... kimsenin bilmediği geçmiş, kimsenin görmediği buluntular, neden
... açılışıyla daha çok insana ve geleceğe ulaşmasın ki!" diye düşünürler.
... 4 yıl sonra, 1954 yılında İstanbul Üniversitesi Film Merkezi kurulur...
...na... ama inanarak tasarlanmış "hayaller"le:..

...1956'dan 1972'ye kadar 9 belgesel film üretilir: 'Hitit Güneşi', 'Siyah
... 'Karanlıkta Renkler', 'Anadolu'da Roma Mozaikçisi', 'Nemrut Dağı
... 'Anadolu'nun Dünyası', 'Antalya Ormanları', 'Anadolu Yollarında'.



Derleme: Ebru Şeremetli

ebru@vtr.com.tr

SİNEMATEK

Yollar boyunca, Eyuboğlu ve İpşiroğlu ile en başından beri birlikte vardır: Aziz Nejat Albek. Cumhuriyet'le yaşıt, sanatla Kadıköy Halkevi Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık ve resim okumuş, İstanbul Üniversitesi'nde İse Arkeoloji Bölümü'nü tamamlamış, Fakülte'de laboratuvarında çalışmaya başlamış ve 30'larının başındayken Eyuboğlu Film Merkezi'nde olmaya karar vermiş... Aziz Albek. Belgesel çalışmaları görüntü yönetmenliği yapan, Eyuboğlu ve İpşiroğlu'na yakın bir dost... hafızasında hala capcanlı yaşatan ve yollara düşmeyi özleyen o

Devam eden satırlarda okuyacağınız ve dingin bir mütevazılıkla anlatılan Aziz Albek'e ait. 1998 yılında kendisiyle yapılan sözlü tarih çalışmasından bir Belgesel Sinema Defterleri'nin ilerleyen sayılarında Dosya konusu Eyuboğlu Dönemi'ne de bir giriş.

Bugün neden tüm filmleri izleme şansımız yok? Çünkü geçen zaman içinde Eyuboğlu'nun hayallerinden çok uzaklaşmış.

Peki eksik filmlerden bazıları nasıl bulundu? Tesadüfen! Anadolu İlnur Ulutak'ın, Sabahattin Eyuboğlu'nun eşi Magdi Rufer hakkında tez çalışması sırasında.

Ardından...

Magdi Rufer'den bu filmleri devralan Nazmi Ulutak, filmleri yeniden araştırıran ve dokümantasyonunu tamamlayan Berrin Avcı... yani Tarihimizin çok önemli bir boşluğunu dolduran yine -bir avuç- insan.

'Antalya Ormanları' (1956)...

'Anadolu Yollarında' (1960)...

Onlar hâlâ yoklar... Yerini bilen var mı?

Belki güzel bir insan, güzel bir çeyiz sandığında korumaktadır... belki de gereken, yalnızca, heyecanlarımızı ve hayallerimizi sakladığımız sandıklarımız.

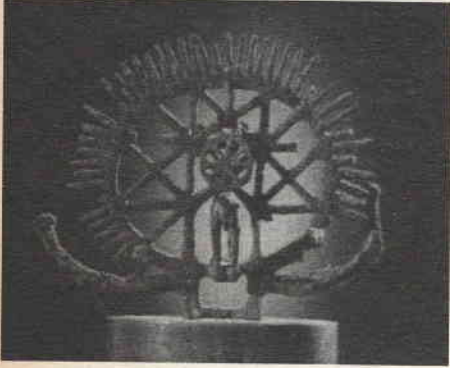
Şimdi, anılarını bizlerle paylaşan Aziz Albek'in anlattıklarını okuduğumuz duyguları, yorgunlukları, heyecanları ve belgesel film yapma arzularını anımsayacağız...

Film Merkezi'nin kuruluş fikri...

Hocamız Arif Müfit Mansel'di. O, böyle bir fotoğraf laboratuvarını istedi. O laboratuvar kuruldu. Ve o laboratuvar hâlâ da devam eder. Bir merkezinin de bir nüvesi oldu. Mazhar Şevket İpşiroğlu, Sabahattin Eyuboğlu hareketi istiyorlardı. Ondan sonra Prof. Macit Bey de bu işe çok katkıda bulundu. gelişmesini. Ve film merkezi çok basit bir şekilde kuruldu. Tabii hiçbir yapılmak istendi. Proje Rektörlük'e 53'de önerildi. Yani 54'de kuruldu. İpe de zaten 'Hitit Güneşi' filmi yapıldı.

Bu mesele tamamen bizlerin kafasında doğdu demeyelim o da yanlış örnekleri var. Biz o örnekleri de seyrettik çeşitli şekillerde. Mesela alırdık ya da kültür ateşeliklerinde bu filmleri seyrederdik. Yani öyle o zaman. Yabancı filmleri görme imkânımız vardı.

Ondan sonra bir de bilimsel sinema diye, yani belgesel demeyeyim diye bir sinema vardı Avrupa'da ve Türkiye'de biz üniversitede bu işbirliği yaptık onlarla. Mesela Göttingen'deki bir enstitüyle işbirliğine bize belgesel, bilimsel sinemanın bir 300 tane örneğini verdiler ve hala duruyor olmalı. Biyoloji, etnoloji ve teknik üzerine 300 adet film. Ve bu konu istediler ve biz de bunları yaptık, o ansiklopedinin yayınları için çok şey öğrendik tabii.



SİNEMATEK



Mazhar Bey'in tanıdığı
o geldi.
da birçok
kızı
çalışmalar
seneye
İpek Film
Film
güzel
Ödülünü

'Sürat Kalem' diye bir

Sonra 'Surname', 'Göreme', 'Roma Mozaikleri', 'Akdamar',
'Sakı Antalya'nın Suları', 'Anatanrıça', 'Karagöz'ün Dünyası', 'Kapalıçarşı',
'Nasrettin Hoca', 'Tespil' gibi bir sürü film... 18 film ediyor aşağı yukarı.

...ve sarıyanlar...

Sabahattin Bey öncüsü. İlle bu tür filmleri yapacağız. Yani bu Anadolu
göstermek istiyoruz dendi ve bu işe başlandı. Ve bu bir destan
Büyük konuda filmler yapıldı. Ama böyle tarih sırası yok, konu sırası
güzel işleniyorsa, hangi konu sinemaya yakınsa o işlendi ve bu
Nefesi olanlar oldukça bu iş yürüyebilir.

...için...

bugünkü sinemayla o dönemi mukayese edersek belki birdenbire çok
o zaman işlenecek bir konu var mesela, işte Mazhar Bey,
bu filmlerin çalışmalarını yapıyorlardı. Bizden de bazı malzemeler
şeydi buydu onları yetiştiriyoruz. Ondan sonra 'hadi' diyorlardı
elde bir metin var yani bir çalışma var, buna göre çekelim'.

Ama şimdi sinemacıların dediği, bütün senaryosu şusu busu
Olmayabilirdi de, çünkü bu insanlar işlerinde çok dolgundular. Hemen

...kurarken hayaller...

bu konuları hayata getirmek, film diliyle getirmek, sinema diliyle getirmek
öğrencilere bir şekilde göstermek, dünyaya göstermek, sinemalarda

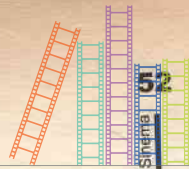
Sabahattin Bey ve Mazhar Bey'in bu konuları sinema diliyle anlatalım
için de çok hazırlıklar yapılırdı, bizden konunun resimleri istenirdi.
Bardık, konuları, yazıları toplardık getirirdik. Efendim sonra bunların
istenirdi. Bu yerlere gidilirdi işte. Üniversitenin verdiği imkanlarla,
işler yapıldı.



Üniversitenin yaklaşımı....

Rektörlüğe bağlıydık biz. Film Merkezi,
Fotoğraf Merkezi Edebiyat Fakültesi
Dekanlığı'na bağlıydı. Ama Film Merkezi'nin
bütçesi Rektörlük'ten çıkardı. Tamamen
Üniversitenin Rektörü'ne bağlıydı. İş için bir
para ayrılırdı. Yani Mazhar Bey proje için
rektörle temas eder, bir bütçe alınırdı ve bu
bütçeyle yapılırdı. İşte filmler alınır, o zamanın
filmleri, kameraman için ücretler ödenir,
yabancı kameramanlar için bir de, yol
masrafları... Ayrıca stüdyo masrafları. Ama

**Görsel olarak
bu konuları hayata
getirmek,
film diliyle getirmek,
sinema diliyle getirmek
ve bu filmleri öğrencilere
bir şekilde göstermek,
dünyaya göstermek,
sinemalarda göstermek...**



SİNEMATEK

Büyük Sinema 51



bunların dışında kimse
bir üniversitede oldu
üniversiteye bir kere ya
Yani yaptığı işlerle üniv
lazımdı ve buna göre ki
oyun film yapamazdık y
film yapamazdık. Yapal
diye öyle bir itirazım
elbet. Ama bizim o za
daha çok arkeoloji ve
konularında çalışmaya

**Başkaları da isterse,
bir konuyla gelebilir,
yani film merkezinden
istifade edebilirdi.
Ama bu pek olmadı.
Herkesin kendi işleri var
veyahut da bu iş çok
yeniydi belki. Şimdi ama
üniversiteler film
üretiyorlar, daha çeşitli
konulara giriyorlar ve
güzel de oluyor.
Ve çok daha fazla
imkânlar var. Böyle bir
imkânı biz hiçbir zaman
bulamadık.**

Başkaları da isterse, bir konuyla gelebilir, yani film merkezinden bu pek olmadı. Herkesin kendi işleri var veyahut da bu iş çok yer üniversiteler film üretiyorlar, daha çeşitli konulara giriyorlar ve g daha fazla imkânlar var. Böyle bir imkânı biz hiçbir zaman bulam

Şimdi Üniversite desteğini şu şekilde verdi bize hiçbir zaman bırakın, biz istemeyiz bunu' denmedi hiç. Yani hiçbir karşı hareket Bey'in, Mazhar Bey'in sonra Adnan Bey'in filmleri bunun için gelinmedi yani. 'Ne yapıyorsunuz, niye yapıyorsunuz, bırakın uğraşacağız' asla söylenmedi böyle şeyler. Ve hatta teşvik geldi, ya öyle aman aman da bir destek olmadı tabii. Olmadı çünkü galiba bütün üniversite, daha doğrusu belki Türkiye pek o kadar h

Çekim koşulları...

Çadırda da kaldığımız oldu, okulda da, otelde de yani ne imkân Yiyecek de ne yeniyorsa birlikte, onları yedik. Yani, bir sıkıntımız olmadı.

Yöre halkı...

Tabii tabii, bir kere ne geliyor, 'üniversiteden geliyor' diyorlar. getiriyor tabii, hocalar gelmiş işte çalışacaklar falan diye. Orada yani.

Sabahattin Eyuboğlu, Altan Yalçın... anılar...

Gayet tabii, Sabahattin Bey'le bizim çok uzun bir arkadaşlığımı çalışmalarında hem Mazhar Bey hem Sabahattin Bey'len çok çalış Altan'da katıldı bize evet ve bütün rahatsızlığına rağmen, yani o onun, rahatsızlandı, hastalandı. Ama gene hep bizle çalıştı ve bir filmi yaptı. Üniversite de ona o imkânı tanıdı.

Şimdi bu çalışmalar içinde mesela bir 'Akdamar' vardır. O tar film. Akdamar'a gittik. Bizle Mîna Urgan da geldi, onu da, Mîna O da bizle Van'a kadar, bizim jipimizle geldi. Mazhar Bey ve I gelmişlerdi. Ve biz orada 60 ihtilalini öğrendik, adada. Yani hiç Bizim şoförün bir el radyosu vardı. Arap istasyonları üzerine öğrenmiştik. Sonra döndük, ondan dolayı yani bir değişiklik yapmadık programımızda. Zaten adada, çadırda kalıyorduk ve kısıtlı süremiz vardı, çalışma süremiz içinde bitirmemiz gerekiyordu. Bitirdik çekimleri rahatladık, öyle döndük Hiçbir yerde de bir engele rastlamadık. Düşünün Van'dan İstanbul'a kadar jiple geldik.

Gösterimler nerelerde olurdu...

Şimdi gösterimler bir kere üniversitenin kendi imkânlarıyla olurdu. Bir salonu vardı. Fen Fakültesi'nde, o salonda gösterildi filmler.

...gösterilirdi. Sonra küçük
...Mim olanlarını isteyenler
...ve bu filmlerin kopyaları
...üniversiteler arasında, okullar
...kullanıldı.

...sonra tepkiler...

...Neden beğeniliyordu

...i bu tür konularda filmler

...çok azdı Türkiye'de,

...da bir üniversite yaptığı

...Herkesin çok hoşuna gidiyor, 'ne güzel keşke devam edilse' gibi

...Ama ne kadar devam edebilirdi ve ne kadar etti onu da herkes biliyor.

...çünkü... kadro olmadı, evet kadro olmadı, yani sonrası gelmedi.

...nasıl karşılandı...

...yurtdışında ödüller aldı; kurumların yapmış olduğu, teşkilatların yapmış

...başarılı oldular. 'Karagöz' de almıştır 'Akdamar' da almıştır... Bilhassa

...Hep Avrupa'da gösterildi, oralarda kendi ödülleri aldılar.

...hep istek oldu ve bu filmleri hep gönderdik, ticari bir beklentisi olmadı

...İlk başta, evet, bu 'Hitit Güneşi' işte Berlin'de ödül kazanınca, İpek Film

...yapıldı diye, İpekçiler bunu, o zamanlar biliyorsunuz dünya haberleri

...sinemalarda, onların arasına katmak istediler ama olmadı. Nedense yarım

...o gösteri programı içine sokacaklar pek işte çözemediler, istediler ama

...miras...

...bir hareketi. Eğitim aldık, yani bir miras aldık. Durgun değildi yani, daha

...herşey. Birçok dalda daha çok iş yapılıyordu. Belki tam değildi, yarımdu şuydu

...güzelde sanki. Çok iyiydi hocalarımız, çok iyiydi ve de tatbikatlı olurdu

...eğitim. Biz muhakkak kazılara giderdik, hafriyatlara giderdik. Onun

...yapılırdı ders süresi bittikten sonra da, öğrenciler arasında birlik yarattı

...gene belgesel film yapmayı isterim. Arkeoloji filmi, etnolojik film... Herhangi

...fikri hoşuma gidiyor. Yani o negatifle uğraşmak, montajını yapmak...

...çok güzeldi. Ama kusura bakmayın bir şey söyleyeceğim, video çekiyorlar şimdi,

...onu bilemiyorum.

...bir kutuyu çektiniz, verdiniz, iş kopyaları size geldi. Onu hemen

...tabii. Seyrediyorsunuz, birkaç defa seyrediyorsunuz. Ondan sonra makaslamaya

...eklemeye başlıyorsunuz, kurgusunu yapıyorsunuz. Gayet zevkli. O masanın

...Kamerayla da, aynı şekilde. İmkanlar ne kadarsa, ışığına gideceksiniz,

...Yahut da mevcut olan ışıktan istifade edeceksiniz. Konunun üstüne

...araştıracaksınız, bunlar çok güzel şeyler. Hazırlopa konduğunuz zaman pek

...değil. Ama başka sinemada tatlı olabilir, oyun sinemasında tatlı olabilir ama

belgesel sinemada öyle değil. Yani onun hamuruyla uğraşmak lazım.

Bir kere insana müthiş zevk veriyor.

Ayıramıyorsunuz kendinizi o işin içine

girdiğiniz zaman, hep yapayım

istiyorsunuz, o işi bitireyim istiyorsunuz.

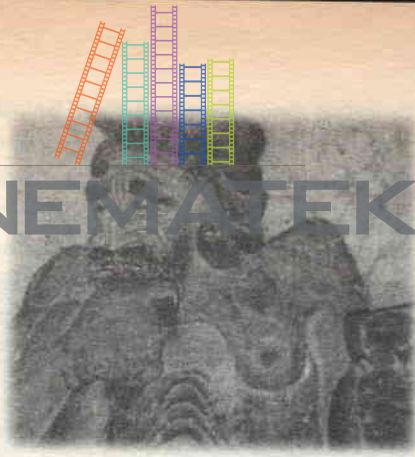
O çok güzel bir şey. Yani bu belgesel film

yapmak bir gönül işi. İnsanı hiçbir zaman

zorlamıyor. Zorlarsanız yapamazsınız

zaten. Gönlünüz istiyorsa, yani ona gönül

vermişseniz yaparsınız.



**Konunun üstüne
gideceksiniz,
araştıracaksınız, bunlar
çok güzel şeyler.
Hazırlopa konduğunuz
zaman pek o kadar tatlı
değil. Ama başka
sinemada tatlı olabilir,
oyun sinemasında tatlı
olabilir ama belgesel
sinemada öyle değil.
Yani onun hamuruyla
uğraşmak lazım.**



Belgesel sinemanın toplumsal hafızaya kattıkları...

Tartışmalar önceleri teknik konularda oluyordu, şu şöyle yapılmalı konusunda tabii hâkim olan Sabahattin Bey'ler, Mazhar Bey'ler çok işin içine girdik. İlk başta hâkim olan onlardı, yani bir nevi Onların düşündüğünü, tasarladıklarını biz tatbik ettik. Sonra biz işe iştirak ettik, yani devam ettirdik. Geriye dönüp baktığımızda eksikliklerimiz oldu, bazıları düzelttebildik, bazıları aynı şekilde yani onu da söyleyebilirim, fenî de olmadı.

Bakin belgesel sinema ne katar biliyor musunuz, belgesel sinema da biraz tökezler gibi geliyor bana.

Onun dışında belgesel sinema gönüllü yardımcı bulur. Yani insanlar ister. Yoksa bundan pek para kazanma derdi tarafı azdır işte çok başarılı olur.... Keşke imkânım olsa da ben gene film çekebilsem.

Hayaller...

Belgesel film yapılsın...belge film olsun, teknik film olsun ne belgesel film yapılsın. Küçük küçük de olsa, kısa kısa da olsa Her şeyden önce bir sinemacının yetişmesi için, çok iyi olur. İstedğim şey, bu sinema mutlaka devam etmeli, belgesel sinema

**...Belgesel sinema
gönüllü insanları ister.
Yoksa bundan pek para
kazanma derdi tarafı azdır.
Yani gönüllü insan
bu işte çok başarılı olur...
Keşke imkânım olsa da
ben gene film çekebilsem.**

* Enis Rıza ve Nalân Sakızlı'nın gerçekleştirdiği Aziz Albek ile sözlü Yapım Yönetim, Muğla-Akyaka, 28 Ağustos 1998.

KAYNAKÇA

- Berrin Avcı, 'Belgesel Sinemacı Yönüyle Sabahattin Eyüboğlu', Anadolu, 1999.
- Sabahattin Eyüboğlu, 'Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler', Haziran, İstanbul, 1997.



SİNEMATEK

dosya



Fotoğraf: Denis Darzacq

Man of Aran

Moana

ook of the North

Louisiana Story

Elephant Boy

n the South Seas

attery Maker

Elephant Boy

Tabu

Industrial Britain

Film,

iki nokta arasındaki en uzun mesafedir.

R. J. Flaherty

Man of Aran

ook of the North

Guernica

Louisiana Story

Twenty-Four Dollar Island



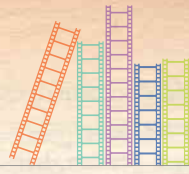
SİNEMATEK



Belgesel sinemanın öncülerinden olan Flaherty, 16 Şubat 1884'te doğdu. Babası maden mühendisi olan babasının yanında, Amerika'nın batı kesimlerinde çalıştı. Eğitimini Toronto ve Houghton'da yaptı. 1910'da, Sir William Mackenzie'nin görevi kabul ederek Kanada'da keşif gezilerine çıktı ve Belcher Adaları'nda keşifler yaptı. 1913'te çıktığı üçüncü gezide yanında kamerasını da götürdü ve bu gezide yaşamını filme çekti. Ancak bu çekimler talihsiz bir kaza sonucunda yandı. Yeni bir kaynak aradıktan sonra 1920'de bu kez daha gelişkin bir ekipmanla bir gezeye gitti ve belgesel sinema tarihinin en önemli yapıtları arasına girecek olan 'Nanook of the North'u çekti.

'Nanook'un hem ticari hem de sanatsal başarısı, Flaherty'nin önünde Paramount'un finansal desteğiyle bu kez güney denizlerini keşfe çıktı. 20 yıl sürecinden sonra Samoalıların yaşamından bir kesiti yansıtan ikinci filmi ortaya. Kendisinden egzotik bir aşk hikayesi bekleyen yapımcılarla arası açıldı. Bundan sonraki bir çok filmini de, yapımcılarla yaşadığı sürtüşme sonucu zorunda kaldı. MGM için çektiği 1928 tarihli 'White Shadows of the South' biriydi. Fox için düşündüğü Pueblo Kızılderililerini konu alan bir filmi yapımcıların müdahaleleri yüzünden yarım kaldı. Alman yönetmen F. W. Murnau'nun çektiği 'Tabu' da benzer bir kaderi paylaştı. Nihayet 1934'de 'Man of Aran' yıldızı yeniden parladı, bu film kendisine bir çok ödül getirdi. Ardından Zerkov ile birlikte yönettiği 'Elephant Boy' yine yapımcı kazasına uğrayarak yarım kaldı. 1948'de Standard Oil için yaptığı 'Louisiana Story' ile son başyapımını yaptı. 23 Temmuz 1951'de ölen yönetmen, yöntemleri ve çalışmaları etik açıdan da belgesel türüne önemli açılımlar getiren yapıtlar bıraktı. Flaherty, kamerayı dünyanın ücra yerlerine taşıyan ilk sinemacı. ▲

SİNEMATEK



da, sinemaya ilgi duyduğumu soruyorsunuz. Güzel; sinemayı ilk olarak, -maden araştırması- olan gezilerimin birsinde kullandım. Yanımda bir kullanılışı ile ilgili tek bilgilerim, Eskimo olan halkın yaşayışı, alışkanlıkları -görebildiğim ölçüde- göze hitap eden gezi belgeleri ve ayrıca, incelediğimiz bölge çeşitlerine ait sahneleri toplamaktı. Bu geziden bir süre sonra bir buçuk uygarlığa döndüğümüzde, çekmiş olduğum filmin gereçlerini ele aldım. New York'a dönmek üzere toparlarken amatörüğün verdiği dikkatsizlikle odada masadan bir sigara düşürüverdim. Yangın çıktı ve 70.000 feet'lik halinde uçup gitti.

bu negatifin yangından kurtulan bir kopyası vardı. Belki çoğaltabiliriz New York'a götürdüm. Fakat o günlerde, çoğaltma hemen hemen Amerikan Coğrafya Derneği'ne gösterdim ve o zaman ne kadar başarısız anladım. Bütünüyle gelişigüzel, oradan bir sahne, buradan bir sahne gösteren bir çizgisi ve süreklilikten yoksun bir şeydi. Seyredenler can sıkıntısından herhalde. Gerçekte ben bile sıkılmışım.

uzun süre bu konuda kafa yorduk. Sonunda filmin kötü oluşunun bu kez tutunabilecek bir film yapabileceğim umudunda birleştik. "Neden Eskimo ailesini ve bu ailenin bir yıllık yaşayışını ele almamalıyız?" diye sorduk. Hangi insanın yaşayışı daha ilginç olabilirdi? İşte dünyadaki herhangi bir daha az bir kaynağa sahip biri! Hiçbir soyun sağ kalamayacağı ıssız bir yerde yaşamayı, açlıktan ölmeye karşı sürekli bir savaştır. Çevresinde hiçbir şey yetişmez. en korkuncunun -kuzeyin acı ikliminin, dünyadaki en acı iklimin- baskısı Kuşkusuz bu hikâyeye ilginç olabilirdi.

hiç birisi tasarımıza kulak asmadığı için, böyle bir filmi paraca destekleyecek kına etmek birkaç sene aldı. Eskimolar gibi bütünüyle vahşi bir halkın filmi ni göstermek isterdi?

filmler yapmak, benim için daima en önemli yan olmuştur. Nitekim, film yapabilmem tek yol budur. Ama, filmi, kuzeyde yapmamın başka bir sebebi Eskimolara onu yapmakti. Böylece, yaptığım işi anlayıp benimseyecekler, benimle işbirliği yapacaklardı.

başarımla ilk geldiğimde şaşırılmışlar ve ne sormuşlardı. Kendilerine ait bir film -onları gösteren resimler- çekmek için bir yıl süre ile aralarında yaşamaya geldiğimi söyleyince, kakhaha ile güldüler. Bir kere benim Eskimolardan bazıları bir fotoğrafa bile dürüst bakamıyorlardı. İlk denemeler olarak birkaçının fotoğrafını çektim. Fotoğrafları kendilerine gösterdiğimde, çoğu ters baktılar. Fotoğrafları ellerinden aldım ve onları odadaki aynanın önüne götürdüm. Sonra bir aynaya, bir de önlerindeki fotoğraflara baktığımda, birden bire ağızları kulaklarına vardı, anlamışlardı.

taslantı sonucu, filmin çektiğimiz ilk sahnesi ayıbalığı ile olan bir çekişmeydi. Filmin sonunu yapıp, bu sahneleri gösterebilecek duruma getirdiğimde, Eskimoların anlayıp anlamayacaklarını merak ediyordum. Kulübemin duvarına asılmış Hudson körfezi işi üzerine gösterilen bu titrete sahnelerin onlarca ne anlamı olabilirdi? Gösteriye



Kendilerine ait bir film -onları kımıldarken gösteren resimler- çekmek için bir yıl süre ile aralarında yaşamaya geldiğimi söyleyince, kakhaha ile güldüler. Bir kere benim Eskimolardan bazıları bir fotoğrafa bile doğru dürüst bakamıyorlardı.

Çeviri: Taner Arıburnu**

SİNEMATEK

Küçük elektrik motorunu çalıştırdım, odanın ışıklarını söndürerek projektörün ışığını yaktım. Fıskıran bir ışık demeti, battaniyeyi kapladı ve gösteri başladı. İlk, perdeye baktıkları kadar geriye dönüp dönüp projektördeki ışık kaynağına da bakıp durdular.

hazır olduğumu bildirdiğim zaman on beşe yirmilik kulübemi, hincabın... Küçük elektrik motorunu çalıştırdım, odanın ışıklarını söndürerek... yaktım. Fıskıran bir ışık demeti, battaniyeyi kapladı ve gösteri başladı. İlk, perdeye baktıkları kadar geriye dönüp dönüp projektördeki ışık kaynağına da bakıp... "İnik" (ay balığı) diye bağırınca, gösterinin burada bittiğini düşündüm. Film... sürüsü kumsalda, güneşte uzanmış yatıyorlardı. Geride, ellerinde zipkin... sürünerek onlara yaklaşan Nanook ve arkadaşları görülüyordu. Ay... tehlikeyi sezerek suya dalmağa başladılar. Nanook, ayakları üzerinde... kalkıp zipkinını fırlatıncaya kadar, seyircilerden, yakınma çığlıkları... ayıbalığı ile zipkinın ipini umutsuzca tutan Nanook ve adamları arasındaki... başlamaz, bir gürültü koptu; salondaki her erkek, kadın ve çocuk, o ayıbalığı... O zaman ayıbalığının kaçıp kurtulacağını Nanook'tan daha kesin biliy... diye bağırıyorlardı, "Yakala onu! Yakala onu!"

O günden sonra, Nanook ve arkadaşlarının benim için yapamayacakları... Nanook, film için yeni av sahneleri düşünüp duruyordu. Özellikle, bir... takılmıştı. Kuzeyde, bildiği bir yerde, dişi ayıların kışın yavrularken... olduğunu söyledi. "Bunlardan, güzel bir film olur" dedi. "Biliyor musun... kümelerinin çok derinlerindeki bir dişi ayı inini bulmak zor değildir, çünki... ayının vücut ısısından soğuk havaya yükselen buharın çıktığı küçük bir... bunun kokusunu alır, siz de alıcınızı hazırlarken, ona doğru zipkinını... bıçağıyla karı kesip, oyacağım. Tabii yeterince büyük bir delik açtım... fırlatacağım. Köpeklerim dişi ayıya saldırınca" diye ekledi Nanook, "arab... boğuşma olacak. Ara sıra köpekleri havaya fırlatır, havada birkaç... yine ayakları üzerine düşerler. Ne dersiniz, güzel bir sahne olur... Uzun sözün kısası, bu ayı avı, kara kışta elli beş gün yolculuğu gerektirdi. Ve... gidiş-geliş altı yüz millik bir yol teptik. Hiç de film çekemedik. Buzların... elverişsiz olduğu için Nanook ayıbalığı avlayamadı. Köpeklerin ikisi... sonra güç bela geriye döndük, ama sağ kalmamız bile büyük bir şans.

(...) Filmin, geniş seyirci kitlelerini bu uzak insanlara, duyguca nasl... konusunda düşüncemi soruyorsunuz. Evet, Nanook bunun bir örneğidir. Bu... yazılmış kitapları okuyanların sayısı, ne de olsa azdır. Ama, son yirmi... filmi milyonlarca insan görmüştür. Bir uçtan bir uca bütün dünya... Gördükleri de, garip uydurmalar değil, gerçek bir kişidir; çaresiz bir... tehlikeleriyle karşı karşıya, yine de her zaman mutlu bir insan. İki y... aklıktan öldüğünde, ölüm haberi bütün dünya basınında, Çin gibi uzak... yankılandı.

Beni, Nanook'u yaratmaya iten şey onlara duyduğum hayranlıktı: onlar... anlatmak istemişim. Filmi yapmamın tek sebebi buydu. Birçok gezi filmi... çekenin konusuna tepeden baktığını, içine girmediğini görürsünüz. O zaman... New York'tan ya da Londra'dan gelmiş büyük bir adamdır. Ama ben... bakmıştım. Her defasında, onlarla aylarca yalnız kalmış, onlarla yolculuk... yaşamıştım. Ayaklarım üşüdüğü zaman ısıtmışlar, ellerim soğuktan... kadar uyuduğu zaman sigaramı yakmışlardı. On yıllık bir sürede üç... sırasında bana bakmışlardı. Yapıtım, onlarla birlikte kurulum, ortaya... hiçbir şey yapamazdım. Eninde sonunda, bu bütünüyle bir insanca... (...) Nanook'tan sonra kültürleri hızla silinen böyle az tanınmış... belgeler toplayabilmeyi ummuşum. Samoa'ya gitmemizin sebebi buydu. Çünki... alıcısı bu tür belgeleri herhangi başka bir araçtan daha inandırıcı bir... fazla sayıda insan için toplayabilir şüphesiz. Dünyanın her yanındaki... içten bir anlayış gitgide daha önemli olmaktadır. Bu çağımızda... gerekliliklerinden biridir. Bunun sinema için çok canlı bir alan olduğu...

Filmlerimizi çekerken önceden ayrıntılı planlar yapmayız; çünkü, bizim çabamız...

tasarlanması imkânsız olan bir sahne doğabilir. Örneğin, Aran 'Man of Aran', çekerken, adaya gelip kumsala yayılmış köpekbalıkları, bizim için hiç umulmadık bir şeydi. Yerli halktan onlarla ilgili bir şey halk dışında da pek az kişi şüphesiz. Önceden köpekbalığı sanımları, sürekliliğin en can alıcı parçaları oldu.

'Louisiana Story' çevinirken en önemli yerlerimizden biri, içinde birçok timsahın bulunduğu gölde, Tanrı'nın günü bu gölde, şişme kayıklarla dolaştık. Bir timsahın ilgili sahneler yazamazdık; bulabildiğimizi çekecektik ancak. Timsahla muştuk; genellikle bir yılan kadar yavaş, ama su içinde gitmek zorunda kadar süratliydi. Hikâyeye fazla şey doldurmamak. Ama, bir gün, bunu şans eseri, şişme kayığımızdaki iki alıcı da kurulmuş durumdaydı. Hikâyenin o bölümünün sürekliliğini, önceden tasarlanmamış bu kurduk. Bütün filmlerimizde de böyle oldu. Bu durum, önceden ayrıntılı ne imkânsız bir şey olduğunu açıklamıştır sanırım.

İ, hemen hemen gelişigüzel sürüp gidebilir. Bir ülkeye gittiğimizde, yazılanları inceleriz. Louisiana'da birgün, hemen hemen bir rastlantı kının öbür özelliklerinin yanı sıra, kör inançlarından, deniz kızları ve kının öbür özelliklerini (gibi şeylere inandıklarından söz eden bir kitap bulduk. temel çıkış noktasını böyle yakaladık işte.

film çekiyoruz, tabii çekmek zorundayız da. Öte yandan, bir sahneyi ilk çekişte sonraki çekişlerimizden daha fazla başarı sağlarız. Hollywood, melleştirmek için, bir sahneyi tekrar tekrar çeker. Ama, oyuncu olmayan çalışıyorsanız, bunlar ilk denemede her zaman daha kendiliğinden ve daha Çak tekrarlarırsa, kendiliğindenliklerini ve doğallıklarını yitirirler. Biz genellikle ne ile ilgili olduğunu kısaca anlatır, kendilerine elden geldiğince az Örneğin: 'Louisiana Story'de, çocuk tüfeğini aldığı zaman, ateş edeceğini gibi dışarıya doğru nişan alır. "Burada olmaz!" der babası gülümseyerek ve tüfeği "Dışarı çıkar onu" diye ekler. Bu bütünüyle onun kendi fikriydi. Üçü arasında konuşma da tam o anda kendiliğinden doğuvermişti. İçlerinden geldiği ardi.

mızı elden geldiğince esneklikle kullanırız. 'Louisiana Story'deki bütün ufak tefek seslerin alınmasında, bir Fairchild plak alıcısı kullanılmıştır. Ses en az görüntülerimiz ölçüsünde bir araştırmadır. 'Man of Aran'da, hikâyeyi Birtakım konuşma parçaları filmin kendi ses kayıtlarına, hikâyeyi sürdürmek de, gerideki sesler olarak sonradan eklenmiştir. Konuşmanın anlaşılıp bir ayırım yaratmıyordu, gerçekten çok kimse anlamıyordu. Böylece müzik keskin bir alan isteyen bir film bu. Ve sanırım 'Man of Aran' filmi, bir menden daha çok, bir müzikaldir. Çünkü, hikâyeye yön vermek için, söz kullanılmıştır. John Greenwood'un müziği, Aran türküleri üzerine kurulmuş filmde anne rolünü oynayan Maggie tarafından söylenmektedir.

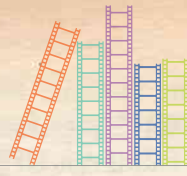
'Louisiana Story'de, müzik yapımcısı Virgile Thompson'un, filmin ilk deneme gösterilişinde bulabileceğini, filmdeki halkın -tıpkı Aran'daki gibi- yine kendi müziği olan film araştırmak için epey zaman bulabileceğini gördük. 'Louisiana Story', müzikle bir adım daha ileri gidiyor. Bize kalırsa bu, gelecekte müzik yapımcısı yapımcılarının birlikte çalışarak, el ele yaratacakları olağanüstü şeylerin ancak. Çünkü, söz hareketi yavaşlatmak eğiliminde olduğu halde, müzik filme hareket katar. Ayrıca hareket, bir sanat biçimi olarak, iyi filmin özüdür. Büyük işlerin bulunan kişiler, sinemanın gücünün ne büyük olduğunu, duygusal alanın açığa çıkarabileceğini ve tiyatroya geçiş olabilen büyük bir dramatik filmin ayabilseler, filmin geleceği çok daha büyük olur. ▲

1928, Vancouver, Kanada



**BELGESEL
SİNEMANIN
ÖNCÜSÜ
ROBERT
J. FLAHERTY***

Belgesel Sinema



SİNEMATEK

Flaherty için önemli olan ilk ilke, film yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalardır. Araştırma Flaherty için, filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekânlarında, onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır.

1884-1951 yılları arasında yaşamış olan Robert J. Flaherty, belgesel sinemanın kurucusu ve uygulayıcılarından biri olarak kabul edilmektedir. Flaherty, belgesel sinemanın gelişmesini sağlamıştır.

Flaherty çocukluğunu maden mühendisi olan babasının yanında geçirdi. Yeni insanlar, yeni kültürlerle tanıştı ve 1910 yılında Kanada demiryollarının sahibi Sir W. Mackenzie tarafından, demiryolu yapmak için kurulacak demiryolunun ön araştırmasını yapmak üzere gönderildi ve dört ayrı araştırma gezisinden sonra, bilinmeyen bir yerlere "filme almayı" kararlaştıran Flaherty, Rochester New York'ta bir kursuna katıldı. "Bell and Howell" marka kamera, portatif bir aydınlatma ve aydınlatma araçları ile araştırma gezisine çıktı. Bu geziden sonra, sinemacılık daha çok önem kazandı. (1)

1920 yılına dek çektiği filmleri kullanarak Amerikan Coğrafya Derneği tarafından gösterim sonrasında Flaherty kendini şöyle değerlendirir:

"...Ne kadar başarısız olduğumu anladım. Bütünüyle geliş güzel, oradan bir sahne gösteren, herhangi bir öykü çizgisi ve süreklilikten yoksun bir görüntü birliğinde uzun süre bu konuda kafa yorduk. Sonunda filmin kötü olduğunu anladım; on yıl yaşamış olduğum ve insanların çok yakından tanıdığım bir bölgeyi dönersem, bu kez tutunacak bir film yapabileceğim umudunda birleştim. "Bu bir Eskimo ailesini ve bu ailenin bir yıllık yaşayışını ele almalı mı?" diye düşündüm. Hangi insanın yaşayışı daha ilginç olabilirdi? İşte, dünyadaki herhangi bir insanın az bir kaynağa sahip bir kimse. Hiçbir soyun sağ kalamayacağı ıssız bir yaşamı, açlıktan ölmeye karşı sürekli bir savaştır. Çevresinde hiçbir şey öldürebileceği şeylere dayanmak zorundadır. Ve, bütün bu koşullarla en korkuncunun -kuzeyin acı ikliminin dünyadaki en acı iklimi- kuşkusuz bu öykü ilginç olabilirdi." (2)

1920-1922 yılları arasında Flaherty, Hudson Boğazı dolaylarında Port Hazen'de bir aileyle birlikte yaşar. Onların yaşamlarının içine girer. Nanook ve ailesinin doğa ile olan mücadelesini filme alır. Flaherty 'Nanook of the North' adını verdiği filmi tamamladığında belgesel sinemanın o dönemdeki ilk belgesel filmi çıkarır. Bu ilkeleri 1946-1948 yılları arasında yaptığı son filmi 'Louisiana Story' (Öyküsü) dek savunur.

Flaherty için önemli olan ilk ilke, film yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalardır. Grierson bu çalışmaların Flaherty'nin ve araştırma özgürlüğünün gerekliliği olduğunu belirtir. (3) Araştırma Flaherty'nin çekeceği insanlarla, kendi doğal mekânlarında, onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır. Grierson, Flaherty'nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkarır. Bunlardan birincisi; "Belgesel filmin gereğini olduğu yerde yakalaması ve bu gereğini sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşmış ve kendi kendine söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşaması"dır. (4)

Nazmi Ulutak
nulutak@anadolu.edu.tr

'Öykünün kendi kendine söyleniverinceye değin' ortaya çıkması, günümüzde

...den yola çıkarak anlatılacak olgunun yakından tanınmasına
noktaya varır ki, Flaherty neredeyse kendi yaşamından bir
Scognomillo'ya göre:

SİNEMATEK

...vut kazanmasına, insanın ve doğanın anlayışla, duygu ile
...el bir insanın, ilkel bir topluluğun yaşantısını, doğaya karşı
... 'garip', 'değişik', 'karakteristik' görülebilecek unsurlardan
...lerinde bu filmlerin yaratıcıları kişilerini yüksekte izliyorlar;
...düzleme inmiyorlar" diyen Flaherty, ilk filminde Nanook'a
...yaklaşıyor, tüm ayrıcalıkları ortadan kaldırıyor, ilkel insanın

...u çekerken değil, yaptığı bütün filmlerinde Flaherty bu
... bir deyişle filme çekeceği insanlarla birlikte yaşamayı ilke
... Flaherty'nin geleneksel kurmaca sinemanın yapım sürecinin
... oluyor. Çünkü sinemaya bu tür yaklaşım; dekorları, oyuncularını
... dışlıyor. Bütün bu unsurların dışında yaşamın ve sinemanın
... film yapmayı mümkün kılıyor. Filmin dramatik yapısını sadelikle
... var olan gerçek yaşamın özelliklerinden çıkarıyor.



**"Birçok seyahat filmlerinde
bu filmlerin yaratıcıları
kişilerini yüksekte
izliyorlar;
yakına gelmiyorlar,
aynı düzleme inmiyorlar"**

SİNEMATEK

Flaherty için filme çektiği insanlarla birlikte yaşamak, tek yönlü bir ilişkiyle salt film yapmaya dayanmıyor. Onların yaşamlarına girerek, onlardan biri olarak aynı zamanda onlar da Flaherty'nin yaşamına, amacına girerek beraberce film yapmayı beceriyorlar. Flaherty'nin önemli özelliklerinden biri de çektiği kişilere çektiği filmleri göstermek, onlarla filmi tartışmak. Flaherty North'un Eskimolarla birlikte kurulduğunu, ortaya çıktığını, onlarsız yaşamayacağını, kısacası bunun bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunu olduğunu belirtir. (6) Böylece Flaherty salt kendi gözlemlerinden yararlanmıyor. Konusu olan insanların kendi yaşamları hakkındaki görüşlerini değerlendiriyor. Çift yönlü iletişim, sinemanın önemli özelliklerinden biri oluyor. Filme konu olan insanlar, kendilerini başkalarına anlatma olanağı buluyorlar. Flaherty kendisi, seyircisi ve filme konu olan insanlar arasında kurduğu üçgen yapı ile karşılıklı iletişimi olanaklı kılıyor.

"Filmin, geniş seyirci kitlelerince, bu uzak insanlara duyguya nasıl yaklaşılması konusunda düşünce soruyorsunuz. Evet, Nanook bunun bir örneğidir. Kanadalı yazılmış kitapları okuyanların sayısı ne de olsa azdır. Ama, son yirmi altı yıl içinde filmi milyonlarca insan görmüştür. Bir uçtan bir uca bütün dünyayı dolayla dolmuş. Gördükleri de garip uydurmalar değil, gerçek bir kişidir; çaresiz bir yaşama biçimi tehlikeleriyle karşı karşıya yine de her zaman mutlu bir insan. İki yıl sonra, Nanook açlıktan öldüğünde, ölüm haberi bütün dünya basınında, Çin gibi bir ülkede yankılandı." (7)

Flaherty için filme çektiği insanlarla birlikte yaşamak, tek yönlü bir ilişkiye başka bir deyişle salt film yapmaya dayanmıyor.

Onların yaşamlarına girerek, onlardan biri oluyor. Aynı zamanda onlar da Flaherty'nin yaşamına, amacına girerek beraberce yaşamayı, beraberce film yapmayı beceriyorlar.

Grierson, Flaherty'nin ortaya çıkardığı ilkelerden ikincisinin, betimleme ile dramayı etmesi olduğunu belirtir. (8) Bir konunun yüzeysel değerlerini betimleyen yöntem gerçek yönlerini çarpıcı bir biçimde ortaya çıkararak yöntem arasındaki birincil amaç yapılmamasının önemini vurgulayan Grierson, doğal yaşamın görüntülenmesinin olduğunu ancak ayrıntıların da bir araya getirilerek aynı yaşamın bir yorumunu yaratılabileceğini öne sürer. (9) Guynn da bu ilkedan yola çıkarak gerçek belgesel çözümleyici (analitik) yöntemli çalışması gerektiğini belirtir. (10)

Kracauer, Rotha'nın ortaya çıkardığı 'biraz anlatsal' (slight narrative) teriminden yararlanarak bu konu hakkındaki görüşlerini belirtir. (11) Rotha'nın bu terimi Flaherty'nin öykü bireylerin edimlerinden değil, bir insanın yaşamından çıkmaktadır" deyişini yorumlamakta kullandığını belirten Kracauer, buradan ortaya dört ana özelliğin çıktığını savunur. Birinci Flaherty için öykünün gerekli olduğudur. İkincisi, öykünün mutlaka gerçek bir yaşamından çıkmasıdır. Üçüncüsü, öykünün insanların edimlerinden ortaya çıkmamasıdır. Kracauer burada öykünün oyuncuların daha önceden tasarlanmış hareketlerinden davranışlarından, tepkilerinden çıkmaması gerektiğini anlatır. Flaherty'nin bir film yönetmeni olarak öyküye gereksinim duyduğunu ancak bunun tam anlamıyla şekillenmesi geliştirilmiş olmasından kaçındığını belirtir. Rotha'nın 'biraz anlatsal' teriminin kaynağına da burada bulunduğunu söyler. Dördüncü ana özellik ise, 'çıkma' (come-cut) kelimesinin anlamında bulunmaktadır. Flaherty de bu kelimenin anlamının, hammalzemeye öyküleştirilmesi değil, bu hammalzeme içinden öykünün çıkmasına olanak tanıması olduğunu belirtir. Flaherty'nin 'bütün insanlarda büyüklük özü vardır ve bunu filmde görmek film yönetmenine bağlıdır ...bir olay ya da bir hareket bunu hemen ortaya çıkarır' deyişinden, onun neden filme aldığı insanlarla birlikte uzun süre yaşadığını, katı bir metne bağlı kalmadığını belirtir.

Flaherty'nin belgesel sinema anlayışını uygulamaya geçirmede kullandığı en önemli araç kameradır. Belirli bir metne, senaryoya sıkı sıkıya bağlı kalmadan çekim yapmak, kameranın yapım içindeki sorumluluğunu artırır. Kamera, kendi önünde yaşanan olayları filtreleyerek, bu yaşamın içinden 'öykünün' çıkmasını sağlayan bir araç haline gelir. Grierson, Flaherty'nin her zaman kendi 'baş kameramanı' olduğunu, onun bu kuramının kameranın spontane çalışmasına dayandığını belirtir. (12) Frances Hubbard Flaherty de, kocasının bir bilim adamı gibi ciddi çalışarak, kameranın her şeyi ayrıntılarıyla görmesini sürekli çekim yaparak sağladığını ve bunun nedeninin de 'gerçek anı' yakalamak olduğu, böylece olayın kalbine girildiğini belirtir. Bu ona göre algının patlamasıdır. Bu noktadaki işlemin tamamen görsel olduğunu ve kelimelerin bunu içinde hiçbir rolü olmadığını, kelimelerin de ötesinde bir işlem olduğunu söyler. (13) Roger Regent de Flaherty'nin çalışma aracının



SİNEMATEK



Flaherty'nin belgesel sinema anlayışını uygulamaya geçirmediği kullandığı en önemli araç kameradır. Belirli bir metne, senaryoya sıkı sıkıya bağlı kalmadan çekim yapma kameranın yapım içinde sorumluluğunu artırır. Kamera, kendi önünde yaşanan olayları filme alarak, bu yaşamın içinden 'öykünün' çıkmasını sağlayan bir araç haline gelir.

kamera olduğunu ve "nasıl çimento ya da harca şekil veren mala olduğu halde içinde iz bırakmasına tahammül edilmezse, kameranın da filmin örülüşünde hissettirmesine tahammül etmediğini" belirtir. (14)

Flaherty'nin salt belgeselin babası olarak değil, aynı zamanda kameranın nasıl belgelenmiş olduğunu gösteren ilk yönetmen olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler.(15)

kamera aracılığıyla yaşamın içinden çıkması, Rotha'ya göre Flaherty'nin Eskimo heykellerinden aldığı düşüncelerde yatar. (16) Rotha, Eskimo heykel geleneğinde, Eskimo'ların sanatçıları yaratıcı olarak değil, daha çok sanatsal nesnelere kâşifleri olarak gördüklerini belirtir. Eskimolara göre sanatçının görevi, saklı sanatsal nesnenin kendini göstermesini gözlemlemek ve bu sanatsal nesneyi "özgür" bırakmaktır. Flaherty de bunu benzer olarak, yaşamın içinde saklı bulunan öyküyü ortaya çıkarır. Burada kullandığı en önemli araç kameradır.

öykünün yaşamın içinden çıkarılmasında kullanılan tek anlatım aracı kamera değildir. Kurgu da bu aşamada önem kazanır. Ancak kurgu işlemi bütün çekimler tamamlandıktan sonra önem kazanır.(17) Çünkü daha önceden hazırlanmış, tamamlanmış bir çekim kurgusuna bağlı kalmadan çekimler spontane olarak yapılmıştır. Bazin'e göre Flaherty, Murnau ya da Erich Von Stroheim'in filmlerinde kurgu:

çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir

rol oynamıyorsa, hiçbir rol oynamaz. Kamera her şeyi aynı zamanda g için seçtiğinden de hiçbir şeyin kaybolmamasına çalışır. Foku avlayan Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi göstermenin süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bunda bu sahne tek bir çekimden meydana gelir.”(18)

Erik Barnouw, Flaherty'nin, kurmaca filmlerin kurgu 'gramerini' b burada da önemli bir yarımın bulunduğunu belirtir. (19) Barnouw kullandığı bu aracın (kurgunun) kaynağı, bir senaryocunun ya da bir tasarlayıp uyguladığı bir anlatım yöntemi olmadığıdır. Kaynak y Flaherty ancak çekimler bittikten sonra bu aracı kullanabilmektedir. Filmlerinde basit bir teknik kullandığını belirtir.(20) 'Nanook of U fotoğraf hilesi hatta zincirlemenin bile bulunmadığını, kameranın kes için sağa ya da sol çevrindiğini söyler. Fulton'a göre bu teknik basi olaya ve çekim koşullarına tamamen bağlı kalmaktan doğmaktadır. Bu kendisi gibi seyircinin de filmi izlerken bir kâşif gibi davranmasını sağlar.

Sherwood, her filmin temelinde süreklilik bulunduğunu ancak Flaherty'nin entrikalara (plot) dayanmadığını söyler.(22) Kracauer de aynı görüştedir. Kracauer yakalanan bir öyküyü ortaya çıkaran film yönetmeni, tiyatral bir olan entrikaları (plot), doğanın içinden söker atar, çünkü belgesel çıkardığı öyküler açık uçlu ve sınırsızdır. Flaherty filmlerinde bu belirten Kracauer (özellikle 'Nanook of the North' ve 'Man of Aran' da Adam), entrikaların hiçbir zaman insanlara bağlı olmadığını, bunlara gerek çıkmak zorunda olduğunu belirtir.(23)

Flaherty ile birlikte 'The Land' (1939-42, Toprak) ve 'Louisiana kurgusunu yapan Helen van Dongen, sahnelerin seçiminde ve sürekl önemli ögenin, çekimlerin iç anlamlarında duygusal bir içeriğin belirtir. Ona göre filmin temasının özelliğine göre ortaya çıkan at ve biçim ile içerik arasındaki denge-birliğin sağlanması durumunda değerler bunların kendi içinde bulunacaktır.(24) Williams'a göre Flaherty ısrarla korumaya çalışır ve ele aldığı konunun fantastik niteliklerini doğalmış gibi verir. Bunu yapmak için de kurguyu en son noktaya ka

Bazin, Flaherty ve Stroheim'in filmlerinin, dönemlerindeki klasik yönleriyle farklılaştığını belirtir.(26) Birinci fark filmlerin stüdyo dış İkincisi, dramatik mantık yerine, ele aldıkları malzemenin özelliğine Üçüncüsü, kurgunun tamamen çekilmiş malzemeye bağlı olmasıdır bütününü bir olgunun "sunumu" (presentation) değil, daha çok (investigation). Bu özelliklerin filmde kişisel bir yaklaşımı doğurduğunu belirten Bazin, burada biçimin a priori öge olmadığını ancak filmin yapıtlı nedeni içinden ortaya çıktığını belirtir. Bazin, Flaherty'nin gerçeklikten alınan görüntülerle yeni bir sinemasal dünya yaratmadığını, sinema aracılığıyla dünyayı keşfetmeye çalıştığını söyler.(27)

Flaherty, yaşamı boyunca gerçekleştirdiği filmlerin maddi desteğini genellikle sinema ile ilgili olmayan kuruluşlardan sağlamıştır. Hollywood'da bulunan yapım

Bazin, Flaherty ve Stroheim'in filmlerinin, dönemlerindeki klasik filmlerden çeşitli yönleriyle farklılaştığını belirtir. Birinci fark filmlerin stüdyo dışında çekilmesidir. İkincisi, dramatik mantık yerine, ele aldıkları malzemenin özelliğine bağlı kalmalarıdır. Üçüncüsü, kurgunun tamamen çekilmiş malzemeye bağlı olmasıdır



... olarak çekime başladığı bütün filmlerinde sorunlar ortaya çıkmış ve ... çoğunu yarım bırakmıştır.(28) Bu çatışmaların temel nedeni Flaherty'nin ... anlayışının Hollywood yapım koşullarına ve amaçlarına uymamasından Böylece belgesel sinemanın temelindeki ana sorunlardan biri olan ... , bu türün başlangıcından bugüne dek gündeminde kalmıştır. ▲

... Açıköğretim Fakültesi İletişim Bilimleri Dergisi, Sayı: 5 , Anadolu Üniversitesi ...
... Açıköğretim Fakültesi Yay. No: 141, Eskişehir, Ocak 1989.

... 'Documentary: History of the Non-Fiction Film', Oxford University Press, New York,

... J. Flaherty, 'Konuşma' (Çev. T. Arıburnu) Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak,

... Hardy (ed), 'Grierson on Documentary', Collins, London, 1946, s.57.

... Grierson, 'Belge Filmin Baş İlkeleri' (Çev.A. Göktürk), Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı:196,

... Scognomillo, 'Robert J.Fläherty', Yeni Sinema, Sayı:18, Mayıs, 1968, s.53.

... a.g.e., s.406.

... a.g.e., s.406.

... a.g.e., s.81.

... 'Belgesel Sinema', Hil Yay., İstanbul 1986, s.56.

... Howard Guynn, 'Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text',

... Microfilms International, Michigan, 1986, s.17

... Christopher Williams, 'Realism and The Cinema', Routledge and Kegan Paul Ltd, London, 1980,

... a.g.e., s.57,136.

... Williams, a.g.e., s. 90

... D.Kakiç, 'Ünlü Sinema Rejisörleri', Elip Yay., İstanbul, 1963, s.76.

... R. Fulton, 'Motion Pictures: The Development of an Art', University of Oklahoma Press, Norman

... Giannetti, 'Understanding Movies', Uprentice-Hall Enc., Englewood Cliffs, 1982, s.343.

... Reisz and Millar Gavin, 'The Technique of Film Editing', Focal Pres, London and New York,

... Bazin, 'Çağdaş Sinemanın Sorunları', (Çev.N.Özön) Bilgi Yay., Ankara, 1966, s.48.

... a.g.e., s.39.

... Fulton, a.g.ğ., s. 151-152.

... a.g.e., s.40.

... Robert Sherwood, 'Robert Fläherty's Nanook of the North' The Documentary Tradition, (Ed. Lewis

... W.W. Norton and Company, New York, 1979, s.15.

... Andrew, 'The Major Film Theories: An Introduction', Oxford University Press, New York,

... s.123.

... Reisz and Miller, a.g.e., s.137.

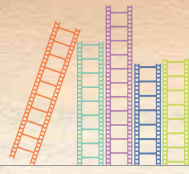
... Williams, a.g.e., s.99.

... Andrew, a.g.e., s.176.

... Andrew, a.g.e., s.170.

... Scognomillo, a.g.e., s.53-66.

(...) Çatışmaların temel nedeni Flaherty'nin sinema anlayışının Hollywood yapım koşullarına ve amaçlarına uymamasından kaynaklanmıştır. Böylece belgesel sinemanın temelindeki ana sorunlardan biri olan kurumsallaşma, bu türün başlangıcından bugüne dek gündeminde kalmıştır.



FLAHERTY ve SİNEMA DÜŞÜNÇESİ*

Belgesel Sinema

SİNEMATEK

**Eskimolar Flaherty için
yalnızca bir konu
olmaktan çok daha
fazlasıydı. Her gün
ölüm olasılığı ile karşı
karşıya gelen ve buna
rağmen büyük bir neşe ve
soyluluk göstermeye
devam eden bu insanlar
arasındaki yaşam
deneyimi Flaherty'i
derinden etkiledi.**

Genellikle daha uzun olan kurmaca filmlerin tersine, mevcut olgularla ilgili bir biçimde yapılan filmleri içermesi nedeniyle, belgesel terimine yorum yapılabilir. Bu, belgeselin Housing in New Zeland (Yeni Zelanda) veya yahut Precise Measurements For Engineers (Mühendislik için) başlıklarla sınırlı olduğu anlamına gelmez. Aslında, hiçbir şey sıkıcı belgeselin yaratıcılarından biri olan Robert Flaherty'nin çalışmalarından biri olan 1884 Michigan doğumlu ve bir maden mühendisinin oğlu olan Flaherty, yani ailesini iflasa sürükleyip çalışan işçiler arasında ayaklanmaya sebep olan bu bunalıma kadar sorunsuz bir çocukluk geçirdi. Bu olay babasının Kuzeyde, Kanada'da aramaya sevk etti ve sonuç olarak Flaherty on arasında çoğu çocuğun hayalindeki türden bir yaşama sahip olmaya kampında kaldı ve bazen daha önce hiçbir beyaz adamın ayak basmadığı bulundu. Aynı zamanda, kendi kıyafetleri ile geyik derisinden yaptıkları hediye eden, onu çadırlarına davet edip nasıl avlanılacağını öğreten y Her ne kadar bir maden yüksek okuluna kısa bir süre başarısız bir Flaherty hiçbir zaman resmi eğitime sahip olmadı. Okul yıllarının olduğu yıllar onun daha sonraki film çalışmalarını çok fazla etkiledi. Fenimore Cooper ve R.M. Ballantyne'ı okuması ile olan serüvenden alınan haz ve zor koşullarda yaşam kabiliyeti. Düzenli az sayıda niteliği vardı ve ilk uzun yolculuğa çıkmak için görevlendirildi. Yılı iş arama ile geçirdi. Ardından yirmi altı yaşında iken, Hudson Körfezi açığında bulunan adalarda demir madenini araştırmaya gönderildi.

İzleyen birkaç yıl boyunca Flaherty Kuzeydoğu Kanada'da birçok üçüncü seyahatinde patronunun önerisi ile yanında bir film kamerasını taşıdı. 1913 yılında Baffin Adası'nda yaptı, ancak 1916 yılına kadar ciddi bir başlanmadı. Eskimolar Flaherty için yalnızca bir konu olmaktan çok daha gün ölüm olasılığı ile karşı karşıya gelen ve buna rağmen büyük bir



Roy Armes
Çeviri: Zeynep Özen**

bu insanlar arasındaki yaşam deneyimi Flaherty'nden etkiledi. Yardımı olmadan hiçbir beyaz adamın hayatta kalamayacağını onlara olan borcunu her zaman kabul etti. Her zaman kendi film yalnız asistanları gibi değil, aynı zamanda ortak senaryo yazarı olarak çabaladı. Hatta çoğu uzun metraj film yönetmeninden çok farklı film yapımına yaklaşımı, gerçekte onun sanatının Eskimoların yaklaşımına benzerdir. Eskimo oyuncuları bir fildişi parçasına -aslında bir ayıbalığına- çabalamaz. Onların amacı malzemede zaten varolan biçimi açığa koymaktır. Flaherty, her zaman filmlerinde bu tip şeyler yapmaya onun insanlara ve ortama ilişkin deneyimlerinden doğal bir biçimde yararlanarak öğrendi. Ancak Flaherty'nin ilk başlarda bazı hayal kırıklıklarıyla karşılaşmazdı. 1916 yılında yaklaşık 70 bin feet uzunluğunda bir filmle başlandı. İzlemede yaklaşık 17,5 saat eder- Kuzey'den geri döndü. Bunu bu şekilde kurgulamaya başladı. Tam da bu noktada, kullanan herkesin kabul etmek zorunda olduğu erken dönem nitrat filmler hakkında bir fikir edinmek için Flaherty bunu herkes kadar iyi biliyordu, birinde bir dikkatsizlik yaptı. Kurgusunu yaptığı filme sigarasını düşürdü ve film tümü alevler içinde kaldı..

kesin olarak birçok insanın film kariyerini bitirmiştir, ancak Flaherty'nin cesareti kırılacak bir insan değildi. Hâlâ sahip olduğu filmin bir baskısını (bu dönemde baskının bir diğer kopyasını çıkarmak olanaksızdı) gerçekte pek zorlanmadığı sonucuna ulaştı. (Ancak) film bölük pürçük ve sıkıcı olabilirdi, Flaherty filmi yeniden çevirmeye karar verdi, bu sefer bir Eskimo ailesinin yaşamını gösterecekti. Bu filmi, onu destekleyen birini - Revelion Freres'in kürkünü 1920 yılına kadar yapamadı ve bu yılda Kuzey'e tekrar gidebildi. İki hafta boyunca çekimler esnasında filmin yıkanması, baskısı ve gösterimi için oldukça fazla malzemeye gereksinim duydu. Film çekimi Hudson Bay limanında başladı ve Flaherty oyuncularını seçti: Eşleri, çocukları ve üç genç adamla birlikte Nanook. Elbette ki, onlar için bir film düşüncesi inanılmazdı. Bizlerin tıpkı bir kitabı okumayı öğrenmek zorunda olmamız gibi onlar da resmi okumayı öğrenmemiz gerektiğini unutmak yönünde bir zorunluluktur. Eskimolar da önceleri bunu yapmaktan yoksundular. Başlangıçta kendi onlara gösterildiğinde buna anlamadan ve ellerinde tepetaklak tutarak izlediler. Benzer biçimde, Flaherty filminin ilk sahnelerini onlara gösterdiğinde de anlamadılar. Perdedeki Nanook'a, ardından seyircilerin içinde bulunan Nanook'a sonra perdeye ve aynı zamanda ışık kaynağı olan projektöre. Fakat deniz ayısı çekimleri başladığında, birden heyecanlandılar ve Nanook'u yüreklendirmek için başladılar. Flaherty bu gibi sahnelerin tüm gösterimin hem yaşamsal, hem de teknik zorluğa neden olan parçaları olarak görüyordu. Elektrik fazlasıyla güvenilmez olduğundan filmi basmak için ışık kaynağı olarak gün ışığını kullanması gerekiyordu. Su çekmek için de buzdaki altı feet'lik bir delikten bidonlara dolan suyu kullanmak gerekirken bu suyu buzlardan temizlemek mecburiyetindeydi.

Her zaman kadar Flaherty'yi Eskimoların "gerçek" yaşamını kaydetmek ilgilendirdi ise de, bu kez aldığı ne ise onu sahneye koymuştur. Nanook ve arkadaşları post ticareti ile uğraşmıyorlardı, ancak bundan beri artık o kocaman Eskimo kıyafetlerini giymiyorlardı. Bununla birlikte Flaherty büyük bir sorunla karşılaştı; onların ıskartaya çıkarttıkları "gerçek" yaşamın çeşitlerini bulmak için harcamalarda bulundu. İç mekân çekimleri açısından Flaherty'nin yirmi ayak çapındaki normal bir igloo'yu kullanması imkânsızdı, bu nedenle Nanook ona daha büyük bir igloo inşa etmek için birkaç gün harcadı. Benzer şekilde, bu dikkatlice düzenlenmesi gerekiyordu, asıl düşüncesi Nanook'un bir deniz ayısı ile karşılaşmak zorunda olmayışı, ancak Flaherty'nin heyecan dolu bir parça film elde etmek için çalışması oluşuydu. Bu nedenlerden dolayı, Flaherty tarafından çekildiği biçimiyle belgesel, ancak bilimsel ve objektif kayıt yapma anlamına gelmez, bu daha çok bir tür oyundur. Eskimolar kendi normal yaşamlarını sürüyorlar gibi yaptılar, fakat gerçekte Flaherty'nin çektiği onların yaşam düzenlerini tamamen bozdu. Zamanlarının büyük bölümünü film çekiminde geçirdikleri için Flaherty onları doyurmak ve desteklemek zorunda kaldı. Belki

Eskimolar kendi normal yaşamlarını sürüyorlar gibi yaptılar, fakat gerçekte Flaherty'nin gelişi onların yaşam düzenlerini tamamen bozdu. Zamanlarının büyük bölümü film çekiminde geçirdikleri için Flaherty onları doyurmak ve desteklemek zorunda kaldı.

de onun ilişki kurduğu Eskimolardan çoğunun daha sonradan acı çekmesi, bu aksaklıktan ileri gelmişti. Sözgelimi, bundan iki yıl gibi uzun bir sonra, yüzünün ve isminin dünyanın her tarafında bilinmesine karşılık ölmüştü.

SİNEMATEK

1922 yılında, 'Nanook of the North' (Kuzeyli Nanook) filmi tamamlandı. Bu filmi dağıtacak kişiyi bulmakta büyük zorluk yaşadı, çünkü bu film yapılmış filmlerden oldukça farklıydı. Sonunda, filmin en iyi yerleri arkadaşlarının oluşturduğu izleyici kitlesine bir deneme gösterimi Pathe'ye sattı. Çevirdiği bu dalavereye rağmen, film özellikle Avrupa'da beğenildi ve Flaherty bundan sonra artık bir maden arayıcısı değil, bir yönetmendi. Jesse M. Lasky ona bir telgraf yolladı, (şöyle diyordu): "Sizden başka ve bir başka Nanook yapmanızı istiyorum. İstedığınız yere gidin. İstedikleriniz Masraflarınızı karşılayacağım. Dünya sizin istirdiyeniz." Flaherty ailesi ile birlikte gitti ve orada Polinezyalı bir Nanook yapmaya kalkıştı, ancak oradaki Kuzey'den alabildiğine farklıydı. Samoa'da varolma mücadelesi yoktu, toprağı düşmancaydı ve bir süre için Flaherty filme nasıl bir şekil vereceği konusunda Nasil bir film ortaya çıkacak sorusuna dair net bir fikri olmaksızın binlerce film yaptı. Aslında, ilk yıl çektiği tüm görüntüler bitmiş filmde kullanılmadı, Flaherty önemli bir fotoğrafik keşifte bulundu. O vakte kadar filmler siyah-beyaz mükemmel bir kontrastlık veren ve kullanımı kolay olan ortokromatik film yapıyordu (Nanook için ideal olardı), ancak bunlar ayrıntıların yaratımında başarılı değildi. Flaherty renkli film kameralarında kullanmak üzere pankromatik filmleri geliştirdi. Kamerası kırıldığında, Flaherty bir deney olarak siyah beyaz çekimler için pankromatik film kullandı. Sonuç bir buluş ve bitmiş filmin güzelliği idi, pankromatik film ilk uzun metraj film olan 'Moana' (1926) birkaç yıl içinde tüm film yönetmenlerin) pankromatiğe dönmesine katkıda bulundu. Bütün film yönetmenleri gibi Flaherty eski yaşam biçimlerini yeniden yaratmaya yöneldi ve kahramanı Siam gibi geyesi açısından aslında yaşanmayacak bir dövme (tattoo) seremonisi için acıya katlanmak zorunda kaldı. Dağıtımıcısının filmi 'Bir Kuzey Denizi Seremonisi Dolu Yaşamı' olarak halka tanıtmaya rağmen, film gişelere göre Nanook'tan daha başarılı oldu. Fakat eleştirmenler filmi amacına uygun olarak anladılar ve eleştirmen Grierson'un bugün kullandığımız anlamda kullandığı belgesel sözcüğü Moana başlıklı

...iki yıl gibi uzun bir zaman geçtikten sonra, yüzünün ve isminin dünyanın her tarafında bilinmesine karşılık Nanook açlıktan ölmüştü.



...ndan iki kısa film çeken Flaherty için uzun bir hüsran devri başladı, kısa filmde "Hollywood"un Kuzey denizindeki destan filmleri setinde çalıştı ve 'Tabu' filminde yönetmen Friedrich Murnau ile işbirliği yapmayı denedi. Sonuç görkemli değildi. Bu filmin Flaherty ve onun yaşam anlayışı ile çok az ilişkisi vardı. Bu dönemde Flaherty, John Grierson ve Empire Marketing Board için "Industrial Film" yapmak adına Londra'ya geldi. Bu buluşma oldukça ilginçti, çünkü belgeseli yaratan kişi Flaherty ise, 1930'lu yıllarda bunu bir harekete geçiren de bir İngiliz'di. Ama bu İngiliz yönetmenler aynı zamanda dönemin en başarılılarından, 1920'lerin geç Sovyet sinemasından ve Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov yönetmenlerin yaptığı devrimci filmlerden derinden etkilendiler. Onların filmi için ilerici bir katkı olarak gördüler ve bu yönetmenler sanattan ziyade sosyal sorunların yönü ile ilgilendiler. Onlarla karşılaştırıldığında, Flaherty, modern belgeselcinin öncüsü ve başlıca ilgisiz ölmekte olan ilkel kültürler hakkında film yapmakla ilgileniyordu. Grierson'un belgeselcileri -Empire Marketing Board ve GPO gibi kurumlar için çalışır ve rıhtım işçileri ile postacılar, telefonlar ile iskân sorunları gibi sosyal sorunları filmler yaparken, Flaherty var olan ticari sistem içinde çalışmayı denedi. Onun belgeselcinin medeniyetimiz tarafından tehdit edilen yaşam biçimlerini perdeye yansıtan filmi yaptı.

Flaherty'nin İngiltere'de gerçekleştirdiği önemli filmi olan 1934 yapımı 'Man Aran' (Aranlı Adam) çok nettir. Gaumont-British tarafından finanse edilen Flaherty bu film için iki yıl harcadı, bu filme bitene kadar üç kez 10.000 sterlinlik bir bütçe tahsis edildi. Bütçeye karşılık film altı ay içinde 50.000 sterlin ile büyük başarı kazandı. Film adası yaşayanlarının günlük sert yaşamlarıyla, yaşam ve yiyecek için monoton ve sıkıcı bir hayatı gösterdi. Onun asıl konusu insanın denizle olan mücadelesi ve deniz hayatının zorluğudur. Filmin gösterdiği şekliyle, her iki konu kısmen yanlışti: balıkçılar, denizci gibi, normalde açık denize açılmıyorlardı (Flaherty onları para ve ün için denize attı) ve son köpekbalığı adada elli yıl önce yakalanmıştı. Köpekbalığı avı Flaherty özel olarak Galloway'de yapılmış zıpkınlara sahip olmak zorundaydı. Balıkçıların denizden korunmalarını öğretmek için balıkçılara uzmanlar tutması gerekti. Ne olursa olsun Aran'ın ima ettiği kadar tehlikeli olmaktan çok uzak olan Aran adalarının sunfish balıkçıları yalnızca planktonla besleniyordu. Yine de, bu sahneler Flaherty'nin filmi (versus) insan temasını ilettiler ve başka türlü gerçek yaşamın donuk bir dünyaya karşı olacak olana drama eklemek için bütün filmlerinde kullandığı gerilim duygusunu Flaherty'nin film yapma biçimine dair en ilginç unsur onun kameraya yönelik tutumudur. O kamerayı şu sözlerde ifadesini bulan canlı bir varlık gibi kullandı: "Biz kamerayı çekemeyiz, kamera bunu yapmak istemez." 1934 yılının Aran'ındaki gerçek koşullara karşı duyduğumuzda da, Flaherty'nin öneminin onun kamerayı kendiliğinden kullanmasını görmeye bağlıdır. Toplumsal bağlanımdan yoksunluk bugün bizleri ve meslektaşlarımızın olduğundan daha az şoke eder, görüntülerin bütün güzelliğiyle karşı karşıya bir öykünün olmayışını ve stüdyonun zayıf kayıt seslerini telafi eder.

1934'de Flaherty 'Elephant Boy' (Fil Çocuk) adlı filmi yapmak için Hindistan'a gitti, bu film gösterildiği biçimiyle Flaherty'nin malzemesinin Alexander Korda'nın stüdyolarında çekilen bir öykü için arka planı oluşturur. Söylemesi gereksiz, Flaherty'nin kariyerinde istifade edip başarılı olamadı ve Flaherty yeniden uzun bir işsizlik ve yoksulluk dönemi ile karşılaştı. Ardından 1939 yılında Flaherty bir diğer önemli filmi yapımına girişti. Kendisi 'The River' ve 'The Plow that Broke the Land' filmlerini yapmıştı) Pare Lorenz tarafından, John Steinbeck'in 'Gazap Üzümleri' adlı romanından ilham alan yoksulluk ve topraklarını kaybetme gibi benzer sorunları anlatan 'The Land' filmi için görevlendirildi. (Ki roman yaklaşık aynı yıllarda John Steinbeck tarafından sinemaya da uyarlandı.) Flaherty gördükleri ve filme aldıkları karşısında şaşkınlıkla öfkelenildi, ancak kendi malzemesi dışındaki bir filmin parçalarını birleştirmeyi başardı. Uzun bir çalışmada döneminin ardından Flaherty ideal koşullarda son filmi yaptı. Çünkü makine çağının (petrol araştıran bir şirket biçiminde) kendi halinde çalışan kırsal toplulukların üzerindeki etkisi hakkında olan 'Louisiana Story'ye mali destek vermesi için Standard Oil Company'i ikna etti. Flaherty her zaman olduğu gibi

Flaherty'nin film yapma biçimine dair en ilginç unsur onun kameraya yönelik tutumudur. O kamerayı şu sözlerde ifadesini bulan canlı bir varlık gibi kullandı: "Biz kamerayı çekemeyiz, kamera bunu yapmak istemez."

SİNEMATEK

yavaş bir biçimde ve aradığı şeyi tam olarak sözcüklere dökmeksizin çeyrek milyon dolarlık bir harcamadan sonra film üzerine çalışmasını Thompson tarafından yapılan müzikal anlamda güzel müziğin yardımıyla 'Story' (Louisiana Hikayesi) prestijli bir başarı getirdi. Film 'Nanook' ile yönetiminin anlamı çok açıktı: Gerçek yaşamın olgulara dayalı (oyunarak incelenmesinden Flaherty bir çocukluk düşüne yönelmişti, bu düş de kendini büyüyle korumaya çalışan şatafatlı bir isme sahip çocuk kahraman Napoleon Ulysses Latour'un kurt adama dönüşmesinden daha gerçek

Bizler Robert Flaherty'nin kariyerini iki nedenden dolayı ayrıntılı bir Birincisi onun kariyerinin sinema tarihindeki önemli filmleri içermesi, belirli temel meselelerini aydınlatmasıdır. Şimdi, Flaherty'nin ölümünden onun sinemasının önemini nerede yattığını görmek kolaydır. İngiliz hareketi yaşam kazanırken, John Grierson ve Paul Rotha gibi çalışmalarındaki eğitici propaganda çeşitlerini incelediler; onu olduklarında bunun rahatsızlığını duydular. Bugün, filmlerin bütününe kendimize, bir insanın düşünce ve inançlarının dışavurumu filmlerinden sorusunu sormak bizler için daha doğaldır. Flaherty'nin sinemasına bu onun çalışmaları öneminden bir şey kaybetmez, fakat onu bir perspektifi daha kolaydır. O kendi tarzında belgeseller yaptı, çünkü kalbinde bir Bu yüzden, malzemesi olan insanlar ve mekânlarla işe başladı ve aradı. Çok sık olarak, Samoa'daki dövme ve Aran adası sakinlerinin insanlar tarafından uzun bir süreden beri yapılmayan uygulamalar içi döndürdü. Fakat her zaman Flaherty için drama, karakterlerinin varoluşlarından çıktı. Bu tarzıyla Flaherty, bir durumla başlayıp ardından yere yerleştirmeyi deneyen çoğu kurmaca film yönetmeninden çok neden Flaherty'nin hiçbir zaman senaryo kullanmadığını ve bir filmi bir yılını yalnız deneme çekimleri ile geçecek iki yıla gereksinim açıklar. Bir yönetmen olarak o, bir dizi etkili ve güzel film yarattı. Bir Hollywood'a alternatif olan yeni bir sinema biçimi keşfetmekle kalmadı. Nanook ile endüstriye bu biçimi dayattı ve Nanook ile birlikte bu yeni çapında izleyici bulmayı başardı. (Bunun için onun kuvvetli kişiliğine ve müteşekkirimiz.) Her iki nedenden dolayı da, sinema ona çok şey borçludur.

O kendi tarzında belgeseller yaptı, çünkü kalbinde bir kâşif bulunuyordu. Bu yüzden, malzemesi olan insanlar ve mekânlarla işe başladı ve öyküsünü onların içinde aradı. Çok sık olarak zamanı geriye döndürdü. Fakat her zaman Flaherty için drama, karakterlerinin varoluşlarının fiziksel gerçekliğinden çıktı.

Flaherty ve ekibi iş kopyalarını izlerken



* 'Film and Reality: An Historical Survey', Penguin Books, 1974.

** Bu metnin düzeltmelerine yardımcı olan Ertan Yılmaz'a çok teşekkür ederim.



GERÇEĞİN GÖRÜNTÜSÜ, GÖRÜNTÜNÜN GERÇEĞİ VE KUZEYLİ NANOOK

anda Temelsel İşleviyle Görüntü

anlamlandırması, kaçınılmaz olarak çevresini anlamlandırmasıyla. Her iki anlamlandırma sürecinin temelindeyse, ancak 'düşünme'nin genel anlam yığınları bulunmaktadır. Aslında bunlara belki 'anlamsızlık' diyebiliriz, çünkü burada sözkonusu olan, belirli bir aşama kateden aklın içi örneğin bir aşkınlık tarafından doldurulmuş anlam nesnelere değildir. Sanki metafizik içerimleri olan bir tür idealist söyleme götürür. Burada yığın'ndan anlaşılması gereken tam da şudur: Anlık, maddi pratikle insanın temel ontolojik problematiğinin çözümü yolunda, çevresini kavrama girer. Böylece çevre 'anlam yığınları'yla sarılır. Yani anlam yığınları bir araçtır ve a priori değil, daha çok a posteriori bir yapısal birim olarak algılanmak suretiyle değer ve içerik kazanır. Bu süreçte, anlamak, bilmeyi 'bilgi' ve geçerliliği nasıl oluşur? Bunu, felsefe tarihinin iki temel akımı incelemeye çalışalım.

Göre Bilgi:

Felsefe'nin en önemli temsilcisi Locke, bilgiye ancak duyular yoluyla ulaşılabileceğini "tüm insan bilgisinin görgülenim (deney-UK) ile başlayıp onda aklın muhtaç olduğu gereği ancak görgülenimin sağlayabileceğini"(1) söyler. Bilgiyi oldukça dar sınırlara hapsederek, 'genel bilgi'nin mümkün olmadığını söyleyen Locke, "Genel düşünceler, anlağın uydurmaları ve yaratlarıdır, bunlardan kendi kullanımı için yapılmışlardır. Ve yalnızca imleri ilgilendirirler... bunları bir yana bıraktığımızda geriye kalan geneller yalnızca bizim öz edimimizin gereğidir..."(2) diyerek, algılama yoluyla ortaya çıkan bilginin ancak algılama süreci geçerli olabileceğini, oldukça pratik ve aynı zamanda tümüyle şüpheli bir süreçle "...bir dakika önce yanımızda olan insan şimdi yoksa, onun varlığından söz edemeyiz(yaçağımızı)"(3) öne sürüyordu.

İnsanlar, öncelikle anlık algılama ve bundan kaynaklanacak anlamayı tüm süreçlerinin merkezine yerleştirirken, bir yandan da, çelişkili bir biçimde, 'genel bilgi'nin bilgi oluşumunda yoğun yanılsatıcı karakterinden söz etmektedir.(4) Çünkü bir yandan, deney aracılığıyla bilgiye ulaşılırken, öte yandan bu bilgi, insanın değişebilirliği noktasında, geçerliliğini yitirmektedir. Ama genel-geçer bilgi ve düşünce üretim mekanizmaları, en basit tanımlamayla, bireyselden toplumsala uzanan tüm düzlemlerde değer ve anlam sistemlerinin vazgeçilmez öğelerindedir. Oysa ampirist bilgi kuramı, böyle bir bilgiyi reddeder havasıyla, anlamın oluşumunda pek de kullanışlı görünmemektedir.

Göre Bilgi:

Locke'ın izini'nin öncül ismi Kant, başta John Locke olmak üzere İngiliz Ampiristleri'nin görgülenim ile başlayıp yine onda sonlanacağı ve aklın muhtaç olduğu gereği de düşünceyi yaklaşımın sağlayabileceği görüşünü kabul etmekle birlikte, akıl ile ampirik süreçlerinin, olsa olsa karşılıklı bir ilişki içinde olmaları gerektiğini öne sürer. Akıl, saltık görgülenimin etki alanından kurtulması gerekir, çünkü tersi, aklın sonuçlanan bir düşünceyi ortaya çıkarmaktadır.(6) Kant, insanın düşünme sürecinin, "ona duyular tarafından sağlanan veriler çoklusunu örgütleyen (yani kavrayan) yığınlarını çözümleyen-U.K.) evrensel 'biçimlere' iye olduğunu" öne sürerek a posteriori ayrımını gerçekleştirir. Kant'a göre, bilgiye deneye ulaşılması, bilginin oluşumunun deney yoluyla edinilmesini gerektirmez. Sanırım artık hepimizin katıldığı, 'bilgi'yi saptamadır bu. Çünkü, deney yoluyla edinilecek bilginin sağlam biçimde ayakta durmasını engelleyen açmazlar vardır. Kant'tan bir alıntıyla devam edecek olursak:

Genel-geçer bilgi olarak adlandırabileceğimiz bilgi ve düşünce üretim mekanizmaları, en basit tanımlamayla, bireyselden toplumsala uzanan tüm düzlemlerde değer ve anlam sistemlerinin vazgeçilmez öğelerindedir.

Uğur Kutay

ukutay@hotmail.com

“...Deney, bize her hangi bir şeyin şu ya da bu durumda bulunduğu (gösterildiğini) öğretir, ama başka türlü bir durumda da bulunmayacağını göstermez.” (7) Ve yine Kant’a göre, bir bilgi türü vardır ki, her türlü olarak elde edilir, deneye bağımlı a posteriori bilginin dışında oluşan a priori bilgiyi evrensel bir anlam oluşturma aracı olarak sunan Kant, sahip olduğunu söylediği bu bilgiyle, tüm nesnelere dünyasının, evrensel bir düzen olarak, birey tarafından değil, tüm bireylere ortak olan mekanizmasının edimlerine oluşan ‘aşkınsal bilinç’ tarafından üretildiğini önermektedir.

Pek tabii ki, Kant’ın önerdiği bilgi ve düşünce üretim mekanizması, bazı üzere Ampiristler’in önerdiği mekanizmalara göre daha sağlıklı bazı Tartışmamız bağlamında, bilgilenim süreciyle birlikte ulaşılan düzeyinde kurulması ve yeniden-üretilmesi noktasında a priori-a posteriori bir görüntü paradigmasının oluşturulabilmesi veya varolanın eleştirilebilmesi ampirist-pozitivist kökenli bilgi kuramlarından daha işlevsel olduğu a priori evrensellik ve aşkınsal tasarımıyla, ne kadar akıl düzenini önermedir bu?

Peki, insanoğlunun hem gündelik, hem de tümel varoluşunu temel gereksinimi olan bilgi edinme süreçlerini olabilecek en sağlıklı başka bir yolu yok mudur?

c) Maddi Pratik ve Bilgi:

Gerek bireysel ve gerekse toplumsal bağlamlarda bilginin oluşumunda pratiğinin önemi ortadadır. Diyalektik gelişim sarmalında a posteriori pratiğinin hem nedeni hem de sonucu olarak insanın anlamlandırma rolüne sahiptir. Ateş gibi, son derece basit bir örnekte yola çıkalım; bağımsız koşullar laboratuvarında ateşin yakıcı ve yapıcı güçleri hakkında bu bilgiyi kullanarak ateşe anlamını vermiş ve maddi pratiğini ilerletmiştir.

Bilginin maddi pratikle olan bağlantısının yanı sıra, insanlığın sürekli ‘mutlak olana dair bilgi’ düşüncesi, yadsınamaz biçimde tinsel evrenin ve sanat düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Yadsınamayacak olduğu tinsel olanın bir yandan zenginleşirken öte yandan iktidarlaşması, serüvenine ‘yabancılaşma’ kavramı çerçevesinde negatif etkide ki... Buna rağmen, çarpık bir tinselleşmenin yerine geçebilecek pratikle birleşerek insan aklının gelişimi doğrultusunda sağlıklı bir yol açabileceği, bu praksisin bilgilenme ve anlamlandırma düzeylerinde kurulabileceği düşüncesi, her ne kadar geleneksel İdealizm-Materyalizm yüzünden ütopyik görünse de, umut vericidir. Marxist düşünür Lefebvre’ın olduğu gibi: “Geleneksel felsefeler (soyut ‘şey’e önem veren maddecilik de üzere) karşı, duysalın (sensible) önemini yeniden kabul etmek ve zenginlikle anlamı yeniden bulmak gereklidir önce.” (8) Ki bu, maddi diyalektik düzeyde zaten içerdiği tinsel’e yaklaşım biçimiyle, sağlıklı bir anlamlandırma sürecinin temel dinamiklerini oluşturabilir.

Umulduğu gibi sağlıklı olmasa da, toplumlar kendilerince bilgi’ye ve bu formasyon çerçevesinde anlam’a ulaşmışlardır; ‘bilimsel bilgi’den bilimsel ‘dinsel bilgi’den dinsel anlam biçimlerine, en pratik haliyle ‘gündelik yaşam gündelik-faydacı anlam biçimlerine.. vd. Ulaşılan anlamlar, kültürel biçimlenmiş, toplumdaki topluma değişir doğasıyla tarihsel gelişim sürecinde üretilmiş ve yine toplumdan topluma değişir bakış biçimlerini (görme diyebiliriz) oluşturmuştur.

2- Anlam ile Temellendirilmiş Görüntü

Görüntünün anlam ile temellenmişliği ortadadır: En önemli ve etkin anlamlandırma süreci, ‘bakış’ ile başlayandır. Bakış ve nesnesi, çoğul bir mekanizması olarak iletişim modellerinin temelinde yer almaktadır. Maddi çerçevesinde gelişen bilginin bir bakış’a dönüşerek nesneyi anlamlandırması

‘Kuzeyli Nanook’taki Nyla



‘Nanook’taki evin dışı



Nanook, Fotoğraf: Flaherty



süreç değildir. Bazı anlamlandırmalar, tam anlamıyla Karte a priori düzeyinde emekle birlikte, maddi olandan kesinlikle kopuk ve bağımsız olmayan, ama insel düzlemde, belki psikanaliz dilinde somutlaştığı halyle id-ego-süperego den kaynaklanır. Bu aynı zamanda, Alın ama Gösterge biliminin en önemli olan 'yananlam'dır. Örneğin, kendi kendine yanmaya bırakılmış ve kültü sigara görüntüsü, bize algısal bir bilgi ve buna bağlı olarak bir anlam sunacaktır; anlam, gördüğümüz şeydir. Fakat yeni bir düzeyde, yananlam düzeyinde, en nesneden bir oranda bağımsız yeni anlamlar üretilmesi kaçınılmazdır. Ya görüntüsünden, ağacın türüne, rengine, yaşına vd. bağlı olarak temelanlamsal anlamlar oluşturulurken, yananelamsal düzeyde de, kökü yerde ve başı göğe doğru 'yaluluk ve bilgelik' sembolü ağaç, tarihsel yabancılaşma ürünü tahribata uğramış msilcisi ağaç, bir zamanlar gölgesinde iyi ya da kötü zamanların yaşandığı ağaç.. lar üretilir. Ve dahası, bu anlamlar, temelanlam katmanından daha zengin da olabilir. Bu anlamsal zenginlik, bilgi ve anlam üretiminin, yani entelektüel genişlemesi anlamına gelebilir. Gelmeyebilir de... Çünkü, sadece bilgi üretim in değil, anlam yığınlarını ve böylece varoluşu yeniden-üreten düşünce üretim inin de görsel bir dil sistemiyle kurulduğu, 'bakış'ın başlı başına bir iktidar odağı ldığı bu görüntüler çağında, Eco'nun işaret ettiği bir tehlike söz konusudur: şey, metnin metinsel tutarlılığına ve bunun ardındaki özgün bir anlam sistemine rak söylediği şey midir, yoksa alıcıların kendi beklenti sistemlerine bağlı olarak şey midir?"(9) Yeni bilgi ve anlamların kurgulanmasında kullanılmak üzere yananelamlar, hem Eco'nun "metinlerin haklarıyla yorumcuların hakları arasındaki " olarak adlandırdığı ilişkiyi 'anlam ile temellendirilmiş görüntü'nün aleyhine hem de genel bir anlam kaosuna ve bilgi-anlam ilişkisi çerçevesinde yanlış lara yol açabilir. Pek tabii ki, Eco'nun vurgusu anlamı üretecek kişiye, yani re yönelik olmakla birlikte, kaotik anlamlandırma tehlikesi, aslında, tüm iletişim rinin kuruluşunda bulunan üç ögeyi de kapsamaktadır: Üreten / ürün / yeniden- Ve tam da bu noktada, gündelik yaşamın politikadan kültür ve sanata, yemek den dinlenen müziğe dek neredeyse tüm ayrıntılarını gelişmiş ikonografik a sistemiyle iletişim araçlarının belirlediği, artık neyin değil nasıl anlatıldığının olduğı görüntü iktidarı çağında, izleyici/anlamlandırıcı ile görüntü arasındaki n en tehlikeli biçimi ortaya çıkar: Gerçeklik kaybı... Gerçeklik kaybına dair bir estetik tartışmasını "Belgeselin Belgeselliği Kalabilecek mi?" başlıklı yazıda kismız, bu yüzden burada başka bir tartışmaya geçiyoruz.

Belgeselde Dramatizasyon ve Etik

Belgesel sinemanın en özgür olduğu alanlardan biri, anlatısını sunarken tarihsel hiklere bağlı kalmama konusundaki bağımsızlığıdır. Böylece, 16. yüzyılda yaşamış ressam Caravaggio'nun yaşamını anlatan Derek Jarman, filminde smokin giymiş insanlar ya da otomobiller göstererek bir yapıt üretebilir. Bu anakronizm, sanatçının estetiği çerçevesinde tümüyle mazur görülebilir bir yöntemdir. Bir zaman ve mekan sanatı olan sinemanın gerçekten sanat olarak adlandırılmasının en temel gerekçelerinden biri, zamanın ve mekanın dokusunu eğip bükerek, gerektiğinde kırarak yeni zaman-mekan gerçeklikleri yaratıyor olmasıdır zaten. Daha uç bir örnek verelim: Mustafa Altıoklar, 'İstanbul Kanatlarının Altında' filminde 4. Murad'ı kahvaltıda domates ken gösterebilir. Bu, o dönemde İstanbul'da domates bulunmadığını bilmeyen bir etmenin hatası da olabilir, bilinçli bir seçim de... Hangisi olursa olsun, sonuçta, maca bir yapıtta, özellikle bilimsel-gerçekçi bakış açısıyla sorgulanamayacak bir ögedir r konusu olan. Buradaki önerme şudur: Kendisinden önceki sanat dallarında olduğu i, kurmaca sinemanın etik sorumlulukları yoktur! Burada etik sorumluluk, yönetmene ir. Örneği en uç noktaya götürelim: Bahsi geçen, tüm insanlık değerlerine saldıran ya böyle bir saldırıyı örgütleyen faşist bir film olsun. Tabii ki izleyici yapıtın anakronik da politik tavrı üzerine yönetmeni suçlayabilir, tam da Godard'ın "Sinema saniyede ni dört kere gerçektir" sözündeki politik/estetik gerekçelerle filmi eleştirebilir vs. Fakat aslında filme filmliğinden bir şey kaybettirmez, olsa olsa gerçekçiliğinden bir şeyler ettirebilir, bu da, eğer yönetmenin gerçekçi estetik konusunda örneğin Godard ya da Vertov gibi belirgin eğilimleri yoksa, adı üstünde 'kurmaca' filmin problemi olarak adlandırılmaz. Her ne kadar bu satırların yazarı, Vertov'un "Kinodrama, halk için bir aygıttır" sözünde somutlaşan estetik tavrın takipçilerinden biriye de, kurmaca

Kaotik anlamlandırma tehlikesi, aslında, tüm iletişim modellerinin kuruluşunda bulunan üç ögeyi de kapsamaktadır: Üreten / ürün / yeniden-üreten.

SİNEMATEK

sinema hakkında en temel gerçek budur ve istisnai örnekler dışında bu yönünü kabullenmemek, olsa olsa epistemolojik düzeyde bir kaos Belgesel gelince... Belgeselin bir sanat dalı olduğu kadar, hatta on bilimsel disiplin olduğunu savlıyorum. Bu, benim açımdan Belgesel sanat dalının kaldıramayacağı ağırlıkta bir etik sorumluluk yüklemektedir. fakat Enis Rıza'dan dinlediğim bir filmi örnekleyeyim: Sovyetler Birliği'nin hemen önceki dönemi anlatan bir belgesel filmde, Kamera önündeki tartışmaları Gorbaçov ve çalışma arkadaşlarını görürüz. Biraz so önemli karakterleri gizli bir oturma geçerler, kapılar kapatılır. Tam filmin dramatisasyon kısmı başlar. Başındaki leke gibi ayrıntılar da Gorbaçov ve çalışma arkadaşlarına çok benzeyen oyuncularla gerçek konuşmaların yapıldığı bir gizli oturma sahnesi izleriz.

İşte bu, Belgesel Sinema'da iplerin koptuğu yerdir. Çünkü;

1. 'Tarih, kim yazarsa onundur' ve belgesel, aynı zamanda belgedir. Bu film gerçeğini ancak filmde canlandırılan 'gerçek' karakterlerin filmin bu ifadeleriyle yakalayabileceği bir filmidir. Yani gerçeğin mayınalı alan gerçekten yaşanıp yaşanmadığını bilemeyeceğimiz bir anı belki de bir olarak tarihe maletmektedir.
2. Gerçekten yaşanmış olayları, tam da sadece Sinan Çetin'in programında değil, artık ana haber bültenleri de dahil tüm iletişim alanlarında olduğu sunarak, izleyicinin zaten iyice sallantılı ve afazik algı evreninde algılanmasına yardımcı olmaktadır.

Nanook adıyla filmde yer alan Allakariallak'ın portresi, Fotoğraf: Flaherty



Tartışmayı Göstergibilim alanında sürdüreceğiz olursak, hem temel anlam hem de özellikle yananam üretimi sırasında ortaya çıkacak olası bilgi ve en temel nedenlerinden birinin belgeselde dramatisasyon olduğu Burada, belgesel estetiğinin en temel kavramsal yapıbirimlerinden bahsetmediğimi hemen belirteyim. Belgeselci 'salt gerçekçi' bir bilim kadar "Ben kendi yorumumu katmadan, olguyu en çıplak, en gerçek amaçlıyorum" derse desin, bir görsel anlam üretimi mekanizması varoluşunda yorum söz konusudur: Dört kenarı ile kadraj, bir şeyleri bir şeyleri dışarıda bırakır ve bu da başlı başına bir yorum değil mid yorum tehlikesine karşı, tüm bilgi ve bilinciyle belgeselcinin, pek gerçekliğine hale getirmeden kamerayla objesini yorumlaması gerek sinemanın sanat olarak portresi çizilirken olmazsa olmaz fırça estetik anlayışla ters düşmeden üretilebilir.

Belgeselde dramatisasyon kavramının içeriği şu başlıklarla sıralanabilir:

- a - Kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatisasyon. Burada önce tam da dramatik bir anlatıda olabilecek şekilde kamera açı ve ölçekleri Ardından da kurgu aşamasında belirlenen filmin ritmik örgüsüyle. dramatik yapı oturtulur.
- b - Oyuncu dramatisasyonu. Genellikle iki şekilde gerçekleştirilir: sözü edilen filmde olduğu gibi gerçek karakterlerin yerine oyuncu kotarılrken ikincisinde gerçek karakterlere rol yaptırılır.
- c - Metinde dramatisasyon. Ya sinematografik düzeyde dramatisasyonun açıklarının kapatılması için, ya da zaten kurulmuş kuvvetlendirilmesi için, ve çoğunlukla izleyiciyi yoğun duygusal bir kılmak amacıyla kullanılır.
- d - Müzikal dramatisasyon. Yukarıdaki dramatisasyon unsurlarının ve izleyiciye aslında bir belgesel izlediğini unutturacak bir

Belgesel Sinema'nın tüm bir sinema tarihi ve estetik birikiminden sayıda öge vardır. Ama kurmacanın temel ögesi olan dramatisasyonun dair etik sorumluluk dikilmektedir.

Flaherty Niçin Unutulmamalı?

Robert J. Flaherty, Belgesel Sinema'nın sağlam bir kavramsal çerçeveye

belgeselin kitlesel bir iletişim biçimi olduğunu en sağlam biçimde
 anda ilk belgesel yönetmenidir. Türkiyeli belgeselcilerin önemli bir
 barındıran Belgesel Sinemacılar Birliği'nde sık sık tartıştığımız
 aşkın değil içkin bir bakış biçimiyle yaklaşmalıdır" önermesini
 Nanook' filmiyle somutlaştıran usta belgeselci, Nanook isimli bir
 n yaşantısını uzun süreli bir 'birlikte yaşama' sonucu iyi tanımış, bu
 kiminden son derece sıcak bir film çıkarmayı başaramıştır. Başta
 olmak üzere, söz konusu tanıma ve anlama süreci yaşanmadan üretilen
 sık karşılaştığımız için, Flaherty'yi belgeselciler için sık sık bilgeliğine
 gereken bir doğal bir hoca kabul etmek, bu yüzden unutmamak gerekiyor.

Unutulmalı ya da Nanook Ne Kadar Kuzeyli?

Nanook', buzlarla örtülü Alaska coğrafyasındaki acımasız doğa koşullarının
 görüntüleriyle başlar. Ardından iki karakteri yakın planda tanıtır;
 planda yapılmış çekimle Nanook'u, ardından da göğüs planda görüntülenmiş
 i Nanook'un eşini görürüz. Filmin adıyla da örtülecek biçimde Nanook, asıl
 karakterdir. Ardından gelen ailenin tanıtımı sahnesinde, yukarıdaki başlığın
 neden problemler başlar. Nanook kanosuyla kıyıya yanaşır. Kanonun ön
 Nanook'un çocuklarından Allee yüzüstü uzanmıştır. Bu görüntünün bize
 kano gibi küçük bir taşıtta ancak böyle yolculuk yapılabileceğidir. Nanook
 çıkardıktan sonra kanonun içine uzanarak başka birisini kanodan çıkarır.
 Nanook bununla kalmaz, kanonun ön iç kısmından bir de bebek çıkarıp
 kollarına uzatır. Bu, gerçekten çok şaşırtıcı bir durumdur: Neredeyse sadece bir,
 fazla iki kişinin yolculuk yapabileceğini düşündüğümüz kanonun aslında dört
 bildiği görülür. Fakat tam bu noktada, Nyla kucagında bebekle sahnedeki çıkarken,
 e yaşanır ve Nanook kanonun içine uzanıp ailenin bir diğer üyesi olan Cunayou'yu
 çeker. Cunayou, kalın giysileriyle Nyla'nın zar-zor sığabildiğini gördüğümüz
 ön kısmından çıkar, ki işte bu, imkansızın görüntüsüdür! Bu kadarla kalmaz,
 Nanook, kanodan Camock adlı köpeği çıkarır.

sahne boyunca bize sunulan, dikkatli izleyicinin de fark edebileceği gibi, Cunayou
 ock'un iki ayrı çekimle kanoya sokulup geri çıkarıldığı, sahne çalışması özenle
 ütilmiş bir mizansendir. Birincisi, sessiz filmin en bilinen anlatım unsurlarından
 yazılar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. İkincisini özellikle Cunayou kadraj dışına
 kano küreğindeki bir devam hatası sayesinde anlarız.

1. Kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatisasyon' olarak adlandırdığımız olgudur.
 üdüğü gibi, bir Eskimo ailesinin yaşamını anlatan Flaherty burada bize belki küçük
 görünebilecek, fakat aslında Eskimo insanının en temel ulaşım araçlarından biri
 hakkında, yani bu insanların yaşam biçimleri hakkında yanlış bilgilenmeye neden olan
 büyük bir yalan söylemektedir. Bu tam da bir kurmaca filmde olabileceği gibi dramatik
 anlatı grafiğini yukarıya çekmek için yapılmış bir hiledir. Peki mazur görülebilir mi?
 Neredeyse tüm sinema tarihçileri ve belgesel kuramcıları bunun ve filme yayılmış diğer
 benzer uygulamaların - gerçekten de filmin dramatisasyon uygulanan bölümleri
 uygulanmayan bölümlerine oranla o denli çoktur ki, BSB Belgesel Sinema Atölyesi'nde
 yaptığımız son çalışmalardan birinde katılımcılarımız, filmin hangi bölümlerinin kurmaca,
 hangi bölümlerinin gerçek belgesel olduğu konusunda epey ciddi şüphe duyduklarını
 belirtmişlerdi- özellikle 'Kuzeyli Nanook'un Hollywood sektörü ve izleyiciyle buluşabilmesi
 için önemli bir unsur olduğu noktasından hareketle mazur görülmesi gerektiğini belirtiyorlar.
 Fakat şöyle bir gerçeği gözardı ettiklerini düşünüyorum: Sinemanın başlangıcında belgesel
 vardı. Bu bir yandan 'Trenin Gara Girişi' gibi sinematografik tamıkkıllarla bir yandan da
 dünyanın dört bir yanına gönderilen kameramanların çektiği belge filmlerle
 gerçekleştiriliyordu. Belki acımasız ve çok katı bir söylem biçimi -ve tabii ki eleştiriye
 açık- olduğunu bile bile, 'Kuzeyli Nanook'taki bu dramatik uygulamanın, tam da filmin
 çekildiği döneme denk düşen Eisenstein ve Griffith başta olmak üzere bir çok usta
 sinemacının kuram ve uygulamada müthiş deneyler yaptıkları kurgu çalışmalarına uygun
 olarak, sinema sanatına bir ölçüde katkıda bulunmuş olabileceğini, fakat aslında belgesel-
 gerçeklik ilişkisinde bir tür geriye gidış olduğunu düşünüyorum.

Flaherty burada bize belki küçük ve şirin görünebilecek, fakat aslında Eskimo insanının en temel ulaşım araçlarından biri hakkında, yani bu insanların yaşam biçimleri hakkında yanlış bilgilenmeye neden olan büyük bir yalan söylemektedir.

SİNEMATEK

Filmin, Eskimolar'ın ticaret yapmak üzere 'beyaz adam'ın ticarethanesine geldiği sahnede özellikle bir sekans, bizi 'oyuncu drammatizasyonu'yla karşılaştırır. Burada Nanook, hayretle bir gramofona yaklaşır. İlk planda, çocuksu ilkelliğiyle sesin nereden ve nasıl geldiğini anlamaya çalışan Nanook'u, arkasında kucağındaki bebekle Nyla'yı ve kadrajın sağ kenarında gramofonu çalıştıran adamı görürüz. Nanook şaşkın ve komik bir yüz ifadesiyle gramofonun değişik noktalarını yoklayarak anlamaya çalışırken Nyla'nın hiç de orali olmadığı göze çarpar. Kesmeyle geçilen bir sonraki planda Nyla'nın artık orada olmadığını görürüz. Belki de hiç şaşırmayan yüz ifadesiyle sahnenin drammatizasyonuna zarar verdiği için kadrajdan çıkarıldıktan sonraki gelen planda adam gramofonu durdurur ve plağı Nanook'a uzatır. Plağı önce dikkatle inceleyen Nanook, ardından aralıklarla üç kere ısırır. Nanook tam bir süper-ilkel olarak plağı yemeye çalışırken gramofonun sahibi olduğuna düşünebileceğimiz adam kılını bile kıpırdatmadan onu izlemektedir. Araya giren bir yazıyla sekans son bulur.



Esas olan, Flaherty'nin belki de yeni bir anlatım aracı arayışı ile gerçekliği zedelediği estetik anlayıştır.

Periyodunu bilmediğimiz aralıklarla bu sahnede gösterilen ticarethaneye geldiğini çıkarsadığımız Nanook belki ilk kez bir gramofon ve siyah diskle karşılaşmış olabilir. Ama hayır; öyle olmadığını hem ilk planda Nyla'nın tepkisizliğiyle, hem özellikle gramofonun sahibi olan adamın plağının ısırlışı (kimbilir, belki bu vahşi(!) bir ısırlışta plağı parçalamıyabilir) karşısındaki tepkisizliğiyle ve özellikle Nanook'un besbelli rol yapışıyla (Brecht olsaydı 'göstermecî oyunculuk' olduğunu söylerdi belki de) anlarız. Aslında film bu bilgileri değil, filmin sunduğu bilgileri değerlendirerek çözümleme yapılması gerektiğini savunmakla beraber, daha önce bilmediğim ve bir söyleşi sırasında öğrendiğim böyle bir bilgiyi de sunmalıyım burada: Değerli belgesel yönetmeni ve kuramcısı Nazmi Ulutak'ın verdiği bilgiye göre Nanook, aslında Flaherty'nin yardımcılarından biridir, daha önce (belki Flaherty'nin yaptığı ilk seferde) birlikte çalışmışlardır. Bu, olmayan bir şeyin olan bir gerçek gibi sunulmasıdır ve bir önceki drammatizasyon yöntemiyle aynı çerçevede değerlendirilmesi gerekmektedir.



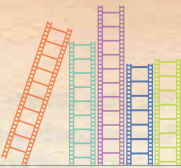
Nanook ve gramofon, Fotoğraf: Flaherty

Filmde açıklayıcı yazılardan oluşan metinlerde ve kullanılan müzikte, yukarıda tartıştığımız haliyle bir drammatizasyon unsuru bulunmadığı söylenebilir. Bazı metinler, örneğin filmin başlangıcında coğrafyanın vahşiliğine dair görüntülerle bölgenin haritaları arasında sunulan yazılar, ya da Nanook ve ailesinin bir fırtınaya yakalandığı sahnede açıklama yazıları, görüntünün gücünü vurgulamak amacıyla hazırlanmış görünmektedir ve aslında başarılı olduklarını da belirtmeliyim. Müzikte ise aynen ara metinlerde olduğu gibi görüntüleri destekleyen gerilimli bir melodik yapı hakimdir.

Bu kısmın başlığında sorulan "Flaherty niçin unutulmalı?" sorusu, aslında doğrudan doğruya ne Flaherty'yi ne de yapıtını hedef almaktadır. Esas olan, Flaherty'nin belki de yeni bir anlatım aracı arayışı ile gerçekliği zedelediği estetik anlayıştır. Belki de sorun hatalıdır: Flaherty bu estetik biçim nedeniyle özellikle hatırlanmalı ve şu belgesel denilen, aslında hala tanımlamakta, sınırlarını çizmekte zorluk çektiğimiz alanın 'gerçek' kavramı düzeyinde yeniden ve yeniden tanımlanması amacıyla devamlı tartışılmalıdır, belgeselin ve gerçeğin birbirini besleyen yapısı ışığında... ▲

DİPNOT

- (1) Herbert Marcuse, Us ve Devrim, Çev: Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul, 1989, s.17
- (2) A.g.e., s.16
- (3) Seçil Büker, Sinemada Anlam Yaratma, İmge Yay., İstanbul, 1991, s.23
- (4) William S. Beck, Modern Science & The Nature of Life, Pelican Books, London, 1961, s.91
- (5) Immanuel Kant, Seçilmiş Yazılar, Çev: Nejat Bozkurt, Remzi Kit. İstanbul, 1984, s. 73)
- (6) Herbert Marcuse, a.g.e., s.18
- (7) Immanuel Kant, a.g.e., s.74
- (8) Henri Lefebvre, Marx'ın Sosyolojisi, Çev: Selahattin Hilav, Öncü Kit., İst, 1979
- (9) Umberto Eco, Yorum ve Aşırı Yorum, Çev: Kemal Atakay, Can Yay., İstanbul, 1996, s.74.



SINEMATEK

"Sinema'nın Jean-Jacques Rousseau'su, sahne düzenine dayanan belge filmlerinin yaratıcısı, sinema sanatının doğurduğu büyük dehalardan biri."

Georges Sadoul

I.

İlk dünya savaşından hemen sonra, genç maden teknisyeni Robert Flaherty New York'ta bulunuyordu. Uzun yıllar Kanada'nın antartik bölgelerinde yaşamış, Hudson boğazını aşmış, Baffin'e kadar uzanmıştı. 1913'ten beri, devamlı olarak beraberinde taşıdığı alıcısı ile, binlerce metre film çekmişti. Sonra, günün birinde, yere attığı bir sigara yüzünden tüm bu malzeme yanıp kül olmuştu. Oysa Flaherty merceğin imkânlarını keşfetmiş, Kuzey'e dönüp bir film çekmek gayesinden yılmamıştı.

36 yaşında amatör bir alıcı yönetmeni, amatör bir mühendis, amatör bir seyyah yapımcıların kapılarını aşındırmaya başlıyor. Oysa hiç kimse bu iri yarı, sert, inatçı, genç adamın sözlerine güvenmiyor. Nihayet Flaherty, kürk ticareti yapan Revillon Kardeşler Şirketi ile anlaşılıyor. Eskimoları, Eskimoların yaşantısını iyi biliyor, av seferlerini defalarca izlemiş, onlara katılmıştır. Kürk avcılarının ilginç ve değişik yaşantılarını konu edinen bir belge filmi dolaylı bir şekilde büyük bir kürk şirketinin reklamını yapabilecek niteliktedir. Flaherty bu tezi savunuyor ve Revillon Kardeşler'e kabul ettiriyor. İki yıl boyunca Hudson boğazı dolaylarında Port Huron'da Eskimo Nanook'un günlük yaşantısını kaydediyor genç yönetmen. Bir süre sonra Nanook Flaherty oluyor ve Flaherty Nanook. İlk defa olarak belge filmi -veya o zamanın deyimi ile "gerçekten alınan film"- yeni bir boyut kazanıyor, insan ve doğa anlayışla, duygu ile izleniyor. İlkel bir insanın, ilkel bir topluluğun yaşantısını, doğaya karşı mücadelesini anlatan Flaherty -özellikle filmin ikinci yarısında- "garip", "değişik", "karakteristik" görülebilecek unsurlardan kaçınıyor. "Birçok seyahat filmlerinde bu filmlerin yaratıcıları kişilerini yüksekte izliyorlar; yakına gelmiyorlar, aynı düzleme inmiyorlar" diyor Flaherty, ve ilk denemesinde Nanook'a yaklaşıyor, insanca, kardeşçe yaklaşıyor, tüm ayrılıkları ortadan kaldırıyor, ilkel insanın ilkelliğini anlatıyor. Ve salt belge filminden hareket etmiş olan yönetmen belgesel romanın kurallarını, şeklini keşfediyor.

'Nanook of the North' (Kuzeyli Nanook, 1920-22) ile beklenmeyen bir başarıya ulaşan Flaherty hemen profesyonel yapımcıların ilgisini çekiyor. "Famous Players Lasky" (bugünkü Paramount) şirketi yeni yönetmene ilginç şartları olan bir mukavele teklif ediyor: Flaherty Güney denizlerine kadar uzanıp oranın yerlileri ile ilgili bir film çekecek. Flaherty kabul ediyor ve üç yıllık yorucu, tartışmalı bir çalışmadan sonra 'Moana' (1926) doğuyor. Flaherty'ye filmi ısmarlayan yapım şirketi, bu kez, beklemediği bir sürprizle karşılaştı: "mutlu adalar"dan, "dünyadaki cennet"ten dönen yönetmenin filminde ne duygulu, pembe bir aşk hikayesi, ne çıplak, esmer tenli dilberler, ne de gönül açıcı, hoş manzaralar vardı. Flaherty'nin eleştirdiği Pasifik adalarında insan bazen doğa ile geçiniyordu, oysa çoğu zaman bu aynı doğa ile çetin bir savaşa girmek zorunluğunda kalıyordu. Flaherty'nin alıcısı egzotik serüven filmlerinin tuzaklarına kanmadan bir Conrad'ın, bir Stevenson'un acı insancıl dünyasını keşfetmişti. Eleştirmenler tarafından çok tutulan 'Moana' Amerika'da, Almanya'da ve İngiltere'de ticari başarısızlığa uğradı, buna karşılık Paris'te ve Stokholm'da aylarca gösterildi.

"Famous Players Lasky"den sonra "Metro-Goldwin Mayer" de bu devrimci, bu bağımsız yönetmeni denemek istedi. Şirketin elinde Frederick O'Brien'in 'White Shadows of the South Sea' (Güney Denizlerinin Ak Gölgeleleri) adlı romanı duruyordu. Aslında romandan

Bir süre sonra Nanook Flaherty oluyor ve Flaherty Nanook. İlk defa olarak belge filmi yeni bir boyut kazanıyor, insan ve doğa anlayışla, duygu ile izleniyor. İlkel bir insanın, ilkel bir topluluğun yaşantısını, doğaya karşı mücadelesini anlatan Flaherty 'garip', 'değişik', 'karakteristik' görülebilecek unsurlardan kaçınıyor.

Giovanni Scognamillo*

çok bir seyahat gündeliği olan kitapta hikâye yoktu, oysa ismi çok ticari bulan yapımcı Irving Thalberg ısrarla Flaherty'den bundan bir şeyler çıkarmasını istedi. Flaherty ve senaryo yazarı Laurence Stallings, Herman Melville'in 'Typee'sini teklif ettiler, boşuna. Çaresiz Flaherty, ve şirketin yayına koyduğu Woody S. Van Dyke, Ray Doyle'nin bir senaryosu ile yola çıkmaya mecbur kaldı. Oysa, ilk baştan yönetmen Robenson'u hatırlatan hikâyeye ısınmamıştı. Çekim ilerleyince yapımcının baskıları daha da arttı, sonuçta Flaherty çekim malzemeyi ve 'Moana'da yetiştirdiği, görüntü yönetmeni Bob Roberts'i, Van Dyke'i bırakarak çekildi.

Van Dyke tarafından tamamlanan ve Avrupa'da gösterilen ilk sesli film olan, 'Güney Denizlerinin Ak Gölgeleleri' birçok değerli bölümlere (örneğin, inci avı sahnesi, 'Tabu' kızların dansı gibi) yer vermekle beraber gerek hikâyesinin basitliği gerekse oyuncuları aksamı yüzünden (Flaherty, profesyonel oyuncu yerine yerlileri kullanmak için ısrar etmişti) başarısızlığa uğradı. 1927'de Yeni Meksika'da Pueblo Kızılderilileri üzerinde bir belge filmi çekmek için Fox Şirketi ile anlaşan, kardeşi David, eşi Frances ve görüntü yönetmeni Leon Shamroy ile bir yıl çalışıp malzeme toplayan, sonradan filme gerekse gibi gördüğü bir aşk hikâyesini sokmak isteyen yapımcı şirketi ile bozuşan Flaherty, yapımcılarla devamlı mücadelesini sürdürüyor. Halk Flaherty'nin filmlerini benimseyen eleştirilenler onu tutuyor, yapımcılar ise ondan çekiniyor. Ve Flaherty yılmadan denemelerine devam ediyor. Yıl 1929. Colorart Synchronone Pictures şirketinin sayesinde Flaherty Alman yönetmeni Friedrich Wilhelm Murnau ile tanışıyor. Belge filmlerinin uzmanı ile dışavurumculuk akımının Hollywood'da yerleşen temsilcisi beraber bir film çekmeyi kararlaştırıyorlar. İki yıl sürece Bora-Bora ve Tahiti adalarında Flaherty ve Murnau, karşıt kişiliklerine rağmen, bir arada çalışıp 'Tabu'yu (1928-31) çekiyorlar. Tabu (yasak) ilan edilen bir genç kıza aşık olan, onunla evlenemeyen, sevgilisinden ayrılmak zorunda kalan ve ölen bir inci avcısının hikâyesini anlatan filmin konusunu Flaherty yazmıştı, oysa -ve Flaherty'nin Sadoul'a açıkladığı gibi- yapıt çoğunlukla Murnau'ya ait gibi sayılabilir.

'Moana', 'Güney Denizlerinin Ak Gölgeleleri', 'Tabu' üçlüsünden sonra Flaherty, bilmeyerek Hollywood yapımcılarına yeni bir tür kazandırıyor: Pasifik adalarında cereyan eden egzotik, bol manzaralı, şarkılı, danslı aşk ve macera filmleri türü. Yönetmene pek uğurlu gelmeyen "mutlu adalar" yapımcıların elinde yeni bir koz oluyor, 'Tabu'nun kahramanı Reri, parlak vaatlerle Hollywood'a çağrılıyor.

**Flaherty, bilmeyerek
Hollywood yapımcılarına
yeni bir tür kazandırıyor:
Pasifik adalarında cereyan
eden, egzotik, bol
manzaralı, şarkılı, danslı
aşk ve macera filmleri türü.
Yönetmene pek uğurlu
gelmeyen "mutlu adalar"
yapımcıların elinde yeni
bir koz oluyor.**

1926, 'Moana'



II.



denemelerden sonra Flaherty için yeni çok daha özgür ve olumlu -oysa, bir dönem başlıyor. Tasarımlar birbirini kovalıyor: 1930'da oyuncu Douglas Alexander Korda ile birlikte Meksika'da bir boğanın hikâyesini hazırlanıyor, fakat film yapılmıyor. (Yıllar sonra senaryoyu satın alan Welles bu hikâyeyi çekiyor, R.K.O. şirketine teslim ediyor ve filmin izini 1931'de Eisenstein ile tanıştırıyor, Meksika'ya geçebilmesi için yardım ediyor, Berlin'de Flaherty UFA şirketi ile temasa geçiyor fakat bu tasarı da suya düşüyor. Grierson'un bir teklifini kabul ederek İngiltere'ye gidiyor ve orada, 'Industrial Britain' (Endüstri Ülkesi İngiltere)'yi yönetiyor. Grierson'a yardım eden Flaherty ile "belgeleri izlenimci kuralın işkencesinden kurtarmıştı. Bundan sonra Flaherty bir yana bırakılacak ve bir olayın en yalın estetik yönlerinin yerine bilinçli bir şekilde, doğrudan doğruya gözlemi yapılacaktı."

den sonra Flaherty eski bir tasarısını, Aran Adalarının halkı ile bir film çekmek için gerçekleştirmek imkânı buluyor: "Daily Express" in eleştirmeni Cedric Belfrage Michael Balcon'a takdim ediyor ve Balcon yönetmenin tasarısını uygun buluyor.

of Aran'ın (Aran'lı Adam, 1933-34) doğuşunu bu şekilde izah etmiştir: "The Street" in çöküşünden hemen sonra. Bizi Avrupa'ya götüren gemi Ağlama Subesine benziyordu. "Zavallı bizler", diyordu biri iflastan sonra, "sefalet!.. Açlık desenize." "İnsan alışınca fakirlik güç değil, oysa birkaç saatte binlerce insan ölmektedir." Aniden bir ses yükseldi: "Sefaletinizle beni güldürüyorsunuz. Gerçekten siz bir avuç toprağa bile sahip olmayan bir yere ne dersiniz?" "Bir avuç toprak mı?" "Aran'ın şivesinden İrlandalı olduğumu anlamıştık. Sonra bu inanılmaz yerin insanları gördüm. O adalara yeniden döndüm, orada iki yıl kaldım. 'Aranlı Adam' böyle doğdu, Londra'nın on iki saat mesafesinde yaşayan bir ailenin hikâyesi."



stüdyosu, laboratuvarı taştan yapılmış bir külübedir. Burada, benzinle çalışan ufak bir motoru kullanarak, yönetmen filmini yıkatıyor, basıyor; filmin "yıldız"ı Flaherty'in hizmetçisi Maggie Durrane'dir, hikâyedeki kocası genç balıkçı Colman King ve genç hikâyenin küçük kahramanı bir komşu ailenin oğlu Michael Dillane.

bu yıl boyunca Flaherty kayalıklarda, ıssız adada dolaşiyor alıcısı ile, insan ve denizin, insan ve sefaletin, insan ve doğanın mücadelesini adım adım kaydediyor. Ve bu mücadelede insan daima ön planda, insan diremesiyle var oluyor, insan ilkel yaşantısı ile insanlığını açıklıyor. Bu insanların, bu erkeğin, bu kadının, bu çocuğun her hareketi, her davranışı önemli, değişmeyen ve tümü ile gerçek, gerçek ve doğru. 1934 Venedik Şenliği'nde Büyük Ödülü kazanan 'Aranlı Adam' kısmen yeni bir ticari başarısızlık kaydediyor. Buna karşılık bir ödül yağmuruna tutuluyor: National Board of Review, Herald Tribune ve Japon eleştirmenlerin ödülleri. Flaherty yeniden ticari bir anlaşmaya girmek zorunda. Sir Alexander Korda için Rudyard Kipling'in 'Toomai of the Elephants' adlı romanını uygulayıp 1935-37 yılları arasında Hindistan'da 'Elephant Boy'u (Fil Çocuk) çekiyor.

1934 Venedik Şenliği'nde Büyük Ödülü kazanan 'Aranlı Adam' kısmen yeni bir ticari başarısızlık kaydediyor. Buna karşılık bir ödül yağmuruna tutuluyor.

SİNEMATEK

Yeniden yönetmen-yapımcı çatışması doğuyor, yeniden başka bir yönetmen (Z Korda) filmi tamamlıyor, yeniden filme Flaherty'nin uygun görmediği sahneler ekleniyor. Ve filmde, kafa kafa, Flaherty'nin damgasını taşıyan bir başlangıç bölümü ve, Aran'ın çocuğun Hintli kardeşi gibi görünen, küçük Sabu'nun keşfi kalıyor.

İki yıl süreyle -ve iki yıllık süre Flaherty'nin hayatında sık sık tekrarlanıyor- yönetmen sinemadan uzak kalıyor, bu arada bir hikâye kitabı yazıyor 'The Captain's Chair' (Kapitanın Koltuğu), nihayet Pare Lorentz'in davetini kabul ederek 1939'da Amerika'ya dönüyor. Tarım Bakanlığı'nun hesabına 'The Land' (Toprak, 1939/42) adlı belge filmini çekiyor.

Flaherty gene yıllarca uğraşılıyor, 25.000 mil katediyor, oysa gayesi Tarım Bakanlığı propagandasını yapmak değil, Amerikan köylüsünün hayat şartlarını incelemektir. Kez daha gerçekçi, dürüst sanatı konformist tutumla çatışıyor ve ilgili Bakanlık tarafından 'cesaret kırıcı' görülen filmin gösterilmesi engelleniyor.

'Toprak' da Flaherty, Amerika'daki yoksulluğun dramatik bir tablosunu çizmişti. Çizim ortaya koyduğu dramın gerçek nedenlerine eğilmiyordu ama, duyarlılığı ve özdeğer bakımından 'Toprak', 'Nanook' ile birlikte büyük belgelerin ikinci usta işi filmiydi' (T. Kakinç).

Savaş yıllarında Flaherty, kardeşi David ile birlikte, birkaç öğretici belge filmlerini yönetmen olarak çalışıyor ve bu ara tasarılar kuruyor, özellikle Belçika Kongosu'na çekmek istediği bir zenci ailesinin hayatı.

1946'da nihayet Flaherty bir ailenin hikâyesini anlatmak fırsatına kavuşuyor, oysa bu zenci ailesi değil: Antartik'teki Nanook'lardan, Aran'daki Colman'lardan sonra yönetti Louisiana'daki Latour ailesinin yaşantısını ele alıyor. Ve böylece Flaherty'nin son filmi ve son başarısı olan 'Louisiana Story' (Louisiana Öyküsü, 1946/48) doğuyor. Film, dikkatli bir propaganda olsun diye, Standart Oil tarafından sipariş edilmişti eski usta Flaherty'ye ve Flaherty yeniden coşuyor, insanlarla, doğa ile oluyordu.

100.000 metre film çekiliyor ve sekiz aylık bir kurgu çalışmasından sonra, sadece 25.000 metre kullanılıyor. Küçük Joseph Bourdreau'nun hayvanlarla tanıştığı bölümler üç gün çekiliyor, toplam olarak 280.000 dolar sarfediliyor. 1948 Venedik Şenliği'nde Büyük Ödül'ü kazanan yapıt her şeye rağmen Standart Oil'u tatmin etmiyor. Flaherty'nin propaganda kaygusundan habersiz petrolün sömürmek üzere olduğu basit, mutlu ailenin hakkını, özgürlüğünü savunuyor, Louisiana bataklıklarında duygulu, şüpheci destan kuruyor. Bataklık, orman, durgun sular, doğayı keşfeden genç bir çocuk, gerçek insanlar: Flaherty alıcısı ile bunları anlatıyor, yaşatıyor ve son başyapıtını imzalıyor.

'Louisiana Story'den sonra 'eski usta' çekiliyor, kayboluyor, sinema dünyasından, sanatçı ile, yapıtları ile sinema tarihine giriyor, kaynaşılıyor, ve 23 temmuz 1951 günü sessiz sedasız bu çok seydiği dünyaya veda ediyor. Ve ölümü ile sinema en salt, en gerçek şairlerinin birini kaybediyor, 'gerçek büyük filmler ilerde gelecek. Büyük şirketlerin değil, amatörlerin tutkulu, ticari gayeleri olmayan kişilerin yapıtları olacak bunlar. Ve bu filmler sanatla gerçekten yapılacak' diyen 'dünyayı yeniden keşfe çıkmış' (Roger Regent) bir usta kaybediyor. ▲

* KAYNAK

'Yeni Sinema' dergisi, sayı 5, Şubat-Mart 1967, s. 53-56.

KAYNAKÇA

- Tarık D. Kakinç: 'Ünlü Sinema Rejissörleri', Elif Yayınları, İstanbul 1963.
- Pierre Leprohon: 'L'exostime au cinéma', Ed Jacques Susse, Paris 1945.
- Mario Gromo: 'Robert Flaherty', Guanda Editore, Parma 1952.
- Georges Sadoul: 'Dictionnaire des Cinéastes', Ed. du Seuil, Paris 1965.
- Carl Vincent: 'Storia del Cinema', Garzanti, Roma 1949.
- G. Scognamiglio: 'F.W. Murnau', Bianco e Nero, Haziran 1953.

1939/42, 'Toprak'



1949, Vermont





SİNEMATEK

81

Belgesel Sinema

BELGELEŞTİRİ: BELGESEL SİNEMANIN GENÇLİĞİ, GELECEĞİ

Doğada tüm canlılar, gençlikleriyle geliyor. İnsanın bu bilgisi, kendisi kadar eski olmalı! Bugün varılan aşamada genetik alanındaki birikim, biraz da bunun sonucu herhalde. Kendini var edebilmesi, geliştirip sürdürülebilmesi, bu anlamda ilerisi için güven duyabilmesi, gelecekte ortaya çıkacak gençliğin gücüyle doğru orantılı çünkü...

Tarih içinde toplumların da kendi gençlikleriyle orantılı olarak varlıklarını sürdürdüğü görülüyor. Günümüzde gelişmiş kimi toplumların, masaya yatırdığı en önemli sorunlarından birinin "gençlik" konusunu oluşturması boşuna değil. Gelişmiş bu toplumlar, kendi geleceklerini yarıyorlar böylece masaya.

Toplumlar kadar insan etkinlikleri için de böyle değil mi bu? Bilimler, sanatlar da, düşünce disiplinleri de kendi gençliği ile yürüyüp ilerlemiyor mu? Sanata gelene dek teknikler de, zanaatlar da böyle değil mi? Örneğin ardından gençlik gelmediği için kimi mesleklerin tükendiği ya da sona erme sıkıntısı yaşadığı öne sürülüyor mu?

Zanaatlar kadar kimi sanat dalları da bu sıkıntıları yaşayarak günümüze gelmedi mi? Örneğin anlatı geleneğinin birer ardılı sayabileceğimiz destancılar, masal anlatıcıları, halk şıkları, meddahlar, sessiz sinemanın film anlatıcıları vb. ne oranda yaşıyor günümüzde?

Gösteri sanatlarında, gölge oyunlarının sürebilmesi için yoğun çaba harcandığını bilmeyen kaldı mı? Ama sonuçta kaç tasvirici, kaç Karagözcü var bugün? Aynı sıkıntı hat sanatlarında yaşanıyor mu? Sözelimi bir minyatür sanatının varlığından söz edebiliyor muyuz anlamlama boyutunda günümüzde? Geçmiş yıllarda banka vb. büyük kuruluşların düzenlediği yarışmalar, devletçe sağlanan destekler, bu sanat dallarında yapay yolla da olsa bir gençliğin gelmesine olanak sağlayabildi mi? Nitekim gençliklerinin bulunmadığı ortada değil mi bu sanat dallarının?

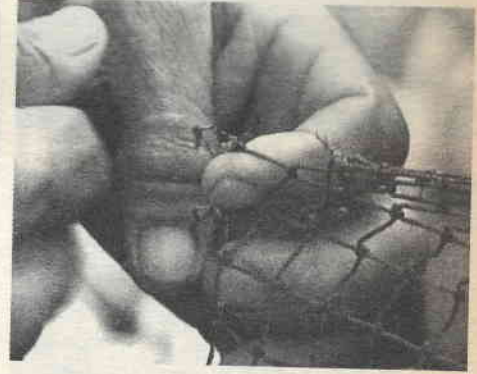
Bugün ülkemizde kimi çevrelerde tiyatro sanatının da, roman sanatının da "Bitti, bitiyor!" hisinden haykırımlarla tartışıldığını izlemiyor muyuz zaman zaman? Yoksa gençliğini yitiriyor tiyatromuz, romancılığımız?

Belgesel sinema sanatının, alana katkı koyan sanatçılar aracılığıyla tartışması gereken konulardan, hatta başlıcalarından biri bu: belgesel sinemanın gençliği...

Belgesel sinemanın bir gençliği var mı, varsa ne yönde evriliyor; gençlik için ne yapılıyor, ne tür olanaklar sunuluyor; karşılığında ne bekleniyor gibisinden daha pek çok başlık altında belgesel sinemanın gençliği sorunsalını tartışmak olanaklı...

Eğer kalırsa, sorunsalı tartışmayı olanak biçiminde almaktan çıkarıp zorunluluk olarak görmek gerek! Çünkü bize belgesel sinemanın bir gençliği varmış gibi gelebilir; oysa bugünden bakarak yanıt vermek aldatıcı olmayacak mıdır? On yıllar sonra dönüp bakıldığında, yani günümüz bir "tarih"e dönüştürülüp gelecekte bu geçmişe gözle bakıldığında ne sonuç çıkacaktır acaba ortaya? Türkiye'de iki bin başlarında, belgesel sinemanın bir gençliğe sahip olduğu verili biçimde dile getirilebilecek midir gerçekten? Belgesel sinemanın bir gençliği yok da biz kendimizi mi kandırıyoruz acaba?

Elbette hep var olacaktır; ama bunun gerçekleştirilmesi yolunda değişiklikler olabilir, doğaldır. İnsan, usu, gözü, kulağı, öteki duyu organları oldukça, öteki dünyadan "alımlayıcı varlık" yanıyla da ayrılır. Bu doğrultuda alımlayıcı hep bulunacağına



M. Sadık Aslankara
msaslankara@hotmail.com

SİNEMATEK

göre, sunulan sanat türleri de olacaktır bir biçimde. Dinleyen bir alımlayıcı kitlesi olduğu sözcüğümleri anlatı sanatları da ardıl verebilir. Ne bileyim, halk âşığı biter de, örneğin başka türde bambaşka bir sanatçı çıkar ortaya. Seyreleyen alımlayıcı kitle tükenmediği sözcüğümleri belki Karagözçü artık gider de, örneğin hiç düşünülmemeyen bir türde ben uygulayan bir sanatçı gelir günün birinde...

Sözün kısası sanat tükenmez, bitmez, sona ermez; olsa olsa değişime uğrar yüzyıllar, yıllar içinde. Bu değişim insanın, hatta yan yana varlık gösteren üç kuşak bireyin yaşama yansıyacak ipuçları verecek değil ki ille!

Ancak biz, belgesel sinemanın gençliğine, bunları dikkate alarak yaklaşmak zorundayız.

Bana göre bir belgesel sinema gençliğinden görece söz etmek olanaklı... Gençlik buradaki tek tek genç bireylerin var ettiği kitlesel bir gücü ifade etmekle birlikte bu alana aktırılan enerjiyi de dile getirir; yani belgesel sinema gençliğinin enerjisi, bu alana katılmış bireylerin enerjilerin toplamıdır. Alana yeni katılacak genç belgesel sinemacı için hem sinerjiktir güçtür, olanaktır bu; hem de kıskırtı öğesidir, sinerjik etkilenmeyi güdüleyen zorlayıcı etkidir.

Genç ise, yalnız başına kendisini dile getirir; kendi enerjisi kadar vardır. Eğer genç belgesel sinemacı, enerjisiyle belgesel sinema gençliğini dalgalandırabiliyorsa, o alanda kitlesel enerjiyi yükseltecek, sinerjik anlamda alanı olumlu etkileyecektir; yok eğer genç girdiği alanda kayboluyorsa o alanın bir genç üyesi anlamında alana katkı koyamaz, sıra erine dönüşecektir.

Sıra eri olmak da yabana atılacak iş değil kuşkusuz! Ama tüm sanatlar, yaratıcısının bunun üzerinde yüklenimler bekleyegelmiştir hep.

Alan-sanatçı etkileşimi, gençler kadar, kuşku yok ki erişkinler için de geçerli, en azından ilkesel anlamda. Bir belgesel sinema gençliğinden görece söz edilebileceğini dile getiren gerçekten de gençlerin tek tek taşıdıkları ama bir arada var ettikleri bir alanı görmemeleri olanaksız.

Bundan ötürü belgesel sinema gençliğine, bütün güçleriyle, olanaklarıyla katkı koyan, her geçen gün bu alanda çitayı yükseltme yönünde uğraş veren gençler büyük önem taşıyor.

İşte ben "Belgeleştir" yazılarının büyük bölümünü gençlere ayırmak yanlısıyım...

'Ağlara Takılan Hayatlar' da genç bir arkadaşımızın gerçekleştirdiği belgesel.

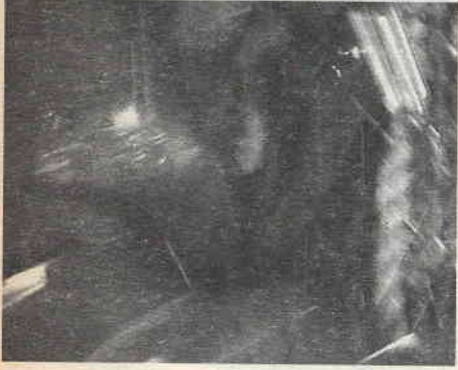
'Ağlara Takılan Hayatlar' (2002, 14')

Yönetmenliğini Mehmet Saffet Yiğit'in üstlendiği Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi yapımı belgesel, "üç tarafı denizlerle çevrili coğrafyanın karasularına ağ atan balıkçılar" anlatıyor.

Belgeselin ilk dikkati çeken yanı, emek işi görüntüleri bana göre. Kameraman Levent Alaş, bu görüntülerdeki soyutlama, görsel imgeleme, çağrışımla düzeyiyle olgunlaşmış bir ad olarak çıkıyor ortaya. Bu nedenle belgesel, ilkin görüntü değeriyle kendisini kabul ettiriyor.

Ancak metin bu olgunlukta değil... Yönetmen Mehmet Saffet Yiğit'in, Cengiz Özdoğan'ın yazdığı metin, yer yer şairaneliğe bulaşıyor çünkü. Bizde, görüntüyü, bir de sözle, üstelik şairane bir tutumla yansıtmaya girişimi TRT ile pekişti. Bu yanlışı pekiştirmede pay bulunmayan tek bir metin yazarı düşünemiyorum ben.

Öte yandan metni seslendiren Onur Tan'ın melodramatik tutumu da eklendiğinde bu güzelim belgesel yükseklik yitiriyor. Armen Çakmakyan'ın müziği de yanlışı işlev yüküyor ne yazık ki. Belgeselin amacı, yönetmenin istediği doğrultuda ağlara takılan



göstermek bize; zaten görüntüler kapıp uçurarak yapıyor bunu, ama tayfalara acımamız istenmiyor ki! Ne ki Çakmakyan'ın müziği, belgesel melodramatik sularına çekiyor.

SİNEMATEK

Belgesel metin yazarı Yiğit'in, yönetmen Yiğit'e pek katkı sağlamadığını, tersine ona ayakta durmasını söyleyebilmek olası. Ya Onur Tan'ın seslendirmesindeki ağdalandırmaya ne demeli? Şairaneliğe bulaşmış bir metin bir de böyle okunursa ne çıkar ortaya, siz belgeselin gerisini.

Belgesel anlatı kalıplarına bağlı kotarılan belgeselde bu tür tutumların, bir aks yol açabileceğinin göz ardı edilmemesi gerekiyor...

"Karadan uzak günlerce denizde geçen hayatlar"dan söz ediliyorsa bir belgeselde konu insanlar, "karınlarını doyurup yorgunluklarını da teknede gideriyor"sa, duygunun yanında inandırıcılığın da sağlanması zorunlu. Örneğin metinde "Teknede çırpınan otuz kişi, otuzunun da ayrı bir hikâyesi var," sözünün, otuz kişiyi kapsayacak biçimde görsel karşılığının olması gerekmiyor ille. Zaten yönetmen Yiğit arındırmalı, sıçramalı anlatımıyla, bunlara eklediği bir iki ayrıntı planıyla ustalıklarla bu öyküleri, hiçbir eksiklik duygusu yaşamıyorsunuz. Ama "karadan uzak denizde geçen hayat"tan söz ediliyorsa eğer, hiç değilse bir bölümünde belgeselin karadan yalıtılmışlığın çok açık biçimde yansıtılması gerekmiyor mu?

Ne o ki, İstanbul Balıkçı Halindeki "hummalı çalışma" ile başlayan belgeselde, tekne açıldıktan sonra yönetmen, kendi gerçeklik anlayışı yönünde bize katkı sağlamalıydı. Sürgit denizin yer aldığı görüntülere, kıyının yer aldığı görüntülerin eşlik etmesi, gidip gelmeli biçimde sürekli yinelenmesi, ağların atıldığı nokta kıyıya çok da yakın olsa (elbette bu olabilir, ama belgesel sinema, yaşamsal gerçekliği kendi diliyle anlatmaz mı?), belgeseldeki inandırıcılığı zedeliyor...

Yönetmen, kıyının görüldüğü karelere yer vermeseydi keşke kurguda. Üstelik bu diziliş, mantıksal sarsıntı kadar, estetik pörsümeye de yol açıyor.

Bu çerçevede teknenin bir kez çıkıp, bir kez de dönmesi gerekirdi. "Şafakla birlikte limana dönüş" kadar kıyıyı bu görselliğin dışında tutabilmeliydi yönetmen. Sonra daha birinci karede içinde iki saniye kullanılan dalgakıran planının, sekizinci dakikada, Sinan Kaptan, açık denizdeyken araya sokulan üç saniyelik camili İstanbul planının, oralara hangi karelerle yerleştirildiğini anlayamadığımı belirteyim... Görüntüsünün yeterli olmadığını söyleyebilir elbette yönetmen, o zaman sözünü ettiği otuz insanın "hikâyesi", buna değgin ayrıntılar yardımına koşardı herhalde.

Yine de 'Ağlara Takılan Hayatlar'ın görsel değeriyle öne çıktığını; bunu, bir genç sinemacı grubunun belgesel çalışması olarak sevgiyle, saygıyla karşıladığımı belirteyim. Yapıma destek veren bütün kardeşlerimi, yapıma katkısından ötürü Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesini kutluyorum. Bundan böyle Yiğit ile arkadaşlarının adını taşıyacak yeni çalışmalarını da ilgiyle izleyeceğimden kimsenin kuşkusu olmasın.

Belgesel sinemacı olmak, belgesel sinemanın gençliğiyle ilgilenmek, gençlerin ürünlerini izlemek anlamına da geliyor bence. Bu yüzden yönetmen, metin yazarı, kurgucu olarak Mehmet Saffet Yiğit'in, kameraman Levent Alaş'ın, metin yazarlığındaki ortak çalışmasıyla Cengiz Özdoğan'ın, seslendirmeci Onur Tan'ın, müzisyen Armen Çakmakyan'ın, "post production"daki katkısıyla (Tanrı aşkına buna bir Türkçe karşılık bulalım tez elden!) Çağatay Aktürk'ün bu belgeselini izleyin lütfen.

Gençlerin çalışmasına sırt dönmüş, onları tanımayan, kendi "iş"inin dışındakileri görmeyen belgeselci olacağını sanmıyorum ya, yine de dile getireyim istedim.

Öyleyse belgesel sinemanın geleceğinde Mehmet Saffet Yiğit ile arkadaşlarının, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinin de payı bulunacaktır, ne mutlu onlara!
Belgesel sinemamızın gençliği var, ne mutlu bize! ▲





**Televizyonun güçlü etkisi
ve Avrupa Birliği'nden
gelen sert taahhütler
olmasaydı eğer, belgesel
türü sadece Fransa ve
çevresindeki sinema
meraklısı festival
ziyaretçileri ve eğitim
uzmanları için bir önem
taşıyacaktı.**



Tue Steen Müller*

tue@edn.dk

Çeviri: Bahriye Kabadayı

Bugün Danimarka Film Enstitüsüne bağlı olarak çalışan ve varlığından onur duyduğumuz Danimarka Ulusal Film Kurulu (Statens Filmcentral-NFB) olmasaydı eğer belgesel kültüründen yeteri derecede yararlanamazdık. NFB'nin 1939 yılında kurulmasıyla birlikte uzak görüşlü eğitimciler belgesel filmlerin yapımı ve dağıtımı arasında bir bağ yarattılar. Bunun sonucunda hatırı sayılır ölçüde izleyiciye ulaşıldı. NFB'nin satın aldığı bir belgesel film raflarda bekleyeceğine, mutlaka geniş seyirci kitlesine ulaşırdı (ya da 1972 Film Act'e göre, yapımı maddi olarak desteklenirdi). Belgeselin 35 mm ilk baskıları sinemaların sonraki 16 mm'ler ise okulları, kütüphaneleri, anaokullarını, hemşire okullarını vs kapsayan yaygın bir dağıtım ağına girerdi. Bugün de Danimarka belgeselinin temel varlık nedeni 'bir izleyiciye ulaşmaktır'.

Film sağlayan ile müşteri, satıcı ile alıcı arasında oluşturulmuş kamu sermayeli bu bağ doğalmış gibi görünebilir, oysa söz konusu bağ pek çok Avrupa ülkesinde 'televizyon' yoluyla varlık göstermektedir. Çeşitli programlar araştıran 'televizyon', son 10-15 yıl içinde belgesel türünün gelişmesinde en büyük etkiye sahip bir ortam olduğu kadar görsel-işitsel belgesel yapımı ve dağıtım konusunda da egemen unsur haline gelmiştir. Maalesef belgesellerle ilgili istatistikler güncel değil. Fakat 'Avrupa Belgesel Sektörü'nden (Documentary, Copenhagen 1994, s. 18) toplanabilecek on yıl öncesine ait rakamlar bu konuda bir fikir verebilir: "Avrupa Birliği (EU) ve Avrupa Bağımsız Ticaret Birliği (EFTA) ülkelerinin, yayınlanmış ve yayınlanmamış bağımsız belgesel yapımlarının toplamı yıllık 3500 saattir." Belgesel kavramının yaygınlaştığını da düşünürsek ve kurum içi yapımları eklersek, bu rakam muhtemelen ikiye katlanmıştır. Aşağıdaki yazıda bu durum irdelenmektedir.

Yapım Daima Dağıtımla Başlar

Yazarlar belgesel filme genellikle ya estetik açıdan ya da teknik açıdan yaklaşır. Yeni yönetmenler ve sinema okulları genellikle yeni teknolojiye dayanarak ve onu temel alarak çalışır. Bu makale, televizyon endüstrisindeki can alıcı kararların belgesel türünü karanlıktan aydınlığa çıkardığı 1980'lerin sonundan itibaren beliren ve gelişen 'Avrupa belgeseli'ni (artık çoğu belgesel elektronik olarak çekildiğinden 'film' son eki kullanılmıyor) ele almaktadır. Belgesel türünün görülebilirlik ve uluslararası etkinlik anlamında hiçbir zaman bugünkü kadar güçlü olmadığını söyleyebilirim. Bu güç, etki ve çeşitlilik. Televizyonun güçlü etkisi ve Avrupa Birliği'nden gelen sert taahhütler olmasaydı eğer belgesel türü sadece Fransa ve çevresindeki- Danimarka'yı da içine alan- sinema meraklısı festival ziyaretçileri ve eğitim uzmanları için bir önem taşıyacaktı. Öyle ki Danimarka- bazı mazeretlerle birlikte- televizyonun hem yardımıyla hem de yardımı olmadan kurulmuş bir iletişim sayesinde genel eğitim faaliyetleriyle birleştirilmiş bir belgesel kültürüne sahip olduğumuz için havalara girdiğimiz bir ülke.

Yapım daima dağıtımla başlar ve ilk sahneden itibaren izleyici düşünülür. Okuyucuların günümüz belgesel ikliminin en önemli yönetmenlerini, egemen üsluplarını ve genel özelliklerini tanımlamak için Avrupa'nın büyük bir bölümünde gezintiye çıkaracak olan bu makalenin merkez noktası işte bu bağlantıdır.

MEDIA Programı

Başlangıcı, Avrupa'nın tümüyle değiştiği Berlin Duvarı'nın yıkılışını takip eden dalgalı 1990 yıllarıydı. Böyle bir zamanda Avrupa Birliği, Birleşik Devletler'in egemenliğiyle karşı karşıya kalan Avrupa film endüstrisini güçlendirmeyi amaçlayan görsel-işitsel bir inisiyatif olarak MEDIA Programı'nı yaptırdı. Birleşik Devletler pazar hâkimiyetini sürdürmeye önem veriyordu. Bu açıdan program, uzun metrajlı filmler için bir şey ifade etmiyordu belki, fakat 'belgesel'in, endüstride yerini almış olan 'Avrupalılık' için esaslı

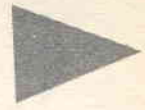
... olduğunu ispatladı. Bunun sebebi ise Amerikalıların Avrupalı belgesellerle ... memeleri değil; basitçe, belgeselin ticari bir potansiyelden mahrum oluşuydu. Wiseman gibi devler bile destek bulmak için Avrupa'ya gelmek zorundaydı; ne ... filmere kamusal destek verme konusuna pek bir hayranlık duymuyor. Programı artık, 'bir kredi sağlayıcı' olduğu başlangıçtaki konumundan, belgesel yapımına ve geliştirilmesine uygun ödenekler elde edilebilecek çeşitli yapıları seviyeye geldi. (1) Ve şimdilerde sektör temsilcileri yani belli başlı yapımcılar editörleri (commissoning editors) birbirlerinin projelerini seçmek ve fiyat değerlendirmek üzere yıl boyunca toplanıyorlar. Bu etkinlik, MEDIA üçüncü bölümü olan Media Plus tarafından desteklenen festivallerde ve ... yer alıyor. (2)

Avrupa sınırlarını aşan bir belgesel ortamı söz konusu. İyi ya da kötü daha ortak yapım yürütülüyor; bilgiye ve iletişim ağlarına duyulan ihtiyaç artıyor. Kopenhag'da kurulan Avrupa Belgesel Ağı'nın (European Documentary Network-EDN) yaklaşık 700 üyesi var. Bu üyeler -öncelikle yapım yönünden- tamamlanmış belgesel konularını satın alabilecek potansiyeldeki televizyon istasyonlarının boğuşurken EDN'den yardım alıyorlar. Bazı ülkelerde televizyon pazarının ve politikalarının belgeselleri desteklediği tespit ediliyor. İskandinavya ise belgesel, devletin sanat politikasının bir parçası.

Standartizasyon (Standartization)

Bir gerileme görülüyor. Son on yıl içinde Avrupa belgeselinin tarihi, televizyon kurtarılmış bir türün tarihi olabilir. Fakat bu süreç aynı zamanda, sanatsal belgesellerin sesini bulmasını daha da güç hale getiren bir 'aynılaştırma'nın da başlangıcı. Bir filmin tamamlandığı beyan edilmeden önce son dokunuşu yapma hakkı kesinlikle ait değildir. Bu hak bugün, ya en basitinden projenin sahibi olduğu için ya ... gereği yapımcıya veya program editörüne aittir.

Avrupa belgesel tarihi, okullardan mezun bir kuşağın ve geçmişte görülmemiş bir popülerlik olan 1968'li entelektüel çevrelerin de tarihidir. 'Docusoap'lar (3) düzenli TV bir parçası haline gelmiştir. Belgeselin bu alt türü bu makalenin konusu değilse de, 'docusoap'ların ortaya çıkışının kamuya ait bir belgesel türü imgesini yarattığı ve ticari mücadele eden çok sayıda film sağlayıcıya da çeşitli imkânlar sağladığı açık. Ancak Avrupa belgesel tarihi, pek çok ülkede, belgesellerin sinema repertuarlarındaki i tekrar ele geçirdikleri bir çizgiyi de kapsamaktadır. Uzun metrajlı belgeseller yaygınlaşıyor ve dijitalleşme süreciyle birlikte tematik kanalları izleyicilerine hızla nakledebilmeyi başaran televizyon kanalları da bu tarz belgesellerden yana gibi görünüyorlar ki iyi bir haber. Kamu hizmeti yapan yayıncılar dijital formata geçiyorlar ve belgesel gibi daha uzmanlaşmış türlere daha çok yer ayırıyorlar ve tekrar yayın yapıyorlar. Fakat ekonomik açıdan bu gelişme yapımcılar için daha fazla para anlamı taşımıyor aslında. Belgesel türünün sanatsal yönden hayatta kalması için hem ulusal bazda hem Avrupa kamu desteği projelerine duyulan ihtiyaç devam ediyor ve edecek. Yine açıkça görülüyor ki; devlet ödeneği olmadan, televizyon dışında, çok küçük bütçelerle- bazen hiç bütçesiz- gerçekleştirilmiş, yaratıcılarının dünyanın her yerindeki festivallerde ara sıra kazanabileceği kalitede filmler de varlığını sürdürecektir. Yeni teknolojinin sağladığı küçük dijital kameralar ve bilgisayarlarda ucuz kurgu- belgesel yapım işlemlerinin ini bayağı düşürdü. Almanya'dan Kai Krüger, yapımcının ve yönetmenin bakış açısından durumu kısaca şöyle tanımlıyor: "...Yayıncılar, izlenme oranlarını arttırmak için belgeselleşmeye ve sansasyonelleşmeye inanırken; Avrupa yapımlarının ve gerçek belgesel çalışmalarının satılacağı platformları yerleştirmek amacıyla sınırların ardına ulaşan genç yönetmenlerin, yapımcıların ve satıcıların sayısı da artıyor." (4)



Uzun metrajlı belgeseller daha da yaygınlaşıyor ve dijitalleşme süreciyle birlikte tematik kanalları izleyicilerine hızla nakledebilmeyi başaran televizyon kanalları da bu tarz belgesellerden yana gibi görünüyorlar ki bu da iyi bir haber.

Notlar

1994 yılıydı. 'Tales From A Hard City' (Zor Bir Şehirden Hikâyeler), Avrupa belgeselinde bir yükselmeyi işaret ediyordu. Film, Fransız kanalı La Sept Arte ve İngiliz Channel 4 tarafından gerçekleştirilmişti. Genç işsiz Sheffield'ı konu alıyordu. 80 dakikaydı, televizyon ve sinema salonlarında gösterim için yapılmıştı. Oldukça açık sahnelemeler içeriyordu; hafif bir havası vardı ve hem gülmeye hem düşünmeye sevk ediyordu. Gösteriminde,

şiddetle ihtiyacı duyulan yeni belgesellere bir örnek olarak alkışlarla karşılandı. Filmin İngiliz yapımcısı Alex Osborne'du. Bu nokta, finansmanı MEDIA programının desteklediği sunum ve değerlendirme oturumlarından (pitching sessions) sağlanan filmin çekim öyküsü açısından önemli. Bu tarz sunum ve değerlendirme oturumlarının en büyüğü olan 'Forum For Coproduction and Cofinancing' (Ortak Yapım ve Ortak Finansman Forumu) her yıl aralık ayında Amsterdam'da gerçekleşiyor ve tüm önemli televizyonlar burada temsil ediliyorlar. (5) 1993 yılında Osborne, genç Sheffield hakkındaki filmi seçti ve bir sonraki aşamaya yardım etmesi için deneyimli Fransız yapımcı Jacques Bidou'nun -beklemediği bir şekilde- olumlu yanıtıyla karşılaştı. Bidou, birbirine benzeyen Fransız ve İngiliz televizyon kanalları için bir prestij projesi haline gelen filme La Sept Arte'den finans desteği aldı. Yapımcının fikrini hayata geçirmekle görevli olan yönetmen Kim Flitcroft bunu o kadar ustaca ve o kadar etkili şekilde yaptı ki 'Tales From A Harb' City' 1994'te Marsilya'daki Vue sur les Docs Festivali'nde birincilik ödülünü kazandı.

Channel 4

Channel 4'un hikâyesi az çok bildik bir hikâye. Televizyon dışında üretilmiş çok sayıda deneysel belgeseli kapsayan yeni televizyonu desteklemek için kuruldu. Kanal, klasik doğrudan anlatımlı- araştırma niteliğinde belgeseller yayımlayan geleneksel ve hatta televizyon kuruluşu BBC'de dev bir hareket yarattı. Yaratıcılık muazzam ölçülerde salıverildi ve şaşkına dönen televizyon endüstrisi böyle denemelerin izleyicilerin ilgisini çekebileceğini görmüş oldu. Jeremy Isaacs yönetimindeki Channel 4, BBC'nin sunacağı alternatiften farklı bir şeyler arayan bağımsızlar için bir oyun alanı haline geldi. Yapımların ödeneklendirilmesi modeli, pek çok ülkenin örnek aldığı bir 'program editörü' ile işbirliği içindeki bulunan televizyon kanalı dışındaki yapımcı ve yönetmenler tarafından hazırlanıyor. Bu ülkelerden biri, ulusal kamu yayıncısı TV2/ Denmark'ın kuruluşu ile birleşen Danimarka'ydı.

Channel 4 kendi başarısının kurbanı olmaya doğru ilerledi. Bu süreç, hükümetin aldığı "Channel 4'un bundan böyle kendi finansını kendi piyasasından çıkarması gerektiği" kararına rağmen, yapımların ticari ITV ağından gelen reklam kârlarıyla desteklenmesi sonucu başlamıştı. Bu durum, birilerinin korunmasına yol açan deneysel programlara ve dünyanın her köşesinden ilgi çekici filmlerin, yüksek izlenme oranları garantili İngiliz temalarını işleyen filmlerin yerini almasıyla beraber 'politikada bir değişiklik' anlamına geliyordu.

Arte

La Sept Arte 1986'da yayına başlamasaydı eğer Fransız belgeseli kesinlikle ölmüş olacaktı. Chris Marker gibi kişiliklere yer açılmış olabilir fakat diğer yandan Arte olmasaydı, sanat alanında Fransız kamu yayıncılarının sayısı artabilecek ve bağımsız belgeseller kısıtlanacaktı. Fransa'da Arte'nin belgesel ile kuruluşu; İngiltere'de Channel 4'un yarattığı etkiyi yaratan yapımcı şirketleri çoğalmıştı. Şu anda önceliklerinden biri olarak belgesel yapımını elimine eden Arte la Sept'ten (Alman-Fransız Avrupa Kültür Kanalı Arte'nin bir parçası, diğer adı ile Arte France) gelecek yardımları elde edebilmenin de bir çok yolu vardı.

Günümüzde, belgesele karşı her zamankinden fazla bir haz duyan televizyon kanallarında çeşitli yollarla hazırlanan belgesellerin sunduğu tablo muhteşem: Pazartesi akşamları yayımlanan, kişisel yaklaşımli uzun metraj belgeselleri içeren programın adı 'Grand Format'. 'Mercredis de l'Historie' (Tarihin Çarşambaları) çarşamba akşamları yayımlanıyor ve birer saatlik tarihsel belgeselleri kapsıyor. Yine bir saat süreli 'La Vie en Face' (Hayata Karşısında), ekonomik ve toplumsal konuları ele alıyor ve cuma günleri izlenebiliyor. Cumartesi günü görülebilen iki yapımdan biri, keşif gezilerini, yabancı kültürleri ve ritüelleri konu alan uzun belgesellere açık 'L'aventure Humaine' (İnsanlık Serüveni). Bu kuşaktaki diğer yapımlar ise gece yarısı sularında yayımlanan ve sanatsal deneylere açılan 'La Lucarne' (Pencere). Ayrıca, süre kısıtlaması olmayan -bugün Avrupa'da nadir rastlanacak bir durum- filmler gösteriliyor. Arte'ye özgü, seçilmiş konulara uygun belgeselleri içeren tematik akşamlar da bu kuşaklara eklenebilir (Salı, Perşembe ve Pazar günleri). Bu belgesellerin çoğu, Arte'nin sağladığı ve imzaladığı yapımcı anlaşmalarıyla sınırları Hollanda, İsveç, Belçika, İsviçre, Polonya ve İspanya gibi ülkelere kadar genişletilebilen fonları sayesinde gerçekleştirilmektedir.

La Sept Arte 1986'da yayına başlamasaydı eğer Fransız belgeseli kesinlikle ölmüş olacaktı. Fransa'da Arte'nin belgesel ile kuruluşu; İngiltere'de Channel 4'un yarattığı etkiyi yaratmış, yapım şirketleri çoğalmıştı.

Fransız sistemi, Arte ve Television Française altında birleşmiş ulusal kamu yayın istasyonları France 2, France 3 ve France 5 etrafında yükselir. Television Française'nin bir yapımı ya da onun dağıtımını üstlenmesi, kayıtlı yapım şirketlerinin Fransız Film Enstitüsü CNC'den otomatik bir ödenek elde edebilmeleri için yeterlidir. Sayıları gittikçe artan kablo ve uydu yayını yapan kurumların kendi aralarında anlaşması CNC fonlarından benzer şekilde yararlanmalarını sağlamıştır. 'Tales From A Hard City' Avrupa belgeseli için yeni bir alan müjdelmişti. Film, liderliği elinde tutan iki televizyon kanalı arasında gerçekleştirilmiş geniş çaplı ve pahalı bir ortak yapım niteliğindedir. Eğlenceliydi; güçlü karakterler gösteriyordu ve anlatım yapısına uygun kurmaca bağlantılarla akıcı bir üsluba sahipti. İki vitrini vardı, hem televizyonu hem sinemayı hedefliyordu. Onu, Almanya'dan kült bir yapımcıyı anlatan 'Nico-Icon' ve Stasi ajanı Sascha Anderson üzerine İsveçli Frederik von Krusenstjerna tarafından bir İsveç- Danimarka- İngiltere ortak yapımı olarak gerçekleştirilen 'Torcederi (İhanet)' izledi. Channel 4'un bu film üzerindeki etkisi düşündürüktür.

İskandinavya

Küçük ülkeler dillerini ve sanatlarını korumaya ihtiyaç duyarlar. Danimarka, Finlandiya, İzlanda, Norveç ve İsveç'te belgeseller hatırı sayılır devlet yardımlarından kazançlar elde etmişlerdir ve bunu yapmaya devam ediyorlar. Bu para genellikle, İskandinav film hareketlerinde 'film danışmanları' olarak anılan 'program editörleri' yoluyla film endüstrilerine aktarılıyor. Bu ülkeler belgesel alanında işbirlikleri de yapıyorlar ve Avrupa forumlarında birlikte çalışıyorlar. MEDIA Programı'nın Avrupa'da taşıdığı anlamı onlar için İskandinav Film/TV Fonu'dur (The Nordisk Film/TV Fond). Eğer film enstitüleri veya iki TV kanalı taahhütte bulunmuşsa söz konusu fon İskandinav belgesellerine tam destek vermektedir. Bu ülkelerin belgeselcileri, İskandinav Panorama Festivali ve çok sayıda belgesel yapımcısının 'sunum-değerlendirme' (pitching) sistemiyle finans topladığı İrleşik İskandinav Forumu'yla birlikte her yıl toplanırlar. Finlandiya, sanatkârca konuşmalarda en önde gelen İskandinav ülkesidir. Bunun sebebinin, ulusal televizyon istasyonu YLE'nin ortaya çıkardığı muazzam profil ve belgeselcilere uygun bir iklim olduğunu söyleyebiliriz. Bu profil, çok yüksek miktarlar değilse de büyük kaynaklar gerektiren önemli belgesel filmlere para yatıracak ve finansına ortak olacak mevkilere sahip Jarmo Jäskäläinen, Elia Werning ve Iikka Vehkalahti adlı program editörleri tarafından geliştirilmiştir. Belli başlı yabancı belgeseller YLE gösterimlerini ele geçirirken; editörler YLE profilini ustalıkla çekip çevirmişler, geliştirmişler ve uluslararası alana sunmuşlardır. Bir çok Danimarka belgeseli, kayıt yapılmamış kasetler üstüne kurulu bir fon olan AVEK'ten ve Finlandiya Film Vakfı'ndan sağlanan 'Bitirme' desteğinden faydalanmıştır. Perjo Honkasalo ve Markku Lehmuskallio, Finlandiya belgeselinin ünlü isimleri. Honkasalo'nun iyi ve kötü üzerine üçlemesi 'Mysterion, Tanjuska Ja 7 Perkelettä, and Annan', insanın inançla ilişkisine getirdiği derin yorum açısından uluslararası alanda tanınmıştır. Uzun metrajlı bu filmlerin sinematografisi Honkasalo'nun kendisi tarafından gerçekleştirildi. Honkasalo, 'auteur' geleneğinde gerçek bir mümin ve özgün bir damga.(6)

Danimarka, Finlandiya, İzlanda, Norveç ve İsveç'te belgeseller hatırı sayılır devlet yardımlarından kazançlar elde etmişlerdir ve bunu yapmaya devam ediyorlar.



Perjo Honkasalo (sağda) ve Markku Lehmuskallio (ortada)



SİNEMATEK

'Idle Ones' (İşsizler)

Lehmuskallio, Sibiry'a'dan antropolojik raporları içeren yapıtından dolayı çeşitli ödüller almıştır. Son filmi 'Elämän äidit'nin (Yaşamın Anaları) ilk gösterimi, Şubat 2002'de Helsinki'deki yeni belgesel film festivalinde gerçekleşti. Film, fotoğraf başyapıtları halinde bölümler içeren bir sekansta çok geniş panoramik görüntülerle Nenet'yi sergiliyor. Finlandiya'nın genç belgeselcileri arasında yer alan Susana Helke ve Verpe Suutari ise özel bir etki yaratmışlardır. Bu iki kadın yönetmen, bir hikayeyi resimlerle anlatmayı başarabilmiş az sayıdaki yapıtlar arasında karakteristik olan üç film yaptılar: 'Sin' (Rains), 'White Sky' (Beyaz Gökyüzü) ve 'The Idle Ones' (İşsizler). 'The Idle Ones', yeryüzünün en sevimsiz yeri olarak gördükleri ve kurtulmak istedikleri küçük bir Fin kasabasında yaşayan üç genci tasvir etmektedir.

İsveçliler, başyapıtı 'Dom Kallar Os Mods' (Bize Aykırı Derler) üçlemesinin ve insan-doğa ilişkisi üzerine gerçekleştirdiği ekolojik filmler serisinin ardından, son iki yıl içinde müthiş yeteneğiyle yeni bakış açıları sergileyen 'ezeli yumurcak' Stefan Jarl'a sahip. Bo Widerberg'ü ve sonuncu yıldız Tommy Berggren'i anlatan iki filmi de (Herşeye Rağmen Hayat, Duvarcı) muhteşem portrelerdir. Jarl'ın kişisel esin kaynağı olan yönetmen Arne Sucksdorff hakkındaki 'Beauty Will Save the World' (Güzellik Dünyayı Korur) filmi Sucksdorff'un ölümüne çok yakından bakmanın sorunlarını yaşar. İsveç'ten ayrılıp, 'Mir hem i Copacabana' (Benim evim Kopakapana'dır) adlı başyapıtını yarattığı Brezilya'ya yerleşen bu büyük doğa belgeselcisi filme alınmak için çok hastaydı. Jan Troell, günümüz İsveç belgeselinin bir başka ünlü ismidir. Yaşlılığında, kuzeyde yeni bir bölgeyi fethetmek isteyen bir adamın hikayesi olan 'Ingenjör Andrés Luftfärd' (Kartalın Uçuşu) belgeselinin bazı bölümleri zarifçe kullandığı 'En Frusen Dröm' (Onların Buz Tutmuş Düşleri) gibi lirik filmler ortaya çıkarmıştır. 'Dansen' (Dans) ve 'Provinsens ljus' (Şehrin Işığı) adlı filmler de Troell'in kısa film formunda güçlü bir insan mesajı gönderme kabiliyetinin kanıtı olan diğer iki yapıttır.

Norveç'te belgesel, yerel yetkili sinemalar yoluyla sağlanan yaygın dağıtımdan dolayı kazanmıştır. Knut-Erik Jensen'in bir erkek vokal korosunu anlattığı başarılı hikayesi 'Hefüg & Begeistret' (Soğuk ve Çılgın), diğer İskandinav ülkelerinin ulaşamayacağı oranda izleyici topladı: Norveç nüfusunun %10'u tarafından izlendi. Margret Ohlin'in, bir bakımevindeki yaşlıların empatik tasvirlemesi niteliğindeki 'De Mjuka Händerne' adlı filmi ve genç Even Benestad'ın, transeksüel babasının portresi olan 'Alt Om Min Far' (Babam Hakkında Herşey) filmleri de sanatsal açıdan daha tatmin edici nitelikteki çalışmaları örneklemektedir. Norveçliler, ulusal yayın kanalı NRK'nin ilgisizliği nedeniyle, sosyal konulardaki televizyon belgeselleri alanında İsveç ve Danimarkalı yapımcılarının sahip oldukları güce sahip değiller. Geçen yıl en az sekiz adet belgesel filmi sinemalara çıkan küçücük nüfuslu İzlanda da bile pek çok faaliyet var. Ülkenin film baskılarına yetmediği için belgeseller elektronik olarak gösteriliyor. Bu patlama sanatsal bir etkiye sahip olup olmadığı yakında görülecek.

Danimarka'dan Jørgen Leth ve Jon Bang Carlsen, ülke dışında en çok beğenilenler olmasa

Knut-Erik Jensen'in bir erkek vokal korosunu anlattığı başarılı hikayesi 'Hefüg & Begeistret' (Soğuk ve Çılgın), diğer İskandinav ülkelerinin ulaşamayacağı oranda izleyici topladı: Norveç nüfusunun %10'u tarafından izlendi.

Jørgen Leth'in 'Haïti' (Adsız) isimli belgeseli, yarattığı genç kurgucusu ve şu anda bir on yıllığına yönetmenin başlangıç noktası olan Karayip resmini yapmak amacıyla geliştirdiği tarz nedeniyle pek çok festivalde kazandı. Jon Bang Carlsen'in 'Addicted to Solitude' (Yalnızlık Bağımlısı) dışında yine aynı etkiyi elde etti. Belgesel yönetmenin İlanda üzerine 'Now or Never' (Şimdi ya da Hiçbir Zaman) ve 'How to Invent Reality' (Gerçek Nasıl Uydurulur) filmlerinden sonra tercih ettiği mekan gibi görünen Güney

büyük belgesel festivali IDFA'da (Aralık 2001, Amsterdam) 'Family' (Aile) ettiği büyük başarıyı takip eden yeni bir nesil ortaya çıkıyor sanki. Sami Saif'in sıra dışı bir yeteneğe sahip oldukları kesin ve Danimarka Film Okulu'ndan mezun genç belgeselcilerin mezuniyet filmleri de umut vaat ediyor, gelecekları parlak. Bu festivalin yakalanacağı yer ise kesinlikle Danimarka televizyon istasyonlarının yardımlarıyla fonları artırılmış olan Danimarka Film Enstitüsü (DFI).

Doğu Avrupa

Doğu Avrupa'da birlikte ortaya çıkan büyük devlet Doğu Avrupa'nın belgesel stüdyolarına bağlı. Maaşlı işgücü olarak; yönetmenler, filmlerine para bulmak için bağımsız olmak zorundaydılar. Batı'daki anlamıyla yapımcının görevi ise projeyi yönetmekti. Eski komünist devletlerde, standart donanımlı bir adamın filmde filmde birkaç yapım şirketi kuruldu. Bizde on yıllardır var olana benzer bir belgesel yeniden kurmak bu yoksul ülkeler için büyük bir görevdi-hâlâ da öyle-. Ama bu festivallerde ödüllere koşuşturan Doğu Avrupa filmleri de sık görülüyor. Burada yer aldığım 1998 Amsterdam festivalinde en büyük üç ödül Doğu Avrupalı yönetmenlere gitmişti. Birincilik ödülü Dariusz Jablonksi'nin Lodz gettosu hakkındaki 'K' (shocking documentary) belgeseli 'Photographer'a (Fotoğrafçı) verildi. İkincilik Viktor Kossakovsky'nin 'Pavel ve Lalya' ile Sergei Dvortsevov'un 'Kleby Den' (İki Gün) filmleri arasında paylaştırıldı. İki film de çok farklı noktalardan çıkış alan sosyal açıdan tatmin edici filmlerdi. Kossakovsky kendisini, belgeselci Ludmila Kossakovskaya ve onun ölen eşi Pavel Kogan'ın portresini yapmak üzere zorlu bir Alman ajanıyla birleştirmişti. Dvortsevov'un filmi ise ilk filmi 'Scastje'nin (Cennet) aldığı birikimiyle gerçekleştirdiği neredeyse tamamen bütçesiz bir filmi.

Rusya. Rusya'da film yapımını destekleyen bir kamu ödeneği uygulaması yoktur. Bu nedenle Doğu Avrupa'daki pek çok film yapımcısı gibi Ruslar da, televizyona ve Batı'nın desteğine bağlılar. Soros Belgesel Fonu, demirperdenin diğer tarafındaki ülkelerde ayaklar altına alınan 'insan hakları' konulu filmlerin yapılmasında ölçülemez derecede bir öneme sahip. On yıl sonra şimdi, multimilyarder George Soros, fonunu Robert Redford'un Sundance Film Festivali'ne aktardı (etkinliklerine Sundance Belgesel Fonu adı altında devam ediyor).

Batık cumhuriyetlerinde durum biraz daha olumlu. Son on yıl içinde ekonomileri, film yapımını bile iyileştirecek düzeyde büyüdü. Televizyon kanalları, eski komünist bürokrasi tarafından felce uğramış görüntüsünü hâlâ koruyor. Fakat Letonya, İskandinav

[Danimarka'da] Dünyanın en büyük belgesel festivali IDFA'da 'Family' (Aile) filminin hak ettiği büyük başarıyı takip eden yeni bir nesil ortaya çıkıyor sanki.



'Family' (Aile)



'Alone' (Yalnız)



Polonya'daki büyük isim, uzun süredir Wajda'nın belgesel karşılığı olarak görülen Marcel Lozinski'dir. 1990'ların en büyük filmi 'Anything Can Happen' (Hiçbir Şey Olamaz) en küçükten en büyüğe doğru ilerleyen çok basit bir fikir üzerine kuruluydu.

doğrultusunda bir film enstitüsü yoluyla filmlere kamusal destek oluşturmayı başardı. Bir sonuç olarak; uluslararası itibara sahip Ivars Seleckis gibi yıllanmış bir sanatkar, ülkesinin bağımsızlığını kazanmasından itibaren geçen on yıl zarfında yaşam koşullarının nasıl değiştiğinin destansı bir hikayesi olan 'New Times at Crossroad Street' (Çapraz Sokaklar) filmi Yeni Zamanlar) filmini tamamlamak için gerekli temel desteği kendi ülkesinden temin edebildi. Finansmanın geri kalanını ise Danimarka'da Baltık Medya Merkezi'nin desteklediği Avrupa kaynaklarından ve Soros'tan sağladı. 1970 ve 80'lerdeki meşhur Letonya sinema belgesel okulunun bir başka devi Herz Frank, İsrail'e göç etmeyi seçti fakat hâlâ aktif. Sıralarda, bu yıl piyasaya çıkacak olan filmsel vasiyetnamesini tamamlıyor. Litvanya'da daha genç olan nesil, bazen sözsüz bazen sembolik ve bazen de gözlemci nitelikteki film peşine düşmüş durumda. 'World of the Blind' (Körün Dünyası), 'Antigravitation' (Yerçekimine Karşı), 'Flying over Blue Fields' (Mavi Tarlalar Üstünde Uçmak) ve 'Alone' (Yalnız) gibi filmleriyle Audrius Stonys, kesinlikle özel film diline sahip bir 'auteur' Filmlerini, Danimarka Film Enstitüsü gibi Batılı fonlarla arttırılmış kendi sanat bakanlığından toplayabildiği küçük desteklerle gerçekleştiriyor. Madalyonun diğer yüzü oldukça açık. Stonys'in elinden çıkan filmler bir iki Avrupa televizyonunda gösterim hakkı kazanacak ve Danimarka'daki gibi alternatif dağıtım sistemlerine dahil edilecek.

Polonya'daki büyük isim, uzun süredir Wajda'nın belgesel karşılığı olarak görülen Marcel Lozinski'dir. 1990'ların en büyük filmi 'Anything Can Happen' (Hiçbir Şey Olamaz) en küçükten en büyüğe doğru ilerleyen çok basit bir fikir üzerine kuruluydu: Mekan Varşova'da bir park ama her yer olabilir. Katılanlar-bir bankta oturan yaşlı insanlar-birbirleriyle konuşmakta ve etrafta olan biteni seyretmektedirler. Lozinski bu dünyaya elbisesine birkaç küçük mikrofon yerleştirerek sekiz yaşındaki oğlunu sokar. Çocuk yaşları, giyimleri, medeni durumları, Tanrının varlığı, savaş ve ölüm vb hakkında sorular sorarak yaşlılarla bir sohbet tutturur. Bir çocuğun muhteşem sevimli saflığı sayesinde bu insanlarla ahabap haline gelir ve izleyici olarak bize insan varlığı üzerine evrensel ölçüde anlaşılabilir bir düşünce aksettirilir. Film, Marcel Lozinski ve ekibinin çalılarının arkasına saklandıkları yerlerden çekilmiştir. Lozinski, bir Strauss valsini müzikal yorum ögesi olarak kullanarak yaşamın güzelliğini vurgular.

Polonya, yeni zamanlara da uymak zorundaydı fakat köklü belgesel geleneğini muhafaza etmeyi daha kolay buldu. Bunun sebebi kısmen güçlü Lodz film okulu, kısmen program editörü Andrejz Fidyk ve kısmen de birkaç yıldır belgesellere yüksek öncelik veren Polonya Televizyonu TP'dir. 'Anything Can Happen' (Hiçbir Şey Olamaz) film olarak çekildi ve filmin finansmanını tamamıyla Polonya Televizyonu üstlendi.

"Balkanlar" savaşı ve yıkımı ifade eder. Eski Yugoslavya'nın çok sayıdaki yeni cumhuriyetlerinden, Romanya'dan ya da Bulgaristan'dan birkaç sanatsal işaret geliyor. Sadece Sırp vahşeti üzerine değil, Hırvatlara bağlı suçları konu alan filmler de meydana çıkıyor. Yapımcı olarak Nehad Puhovski'nin keşfettiği bu tarz görüş açılarını ortaya koymanın tabii ki bazı tehlikeleri var. Puhovski'nin Zagreb'teki şirketi Factum, savaş sırasında Hırvat ordusunun davranışlarına eleştirel yönden baktığında, yapımcı, yaşamına kasteden çeşitli tehditler almıştı. Biljana Cakic-Veselic tarafından yönetilen Factum yapımı

'The Unkown War' (Saldıran Çocuk) 2001 Haziran ayında Duvrovnik'teki SEEDoc ödülünün ortağı oldu. Film, iç savaş sırasında erkek kardeşinin bulmaya çalışan bir kardeşin - yönetmenin- arayış öyküsüdür. Bu birincilik ödülünü, Macaristanlı Ferenc Moldovanyi ile paylaşmıştı. 'Children of Kosovo' (Kosova'nın Çocukları) filminde, ailelerinin ve tarafından öldürülüşünü görmüş olan Müslüman çocuklar üzerine çalışma sergiliyordu. Film, uluslararası belgesel çevrelerinde "şiddet" (8). Çocukları, tanık oldukları dehşeti yeniden yaşamak zorunda bir duruma soktuğu için yönetmenin etik dışı davrandığına dair pek çok eleştiri vardı. Macaristan'da film yapımının yoksullaşması belgeselciler için bir seçenekti. Moldovanyi'nin ve Péter Forgács'ın yaptığı gibi çalışmaktaki. (Forgács, dramatik kişisel hikayeler yaratmak için özel çalışmaktaki. Macaristan tarihinden arşive dayalı öyküler içeren şiirsel yapımları) Bu filmlerin en iyileri 'The Unkown War' (Bilinmeyen Savaş) 'Eradus'dur (Tuna Göçü).

İngiltere

İngiltere'de belgesel elbette ki güçlü ve elbette ki Leslie Woodhead tarafından yapılan 'A Cry from the Grave' (Mezardan Gelen Çığlık) gibi büyük başarılar gerçekleştiriliyor. Bu film şu anda Lahey Uluslararası Savaş Suçları kullanılıyor ve katliamdan yedi yıl sonra, General Mladic bu katliamı kullanmış Milletler-Hollanda Birlikleri'nin pasif kalmaları sebebiyle Hollanda'da 2002 Nisan ayında -doğru bir karar olarak- niçin istifa ettiğini gösteriyor. 'Andres Viel'in 'Black Box Germany' (Almanya Kara Kutu) filminden bahsediyor. Film, öldürülmesinden sonraki gelişmelerin anlatımıyla banka yöneticisi 'Wolfgang Grams'ın acı veren geçmişini ve tanıklık için aile üyelerine başvurulmuş RAF 'Wolfgang Grams'ı, altını üstüne getirerek araştırmaktadır. Bu filmlerin ikisi de, kendi tarihlerinin belgesellerini yapmaları gerektiğini kanıtlamaktadır. Bu film sinema salonlarında gösterime girmiş olsa da günümüz belgeselinde televizyon röportajı anlatımından etkilenmiştir. İngiltere'deki durumda bu belgeselcilik, son on yıl içinde, mükemmeliyet amacıyla belirli programlar için sahip BBC ve Channel 4 kanallarının ikisinde de içinden çıkılmaz bir halde. Bu bir tarih programı, bir yönetmenin kendi filmine kendi imzasını koymasına izin veren İngiliz gazetecilik geleneğinin temelleri üzerinde yaratılır. 'Lapping' tarafından yapılan başarılı belgeseller gibi, 'The Death of Yugoslavia' - 'Ölümü' - politik konular üstüne çok sayıdaki diziden biridir) İngiliz belgesel bugün 'auteur' kavramından uzak ve ara sıra Fransız bireyselliğine doğrudan bakıyor. Nüfuz sahibi belgesel editörü ve gerçek İngiliz belgeselinin arkasındaki Fraser'in bu konudaki şikayeti şöyle:

Ödenek Ütopyası tabii ki Fransa'da yerleşti. Fransız kültürünü küreselleşmenin korumak için ayrılmış herhangi bir miktara karşı oy kullanmayı kim isterdi? Fransız kültüründeki estetik ödenek bağlanmasına doğru giden eğilim bizi bu niyetlerin yeterli olmadığı ispatlanmış gibi görünüyor ve izleyicilere bırakılmış sabırsızlığıyla bir dereceye kadar kurulmuş bir ilişki sağlamadan belgeseller, festivalden, ödülün korunması ama yaygınlıkla ihmal edilmiş uzaktan edilebilir bir saha haline gelecek". (9)

'direkt sinema'ya ve iyi gazetecilik ile iyi film ustalığının birleşimine inanırlar. Fraser, bunu sağladıkları için Fransızlarla alay ettiği kamu ödeneklerinin bazılarını bu şekilde kullanabilirdi. Bugün için artık söz konusu değil. Bu nedenle, İngiliz sinemasının sanatsal bir kriz içinde bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Ama bir yandan, bakış gerektiren program akışları ve gündemler oluşturan televizyona kadar verilen nereden geldiğini söylemek zor. Sinema geleneğini parlak bir tarzda sürdürdüren Molly Dineen ve Kim Longinotto gibi istisnalar da çıkıyor. Dineen kendisi için önceliği olan yerel konuları kullanarak yapıyor. Londra Hayvanat Müzesi'nden 'The Arch' ve bir yer altı istasyonunu hakkındaki 'Heart of the Angel' (Kalbi) filmlerinin ikisi de kamu kurumları için çalışan insanların değeri noktasına odaklanmaktadır. Longinotto, Londra'dan uzakta kadın temalarını ele alırken son

Eski Yugoslavya'nın çok sayıdaki yeni cumhuriyetlerinden, Romanya'dan ya da Bulgaristan'dan birkaç sanatsal işaret geliyor. Sadece Sırp vahşeti üzerine değil, Hırvatlarla bağlı suçları konu alan filmler de meydana çıkıyor.

filmleri 'İran Usulü Boşanma' ve 'Kaçış' yakın zamana dek sınırsız kapalı olan İran'dan dışarı taşıyor. Son filmleri büyük hayal kırıklığı yaratmış olsa bile Nick Broomfield de anılmaya hak etmektedir. Rock müzisyeni Kurt Cobain'in ölümünü ve Courtney Love ile ilişkisini anlattığı öyküsü ticari başarı elde etti ama Joan Churchill ile ortaklaşa gerçekleştirdiği daha önceki filmlerinin yüksek kalitesine ulaşamadı.

Almanya'nın durumu da aynı. Yeniliğin nereden geldiğini anlamak zor. Pek çok klasik film, televizyon finansı (Arte Alman belgeselciliği için önemlidir) ve sanatsal açıdan oldukça çorak görünen manzaranın özgün bir parçası ve bir kukla olan Werner Herzog dışında, Länder türünde göreceli zengin film toplulukları üstündeki aydınlığa bakıyor. Diğer yandan uluslararası belgesel yapımı, masraflı öykülerini belgesel türü içinde yapmak için uzun metrajdan uzak duran Herzog'u ödüllendireceği için heyecanlı olmalı. 'Lind Dieter Needs to Fly' (Küçük Dieter'in Uçmaya İhtiyacı Var) filminin, bir belgeselin böylesine hafiflikle ve incelikle izleyicisinin gönlünü çelebileceğini bir kez daha gösteren bir örnek olduğuna şüphem yok. II. Dünya Savaşı sırasında Dieter'in pilot olmayı ne kadar istediği, bu rüyasının Amerika'da gerçekleşmesi, Vietnam'a gönderilişi, vurulması, zor doğa koşullarında her türlü eziyete katılması son olarak kaçışı ve Amerika'nın kuzey batı kıyısının travmatik yaşantısı. Herzog'un hünerli hilesi çok basit olarak, Dieter'i mekanlara geri götürmek, konuşturmak ve yaşananları ara sıra yeniden kurmak. Herzog diğer seçeneği yeminli kör bir kamera gözüne sahiplik olan bir türe taze nefes getiren deneyimli belgeselci Danimarkalı Jong Bang Carlsen gibi böyle yardımlar olmadan sınırları anlar bulacak. Direkt sinemanın büyük isimlerinden, en küçük kardeşiyle birlikte 'Salesman' (Satıcı) adlı yapıtın arkasında duran Albert Maysles'in dediği gibi 'sadece yeteri kadar beklersen, o oradadır'.

Belki bazı okuyucular neden henüz Wim Wenders'in Buena Vista Social Club filminden söz edilmediğini merak ediyor. Film, Alman yönetmene çok geniş gıcır gıcır bir izleyici verdi. Kübalı müzisyenler hakkındaki filmin sanatsal bir anlamı yoktu ama bütün dünya sinemalarında bir belgeselin böylesine çok izleyici çekmesi elbetteki belgesel türü için bir propaganda anlamı taşıyor.

Fransa

Fransız sisteminin mükemmelliğinden her zaman bahsettim. Arte, belgesellerin nasıl görünmesi gerektiğine dair biçimi yerleştiren Thierry Garrel'in belgesel biriminin başında 'kral' olduğu 1986 yılından beri kesinlikle çok önemli bir kurum. Garrel bile 'auteur' kavramının, yaratıcılıkta zorlandıkları dönemde kendilerini savunmak için Fransız film yapımcıları tarafından kullanıldığını düşünse de, yerleştirilen belgesel kurallarına göre konular, birinci tekil şahıs açısından değerlendirilmekte ve incelenmektedir. Garrel sık sık, bir yönetmenden, bir yapımcıdan ve sanatsal başarıya götürecek yaratıcılık söz konusu ise öncelikle istenen bir başka yönetmenden daha oluşan 3 kişilik bir yönetim şeklinden söz etmektedir.(10)

Claire Simon, Fransız belgeselinin sunduğu en iyi isimlerden biri. 'Coûte que Coûte' filmi, 'iş' gibi iç sıkıcı bir konuyla uğraşan bir belgeselde insan tabiatının ne kadar önemli olabileceğinin mükemmel örneğidir. Simon, hafifçe ve zarif bir şekilde, günlük hayat içerisinde devamlı iflas tehlikesi altında mücadele eden küçük bir yemek fabrikasının patronunu ve elemanlarını anlatır. Yanlış giden şeyler elbette ki vardır ama güneşin bulutları bir gökyüzünden parıldadığı Nice'de elemanları yeni maceralar beklemektedir. Nichola Philibert de kendi damgasını yaratmıştır. 'La Moindre des Choses' filmi, tıpkı 'Les Glaneurs et la Glaneuse' ile bir küçük kamera ustası olduğunu ispatlayan Agnès Varda gibi, akıl hastaları üzerine yapılan büyük filmlerin arasına katılmıştır. Emektar Raymond Depardon ve Chris Marker hala aktif. Chris Marker, Fransız çiftçilerini konu alana Profils Paysanas ile oldukça övgü topladı.

Hollanda

Herkesin bildiği 'belgesel alanında küçük ülkeler diğerlerinden daha güçlüdür' görüşü kesinlikle doğru. Sadece İskandinav ülkeleri değil, Hollanda da (ve Belçika'nın Fransızca konuşulan bölümü) hükümet ve televizyon destekli bir sanat politikası üzerine bir belgesel kültürü geliştirdiler. Televizyon istasyonlarının yardımıyla Amsterdam'da sonradan

Arte, belgesellerin nasıl görünmesi gerektiğine dair biçimi yerleştiren Thierry Garrel'in belgesel biriminin başında 'kral' olduğu 1986 yılından beri kesinlikle çok önemli bir kurum.

en büyüğü haline gelecek bir belgesel festivaline başladılar. Hollanda, yaygın olarak için yapımcıları televizyonla ortak çalışmaya cesaretlendirecek fonlara Üke, DVD'den gösterilmek suretiyle programlarına belgeselleri koymuş olan 10 içeren bir e-sinema (DocuZone) projesine öncülük etti. Ocak 2001'de vefat eden büyük Hollandalı belgeselci Johan Van der Keuken, arkasında geniş ve etkileyici bir miras bıraktı. Deneylerinin her zaman başarılı olmaması ve filmlerinde sıkça rastlanan akademiklikten rağmen Keuken'in, daima varoluşu keşfetmeye çalışan bir araştırmacı olarak kalacağı muhakkak. Son filmi 'The Long Voyage' (Uzun Yolculuk), belgeselcinin meraklı bir adamın hayatta kalmasını sağlayabilecek yolları araştırmasının hikayesini başarılı bir şekilde aktarır. Filmlerinin çoğu, özellikle 'Face Value' ve 'Amsterdam Amsterdam' ölümsüz olacak.

Hollanda belgeselinde bir başka büyük figür Heddy Honigmann'dır. Çoğunlukla uzak ve uzun metraj çeşitli hikayeler anlatır. 'Metal ve Melankoli', Peru'nun bedbaht Lima'ya kalan enfes bir mirastır. (Lima'da, eğitilmiş ve tecrübesiz insanlar eğer iş yapmak istiyorlarsa iki iş yapmak zorundalar). Honigmann, bir belgeselcinin en derin duygu ve düşüncelerini deşebilmesi için şart olan yeteneğe sahip. Bu filmi, aşkın ateşini almak üzere Brezilya'da dolaştığı filmi 'O Amour Naturel'de de anlatır.

Avrupa

Avrupa belgesel alanında zayıftır. Bu coğrafya, üzerinde çalışılacak bolca öyküye rağmen durum garip. Gerçekte bu öyküler Avrupa'nın diğer bölgelerindeki kadar tarafından aşırı derecede işlendi. Ayrıca İtalya, karakterinde pek çok belgeselin yeni gerçekçi bir film geleneğine sahip. Ancak 'gerçekliğin tanımlamaları' konusunda uzun süredir devam eden sıkıntıları var. Bu dert, sadece kendisinin sahibi olduğu TV alanında değil kamu yayını yapan RAI'de de 'televizyon'u eleştirel belgesellerin yapımına kesinlikle imkan vermeyen bir konuma yerleştiren Berlusconi'den önce Giamfranco Pannone gibi istisnalar tabii ki var. Pannone, 'L'America a Roma' ve 'L'America a Provincial City' adlı filmlerinde faşizmin şimdiki ve geçmişteki görünümünü işti. Pannone finansını İtalya dışından sağlıyor ve onun ustalığının farkında olan sanatçı.

Portekiz'de hala 'demokrasinin beşiği' temalı filmler yağmurundan ve gezi filmlerinden oluşan belgesel görüntüsünü yaratma çabası sürüyor. Portekiz'deki kadar çok olmasa da örnek var. Son yıllarda bir kaç genç belgeselci büyük bir etki yarattılar. Örneğin Natal 71'de (11) Margarida Cardoso, babasının Portekizli sömürge hakimiyetinin sonunda 'Natal 71'de' yaptığı etkinliklerin güzel ve özgün tasviriyle uluslararası dereceler elde etti. Bu güçlü olanı ise Pedro Costa'nın 'In Vanda's Room' (Vanda'nın Odasında) adlı filmi. Uyuşturucu bağımlılığı halinin üç saatlik kuşatması ve son zamanların en tartışılabilirlerinden biri (12).

Kamu Hizmeti

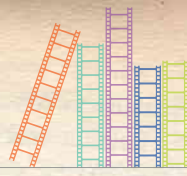
Belgesel alanında bir patlamadan çokça söz ediliyor. Aslında belgesel türü en geniş anlamda televizyonda gösteriş yaptı. Bununla beraber bazı kişiler alarında. Bunlardan biri Fransız yayıncı RTBF'den program editörü Hugues LePaige. LePaige bir çok kitabında, yayıncılarının, Discovery ve National Geographic gibi küresel yayıncılarının sayısının artmasıyla ortaya çıkan televizyonun ticarileşmesi karşısında, 'yaşam ve zaman üzerine araştırılmış kişisel biçimli bir yorumlama' olarak belgeselin hayatını sürdürmesinden söz ediyor. LePaige'in durduğu yer, modern demokrasilerin, sadece televizyon tarzında bilgi nakleden değil perde arkasını-içyüzünü-duyguyu-yorumu sürekli olarak bir tür olarak belgesele ihtiyaç duyduğudur. Belgeselciliğin özünün bu klasik anlamında LePaige kesinlikle haklı. Televizyon, yani kamu hizmeti yayıncıları bu yükümlülüğü yüklenmelidir. Bu inkar edilemez. Pek çok istasyon, özel ilgi belgesellerini BBC4 kanalına taşıyan BBC'yi taklit ederse sonuç gettolaşma olacak. ▲

Steen Müller, Avrupa Belgesel Ağı'nın başkanıdır. DOX dergisinin yayınlanması EDN'nin kapsamındadır.

İtalya, karakterinde pek çok belgeselin olduğu yeni gerçekçi bir film geleneğine sahip. Ancak 'gerçekliğin tanımlamaları' konusunda uzun süredir devam eden sıkıntıları var.

DİPNOT

- (1) bkz: DOX dergisi, 39. sayı, s. 5, Media Plus.
- (2) http://europa.eu.int/comm/avpolicy/media/index_en.html
- (3) "soap opera"dan türetilmiş bu kelime, "dizi belgesel" türü için kullanılıyor.
- (4) DOX, 37. sayı, s. 4
- (5) www.idfa.nl
- (6) DOX, 39. sayı, s. 8-9
- (7) Nenetler: Rusya'nın kuzeyinde-Arhangelsk yönetim bölgesinde-yaşayan etnik ve dilsel topluluk. (ç.n.)
- (8) DOX, 38. sayı, s. 9-13
- (9) DOX, 37. sayı, s. 9
- (10) DOX, 35. sayı, Thierry Garrel ile röportaj.
- (11) Natal: Güney Afrika'da. (ç.n.)
- (12) DOX, 38. Sayı, s. 9



SİNEMATEK

Bir belgesel film yönetmeninin, ele alacağı konuyu seçtikten sonra karşı karşıya kaldığı en can alıcı soru, onu nasıl anlatacağıdır.

Belgesel sinema da, diğer sinema türleri gibi, sinema sanatının yüz yıllık geçmişinden kaynaklanan ve seyircisiyle arasındaki bir uzlaşmaya dayanan anlatım yöntemlerini kullanır. Ama bunu yaparken, talihsiz bir şekilde, diğerlerinden çok daha fazla biçimsel kalıplara içine sıkışıp kalmıştır. Bugün hâlâ, belgesel sinemanın özgün, yaratıcı, yenilikçi, yorumlayıcı olmak gibi sanatın olmazsa olmazlarına sahip olma hakkının sorgulanması, hatta onun bir sanat olup olmadığının sorulabilmesi bu konuda bir sorun olduğuna işaret etmektedir.

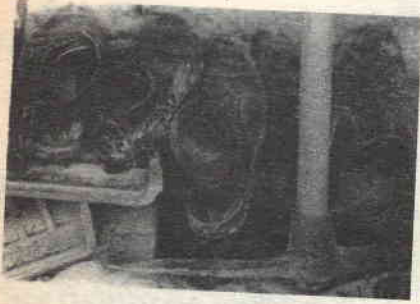
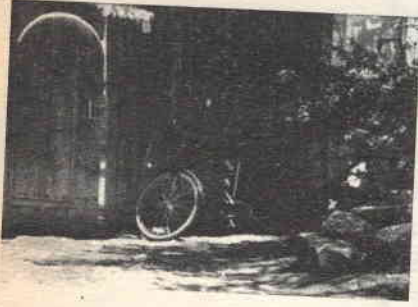
Biçimsel tekdüzeliğin nedenlerinden biri kanımca, belgesel sinemanın işlevsel yönünün ağır basması gerektiği görüşüdür. Bill Nichols, "İyi bir belgesel konusu ile tartışma açan filmin kendisi ile değil"(1) demektedir. Gerçekten, belgesel sinema bugün televizyonlarda da katkısıyla, bilgilendirme, eğitime ve üstü kapalı bir şekilde yönlendirme amacıyla yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu durumda görevini yapması yeterli sayılmakta ve kimsesinden bir sanat eseri olmasını beklememektedir.

Bir başka neden, belgesel sinema yönetmeninin başının üstünde Demokles'in kılıcı gibi hep asılı duran "gerçeği aktarma görevi"ne ihanet etme kaygısıdır diye düşünüyoruz. Bu kaygıyla ortaya çıkmış temel yönelimlerden biri, nesnel gerçeği olduğu gibi sunabilme saviyle, sanatsal her türlü katkıyı en aza indirmek şeklinde özetlenebilir.

Siegfried Kracauer'e göre sinemacının görevi görünen gerçeği olduğu gibi perdeye yansıtmaktır. Sinemanın tekniği fiziksel gerçeği etkileyecek, soyutlamalara dönüştürecek şekilde etkin olmamalı, sinemacı gerçeği yaşamın akışı içinde tüm yönleriyle izlemeye yetinmelidir.(2) André Bazin de sinemanın gerçeği aktarma sorununda "gerçeğe inanan ve görüntüye inanan yönetmenler" ayrımı yapar ve görünenin olduğu gibi yansıtılmasını gerçeği göstermek için yeterli olduğu inancıyla alan derinliğinin kullanıldığı uzun çekimlerle, seçtikleri konuyu kurguya fazla başvurmadan yalın bir şekilde anlatan "gerçeğe inanan yönetmenler" in yanında yer alır.(3) Bu görüşe göre belgesel sinema tarafı saygınlığını ve inandırıcılığını korumak için de gereklidir.

Başka bir dünya görüşü sinemaya, görünen gerçeğin altındaki asıl gerçeği göstermek çok daha zor bir görev yüklemiştir. Asıl gerçek görünür olanda kendini ele vermemek için nedenler üzerinde düşünmeyi, yani çözümleyici ve tekrar birleştirici bir bakış açısı gerektirmektedir. Görüneni olduğu gibi yansıtmak olsa olsa bir gerçeklik izlenimi yaratmaktadır. Bu yüzden, gerçekten alınmış olmakla birlikte, gerçeği ortaya çıkarmak yetersiz olan çekimlerin özel bir şekilde düzenlenmesi ve kendilerinde var olmayan anlamın sanatçı tarafından yaratılması gerekmektedir. Bazin'in "görüntüye inanan yönetmenler" dediği bu yönetmenler, görünen gerçeği parçalamaktan kaçınmaz, sembolik anlatımdan, görsel düzenlemelerden ve kurgunun mucizelerinden alabildiğine yararlanır.

Peki, şöyle ya da böyle, ortaya çıkarılan hangi gerçekliktir? Bir olayın herhangi bir tanığı ve anlamlandırılmaya gerek duymaksızın, sürekli oluşan ve devinen kendi gerçeği mi? Bu olaydan yola çıktığı halde, ait olduğu kültürden, yaşına, cinsiyetine, yaşam deneyimlerine önyargılarına, dünya görüşüne, içinde bulunduğu yer ve zamana ve hatta o andaki ruhsal durumuna kadar birçok etkenin biçimlendirdiği yönetmenin gerçekliği mi, yönetmenin istek ve kontrolü dışında kalmış ya da çekim, kurgu, laboratuvar işlemleri gibi tüm

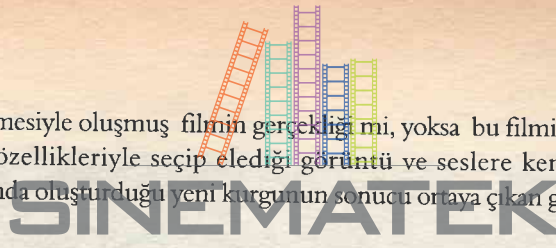


Fotoğraflar: Melih F. Tatlıcan

Şefik Güngör

sefik.gungor@deu.edu.tr

sinemasal araçların dönüştürmesiyle oluşmuş filmin gerçekliği mi, yoksa bu filmi izleyen her seyircinin yine kişisel özellikleriyle seçip elediği görüntü ve seslere kendinden ekledikleriyle beraber kafasında oluşturduğu yeni kurgunun sonucu ortaya çıkan gerçeklik mi?...



Bu noktada, çok açıklayıcı olduğunu düşündüğüm kısa bir öykü anlatmak istiyorum: Bir filin yanına götürülen âmâ insanlardan onu tanımlamaları istenir. İlki, filin bacağına dokunarak "fil bir sütun şeklinde, silindire benzeyen bir hayvandır" yargısına varır. İkincisi filin dişine ellerini sürer ve "fil mızrak gibi ucu sivri, uzun ve sert bir hayvandır" der. Kuyruğuna dokunan üçüncüsüne göre fil ipe benzer bir şeydir. Kulağına dokunan bir diğeri ise fili yassı ve geniş bir yelpaze şeklinde tanımlar ve bu böyle sürüp gider.

Filin daima çok küçük bir kısmını, sadece kendi bakış açısından tarif edebileceğini mütevazı bir tavırla kabul eden belgesel yönetmenin gerçeği aktarma görevinin ağırlığından ve baskısından biraz olsun kurtulup daha özgür ve özgün anlatım yöntemlerine yelken açacağını düşünüyorum.

Sanatla bilimi buluşturduğu söylenen belgesel sinemanın sanatın şiirini göz ardı etmeden, gerçeğe yaklaşım konusunda bilimin etik anlayışından ve yöntemlerinden esinlenmesi mümkündür. Örneğin gazetelerde neredeyse her gün, kanserin çaresinin bulunduğu dair yeni bir haberin yer alması gibi gayri ciddi bir tutum yerine, bu konuda çalışan bilim adamları tek bir çözüm olmadığını ve yüzlerce araştırmacının farklı farklı yönlerden yaklaşarak resmin bütününe katkılarda bulduklarını ifade etmektedirler. Tıpkı bilim adamı gibi belgeselci de sınırlarını çizip, dışarıda bıraktıklarını, ulaşamadıklarını açık yüreklilikle seyircisiyle paylaşabilir; kesin yargı ve ifadelerden kaçınabilir; belgesel filmde izlediklerini kendi tanık olmuşçasına içselleştirme eğiliminde olan seyirciye bunun bir film olduğu, gördükleri ve duyduklarının yönetmenin seçimleri ve varılan sonuçlarda, onun kurgu ve diğer sinemasal düzenlemelerinin kaçınılmaz katkılarının olduğu anlatılabilir. Özellikle herhangi bir nedenle, ele alınan olaya sinemacının mizansen ve benzeri katkıları söz konusuysa bu açıklık daha çok önem kazanmaktadır. O zaman belki de bu belgesel anlayışına, günümüzde çok geçerli kavramlar haline gelen şeffaf yönetim, şeffaf devlet, şeffaf karakol gibi şeffaf belgesel ya da seyircisinin aklına seslenerek onu hep uyanık tutmaya çalışan epik sinemadan esinlenerek, epik belgesel diyebiliriz.

Belgesel yönetmenin sinema anlayışı veya ele alınan konuya bağlı olarak ister alabildiğine yalın, isterse derinlemesine yorumları içeren bir anlatım tarzı seçilmiş olsun, belgesel sinemanın zanaat düzeyinden çıkıp bir sanat sıfatını kazanması isteniyorsa, özgün, yaratıcı, benzer biçimleri tekrarlamak yerine hep yeni yüzlerle izleyicisinin karşısına çıkan kişilikli bir eser ortaya koyma iradesini göstermek gerekmektedir. ▲

**Sanatla bilimi
buluşturduğu söylenen
belgesel sinemanın
sanatın şiirini göz
ardı etmeden, gerçeğe
yaklaşım konusunda
bilimin etik anlayışından
ve yöntemlerinden
esinlenmesi mümkündür.**

17 - 21 Ekim 2001, 'Belgesel Sinema ve Yaratıcılık' konulu 5. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı bildirisi.

NOT

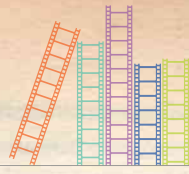
- 1 Aktaran: Tuncay Yüce, 'Belgesel Sinemada Gerçeklik Anlayışı ve Türkiye'deki Örnekleri' (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir, 2000, s.48
- 2 Aktaran: Levent Kılıç, 'Siegfried Kracauer'in Sinema Kuramı', Kurgu, s.4, Ekim 1981, s.220
- 3 Nijat Özön, 'Çağdaş Sinemanın Sorunları'na Çevirenin Önsözü, Bilgi Yay., Ankara, 1966, s.12



SINEMATEK



1938, Paris



SİNEMATEK

97

Belgesel Sinema

GERÇEK KAVRAMI ÜZERİNE*

Sanat alanının özgül soruları da yanıtları da insan yaşantılarıdır -experimenta humana. Sanatsal etkinliğin nesnesidir yaşantı, bir bakıma hammaddesi. Sanat yaşantıyı irdeler, işler, yaşantıyı sergiler; sanat yaşantılarla uğraşır. (...) Özel doğa yaşantıları ile var olduğuna yaşantıları genel doğadan bir şey ile gösterme işlemine sanatsal metafor diyeceğiz. Metafor metafor yaşantıyı algı dünyasında göstermeye çalışır; demek, sanat yapıtı yaşantıya dönmedir. Genel doğanın dili bunu başaramaz. **

Belgesel Sinemacı, kendi yaşantılarını aktarmak üzere kullandığı metaforlarını "gerçek" üzerine kurmaktadır. Yani "Belgesel Sinema"da "algı dünyası" aynı zamanda "gerçekler dünyası" olmak zorunda görünmektedir. İşte sorun da burada...

"Belgesel Sinema"nın da "gerçeği olduğu gibi" yansıtma şansı yoktur. Çünkü söz

"Sinema"nın böyle bir teknik yeteneği yoktur (kokuyu aktaramaz söz gelimi); Sinemasal zaman, gerçek zaman değildir, eğer bu kullanılmaz, bir olay gerçek zamanlı olarak aktarılsa, ürün sinema olmaktan çıkacaktır;

Yalnızca dinsel yapısına göre değişmez bir gerçek yoktur; bu durumda "gerçeği aktarma kavramının ne demek olduğunu, açıklamak gerekir.

Böyle olunca belgesel sinemayı "Belgesel Sinema" yapan şeyin "gerçekler dünyası" yanlışlığına düşülmektedir. Oysa şunu hiç gözden kaçırmamak gerekir ki, belgesel sinemada "gerçek", yalnızca yaşantıların üzerine yükleneceği bir metafordan yani başka bir şey değildir.

Belgesel sinema eğer yaptığımız iş sinema ise...

"gerçek" kavramına önem vermeme anlamına da gelmemelidir. Çünkü belgesel sinemada "gerçek", gerçek olmaktan çıktığında sanatsal metafor da bozulmuş olacaktır. Belgesel sinemada yine filmimiz, "sinema", yani "sanat yapıtı" olmaktan çıkacaktır. Yani belgesel sinema, bir gerçek yansıtıcısı olarak kullanılabilme potansiyeline kuşkusuz sahiptir. Ancak her zaman ikincil kalmak zorundadır.

Belgesel sinema kuşkusuz, yaptığımız iş sinema, yani sanat ise...

Belgesel sinemada ne "gerçek"ten vaz geçilebilir, ne de "sinema"dan... Ama ürünün sanat alanı isteniyorsa, "gerçek"ten daha önce vaz geçilebilir ve sinemanın öteki dallarına geçilebilir.

Belgesel sinemada "gerçek" kavramı üzerinde durmak isterim:

"Gerçek", yani eski deyimle "hakikat", İngilizcesiyle "truth" ya da "reality", Ortaçağın kavramıyla da sanat kavramıdır. Bize "bu böyledir", yanında "hiç değişmeyecektir"i anlatır. Yani akış dışı ve süreç dışı anlatır. Bu durumda anlattığı "değişmez gerçek", Ortaçağın "dinsel gerçek"i ile özdeştir. Çünkü günümüzün kültüründe artık Ortaçağdan farklı bir alanı dışında "değişmez gerçek"in zamanı geçmiştir. Din, salt bu kavramın kurulu olduğundan kendi "değişmez gerçek"iyle birlikte yıkılıp yok olmak üzeredir. Günümüzde "akış" kavramı bize "değişmez gerçek" değil, değişebilir, görelî ve kişisel



Belgesel sinemada "gerçek", gerçek olmaktan çıktığında sanatsal metafor da bozulmuş olacaktır. Bu durumda yine filmimiz, "sinema", yani "sanat yapıtı" olmaktan çıkacaktır. Yani Belgesel sinema, bir gerçek yansıtıcısı olarak kullanılabilme potansiyeline kuşkusuz sahiptir. Ancak bu yanı her zaman ikincil kalmak zorundadır.

Ömer Tuncer

imece@tr.net

"güncel doğru" kavramını getirmektedir. Bu, "doğru olanın sürekli araştırılması potansiyel demektir. Eğer biz belgeselciler olarak ortaçağın sanat anlayışından gelen değişmez "hakikat/gerçek/truth" kavramı yerine metaforlarımızı, değişebilir, kişisel ve görelî "güncel doğru" kavramı ile kurasak hem belgesel sinemadan vaz geçmemiş, hem de günümüzün çağdaş ekin yapısına uygun belgesel sinema anlayışına oturtmuş oluruz.

Burada "güncel doğru" kavramı, değişmez bir gerçeğe değil, ama akış içinde değişen bağımsız bir "doğru"ya bağlı olarak değişkendir. Burada "doğru", akışa bağlı bir değişkenlik taşıyor ama bireyden, "ben"den bağımsız, yani objektiftir. Çağdaş bilimin konusu budur. Belgeselin konusu olan "doğru" ise "ben"i de içermesi ile subjektiftir.

Böylece "güncel doğru" ile hem subjektifliği, hem de objektifliği birlikte içinde taşıyan bir kavram yâkalanmaktadır.

Böyle olunca bir sorun daha, "Gerçek, kişilere göre değişmiyor mu? Eğer değişiyor ise belgesel sinemacı, söylediklerinin herkes için gerçek olduğu savını nasıl öne sürebilir? Süremezse belgesel sinema nasıl olanaklıdır?" sorusu, kendiliğinden yanıtlanmış olur. Belgesel sinema, metaforlarını yönetmenin kendine özgü güncel doğrusu ile oluşturulmuş (zaten başka bir olanak yoktur), buna karşı, kendi güncel doğrusunu kullanmak isteyen başka belgesel sinemacıların ortaya çıkmasına da olanak verecektir...

Günümüzde belgesel sinema uygulamaları başka bir şey değildir. Çağdaş ekin bizi bu noktaya getirmiştir. Ancak bunun ayırıcısına varabilmemiz, kendi güncel doğrusunu "değişmez gerçek" nitelemesi ile bakmamıza engel olacak, çağımızın ekinine uygun demokrat bir düşünsel yapıya ve yaşantı biçimine yönelmemize neden olacak ve ürünlerimizin "sanat yapısı" nitelemesine hak kazanacaktır.

Dolayısıyla, ürünlerimizi, izlemeyle tükenmeyen, her izlemede yeni yaşantılar paylaşan zamana dayanıklı duruma getirecektir. Ancak bu durumda ürünlerimiz, bütünümlü yaratıcısına bağlı olacak, günümüzün bütün sanat yapıtlarında olduğu gibi, "yapanın adımları"na hak kazanacaktır.

Belgesel sinemacı, belgesel olsun olmasın sinemanın öteki bütün alanları yanısıra, sanatın hepsinin iyi bir izleyicisi olmak zorundadır. Yazın, resim, yontu, mimarlık, müzik vs. Temel olan sanat izleyicisi olmaktır. Bu dillerin hepsini öğrenmiş olmak, zanaat (becerinin yanısıra) en iyi hangisinde başarabiliyorsa onda ürün vermektir. Geliştirilebilir beceri öğrenilir olan da budur.

Ancak bu durumda öteki sanatlarda kullanılan sanat dillerini, metaforları, bu metaforların nasıl kurulduğunu ve sorunların nasıl aşıldığını görebilme ve kendi uygulamalarını onların üzerine yeni yapılar kurma yani kendimize özgü dili yaratma olanağı bulmak. Belgesel sinemacının kendine özgü becerisi, "güncel doğrular"ı işleme ve metaforların dönüşürme işidir.

Bu verilerin ışığında bir saptama yapmak gerekirse, belgesel sinema için günümüzün sanat ölçütlerine uygun olarak, şu tanımlı yapabiliriz: Yaşantıları duyu verilerine yüklenen algılanabilir kılan metaforları yaratırken, algılanabilir dünyadan "güncel doğru"yu sanat dalına Belgesel Sinema denir.

II

Yukarıdaki saptamaların ışığında, konferansın konusu olarak saptanmış olan soruların yanıtlanabilir:

Belgesel Sinema Özgün ve Yaratıcı Olabilir mi?

Belgesel sinema, yaratıcısının kendi "öz yaşantı"larını, şu anda dünyadaki başka "ben"leri ve gelecek zamanlardaki bütün "ben"lerle paylaşmayı amaçlar. Herkesin kendi "öz yaşantı"ları ise ister istemez "özgün"dür.

Öz yaşantıların paylaşılması, ancak kendine özgü metaforlar yaratmakla olanaklıdır. Günümüzün

**Belgesel sinema,
metaforlarını
yönetmenin kendine
özgü güncel doğrusu ile
oluşturursa (zaten başka
bir olanak yoktur),
buna karşı, kendi güncel
doğrusunu kullanmak
isteyecek başka belgesel
sinemacıların ortaya
çıkmasına da olanak
verecektir...**

yaşantıları taşıyan her metafor, güncel doğruların ve yaşantıların belgesel sinema olarak yeniden yaratılmak zorundadır. Bu nedenle de belgesel sinema "yaratıcı" olmak zorundadır.

SİNEMATEK

Belgesel Sinema Yeni Anlatım Biçimleri Arar mı?

Belgesel sinemanın kendi yaşamları boyunca bile sürekli değişim içinde olduğu düşünülürse bile aynı yaşantıyı yeniden işleyecek olan sinemacı bile kendi değişmişliği nedeniyle yeni anlatım biçimleri bulmak durumunda kalmaktadır. Belgesel sinemanın "güncel" olması da zamanla değişmekte olan bir şey olarak algılandığında metaforu oluşturmak için yeni anlatım biçimi oluşturma zorunluğu vardır.

Belgesel sinemanın için kuşaklar girdiğinde yeni anlatım biçimi oluşturmadan yeni bir ürün yaratılması mümkün değildir. Belgesel sinemada yeni anlatım biçimleri kendiliğinden oluşmaz.

Belgesel Sinema Yorumlar mı?

Belgesel sinemanın kendinden bağımsız bir "güncel doğru"su bulunamaz. Yaşantıları da kendine özgü bir alanın oluşturacağı metaforla yorumu bulunmaması olanaklı değildir. Belgesel sinemanın metaforlarımızı ortaçağın "değişmez gerçek"i ile bile kurmaya kalksak, belgesel sinemanın yüklediğimizde onlarla birlikte yorumumuz da katılacaktır.

Belgesel sinemanın ortaçağ yaratıcısı, ne denli tanrısal ve değişmez gerçeği anlatmaya kalkarsa belgesel sinemanın ürününe imza atmazsa atmasın, ürününü yorumundan kurtaramamaktadır.

Belgesel Sinema İnanırcılığını Kaybeder mi?

Belgesel Sinema'nın "inandırıcılık"ı, bilimsel düzeyde bir inandırıcılık olamaz. Bu, daha çok Nazım Hikmet'in 'Şeyh Bedrettin'indeki inandırıcılığa, Herodotos'un ya da Evliya Çelebi'nin inandırıcılığına yakındır. Bu nedenle belgesel sinema izleyicisi de izlediği belgesel sinemanın bir yaratıcının yarattığını bilmek zorundadır. Belgesel sinemada karşılaşılan "doğru", bilim insanlarının buluşlarında olduğu gibi bağlayıcı olmaz. Belgesel sinemanın amacı "buluş" değil, "yaratı"dır.

Belgesel sinemanın inandırıcılığı, özgün hali bir dilde bulunan bir şiirin başka bir dile çevrilmesindeki inandırıcılığa benzer. Aynı şiir iki ayrı ozan tarafından çevrilsen bile aynı olmayacaktır. Çeviri şiirlerin orijinalini ne denli yansıttığı düşünülebilirse, belgesel sinemanın da inandırıcılığı o denlidir.

Şimdi bir örnek:



Belgesel sinemanın "inandırıcılık"ı, bilimsel düzeyde bir inandırıcılık olamaz. Bu, daha çok, Nazım Hikmet'in 'Şeyh Bedrettin'indeki inandırıcılığa, Herodotos'un ya da Evliya Çelebi'nin inandırıcılığına yakındır.

SİNEMATEK

Lâtince'den çeviren: Can Yücel (1944)

Teiresias, o ünü her yana yayılmış kâhin Aonia şehirlerinden geçerken
Soranlara bir çok şeyler söyledi kusursuz ve doğru.
İlk defa gövel gözlü Leiriope denedi
Sözlerinin gerçek ve güvenilmeye değer olduğunu.
Günün birinde Kephios sularını döndüre döndüre onu kucakladı.
Dalgadan kollarıyla sardı, dileğine erişti.
Gebe kaldı o güzel Leiriope ve dünyaya geldiği anda nymphaların bile
Gönül vereceği bir çocuk doğurdu adını Narkissos koydu.
Danışanlara, onun yetişkin bir yaşın uzun senelerine
Erişip erişemeyeceğini soranlara geleceği söyleyen o falcı
"Kendi kendiyi tanımazsa" buyurdu.
Boş sanıldı toyunun uzun zaman sözleri,
Sonunda olaylar sevdasının, garipliği ve ölüşi
Gösterdi doğru olduğunu dediklerinin.
Çocuk olduğu kadar, Kephios'un oğluna,
Bir genç diye de bakılabilirdi onbeşine bir yıl daha katan ona.
Arzusunu kamçılardı nice kızların, nice delikanlıların;
Çıkmadı ama işlerinden ona ulaşabilen ne bir oğlan ne bir kız.
(Onun ince vücudunda yatan işte böyle bir gururdu.)

P. OVIDIUS NASO
NARKISUS

Lâtince'den çeviren: Can Yücel (1982)

Teyrezias - o kâinata nam salmış yüce kâhin
Aonya kentlerinden geçerken, yolun kesip akıl danışanlara
Öyle çetrefil kelâmlar etti ki, akli karıştı cümlelerin.
İlk kez gövel gözlü Leyriope sınıadı - hem de bağ'ra çağıra-
Kâhinin değil sade kehanet, keramet sahibi de olduğunu:
İki güne kalmadı o azgın boğa, o Kefisos Irmağı
Kızı kapıldığı gibi köpürmüş kolları arasına aldı,
Erişti muradına, eyvah, yavrucağız gebe kaldı.
Öyle bir nur topu doğurdu ki dokuz ay on gün sonra,
Hayretinden hürileri ormanın derin düşüncelerine daldı.
"Narkissos" olsun dediler "adı" (Türkçesi mi? Türkçesi: Nergis.)
"Bebe uzun ömürlü mü olacak acaba?" diye soran meraklılara
"Nefsiyle zinhar aş'nalık etmezse!" deyince Teyrezias,
"Salladı kâfir bu sefer!" diye dudak büktü herkes.
Sonunda ama elhak haklı çıktı ihtiyar.
Oğlanın başından geçen o olmadık olaylar,
Tutulduğu kara seveda ve de veda edişi dünyaya
Âyan etti ki, kâhinin beyâmı değilmiş öyle fasarya...
Yıllar yılları kışkışlayıp kızan onaltısına bastığında,
Daha yaşı başı ne ki diyeceksiniz ama,
Delikanlısı, karısı, kızı, ardından koşan koşana,
Lâkin bir tanesi bile kanca atamadı bizim oğlana.
O tıfil Nergis'deki kendini beğenmişliğe bak sen!

**Belgesel sinema da bütün
sanatlar gibi bir sanat
olmak durumundadır.
Bu, sanat dışında,
teknolojik olarak filmin
(ya da videonun, digital
kaydın) kullanılamayacağı
anlamına gelmez.**

İşte Belgesel Sinema'da "inandırıcılık" böyle bir inandırıcılıktır: Bireysel ve kendine öz
Ama gene de "inandırıcı"...

Belgesel Sinema Tarafsız Olabilir mi?

Belgesel Sinema kendi güncel doğrusundan yana bir tarafsızlıktır bu. Bilimsel anlamda objektif değildir. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, orijinalini yansıtmayacaktır. Ancak bir süreçte geçirecek.

SİNEMATEK**Belgesel Sinema Gerçeği Aktarır mı?**

Belgesel Sinema "gerçek" anlamında "gerçek"i aktarmak zorundadır. Ancak bilimsel anlamda değil. Belgesel Sinema "güncel doğru" kullanıldığı kadar...

BELGESEL SINEMA SANAT MIDIR?

Belgesel Sinema "sanat" da bütün sanatlar gibi bir sanat olmak durumundadır. Bu, sanat dışında, teknolojik olarak filmin (ya da videonun, dijital kaydın) kullanılmayacağı anlamına gelir. Karşılaştığımız öğretmen görüntüsüyle doğrudan bir öğretim aracı elde edilebilir. Belgesel Sinema gözlemin filmi çekilebilir ve yüzyıllar sonrası için yalnızca belgelemek için kullanılır. Bunlar belgesel sinema olmak zorunda değildir.

Belgesel Sinema bu görüntülerle bir belgesel sinema yapıtı da ortaya konulmasına engel değildir. Belgesel Sinema izleyiciyle yaşantı paylaşması sanat olma için temel ölçüttür. Böylece Belgesel Sinema taşıyan (başarılı ya da başarısız olması önemli değil) taşıyan filmlere, eğer Belgesel Sinema güncel doğrularla aktarma yolunu seçmişse Belgesel Sinema denmelidir. Böylece Belgesel Sinema yaparsa onun gene de "değersiz" olduğunu göstermez.

Belgesel Sinema değildir, belgesel sinema hiç değildir. ▲



"Belgesel sinema" da bütün sanatlar gibi bir sanat olmak durumundadır. Bu, sanat dışında, teknolojik olarak filmin kullanılmayacağı anlamına gelmez.



* 17 - 21 Ekim 2001, 'Belgesel Sinema ve Yaratıcılık' konulu 5. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı bildirisini.


Not:

** Necdet Sumer, 'Sanatsal Etkinliğin Dosyası Üzerine', "NÜ HEYKELLER" Sanat Yapım, Ankara 1993.



SİNEMATEK





SİNEMATEK

GERÇEKLiĞİN BİLGİSİ ve YARATICILİĞİN OLANAKLARI*

*Sanat her zaman yalan söylemez mi? En çok yalan
söylendiği zaman en yaratıcı olunan zaman değil midir?*

Kavafis

Bilgisi ve Yaratıcılığın Olanakları

(1996) bir yazısında şöyle soruyor: "Yazarlık yani hiç olmayan birinin
bir tarih, içerdiği bilgiler ne denli zengin olursa olsun, biraz "evrak
"kokusu taşıyabilir mi? Ve devam ediyor: "Böyle ürünler
"başvuru kaynağı" niteliği taşıyabilir; yani onlara artık başka çareniz
"başvurursunuz" (Cemal, 1996:152). İşin içine yazarlık karıştığı zaman ise
tutumumuzun değiştiğini yansıyan yazarlığın derecesine göre,
tarih kitabının kapağını açtıktan bir süre sonra başvurma nedeninizi
amacını kendi içinde taşıyan bir eyleme dönüşeceğini söyler.

sanatçının peşinde olduğu gerçekliğin, tarihinin peşinde olduğundan
sezdigi ve dile getirdiğini ileri sürer. Hem sanatın hem tarihin sonuçta
yaşamakta olanı ve gelecekte yaşanacakları yorumlamaya yönelik birer yol
vurgular. Bu yaklaşım, sanat ve tarih arasındaki mesafeyi iyice kısaltır.
tarihinin "aşında bütün tarih bir efsanedir" sözü ile birlikte en nesnel tarihsel
yoruma açık olduğu, olması gerektiğini ve sanatçının kurgulama postasında
ileceğinden korkulmaması gerektiği savına ulaşır. Gerçeklik -tarihsel- ve
kavramlarının birlikte düşünülmesi ve tartışılması, estetik ve sanat kuramlarının
meselelerinden biri olmuştur. John Grieson'un "gerçeğin yaratıcı bir biçimde
yorumlanması (creative treatment of actuality) tanımlaması, bu tartışmalarda
sinemanın tavrına bir öneri getirmektedir. Ancak bu öneri akla hemen bazı
sürüyor. Gerçekliği önemseyen bir yaratıcının ya da sanatçının kendi estetik
gerçeklik derdi arasındaki ilişki nedir, nasıl olmalıdır? Gerçekliğin işlenmesinde
olanakları ve sınırlılıkları nedir? Bu sınırlılıkların ahlaki ve felsefi çerçevesi
ne olacaktır? Bu sorular, belgesel sinema kurmaca sinema ilişkisini, kurmaca ile
sinemanın gerçeklik karşısında aldıkları duruş farklılığını da sorgulamaktadır.

estetik kuramları gerçeklik ve yaratıcılık ilişkisi üzerinde epeyce durur. "Bazı
ve eleştirmenler sanatın bize insan doğası, hayat, toplumsal gerçeklik hakkında
bilgi sağladığını ifade etmekte ve bundan ötürü hakikati bildiren ya da bildirmesi
bir şey olduğunu söylerler. Karşıt olarak sanatın hakikati bildirmeyeceğine,
buna uygun olmadığına ve işlevinin ne bilgisel ne de didaktik olmayacağı savı
ılmaktadır. Bir şiir bir roman ya da oyun ne bir psikoloji, ne de bir tarih kitabıdır.
ne tür bir hakikat ne tür bir bilgi söz konusu olabilir?

kavramsal tartışmada, "hakikat" önemli bir kavram. Gerçeklik ve hakikat arasındaki
felsefi bir bağlama sahiptir. Felsefi yaklaşımların örneğin idealizm ile materyalist
iğn farklılığının önemli bir gövdesi bu iki kavramın özelinde karşımıza çıkar.
materyalist diyalektik felsefede bilinçten bağımsız iken idealist felsefede Platon'un
bilinen idea kavramsallaştırmasında ortaya çıktığı gibi bilincimize bağımlıdır. Yani
kavramdır, görünüştür.

başta bilimden farklı, başka bir hakikata sahip midir? Sezgisel hakikat, önermesel
hakikat ve sanatın göndergesel -duygulara seslenen, onları kıskırtan- dili gibi sınıflandırmalar,
sanatın farklı, başka bir hakikate sahip olduğunu belirten düşünceleri özetler.

**Gerçeklik ve yaratıcılık
kavramlarının birlikte
düşünülmesi ve
tartışılması, estetik ve
sanat kuramlarının temel
meselelerinden biri
olmuştur.**

Ferruh Uztuğ**
fuztug@anadolu.edu.tr

Bunlardan, iki sezgi ile kavranan bir hakikati açılar. Bazı felsefecilere göre hakikatin varmanın yolu yalnız duyular ve akıl değildir. Buna göre sezgi, doğrudan doğruya kazanılan kavramsal olmayan kesin bir manâ doğuran yanılmaz bir bilgidir ve hakikate sezgi yoluyla da ulaşılır. Mistiklerde hayat bulan bu anlayışın çoğu zaman sanatçıların da dile getirdiği hakikati da içerdiği iddia edilir (Moran, 1991; 251).

Sonuçta bu sav, sanatı bilimle karşı karşıya, bir rakip gibi getirmez ama bilimin açıkladığı hakikatten farklı olarak sanat, sezgisel bilgi kazandırır iddiasını dile getirir. Platon'un şairinin ilham yoluyla aklı aşan bir bilgiye varması gibi. Bu noktada sanatçı, bilim adamı gibi akıl ve deney yoluyla değil ama imgelem ile aklın sınırlı bilgisini aşan daha yüksek bir bilgiye erişir. Moran'a göre (1991), sanatçının sezgisel bilgisini bize önermesel biçimde anlatmadığını, bunu aynen sezdirirdiğini belirtmektedir. Yani alımlayıcının eser karşısında yaşadığı, şairin eriştiği hakikati kavratan bir yaşantıdır. Sanat eserinde önermeye indirgenemeyen bir şey vardır; böyle bir eser, bütünü ele alındığı zaman hakikati sezdiren bir simge sayılabilir". (Moran, 1991; 252).

Moran (1991), sanatın farklı hakikati dile getirmesine bir diğer örnek olarak önermesel hakikatten söz eder. Bu, açık -belirtik- ve örtük hakikatler olarak ikiye ayrılırlar. Belirtilen hakikat olayların, örgünün düşünsel tezlerle beslenmesini, desteklenmesini ifade eder. Felsefi ya da siyasal söyleme yaklaşan eser ve sanatçılarda sıkça gördüğümüz bir türdür. Bu noktada sanatçı ya da sanat eseri doğrudan kendi özne konumunu, öznel savlarını dile getirir. Bu tür açık önermelerde düşünce öne çıkarken estetik yeterliliği ikinci planda kalabilir. Daha doğrusu, mesaj iletme, -kendi- hakikatini dile getirme önemsenmez. Bazı eserlerde de dil tamamen örtük olabilir. Alımlayıcıdan çıkarsanması beklenir. Bu durumda anlam çoklu okunmaya olanaklıdır. Bazılarına göre bu, sanat eserinin yetkinliği ve başarısının göstergesidir.

Hakikatin önerme anlamından somut olguları anlarsak; örneğin, 1923'te Cumhuriyetin kurulması ile birlikte... gibi bir cümle. Bu durumda sanatın hakikati bildirmesi için gerçek olguları tasvir eden cümleler, sahneler, görüntüler kullanması gerekir. Oysa sanat eserlerinde böylesi olgusal gerçeklerin ifadesine, sunumuna sıkça rastlamayız. Örneğin bir sanat eserinde nesnel bir gerçekliği olan kahramanlar, kişi adları, yer adları geçebilir. Ancak bu, bütün esere yansıyan bir durum olamaz.

Gore Vidal'ın M.S. 363'te ölen Roma İmparatoru Julian'ın hayatını konu aldığı 'Hükümdar' tarihsel olaylar dizisi ve bir kişi ekseninde kurgulanmış bir romandır. Roma - Bizans döneminde geçen roman, insan gerçeğinin, toplumların yönetiminin ve günümüze kalan siyasal mirasın irdelenmesi ile çağdaş bir boyutta değerlendirilebilecek mesajlara sahiptir. Kitabın tanıtım yazısında kullanılan ifadesi ile "belgesel bir roman"dır. Yine aynı yazıda sanki okuyucunun belgelere, tarihe olan antipatisi varsayılarak ekleniyor: "ama kurulu ve anlatım belgeselliğın çok ötesinde". Yazar kitabın sonunda kısa bir bibliyografya sunuyor; 22 kaynak belirtilmiş.

Tanıtım yazısındaki ifade dikkatinizi çekmiştir: Kuruluş ve anlatım belgeselliğın çok ötesinde. Burada kullanılan belgesellik adeta kaçınılması gereken bir ayıp gibi karşımıza çıkıyor. Belgelere dayanan, belli bir gerçekliği taşıyan sanat eserlerinin kuruluş ve anlatımını kurmacı nitelendirmelere sahip olduğu düşüncesinden duyulan korkuyu gösteriyor. Yazının başında Ahmet Cemal'in sözünü ettiği küf kokusu da belgelerin, bir anlamda gerçeklikle pek de sanatsal kaygılarla uzlaşmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Vidal, okuyuculara bilecektir tarihi kaynakları nesnel diyebileceğimiz belgeleri ve bulguları çarpıtmadan sanatsal kurmacası ile birleştirebilmiştir. Vidal'in romanı, belgelerle, tarihi kaynaklarla çalışmaya ama sanatsal duyarlılığı ve estetiği içeren farklı bir hakikati dile getirebilmiştir kanısındayız.

Belgesel ve kurmaca sinemanın estetik, sanatsal yaratıcılık kaygıları ile gerçekliği önemsememe, ıskalama hakları arasında bir fark var mıdır? Belgesel sinemanın kurgulanması kurmaca şansı var mıdır? Tarihi gerçekliklere karşı geliştirdiği duruşunu nasıl biçimleyecek, kendi gerçekliğini, merkeze alan kurmacadan nasıl farklılaşacaktır? Bu soruları ülkemizdeki çok tartışılan tarih konulu bir film, 'İstanbul Kanatlılarımın Altında', tarihsel gerçeklik ve sanatçının estetik kaygılarının karşı karşıya geldiği bir örnekte ele alabiliriz.

Belgesel ve kurmaca sinemanın estetik, sanatsal yaratıcılık kaygıları ile gerçekliği önemsememe, ıskalama hakları arasında bir fark var mıdır?

'İstanbul Kanatları Altında', tarihi çarpıttığı, tarihsel bilgilerle çeliştiği için eleştirilmiştir. Somçağ (1996), 'İstanbul Kanatları Altında' adlı filmin tarihi de ileri sürerek; tarihi bir filmde ya da romanda mantık sınırlarını tarihi kaynakların varlığından söz etmediği ilişkiler kurabilir ya da ilişkileri farklı şekilde yansıtabileceğini söyleyerek, bunu sanatçının bir bulur. Ancak, bu hak nasıl kullanılmıştır sorusuna cevabı bu kadar. 'İstanbul Kanatları Altında'nın birçok tarihi hataya ve çarpıtmaya söyler. Filmdeki kahramanların IV. Murat dahil olmak üzere saç ve sakal tasvirine kadar bir dizi hata ve çarpıtmadan söz eder. En iyimserinden izlik ve dikkatsizlik suçlamasını dile getirerek, sanatçının sözü edilen hakkı ileri sürer.

kuşkusuz öğretici, bilgilendirici olma zorunluluğunu, dolayısıyla nesnel gerçekliği zorunda değildir. Belgesel sinema da belgelerle, gerçeklerle ilişkisinde bu taşımaz diyebilirsiniz. Kanımca böyle bir durumda da belgesel sinema sorunu ile karşı karşıya kalır. Kurmaca sinemadan kendini farklılaştıracağı duruşu belirsizleşir.

gerçeklik kavramlarının felsefi dehlizlerinde yolumuzu kaybetmeden belgesel gerçeklikle ilişkisi üzerine önerime geçmek amacındayım. Bu öneri, gerçekçi olmak ve mandinci olmayı merkeze alır. Afşar Timuçin (1992), gerçekçiliğin bir kuralcılıktan taşıdığına gerçekçi olma kaygısı ya da özleminin insanın dünyaya yabancı isteminden geldiğini söyler. Şöyle der: "Dünyaya tedirgin ya da hastalıklı yönelik gerçekliğiyle değil, dileklerimize göre ele alma sınırlılığını getirir. Gerçekçi görüş yanlış olmasa da parçalı kalır" (Timuçin, 1992:29).

gerçekçi olmak koşullarının başında gerçekliğin bilgisine ulaşmak gelir hiç kuşkusuz.. (1992) gerçekçi, gerçekliği bilendir der. Bu, gerçekliğin tüm bilgisine ulaşmak gelmez. Böylesi bir yetkinlik insan için gerekli değildir, olası da değildir. Ona gerçekliğin bilgisine ulaşmak, her şeyin bilgisine ulaşmak yerine gerçekliği görebilme ulaşmak demektir."

gerçekçilik var olanı görebilme, gösterebilme yatkınlığı ve yetkinliğidir diyebiliriz. Bu durumda gerçeklik yansıtma ediminde sınırlanabilir mi? Afşar Timuçin'in dediğine göre gerçekliğin büyük ölçüde yaratmakla ilgili olduğunu söyleyebilirim. Yani gerçeklik doğrudan bir aktarım ve yansıtma ile mümkünmüş gibi bir görüşü çok da benimiyorum. Yani belge ve tarihi kaynakları olabildiğince aynen yansıtma iddiası. Belgesel sinema gerçeklikle ilişkisini yansıtma ya da yaratma arasında gerginlikle doğrudan ilgilidir. Ayrıca yansıtmanın, yani nesnellığı de dikkate alan yansıtmanın da şüphelidir. Her sanatçı kendi özne konumunu, diline, eserinin kurulmasına ister istemez katar, nesnellikten uzaklaşır. Yaratma bu büyük iddiadan da daha geçerli ile daha dürüst, daha sahici bir duruşla gerçekliğin özünün peşinde olabilmektedir. Daha önce sözünü ettiğim sezgisel hakikat ile ilişkilendirilebilecek olan gerçekliğin sanatçılar daha yakındır.

Dayanlar, sezgiler, anılar, deneyimlerin çevrelediği bir ufuk yeterli midir sanatçı için? Bununla yetinmez gerçekliğin ötesinde ne olduğuna, gerçekliğin özüne daha büyük bir gerçekliğe yönelir, ufkun ötesine geçme arzusu ile yanar sanatçı. Kavafis, içtenliğinin eksik olmadığını tartıştığı bir kır şiirinin ardından sorar: Sanat her zaman yalan söylemez mi? En çok yalan söylediği zaman en yaratıcı olduğu zaman değil midir? Kavafis'in yalan ile kast ettiği kurmaca mıdır? Bu kurmaca, daha önce söz edilen "hakikati" mi dile getirmektedir?

Sonuçta tartışmalı, sanatçı özelinde, sanat gerçeklik ilişkisine bakılan gözlüklere, göre seçilen çözümleri zor bir soruna ilişkin bir tavır geliştirebildik mi bilmiyorum. Gerçekliğin bilgisine ulaşmada, hakikati dile getirme yolunda yaratıcılığımızı da ele alan bir duruşu, bir eğilimi oluşturma yönünde rotamızı tarihe çevirelim.

Her sanatçı kendi özne konumunu, diline, eserinin kurulmasına ister istemez katar, nesnellikten uzaklaşır.

"Kurmaca ile gerçeklik, söz ile büyü arasındaki ilişki hâlâ çözülmüş değil bu coğrafyada..."

Murathan Mungan (1997) 'Paranın Cinleri'

SİNEMATEK

Belgesel sinemanın anlatım olanakları, tarihi inşa etme yönündeki duruşu, dili ve araçları yaratıcılık ve gerçeklik ilişkisinden ayrı düşünülemez. Ancak bu unsurları ele almaktan çok, belgesel sinemanın tarih malzemesine yaklaşımında hem yaratıcılığı hem de gerçekliği içeren bir yaklaşımın olanaklarını irdelemeyi amaçlıyorum. Şimdiye kadar felsefi tartışmalarda gerçeklik sorununun zorlu kulvarı içinde yol aldık. Konu tarih olunca tartışma daha da zorlaşmaktadır.

Tarihi gerçeklik bilgisine nasıl ulaşacağız? Bunun için tarihi bulgu ve belgeler doğrulukları belli bir kesinlikle elimizde midir? Yani belgeselci hangi tarihi malzeme olarak kullanacaktır? Belgeselcinin karşısında kullandığı malzemenin, tarihin doğasından kaynaklanan zorlukları engel var. Belgesel sinema gerçekliği görebilme yeteneğine ulaşmak için kullanacağı gerçeklik bilgisini tarihten nasıl elde edecektir? Bunun için yeni tarihçilik anlayışının özelliklerini gözden geçirmek eğilimindeyim. Bununla birlikte, belgesel sinemanın toplumsal sorumluluğunu da ele almaya çalışacağız.

"Tarih şimdinin belli bir tarzda incelenmesidir."

Fernand Braudel

Tarih, yani geçmişi araştırma işi herşeyden önce bir inşa faaliyetidir. Kılıçbay'ın (1992) deyişi ile bir "geçmiş mimarisidir" ve buna bağlı olarak birçok tarz, üslup, zevk söz konusu olmuştur. Geçmiş inşa ederken bu geçmişin hangi hususlarının öne çıkartılacağı, tarihçinin meşrebini, "doktrinini"ni meydana getirir. Eğer tekrarlanmayan, ortaya bir kere çıkan, benzersiz ve kısa ömürlü olay ve buna bağlı olarak tarihi yapan büyük adamlar öne çıkartılıyorsa bu olay anlatıcı (vakarıvis türü) tarih olmaktadır. Yeni tarihçilik anlayışlarının en dikkat çekici olan Braudel ve arkadaşlarıyla tanıştığımız, Annales Loncası, bu tarihsel anlayışına karşı kavga verenlerin başında gelmektedir.

Bütüncül adını verebileceğimiz bu tarih anlayışı, değişmeye etki eden tüm unsurların hesaba katılmasını önerir. O halde tarihçi yalnızca tarihçi olmakla yetinemez, geçmişin inşa etme ve bugünü anlama uğraşında toplumbilimlerin tümünden yararlanmalıdır. Bütüncül tarih anlayışı (ya da yeni tarihçilik) bütün insan bilimlerinin bir araya gelmeleri, tek bir toplumsal bilimin kurulması için mücadeleyi gündeme getirmiştir. Çok önceleri İbn Haldun, tarih karşısında; çağına göre bilgece bir yöntemi işe koymuş, tarihi kişiyle, toplumla ilgili bir bilim olarak kabul etmiştir.

Geçmiş araştırma işinde belli yöntemler, yani türler ortaya çıkmıştır. Tarihin türlerini anlatmak istediğimiz sorunların gündeme getiriliş yöntemleridir. Tarih uzmanı dayandığı felsefe anlayışına göre, olayların arkasında yatan oluşturucu düşünce öğelerini araştırır, bunların etkileyici gücünü ölçer, birbirleriyle karıştırdığı nedenlere uygular (Eyuboğlu, 1991). Kullandığı yöntemin içinde mutlaka kendisi de vardır ve nesnelliği tartışılır hale gelir. Bu nedenle Braudel, tarihten bilimsel olarak yürütülen bir araştırmayı, gerektiğinde bilim olan, ama karmaşık bir araştırmayı anlar. Ve ekler: "Tek bir tarih, tek bir tarihçilik mesleği değil de meslekler, tarihler, bir meraklar, görüşler, olanaklar toplamı vardır. Bu toplama yarın başka meraklar, başka görüşler başka olanaklar katılacaktır".

Braudel (1992) tarihin, toplumsal gerçeklere kendilerinde ve kendileri için yaklaşması gerektiğini ileri sürer. Bundan ortaklaşa hayatın tüm geniş biçimlerini, ekonomileri, kurumları, toplumsal mimarileri, nihayet uygarlıkları, özellikle uygarlıkları anlamak gerekir. Ona göre uygarlık sürekliliktir; yaşama sanatı ve durmaksızın yinelen binlerce alışkanlığın toplamıdır.

Bu alışkanlıklar toplamına tarihçilerin eski olaysal anlayışı ile yaklaşmak oldukça dar bir çerçeveyi, kısır bir ufku taşımaktaydı. Bu nedenle uygarlıkları tarih incelememizde başta bir konumda görmektedir.

Belgesel sinemanın anlatım olanakları, tarihi inşa etme yönündeki duruşu, dili ve araçları, yaratıcılık ve gerçeklik ilişkisinden ayrı düşünülemez.

geçerliliğinin yitirilmesinin ardından yeni bir tarih anlayışı diğer
 masa geçmek durumunda kaldı. Tarihçilik tekel olayları olduğu
 da, bilinçli olayları olduğu kadar bilinçsiz olayları da derlemeye
 Tarihçi artık ekonomist, sosyolog, antropolog, nüfus bilimci, psikolog
 Bu, yeni zihin bağları anlamına gelir. Bu tartışmalar 1945'lerden
 vararı nedir sorusunu yeniden dayattı. Tarih yalnızca geçmişin
 inşası mıdır? Eğer geçmişin yıllar içinde tüm toplum bilimlerini bir araya
 bunun kaçınılmaz sonuçları olmayacak mıdır? Kendi alanında tüm
 geçmiş nerede durur Levi Straus, "Herşey tarihtir, dün söylenmiş
 önce söylenen tarihtir" diyerek ironik bir cevap verir. Braudel
 ya düşünülmüş veya yapılmış veya yalnızca yaşanmış şey diye ekleme
 C). Geçmişin incelenmesinde hem süre, hem konu, hem de yöntemler
 zengin bir açılıma kavuşulmuştur.

inşası olarak tarih, belgeselcinin önüne tarihçilerin meşrebi, doktrini
 Yani belgeselci inşa edilmiş bir tarihi tekrar inşa eder. Belgesel sinema
 karşında insanın inşasını gerçekleştirmek durumundadır. Bu da sözünü
 hem ahlaksal hem de bilimsel açıdan belgeselcinin karşısına ağır bir
 getirir. Bunun aşılması yönünde bütüncül tarih anlayışı birçok kaygıyı
 taşımaktadır. Tarihsel hakikat, böylesi geniş bir insan bilimleri dağarcığından
 ve geçerli bir çerçeve içinde önümüzde durmaktadır. Hakikatin doğasına
 ve anlatım gücü ile bu bilimler havuzundan yararlanarak ulaşılabilir. Bu,
 önermemizi de dikkate alarak şu şekilde formüleleştirilebilir:

**Tarih anlayışı, tarihi gerçekliği görebilme yeteneğini kazanmada, sanatsal
 ve anlatım gücünün bu görme biçimi ile kesişmesinde hem gerçekliği hem
 olanaklı kılar".**

karşısında belgesel sinemanın taşıdığı bir toplumsal sorumluluk olduğunu
 düşünüyorum. Bunun için de önce kendisinin tarih bilincine sahip olması gerekir.
 Benjamin, temel sorunu olan özgürleşime yönelik tehdit ve engellemeleri bilmeyi,
 olmayı sağlayacak "Tarih Bilinci" ve "Özgürleşmeye Duyulan İlgî"nin birlikte
 ve işlemlerini ön koşul olarak kabul eder (Oskay, 1982). Geçmiş öğrenmek,
 ve kurtuluş için önemlidir ona göre. Belgesel sinemacı entelektüel kaygıları
 temel olan özgürleşim sorununa tarih bilincini geliştirerek çözüm üretebilir.
 sorumluluğu tarihi malzemeleri işlerken ikiye katlanır. Tarih bilincinin
 inşası yönünde bir çaba hem kendisi hem de toplum için temel bir öneme
 Günümüz toplumuna dokunma yönünde görselliğin anlatım olanaklarını
 günümüzde belgesel sinemanın tarih bilincini geliştirmede önemli bir işlev
 göreceğini düşünüyorum.

**bilincinin gelişmemesi, zamanı dün-bugün-yarın ekseninde, insan düşüncesinin
 gelişme boyutlarında yaşayabilme ayrıcalığını yadsımak sonucunu ortaya çıkarır
 (Kartal, 1994:39). Böyle bir yadsıma düşünce özürlü bir ortamın yeşermesine neden
 olur. Ve ülkemizde tarih anlayışı ile düşünce ufkumuz, yaratıcılığımız, kendimizi
 ve başka bir düzlemde tartma olanağımız elimizden kaymaktadır. Geçmiş
 olayları bugün yakalayamazlar.**

ülkemizdeki tarih anlayışı ile düşünce özürlülüğümüz arasında birebir bir bağlantı
 olduğunu, ve bunun Benjamin'in sözünü ettiği özgürleşim için önkoşul olan tarih
 bilincimizin eksikliğinden kaynaklandığını düşünüyorum. Büşra Ersanlı Behar (1992),
 'Tarih ve Tarih' adlı doktora tez çalışmasında çağdaş Türkiye'nin tarih yazıcılığını
 siyasal bir bakış açısıyla yakından inceler. Tarihin yazılması ve öğretilmesi bir toplumun
 zihinsel haritasının en önemli ve en kalıcı öğelerinden biridir. Yakın ve uzak geçmişe
 atfedilen bakış, kişinin ana ve yakın geleceğe karşı tavrıyla doğrudan ilgilidir. Tarih
 konusundaki inançlar dolayısıyla siyasal stratejilerle de ilintilidir. Behar, Türk tarih
 yazımında başlardaki belirleyici akımların romantizm, pozitivizm ve Alman tarihselciliği
 olduğunu ileri sürer.

**Bir geçmiş mimarisi,
 inşası olarak tarih,
 belgeselcinin önüne
 tarihçilerin meşrebi,
 doktrini ve duyusu ile
 gelir. Yani belgeselci inşa
 edilmiş bir tarihi tekrar
 inşa eder.**

Behar (1992), romantizmin geçmişe hayranlığı, pozitivistimin kolaylığı ve tarihselcilik idealizmiyle beslenen otoriter gücünün Türk ulusçularının tarih anlayışları için çektiği zengin ancak üst üste bindirildiği zaman oldukça karmaşık ve içinden çıkılmaz hale gelen bazı özellikler içerdiğini belirtir. Yani kendi ülkemizde tarih içinden çıkılmaz hale gelmiştir. Resmi tarih içinde özgürleşim olanaklarının çok da sağlıklı olduğunu iddia edemeyiz. Bu nedenle tarihi insanlar yapar önermesine karşı çıkarak "tarih de insanlar yapar" önermesini dile getiren Braudel'e katılıyorum. İnsanın özgürleşim olanaklarının önünü açacak temel olgu tarih bilincidir ve bu bilinç doğru ve emin eller aracılığıyla oluşturulmalıdır.

Zweig (1939) İkinci Dünya Savaşı çıkmadan önce Birleşik Devletler'de verdiği konferansta, yaklaşmakta olan felaketi sezmiş tarihin, özelde de savaşlar tarihinin anlatılacağını, nasıl yazılacağını tartışmış. Tarihin hem doğruya hem de ahlaka nasıl hizmet edebileceğini düşünmüştür. Savaşların tarihi tek bir olgu değiştirilmeksizin ama savaşta yüceltmeden nasıl anlatılabileceğine Tolstoy'un 'Savaş ve Barış'ını örnek gösterir: "Hicri tarihçi, bu kitapta, Napoleon'un Rusya'ya düzenlediği üç seferde olduğu ölçüde bir somut, hem de tinsel açıdan bunca zengin anlatamamıştır. Her sayfa komutanları, diplomatları, haritaları ve belgeleri yaşayarak okuyucuyu içine çeker bu Savaş göklere çıkarılardan daha güçlü bir biçimde olup bitenleri dev boyutla duyumsatır". Zweig, Tolstoy'un bu başarısını, yani olayın büyüklüğünün bir örnek alınmasını, kendisinin iç dünyasında ahlaka aykırı saydığı bir şeyin başkalarını hayranla sürüklemesini nasıl engelleyebilmiştir? Belki de bu örnek sanatın sahip olduğu söylemin hakikatin bir ifadesini örneklemekte, başta sözünü ettiğimiz tarihçi ve sanatçı birleşimin ana hatlarını çizmektedir.

Daha ilk sayfada şunları yazar Tolstoy: "24 Haziran günü Batı Avrupa orduları, Rusya sınırını geçtiler ve savaş başladı. Başka deyişle insanın gerek aklına, gerekse doğasına aykırı bir olay gerçekleşti. Milyonlarca insan karşılıklı olarak birbirlerine- aldatmacalarla, ihanetlerle, yağmalarla ve cinayetlerle- öylesine kötülükler yapmaya başladılar ki, bütün bunlar bütün dünyadaki mahkemelerin yüzlerce yıllık dosyalarına ancak sığabilir. Bütün bunları yapan insanlar, o zaman yapılanlara suç gözüyle bakmıyorlardı". Tolstoy anlatıklarının tamamı boyunca sürekli olarak bütününlüğün anlamsızlığına nasıl her ay yansıtıldığına atıfta bulunur. Ahlak ve tarihsel doğruluk birbirlerinden vazgeçilmez gereken bir tarzdan, birleştikleri ve etkisini artıran bir tarzda ifadesini buluyor böylece. Bu, ahlaki duruş ile estetikle uzlaştıran bir örnek oluşturmaktadır kanımca. Belgesel sinemacı kendi duruşunu, duyarlılığını bir başka deyişle "meselesini" merkezi olarak eserini şekillendirirse, hem gerçekliği hem yaratıcılığı işin içine katabilir.

Sonuç Olarak...

Belgesel sinema, bütünlükçü bir tarih anlayışını benimsediğinde, diğer insan ve toplum bilimlerini dikkate alan bütünlükçü bir tarih inşasını merkeze aldığı anda içeriğini, malzemesini zenginleştirme olanağına da kavuşacaktır. Gerçekliğe giden yolda gerekli olan gerçeklik bilgisinin kaynağını önemsemek zorundadır. Aşkın tarihini, nehirlerin topluluklarının yaşam alışkanlıklarına etkisini, yelkenin keşfi ile değişen deniz kavramını onca farklı açıdan ve farklı sonuçla ele alabilme şansını da yakalayabilecektir. Yaratıcılık bilemek açısından entellektüel bir ufuk zenginliği böylesi bir anlayışta gelir. Belgesel sinemacı, tarih şimdinin analizidir önermesi ile bugüne ve geleceğe dair sorumluluğunu böylesi bir anlayışla daha olumlu şekillendirecek. Hem doğrulara hizmet edebilecektir.

Bütünlükten uzaklaşarak yabancılaşan insanın algılamalarındaki parçalanma, sinemamızın şimdilerde televizyonun etkisi ile meşruluğunu kazanıyor. Sanat bizsizleşirken sanatsızlaşmaya başladık. Gündelik hayatın dışına, bütünlüğün dışına itilen bir sanat yakalamaktan çok uzaklaşmaya neden olmaktadır.

Platon'un gerçek sanatçı betimlemesinde yer alan ifadelerle, yeni bir gerçekliğe ulaşma, insan bilincini genişletme yönünde bir yaratıcılık, belgesel sinemada da geçerli kanımca. Bu, gerçekliğin özünün peşinde koşan bir sanatçı duyarlılığının, bir biçiminin gelişmesi ve sonuçta "hakikatin" dile gelmesi anlamına gelir.

Belgesel sinemacı, tarih şimdinin analizidir önermesi ile bugüne ve geleceğe dair aydın sorumluluğunu böylesi bir anlayışla daha olumlu şekillendirecek. Hem doğrulara hem ahlaka hizmet edebilecektir.

... tarih anlayışı içinde bir buluş yeteneğinden çok insanla, doğayla
... derecesi ve yoğunluğu ile ilgili kanımca. Varoluşçu psikolojinin temel
... olarak "karşılaşma" yaratıcı edimin ilk basamağıdır. Karşılaşmanın
... in kullandığı dionisyak sarhosluk ve coşku ile dirimselliği, canlılığı
... gereksinir. Karşılaşmalarımızı kendi bireysel serüvenimizden,
... çıkardığımızda yaratıcılık, bilinci, özelde tarih bilinci yoğunlaşmış
... karşılaşması, olarak karşımıza çıkar (Uztuğ, 1997). Bu karşılaşma
... i doğrudan belirler. Görme biçiminin değeri, yaratıcılığın cesur
... yatar. Tekniğin özün, aracın amacın önüne geçtiği "şey"leştirmenin
... bu tür yaratıcılıklara gerçekten gereksinimimiz var. Sanatın
... tarih bilincinin aydınlatıcı girişimini kışkırtacak bir yaratıcılığa.

... birincül tarih bilincine tanımladığımız anlamında yaratıcılığı kattığı
... teknik ya da olanaklardan çok öze yönelmeli, kendi "meselesi" ile
... karşılaşmanın yoğunluğunu duyumsayarak kendini sunmalıdır. ▲

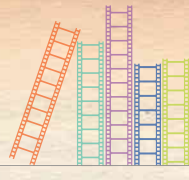
**Görme biçiminin değeri,
yaratıcılığın cesur
karşılaşmasında yatar.
Tekniğin özün, aracın
amacın önüne geçtiği
"şey"leştirmenin
sıradanlaştığı günümüzde
bu tür yaratıcılıklara
gerçekten gereksinimimiz
var.**

... Doç. Dr. Nazmi Ulutak'ın kamçılayıcı desteği olmasaydı tamamlanamazdı. Gösterdiği
... ve katkıya teşekkür ederim.

... Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

...KA

- ... Bilge Ersanlı (1992). 'İktidar ve Tarih', İstanbul 1992, Afa.
- ... Walter (1982). 'Estetize Edilmiş Yaşam', (içinde) Ünsal Oskay. "Walter Benjamin'de Tarih,
... ve Fantazya" (s.129). İstanbul 1982, Dost.
- ... Feriand (1992). 'Tarih Üzerine Yazılar', (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara 1992. İmge.
- ... Ahmet (1994). 'Yaşamdan Çevirdiklerim', (içinde) "Yaşamamış Tarihin Hesabı" (s.39-43)
... 1996. İyi Şeyler Yayıncılık.
- ... Ahmet (1996). 'Yaşamdan Çevirdiklerim', (içinde) "Şiirde Bir Osmanlı Tarihi" (s.152-4)
... 1996. İyi Şeyler Yayıncılık.
- ... İsmet Zeki (1991). 'Tarihin İlkeleri', İstanbul 1991, Say.
- ... Berna (1991). 'Edebiyat Kuramları ve Eleştiri', İstanbul 1991, Cem.
- ... Selim (1996). Adam Sanat. Haziran 1996 sayı 127 s.26.
- ... Afşar (1992). 'Gerçekçi Düşünce Gerçekçi Sanat', İstanbul:1992. İnsancıl
- ... Feruh (1997). 'Halesi Çalınan Meryem ya da Marangozlaşan İsa'lar': Benjamin'in Tekniğin
... Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı Üzerine Bir Deneme. Edebiyat Güncesi Der.
... 96- Ocak 1997 S.7.
- ... Gore (1970). 'Hükümdar', İstanbul 1970. E yayınları.
- ... Stefan (1991). 'Yarının Tarihi', (Çev: Ahmet Cemal) Can Yayınları, İstanbul.



Büyük şenliğe sayılı günler kaldı... 5-12 Mart 2003 tarihlerinde 6'ncısını düzenleyeceğimiz Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali ve Konferansı, belgeselciler için esash bir buluşma vaat ediyor. Hazırlığı tüm hızıyla devam eden festival, bu yıl da insanlığın gündemindeki sorunlara sinemacı gözüyle bakmaya çalışanları ve yapıtlarını bir araya getirmeyi hedefliyor. Filmlerin yaratıcılarını hem kendi meslektaşları hem de izleyici ile buluşturacak olan etkinliğin en önemli ayağını ise bu yıl "Belgesel Sinemacı Kimliği ve Küreselleşme" başlığı altında düzenlenecek olan 6'ncı Belgesel Sinemacılar Konferansı oluşturuyor.

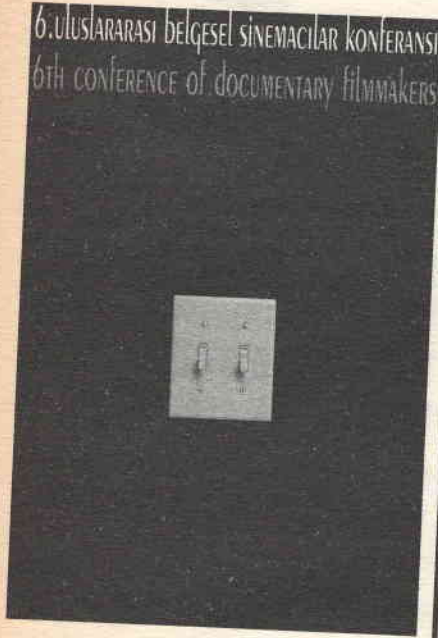
BSB tarafından gerçekleştirilen 1001 Belgesel Film Festivali, dünyanın sorunlarını kucaklayan bir seçkiyle çıkıyor seyirci karşısına. Festival programı Filistin'den Japonya'ya, Fransa'dan Belçika'ya, Hindistan'dan İran'a, İrlanda'dan Portekiz'e, Bulgaristan'dan Türkiye'ye yerkürenin dört bir köşesinden 70'e yakın film içeriyor. Yaklaşık 25 ülkeden gelen belgesellerin içeriği, yaşadığımız dünyanın çok boyutlu bir tasviri niteliğinde. Ekolojik sorunlardan insan haklarına, biyografilerden tanıklıklara, tarihsel olgulardan kültürel keşiflere kadar 'bin bir' alana uzanan temalar, festival boyunca peş peşe perdeye yansıyor.

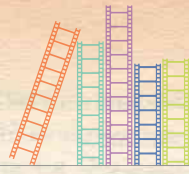
Türkiye belgeselleri programın en zengin kısmını oluşturmakla birlikte, uluslararası keşif her zamankinden daha ağır basacak bir festivale hazırlanıyoruz. Festival programında Filistin sorununa farklı açılardan yaklaşan yapıtlar, Ortadoğu'nun en acılı topraklarını zorlu bir yolculuğa çıkarıyor seyirciyi. Gelişmemiş ülke topraklarının ve dolayısıyla dünya kaynaklarının uluslararası sermaye odakları tarafından sonuna kadar sömürülmesi, bu süreçte makineleştirilen insan faktörü, farklı ülkelerde geçse de yine bir çok belgeselin ortak temasını oluşturuyor. Kısacası, siyasi-kültürel meseleler, kişisel öyküler, hüznü tanıklıklar, saklı kalmış gerçekler ve tüm bunların üzerine giden bir dolu belgesel, 5-12 Mart'ta İstanbul'a uğruyor.

En önemlisi 1001 Belgesel Film Festivali, İstanbul merkezli bir 'film seyretme' etkinliğinin ötesinde nitelikler taşıyor. BSB, konferansın yanı sıra work-shop'lar ve tartışma etkinlikleri ile festivali üretici bir sürece dönüştürmeyi amaçlıyor her zamanki gibi. Yine önceki yıllarda olduğu gibi, burada izleyeceğimiz filmler, BSB'nin yıl boyunca başka kent ve kasabalara taşıyacağı etkinliklerle en uzak noktalardaki meraklılara da ulaştırılacak. Belgesel Sinemacılar Konferansı'nda küreselleşme olgusu karşısında belgeselcinin kimliği masaya yatırılacak. "Belgesel Sinemacı Kimliği ve Küreselleşme" teması etrafında film üreten bir grup sinemacı ve akademisyen, konuya farklı açılımlar getirecek bildirileri konferanstaki yerlerini alacaklar.

Festivalin yabancı konuklarından Avrupa Belgesel Ağı (EDN) başkanı Tue Steen Müller de konferansa bir bildiriyle katılacak. Müller ayrıca, Avrupa'da belgesel yapımı üzerine bir workshop gerçekleştirecek. Bu arada, festival kapsamında "Türk ve Alman Belgesellerinde Tarih" konulu geniş kapsamlı bir work-shop düzenlenecek. Almanya'dan usta belgeselciler mesleki deneyimlerini bizimle paylaşacaklar. Festivalde ayrıca Belgesel Sinemacılar Birliği'nin dergimizin geçen sayısında yayınlanan deklarasyonu uluslararası düzeyde tartışmaya açılacak. Ayrıca, festival boyunca Fotoğrafevi'nde fotobelgesel dia gösterileri olacak.

1001 Belgesel Film Festivali'ndeki tüm gösterimleri ve etkinlikler Fransız Kültür Merkezi, İtalyan Kültür Merkezi'nde ve Alman Goethe Enstitüsü'nde gerçekleşecek. Film gösterimleri dahil bütün etkinliklerin ücretsiz düzenleneceğini de ekleyelim. Bu önemli buluşmaya hepiniz davetlisiniz.▲





SİNEMATEK

111

Belgesel Sinema

GERÇEKLIK KİME GÖRE ve KİMIN İÇİN? ya da "gerçeklik" bir "oyun" mu insanın kendi kendine oynadığı?*

Gerçek ve gerçeklik yüzyıllardır felsefe ve sanatın konusu olmuş ve her dönemde ayrı ayrı anlamlarda sorgulanmıştır. Bu, insanoğlunun kendini yaşadığı dünya üzerinde bir yere oturtmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca aynı sorunsal (gerçek-gerçeklik) nesnel ve öznel gibi bir ayrım içinde ele alınmıştır. Bu ayrımın; bilimin (gözlem ve deneyin), pozitivistimin doğa olaylarını ve evreni açıklamasından oluşmuştur. Bununla birlikte işin içine zaman kavramının da girmesi gerçeklik konusunda nesnellik ve özneliği getirmiştir.

İnsanoğlu, sonsuzluğun içinde bir zaman kavramı yaratarak bu zamanın içinde; kendini var etmeye çalışarak hem bir gerçeklik elde etmeye çalışmış hem de kendini bir yere oturtmaya çalışmıştır. İnsanın yaptığı bu ilk girişim; mağara duvarlarına yaşamını aktarması olmuştur. Gerçekliği arayan insan, fotoğrafın bulunması ile resmin gerçekliğinden kurtulmuştur. Çünkü teknolojik bir gelişim sonucunda ortaya çıkan fotoğraf, insanın gerçekliğe inanmada en doğal yanı olan "gözümle görmeden inanmam" sözünü doğrulamaya çalışır. İnsan, zamana ve gerçekliğe tek kare olarak sunulan fotoğraftan yola çıkarak kareleri ardı ardına getirerek "gerçek yaşamındaki" gibi hareketlendirmiştir. Gerçekliğe, kendi gerçekliğine, biraz daha yaklaşmıştır böylece. İnsanın, kendi gerçekliğinde ya da somutluğunda - kendine dokunabiliyor, kendini hissedebiliyor olması onu olumlar ve bu onun gerçekliği olur, ama gerçeklik olmaz - kendi zamanında, kendini olumlayarak zamanın içinde varlığını kanıtlamaya çalışır, teknoloji ona zamanın ve gerçekliğin farklı sunumlarını ortaya koyar.

İnsan hep kendi gözünün gerçekliğinde bir nesnenin özdeşliğine öykünmüştür. (Zaman gerçekliğin içinde söz konusu olur ya da "gerçeklik" "zamanını" kendi yaratmıştır.) Bu da insana önce fotoğrafı sonra da hareketli görüntüyü sunar. Benjamin ve Bazin'e baktığımızda; ikisi de özde objektifin gerçekliği sunumundaki gerçekliğinden bahseder. Fotoğrafın bulunması ile ressamın yansıtmış olduğu öznelik kavramı sanatçı ile konunun arasına giren objektif sayesinde ortadan kalkmıştır. İnsanın gözü objektif olmuştur artık. (Objektifin arkasındaki göz, makine aracılığıyla baktığı objeye egemen olur.) Bu iki yönden önemlidir. Birincisi, Vertov'un dediği gibi; insanın gerçekliğe yaklaşmasının ancak gerçeklerin kendi görüntüleriyle olabileceğini belirtmesi, ikinci olarak da gerçekliğin yeniden sunumu açısından. Çünkü objektif, insana gerçekliği yeniden üretir. Fotoğraf ile ortaya çıkan bu durum gerçekliğin yeniden üretilmesidir. Fotoğraf da, film de gerçekliği kayıtteden iki araçtır ama ikisi de gerçekliği kullandığı teknoloji ya da teknikten dolayı yeniden sunar. Bu da onların yakalanan, saptanan anın ortaya çıkarılmasında, izleyiciye ulaşmasında kendi içlerinde birbirlerine karşı bir avantaj sağlar. İkisi de aslında özgünlüğünü (biricikliğini) yeniden üretim araçları olmalarından dolayı kendi teknolojileri ile yitirir.

Gerçeklik; zaman ve uzamdan oluşan üç boyutlu bir gerçekliktir. Zaman; geçmiş, şimdiki, gelecek zamandan oluşur. Uzam da; genişlik, yükseklik ve derinlikten oluşur. Bu anlamda fotoğraf ve optik görüntüye baktığımızda bize optik görüntünün gerçekliği yansıtmalarının daha doğru olduğunu düşündürür. Aynı zamanda bunda optik görüntünün anında oluşum sürecinin katkısı çok büyüktür. Ama optik görüntü fotoğrafa göre hem bu zaman ve uzam bağlamında bize gerçekliği hareketli bir biçimde sunsa bile (fiziksel dünyadaki gibi hareketin eşzamanlılığında ses boyutunda) görüntülerin yansıdığı perdede bir yanılsama olduğu izleniminden öteye gidememektedir. Optik görüntü bize gerçekliğin kurgulanmış bir parçasını gösterir. Bu da hem kurgulanmış bir gerçeklik hem de kurgulanmış bir



Melih Fehmi Tatlıcan
melihfehmi@yahoo.com

zamandır. Gerçeklik ve zamanın bir manipulasyonu ya da yansıması olan optik görüntü, gerçeklik ve zamanın bir silüetini olan fotoğraf, ikisi de kendi gerçekliğini ve zamanı yansıtır. Geçmiş, bize bugün ve gelecek hakkında nelerin gerçek olup olmadığını belirlememize yardımcı oluyor, geçmişe göre neyin gerçek neyin gerçek olmadığını anlamlandırıyoruz. Aslında çevremizde olup biten her şey, gerçekliğin içine sokup gerçekliğin dışında bıraktığımız her şey, bu evren, tamamen bizim onu anlamlandırmamız doğrultusunda bir görünüme bürünüyor. Görüntüler evreninde dolaşmamız ve onlara gerçeğin ideası dememiz de tamamen bir yansıma. Çünkü insan kendi yarattığı ve anlamlandırdığı şeyleri yine kendisi için bir gerçeklik olarak kabul ediyor.

Eco ve Metz yaşanan dünyanın ve göstergelerinin uzlaşımlardan oluştuğunu ve bu uzlaşımların kabul görmüşlüğünden bahseder, bir toplum içindeki kültürün bu uzlaşımların doğrultusunda kendi göstergelerini yarattığını, bu uzlaşımları kabul ettiğini ve bununla toplumdaki topluma, kültürden kültüre değiştiğini vurgularlar. Buradan yola çıkarak "gerçek" toplumsal bir kabul görmüştür ve bu toplumsal kabul görmüşlüklerin oluşur.

Eco ve Metz'in anlatmaya çalıştığı aslında toplumların ya da kültürlerin "dil" ile olan bağlarıdır. "Dil" bilinçlenmemizi sağlar, dil kendini yani insanı, bir şeyi bilinçlendirir. Dil, dış dünyayı tasarımlar, oluşturur, anlamlandırır. Böylece kendi bilincimizden ayrı bir dış dünya bilinci, dış dünya bilincinden ayrı bir kendi bilincimiz (dilimiz) yazar. Bilinç, dış dünyanın kendimizce kendimiz için oluşturulmuş bir görünümüdür. Bilinç, dış dünyanın veri özellikleri ve bu verilerin kendi özelliklerinin toplamı ile her gerçekliğin ayrı bir yorumunu, gerçekliğin değişik bir görünümünü sunar.

Bilinç, her zaman bizim gerçekliğimizin/gerçekliğin bilgisidir; gerçeklik bir bütünün kavramların penceresinden parça parça görünür ve "ben" kavramını da içine alacak biçimde her şeyi sarar. Bilinçlenme sürekli, "ben" in, öznenin, dünyayla her ilişkisinde ve "ben" in kendine her yönelişinde, nesne oluşunda, bilinç gerçekleşir.

Bizim için varolan her şey gerçeklik, bu da gerçekliğin bize değişik sunumları gösterir ve yaratım aşama-sında var olan gerçeklikler bütünü sanat-çının gerçekliğine dönüşerek eser oluşturulur. Bu yaratmadır, yani öznel bir bakış ile bakılanın, onun parçaları ile yeni bir gerçeklik oluşturulmasıdır. Öyleyse, yarattığımız her şey öznel olarak görebildiğimiz şeydir.

Bu durumdaki gerçeklik (zaman ve uzamda) var olanı görebilme ve gösterilme olarak karşımıza çıkar. Gerçeklik tanımladığımız her şey önce tanımlanmış durumlarıdır. Burada kültürün önemi büyüktür çünkü göstergelerini bize sunmadan önce tanımlar ve anlamlandırır, bizde tanımladığı biçimde görürüz. Gerçeklik burada bir sorun olarak karşımıza çıkar.

Bizim için varolan her şey gerçekliktir, bu da gerçekliğin bize değişik sunumlarını gösterir ve yaratım aşama-sında var olan gerçeklikler bütünü sanat-çının gerçekliğine dönüşerek eser oluşturulur.



önetmenin gerçeği, kullanılan teknolojinin gerçeği, toplumların gerçeği, gerçeğin ... gibi peki hangisi gerçek? Bir sürü gerçek sıralamasının yanı sıra, bunlara ek evrenselin gerçeği" diye kabul ettiğimiz göstergeler, film olarak belgeselde karşımıza mi belgeselin gerçekliği oluyor – ya da belgesel filmler evrenselin gerçeklerini gösterdiği için mi- ya da evrenselin gerçekliği ve gerçeğin uzlaşması olması belgesel filmler için mi kabul görüyor ya da görecektir?

bu insanoğlunun oynadığı bir varoluş oyunudur. Bu da onun yaşamı sorgulamasıdır. optik görüntüyü ve fotoğrafı bu oyuna alet eder. Yanılsamalar dünyasında yanılsamalardan bir dünya kurar. Kendini olumlamak için kullandığı bu aletlere fotoğraf makinesi yakındır. Çünkü insanın gördüğü görüntüler iki boyutlu bir anlam kazanır. Görüntüleri hep geçmiş zamanın bir parçasıdır. Şimdi gördüğü de geçmişin bir parçasını oluşturur. Kendine hep anlar kaydeder. Bu onun bilincini, anılarını oluşturur ve daha sonra bütünü için kare kare hatırlar. anlık ve donuk karelerden ibarettir.

ve zaman kendi içinde soyut bir anlam taşır. Aynı anda her şeyi ve hiçbir şeyi

nesnellik de beraberinde getirir. Nesnellik: Gözleyen ve gözlenen; ikisi de ca nesnellikten ya da gerçekliğin içindeki nesnellikten söz etmek biraz

aramızda bir boşluğun olması gerekir, işte bu boşluk bize yorum yapabilme sağlar, bu da gerçekliğin sunumundaki önemli bir durumdur. Yani gerçeklik bildiği ölçüde gerçeklik olur. Yorumlama da "açı" olmayı beraberinde getirir. gözü sayesinde gerçekleştirir, çünkü gözün bir bakış açısı vardır ve bu açı ile aramlar. Nesnellik kavramı da bu yorumun içindeki nesnelere varoluşuyla ilgili

yanılsama mı? Gerçek "bir" gerçek mi? Bir dağın etrafında dönerken nerede bulduğumuz noktadan gördüklerimiz gerçektir.

bu kendi yaratımı olan zaman ve uzam içinde bir gerçeklikten bahseder ve madaki algılama ve sonrasında anlamlandırmada nasıl bir "gerçek dünya" "likten" söz eder. Gerçek, yaratılmıştır, gerçek yaratılmıştır, gerçek bizim (!). Gerçek insan ürünü olarak ortaya çıkar. Her şey insan yaratımı ve olduğu için: Gerçek hep insanla özdeşleşmiş-tirtilmiştir. Gerçek \ olumsallaşmadan, toplum gereksinimlerinden doğmuştur. Gerçek hep duyumla özdeş tutulmuştur.

Gerçek ile aramızda bir boşluğun olması gerekir, işte bu boşluk bize yorum yapabilme yeteneğini sağlar, bu da gerçekliğin sunumundaki önemli bir durumdur.



Gerçek: Somut ve nesnel olarak var olan-dır\mıdır?

Gerçek: Somut ve nesnel olarak var olanın bilinçteki yansıması-dır\mıdır?

Düşünsel-dir/mıdır?

Gerçek; somut, gerçeklik; kavramsaldır. Örneğin kalem gerçek, zihnimizdeki yansıması gerçektir. Yani yazı yazmaya yarayan araç düşüncesidir. Kelimeler tasarım ve çarpım olmak üzere iki bölümden oluşur. Yani sözcüğün anlamı bu iki durumda oluşur. Tıpkı sözcüğü somut olarak çizebilmemiz, onu tasarlayabilmemizdir. Çağrışım da sözcüğün zihnimizde oluşturduğu anlamdır. Gerçek, bizde tasarlayabildiğimiz ve çarpım yapabildiğimiz somutluktur, onu anlamlandırabilmemiz için geçerli olan gerçeğin içindeki bu somutluktur.

Estetik imgelerle evreni açıklamaya çalışan sanatın da amacı gerçeği yakalamaktır. Bu durumda gerçek çeşitlilik gösterebilir mi? Sanatın ayrı, bilimin ayrı gerçeği olabilir mi? Bazen gerçeğin sınırları iç içedir. Ya da birine göre gerçek olan ötekine göre gerçeğe dönüşümüne dönüşebilir. Çağın koşulları ve teknolojik olanaklar da gerçeğe ilgili yargılarımızı değiştirebilmektedir. Yani gerçek sandıklarımız...

Bilgilerimiz değiştiğinde gerçek de değişmektedir. Ya da değişen gerçeğin kendisi gerçeğe ilişkin yargılarımız, yani bilgilerimizdir. Duyularımıza güvenerek, duyuların algıladıklarımızı gerçek sanırız. Örneğin; ağaç dediğimiz zaman, ağaç gerçeği, onun görüntüsü müdür yoksa hücre yapısı mıdır? Çıplak gözle algılayabildiklerimiz gerçeğin tam olarak yansıtabilir mi? Nesnenin optik görüntüsünün arkasındaki gerçeği kavrayabilmek için aklın devreye girmesi gerekir. Acaba beş duyuyu algılayabildiğimiz evren gerçeğin evrenin hepsi mi? Biyolojik yeterlik, duyguların gücü evreni ancak bu şekilde algılayabilmemizi sağlıyor. (Gençaydın, Z., 'Bilimde ve Sanatta Geçmiş ve Gelecek Üstüne', A.Ü. GSF Sempozyum-Konferans Metinleri, sf. 191,1995.)

Gerçek: Algı gücümüze, bilgilerimize, koşullanmışlıklarımıza ve alışkanlıklarımıza göre değişecektir. Bu dünyada algıladığımız baktığımız kapladığımız nokta, bilgilerimiz gerçeğe ilişkin olan düşüncelerimiz, yorumlarımız ya da "gerçek"lerimizde değişmektedir. Çünkü bilinen ile bilinmeyen arasındaki ilişki artarak, ters orantılı olarak bildiklerimizde aslında bilmediklerimizden az olduğunu anlatır. Sonsuz bir bilme eylemiyle gerçeğin anlamı oluşturulamaz/oluşturulabilir mi?

Uzamda yana yana gelen şeylerle zamanda ardı ardına gelen şeyler tüm bağlantılarını gerçeğe bağlar. Gerçeklik en basit görünümüyle bizim için var olan her şeydir.

Yaşam ve her şey yeniden üretilir. Bir filmde kareler bir bütünü oluşturur, bir anlamından oluşur tek tek karelerin anlamı diyebiliriz. Böylece bir bellek oluşur. Bu oluşan belleğin sunumunda zihnin neye inandığı, gerçeği ne olarak kabul ettiğini yine bütünün içindeki anlıklarda yatar. Çünkü yaşam kolay anlaşılır bir yapıda değil, tersine karmaşık ve parçalı bir bütünlüktür. Biz ne kadar gerçeğe yaklaştığımızı hissettiğimizde de gerçek hep bizden bir adım öndedir, hep uzaklaşır. Çünkü: zaman... Algılar zaman zaman dilimi içinde oluşur ve anlamlandırılır. Bu yüzden biz hep gerçeğe yaklaştığımızı hissettiğimizde o hep bizden uzaklaşır, zaman geçer, akar... Sürekli değişmekte olan "gerçeği" yakalamak.

Kavrayan özne açısından zamansallık önceseldir. Bir başka deyişle zamansallık ilk kez zamansallığı sarar ya da kavrar. Uzamsallık zamansallıkta oluşturulur. Böylece yüksekliği, derinliği olan şeylerin dünyası, geçmişi, şimdisi, geleceği olan içsellikte gözümlenir. Buna göre insan, gerçeğin ortasına kendini ve her şeyi üç boyutta sezen bir varlık haline gelir.

Sinema, gerçeğe; gerçeği açıklama, gerçeğe öykünme ve gerçeği soruşturma olarak yaklaşımını sunar. Gerçeği açıklama; var olan gerçeği ya da yaşanmayı olduğu gibi gözetim en basit haliyle ele alarak gerçekleşir. Gerçeğe öykünme ise kurmaca sinemanın yapıldığı en basit haliyle, benzer bir dünyanın kurulması ile gerçekleşir. Ve anlatılan dünya kendi gerçek ve zamanıdır, dış dünyanın bir yansımasıdır. Gerçeği soruşturma ise gerçeğin, algılanılan gerçeğin derinlemesine soruşturulması ve anlamlandırılmasıdır.

Bir filmde kareler bir bütünü oluşturur, bir bütünün anlamından oluşur tek tek karelerin anlamı diyebiliriz. Böylece bir bellek oluşturulur.



SİNEMATEK

Bu yaklaşımlar doğrultusunda, kamera; bir nesneye bakar, nesneyi gerçekliği ile kaydeder, nesnenin içine girer, ona optik olarak yaklaşır; kayıt yaptığı için, renkle, ışıkla, yüzeyle ve sesle nesneyi yeniden yaratır. Bu yüzden optiğin kullanıldığı her yerde gerçek yeniden üretilir. Kameranın nasıl kullanılacağı, konumun nasıl olacağı gerçekliğin yansıtılmasında önemli unsurlardır. Kameranın kullanılma biçimi her şeyi belirler. Nasıl ve nereden bakacağız? sorusu önemli bir sorudur. Bu aynı zamanda yönetmenin fiziksel gerçekliği nasıl algıladığı ve ona nasıl bir yorum getireceğini algılamamızı da sağlar. Kamera; belgeler, nesneyi yakalar, nesnenin görüntüsü bir yüzey üstüne ışıkla oluşturur, yaklaşır, uzaklaşır. Görüntü, malzeme olarak; ışık, renk, yüzey kullanır. Bunlar da, onun, yönetmenin bakış açısı dışında gerçekliğin sunumunda kullanılan malzemenin

özelliklerinden ortaya çıkan gerçekliğin manipüle araçlarıdır.

Filmin iki boyutu vardır; görüntünün boyutu ve ses boyutu. Bunların temel özelliği hareketlidir. İşte bu hareketlilik ve iki boyut sayesinde gerçekliğe öykünülür. Öncelikle yönetmenin nesneye nereden baktığına bağlı olarak değişmesi, kurgulanmış bir zaman ve uzam parçaları sunması, kullanılan teknolojinin kendi özellikleri vb. nedenlerden dolayı gerçekliğin tam bir yansımaları, aktarımı görülemez.

Gerçeklik; nesnel gerçeklik ve öznel gerçeklik olmak üzere ikiye ayrılır. Ayrıca nesnellik içinde olayın nesnelligi ve kişinin nesnelligi gibi bir ayrım içerisinde de ele alınabilir. Bu durumu belgesel sinema açısından incelediğimizde nesnel gerçeklik; kamera önünde olayın alıcı kaydetmeden akıp geçmesidir. Öznel gerçeklik ve kişinin nesnelligi kamera önünde gerçekleşen olayın kamera tarafından belli bir bakış doğrultusunda filmlesidir. Yani nesnel gerçekliğin içinden seçmeler yapılmasıdır. Bu durum bir ilk aşamasından (oluşumundan) son aşamasına, perdeye yansımaya kadar geçen süreçte kapsayan bir süreç, bir gerçekliktir.

Belgesel sinemada varolan evrenin tüm çıplaklığı ve "gerçekliği" ile sunumu yani bu yaratan, tasarlayan ve bu evrende yaşayan insanın yaşamından ortaya çıkar. Bu insanlığın aktarılan ve sunulan yaşamı yeniden oluşturulmuş, yaratılmış bir şey değil, varolan yaşamın içinden/gerçekliğin içinden/ parçaların seçilmesi ve aktarılması yaşamın olduğu gibi aktarılmasıdır. Ama bu da belgesel sinema içinde görüntü / yaşam gerçeklik / kirliliğine yol açacaktır. Bu görüntü evreni / gerçeklik evreni / içinde belgeselci anlatımı doğrultusunda, kendi gerçekliği içinde sadece "kayıt" edilen yaşanmışlıkların içinde bir sıralama, bir yorumlamayla bir üslup oluşturarak "kayıt" etme işlevinden yararlanarak bir estetik anlayış oluşturur.

Bu da olasılıklardan, öngörülerden oluşan bir dünya yaratmak ya da sunmak yerine, olandan ve gerçekleşmiş bir yaşam alanının sunulmasından dolayı bir falci yorumları çok elindekileri yorumlamasından elde eder. Yönetmen "kayıt" ettiği yaşanmışlığı teknolojiye dolaylı olarak yeniden üretir ama bu üretim ya da oluşum var olan olguların varolma nedenlerinin saptırılması değil bu olguların gerçeklik içinde düzenlenmesidir. Çünkü sunulan dünya hayali bir dünya değildir, sunulan dünya her şeyi gözlemlenebilir ve yorumlanabilir bir dünyadır. Vertov'un dediği gibi "Gerçeği kopya eden kaydetme değil, onu çözümlemeye dayanan" bir tavrıdır.

Bu süreçte; "öz" olan özne ve nesnenin yerinde yine insanın yer almasından dolayı, yani yorumlayan ya da gözlem ile gözlemlenenin insan olmasından dolayı yakalanmış "gerçeklik" toplumsal gerçeklikler dizisinde kişinin, yönetmenin, o andaki duruşunun, yaşamının bir yansımasıdır. İçinde yer almış olduğu toplumsal bir yaşamın içinde yaşanmasıdır hayatı kişinin gerçekliği. Burada ise nesnel bir düşünce kişinin, yönetmenin,

Yönetmen "kayıt" ettiği yaşanmışlığı kullandığı teknolojiden dolayı yeniden üretir ama bu üretim ya da oluşum var olan olguların varolma nedenlerinin saptırılması değil bu olguların gerçeklik içinde düzenlenmesidir.

fiziksel gerçeklik dediğimiz dünya üzerinden ona ulaşan, yansıyan duyumla yorumlaması ise kendi bilinç ve algılama düzeyinden doğar; fiziksel gerçeklik dediğimiz dünya üzerinde oluşan bir bilinç, düşünceye ulaşınca ise nesnelleşir. Aslında bu bir döngüdür, yani başladığın nokta ile ulaştığın nokta aynı olmasına karşın; zaman kavramı dolaylı ya da değişim sürecinden dolayı; nesne özne olur, özne nesne olur böylece anlamlandırma, algılama bir öznellik nesnellik döngüsü arasında doğrusal bir çizgi izlenir.

'Sanatın Gerekliliği' adlı kitabında Ernst Fischer, gerçekliğin bütününe, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamı olduğunu belirtir: "Yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların toplamıdır" der. Yine Fischer, "Toplumu bütün ayrıntılarıyla ve gerçekliğiyle 'olduğu gibi' gösterme konusunda en uzlaşma tanıyan nesnel olma isteği bile ancak bu noktaya kadar gerçekleşebilir, hatta bu noktanın bile kesin bir kanıtı gösterilemez" der.

Bu durumda belgeselci, fiziksel dünyanın ona sunduğu "nesnellik"ler ile içinden özneliğiyle ondan almış olduğu olguları, yine o fiziksel dünyanın nesnel olma anlamında öznel olma, doğruları ya da nitelikleri ile ele alıp, onu zaman kavramı ile doğru noktaya oturtturarak; şimdiki zaman içinde / şimdiki zamanın nerede durduğunu geçmiş ve gelecek arasında doğru bir yere oturtturarak ilişkilendirecek ve bunu yaparken kendi özneliğinden nesnelliğe ulaşmış olacaktır. Bakarken, kayıtlar ederken kendinden bir şeyler çıkar, ondan bir şeyler çıkarır ve böylece estetik bir yapıya dönüşür.

Bir taraftan da; bu açıdan belgeselcinin peşinde koştuğu gerçeklik salt fiziksel dünyanın gerçekliği olamaz, çünkü fiziksel dünyanın gerçekliği yansıtılırken belgeselci o gerçekliğin içinde olduğunu ve onun da o yaşamda bir yer ettiğini unutmamalıdır ve bu doğru aktarılan gerçeklik toplumun yaşamının bir gerçekliği olur ve belgeselcinin nesnel olma kendini o toplumun bir parçası olduğunu unutmaması ile gerçekleşir. Kişiden kişiyeye değişen gerçekliğin ve doğruların bulunması yönetmenin anlattığının ucunun açık ile belirginleşebilir.

Her belgesel film bir karakterin ya da olayın ya da gerçekliğin yeniden yaratılmasıdır. (Ama bu müdahale edilerek, tasarlanarak yaratılan değildir) Belgesel film kurmacadaki gibi karakterler üzerine kurulu değildir, o olgu ya da olaylar kurulumudur ve bu olgu ve olayların bir nesnellik içinde (nesnellik onun gerçekliğini getirir) sunulmasını, aktarılmasını sağlar. Ama burada da gerçekliğin dereceleri çıkar.

André Bazin, "Gerçekçi bir söylemin, görsel olguların olanak tanıdığı ölçüde ortaya çıkan gerçeklik içinde bulunan doğruların güvenilir şekilde kullanılmasını amaçladığını" belirtir. Ayrıca Bazin'e göre, "Bir belgesel film yönetmeninin görevi, bakışını bir sorgu ya da keşif gibi gerçekliğe doğrudan yöneltmek ve her zaman her yerde olanın yapısını çözmek" olduğunu belirtir. Michelangelo Antonioni'nin 'Blow Up' (Cinayeti Gördüm) filminde; "... Parkta bir grup genç pandomimle bir tenis maçı yapmaktadır. Hayali top güya tenis kortunun dışına kaçar. Hepsi adama bakar, topu atmasını beklerler. Kısa bir duraksama anından sonra fotoğrafçı da olmaya topu kavrayıp korttaki oyunculara atar.

Gerçeklik ıskalanmışsa, olmayan şeyler de varsayılabilir. Ya da tam tersi: Belki de gerçeklik sadece anlıktır; o belli anın dışında, gerçeklik de "miş" gibi yapılan şeyler oyununun bir parçasıdır. Belki gerçeklik ancak artık olmadığı bir anda, olmayan bir şey olarak yakalanabiliyordur". (Nermin Saatçioğlu, 'Cinayeti Görmek', Geniş Açı, İki Aylık Fotoğraf Sanatı Dergisi, sayı 11, s. 31, 2000.)

"[Gerçeklik] yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır"



Gerçekliği görmeyi seçsek bile yine işin içine algılamaya girdiği için onu nereden ve nasıl, nasıl algıladığımız önemli olacak yanı yine gerçeklik iskanacak.

SİNEMATEK

Bu çalışma EYLÜL, 2000 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema Bölümü, Doç. Dr. Nazmi ULUTAK'ın "Belgesel Sinema" dersi için hazırlanan ' BELGESEL SINEMADA GERÇEKLIK DUYGUSU ve ESTETİK ANLAYIŞ ' adlı çalışmanın bir kısmının, yeniden gözden geçirilmesiyle oluşturulmuştur (Ekim 2002, Ankara).





**Burada yanıtlanmaya
çalışılacak temel soru;
sanat eseri ya da belgesel
filmin gerçekliği,
sanatçının algılayıp
eserinde işlemeden önce
var olan gerçeklikle aynı
şey midir?**

Grierson, belgesel filmi, kısaca “gerçekliğin yaratıcı biçimde işlenmesi/yorumlanması” (Grierson; çev: A. Göktürk, 1968; s:343-347) olarak tanımlar. Gerçek, bilinçten bağımsız olarak var olan ya da düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan biçiminde tanımlanabilir (Püsküllüoğlu, 1995; s:639). Buradan hareketle gerçeklik, gerçeğin kendisi, var olan her şeydir. Yaratma da doğal gereci kullanarak güzeli gerçekleştirmek adına bir yapıt ortaya koymaktır. Buradan, belgesel film, bilinçten bağımsız olarak var olanın kullanılması yoluyla bir sanat eserinin ya da estetik bir varlığın oluşturulması biçiminde de tanımlanabilir. İşte burada, bilinçten bağımsız olarak var olanın kullanılması noktasında, sanatçının algısı ön plana çıkar. Gerçeklik, önce sanatçı tarafından deneyimlenerek algılanır. Ardından estetik olarak algılanır ve sanatçının yaratıcı eylemleriyle oluşan bir süreçten geçerek kendi başına bir varlık, estetik bir nesne durumuna gelir. Yaşanan bu süreçten sonra bu yeni ortaya çıkan eserin ya da belgesel filmin gerçekliği sanatçının algılayıp eserinde işlemeden önce var olan gerçeklikle aynı şey midir? Belgesel film, gerçekleştirilmiş ve yaratıcısından bağımsız olarak bir gerçeklik kazanmış belgesel filmi, tüm diğer var olanlardan bağımsız bir varlık, bir gerçeklik olduğu savı tartışılacaktır. Bu başka söyleyişle, bu soruyu yanıtlayabilmek için sanat eseri dediğimiz, kendi başına bir varlık olan estetik nesnenin incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Öyleyse bu soru “var olan (belgesel film), var olan ‘bir şey’ (bir belgesel film) olarak nedir?” biçiminde sorulabilir. Bu sorunun yanıtını yan sorular sorarak da bulabiliriz.

Bu soruların ilki; belgesel filmin hangi obje sınıfına girdiğidir? Yani belgesel film gerçek mi yoksa gerçek dışı objelerden midir? Diğeri ise belgesel filmin bütünlüğünü ve varlığını oluşturan varlık tabakaları nelerdir? O halde tekrarlırsak, burada yanıtlanmaya çalışılacak temel soru; sanat eseri ya da belgesel filmin gerçekliği, sanatçının algılayıp eserinde işlemeden önce var olan gerçeklikle aynı şey midir?

Bu soruyu yanıtlamak için varlık biçimi ve varlık bütünlüğünü oluşturan tabakalar açısından genel anlamda belgesel film ele alınacaktır. Ancak bu açıklamalara geçmeden önce bazı tanımların yapılmasında yarar vardır.

Tanımlar

Belgesel Film: Gerçeği yaratıcı bir biçimde işleyen/yorumlayan, yaşamın kesitlerini gözleyip, yaşamdan seçme yetisi gerçekleştirmiş, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü gerçekçi, özgün (ya da yerli) oyuncunun, özgün (ya da yerli) sahnenin, çağdaş dünyanın perspektifine yorumuna daha iyi kılavuzluk edebileceğine inancıyla ortaya çıkarılmış, öyküyü gerçekçi çevre içinden alan, o çevrenin gerçek öyküsünü işleyen (Grierson; çev: A. Göktürk, 1968; s: 343-347) film türüdür.

Obje: Süje tarafından algılanan, bilinç düzeyine çıkarılan, aklın aldığı gerçek olan şeydir. Süjeye zorunlu olarak bağımlıdır. Süje tarafından algılandığı için var olan konumunda olan obje konumuna geçmiştir.

Objektivasyon: “Var-olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var-olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir”(Tunalı; 1989, s: 53).

Sfer: Alan (Rosenthal-Yudin; 1975, s: 354)

Süje: Düşünen, bilen varlık.

Varlıkbilim (Ontoloji): Var olanın varlığını araştıran ve bunu yaparken ilk işi, var olan bir şey olarak var olanı bütün genelliği içinde açıklamak olan bir bilim dalıdır.

Var-olan: İnsan süjesi karşısında, bu süjeden bağımsız olarak varolan şey. “Bilincin dışındaki var-olan, lojik sfer’in dışında ve aklın dışında gerçek olan” (Hartmann; Aktaran: Tunalı; 1984, s: 36).

ve bilinmemeden bağımsız olan. Var olan, var olan şeydir ve bu anlamda kendi-
şeydir. Homojen değil, heterojen bir yapı gösterir, "bu heterojen var-olanlar,
dünyayı meydana getiriyor, daha doğru bir deyimle, dünya gerçekliğini, ya da
dünyayı meydana getiriyor" (Tunalı; 1984, s:9)

Bütünlüğü: Bir sanat eserini meydana getiren yapılar. Varlık bilime göre sanat eseri,
olan ve ön-yapı da denilen bölüm ile gerçek-dışı olan, tinsel varlıktan, arka-yapıdan

Tabakaları: Sanat eserini oluşturan yapılardan olan ve heterojen bir yapı gösteren
kendi içinde yalın olandan derin olana doğru ilerleyen anlam, ifade katmanları.

Biçimi Olarak Belgesel Film

filmin bizde ilk bıraktığı izlenim, her gün televizyon kanallarında izlediğimiz
gibi, görüntü ve sesin bir araya gelerek oluşturduğu bir yapı olmasıdır. Bu
teknik bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı tüm benzerleri gibi bir
olarak gerçek dünyada yerini alır, bir süje tarafından algılanmasıyla birlikte bilgi
konusumuna gelir.

Belgesel filmin bu görünen yüzünün ötesinde, söylemeye çalıştığı bir ifadesi, bir
dünyası vardır. Ses ve görüntü gibi teknolojinin bize sunduğu olguların bir araya
gelmesiyle ilk izlenimlerin arkasındaki bu anlamlar dünyası nedeniyle bir yaratım
sürecidir. Bu yaratım sürecinde objektifleşen tinsel bir varlık, kişisel ya da ortak bir
konusudur. Öyleyse bir teknolojik cihazın kaydı olmanın ötesinde belgesel film
objektivation'dur, yaşayan dünyanın belli bir kesitinden toplanan malzemenin işlenerek,
için, tüm insanlara bir şeyler söyleyen, tinsel varlığa ulaşma çabası vardır.
Bu süreçten hareketle, varlıkbilimsel bakış açısına göre sanat eserinin birbirinden
varlık alanından oluştuğu söylenebilir. Bunlar gerçek (real) ve gerçek olmayan
varlık alanlarıdır. Nicolai Hartman, bu varlık alanlarını ifade ederken iki yeni
alan tanımlar. Bunlar ön-yapı ve arka-yapıdır. "O halde her objektivation'da bir ön-yapı
ve arka-yapı söz açılabilir. Ve her bir halde ön-yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır,
ontik bakımdan kendi başına var-olan real tabakadır; arka-yapı ise, asıl tinsel
objektivation'da asıl söz konusu olan şeydir" (Hartmann, Aktaran: Tunalı; 1984,
s: 67-68). Demek ki belgesel filmi, teknik cihazın bir işlevi sonucu ortaya çıkan görüntü ve
sesin bir arada bulunmasından ayıran en temel özellik, belgesel filmin, ön-yapı üzerinde yükselen, arka-
yapıya sahip olmasıdır. Çünkü "her tasvir edilen şey varlığı aşar.
Tasvir edilen bir varlık haline gelince, sahip olduğu transparens, saydamlık artar.
Sanat eseri haline gelirken, real varlığı aşması, onda bizim anlam bulmamızdan
ayırır." (Tunalı; 1984, s: 67-68). Buradan hareketle sanat eserini doğadan, bilinçten
ayırarak var-olandan ayıran özellik, sanat eserinin bir ifadesinin, bir anlamının
varlığıdır. Sanat eserinin sahip olduğu bu ifadeyi, bu anlamı bize yansıtan yapı ise arka-
yapıdır. Bu yapıda tinsel varlıktır.

Belgesel film açısından bakacak olursak;

dış dünyada bilinçten bağımsız olarak var-olan, gerçeklik vardır. Bunlar
dünyaya girmesiyle birlikte o süjenin objesi konumuna yükselirler. Bu obje,
sunduğu olanaklardan yararlanılarak bir film şeridi veya video bant üzerine
kaydedilir. Böyle bir durumda 'o an mummylanmış', 'zamana meydan okunmuş'
durumdaki varlık yine bir real varlıktır. Homojen, tekli bir yapı gösterir. Ancak
bu yapıdaki ham görüntüleri kurgulayarak örneğin, bir anlam, bir ifade katılırsa,
bu yapı bir objektivation'dan, heterojen bir arka-yapıdan söz etmek gerekir. Bu
arka-yapı ise esinlendiği gerçeklikten ve yaratıcısından bağımsız, ikili bir yapı
olarak sanat eseri konumuna yükselir. Tüm bu anlatılanların ışığında belgesel film
gerçek ve gerçek olmayan iki varlık alanından oluşmaktadır, demek pek de yanlış
değildir.

Belgesel film biçimine bir de izleyen tarafından algılanışı açısından bakacak olursak...

Belgesel film duyu organları aracılığıyla nesnelerin sunumuna ulaşması işlevi (Timuçin;
1998, s: 10) olarak tanımlanır. Özünde bir bütünü kavranması olan algılama sürecinin
sonucu olarak alınan duyular anlamdan yoksundur. Giderek dış dünyadan alınan yeni



'Göl Adamları'

SİNEMATEK

'Göl Adamları'



duyumlar, eski duyumlar birleştirilerek, var olanlar bir bütün, bir nesne durumu gelir. Kısaca, belli bir zaman sonu duyulur algı yoluyla var bütün olarak algılanır. Ancak duyulur algı yoluyla algılanan bütünü yine de bazı noktaları vardır. Yaşam duyulur algı ile kavranamaz. Duyulur

verdiği nesnelere düzeninin ötesinde bir kavrama biçimi daha vardır. "Bu ikinci kavramın birinci kavramın dışına çıkar, duyulur varlık düzeninin arka yapısını açığa çıkarır. İkinci kavramın yöneldiği şey, yani ikinci düzen böyle belirli bir varlık alanı (...), bu daha yüksek kavrama, duyulur varlığın arkasında görünüşe çıkarak kendini koymaya başlayan her şeye yönelir; canlı olmaya, heyecanlara ve ruhi temellere, evrenin sırlarına" (Tunalı; 1984, s:93). Demek ki, duyulur algı, sanat eserinin alanını verirken, ikinci kavramda dediğimiz algılama ile sanat eserinin duyulur kavranmayan yönü, anlamı, tinsel varlığı kavranmış olmaktadır.

Belgesel Filmin Varlık Tabakaları

Belgesel filmin varlık tabakalarına değinmeden önce, konuya açıklık getirmek İsmail Tunalı'nın, Claude Monet'in 'Impression-soleil levant' adlı tablosunu ve varlık tabakaları açısından ele alışına bir bakalım.

"Bir sanat yapıtı, bir estetik obje, duyu sferinden kalkarak en irreal bir anlam yükselebilir. Acaba varlık tabakaları bakımından impressionist bir resim, 'Impression-soleil levant' ne gibi varlık tabakalarına sahiptir? Şimdi bunu çalışalım:

Varlık tarzı bakımından her resimde iki çeşit varlıkla karşılaşırız:

a) İlk, resmi bir tuval ve boyalar olarak algılıyoruz; bunlar her resmin teşkil eder. Bu maddi yapıya dayanmayan bir resim sanatı olamaz. Resmin bu real varlık tabakası denir ki, bu doğrudan doğruya, kendini duyularla ve yalnız duyularla kavradığımız bir varlık tabakasıdır. Ama her estetik, her resim, yalnız bu maddi, bu real yapıdan mı ibarettir? Yalnızca sadece bir bez parçası ve bunun üzerindeki boya kitlesinden mi ibarettir? Hayır. Resmin, bu maddi kitlesinin üzerinde bir başka varlık tabakası daha vardır. Bu tabaka, real yapının yani duyusal alt yapının üzerinde bir üst-yapı olarak bulunur. Bu yapı alt-yapının aksine, irreal bir varlık tabakasıdır.

b) Bu irreal varlık tabakasının, bu üst-yapının ne olduğunu, yine önümüzdeki resim, yani 'Impression-soleil levant'a bakarak çözümlenmeye çalışalım: tuval üzerinde, Monet bize yeni bir uzay açıyor; bu uzay içinde bulunduğumuz ve resmi seyrettığımız dışında bir başka uzaydır; ancak, real değil, irreal bir uzaydır. Yine bu irreal uzayda bir pembemsi mavi deniz üzerinde bir iki sandal silüeti, doğan güneşin sarımsı dalgaları ve bunları arka planda kuşatan mavi bir kıyı silüeti, ufukta bir ve üzerinde pembe gökyüzü. Bütün bunlar, irreal uzayın kucakladığı bir obje, yine irreal bir objeler dünyası. Acaba bu deniz, güneş, sandal vs. gerçek midir? Yok, ki bunların bir realitesi yoktur. Onları kucaklayan bu uzay gibi bu objeler de. Şu halde tablo, real olan bir ön-yapı ile, irreal olan bir arka-yapıdan meydana gelir. Şimdi bu arka-yapıyı tabakalar bakımından ele alalım, yani arka-yapının varlık tabakaları görelim. Bu irreal uzay içinde kontürsüz renk lekeleri, renk tuşları, ışık, yine irreal obje silüetleri ile karşılaşırız; bunlar, irreal ve sübjektif bir 'görünüş'ün belli bir an içinde kavranışıdır (Tunalı:1983, s.52).

Şimdi bu bakış açısını belgesel film üzerine yöneltecek olursak, varlık biçimi ve varlık tabakaları konusunda şu tespitler yapılabilir.

**Yaşam salt duyulur
algı ile kavranmaz,
kavranamaz.
Duyulur algının verdiği
nesnelere düzeninin
ötesinde bir kavrama
biçimi daha vardır.**

gerçek varlık alanı: Gerçekliği, var olan her şey olarak alırsak, belgesel filmin duyu organlarımızla kavrayabildiğimiz kısmıdır, diyebiliriz. Burada duyulur verilerden söz etmek gerekir. Ön yapıda, film, video, bant gibi teknik araçlarımıza çıkmaktadır. Bu katman olmadığı sürece bir belgesel film den söz edilemez. Bir başka söyleyişle, bu tabaka belgesel filmin taşıyıcı kısmıdır.

Gerçek olmayan varlık alanı: "Varlık tarzı olarak karşılaştığımız ilk sfer, real varlık, heterojen değil, homojen bir yapıdır. Homojen bir yapıda ise artık düzeni söz konusu olamaz. O, bize yalnız duyulur algı ile verilmiştir. Buna düzenini, arka-yapıda, irrealite alanında aramak gerekecektir" (Tunalı;

tabakalar kuramına göre, heterojen bir yapı gösteren arka yapı ya da gerçek varlık alanındaki tabakaları, belgesel film için şöyle sıralamak olasıdır:

Çıkan görüntü ve sestir. Belgesel filmde bu tabaka organik, canlı tabakayı gerçek değildirler, çünkü belgesel filmi oluşturan görüntü ve ses öğeleri, o zaman ve mekânda olan şeyler değildir. Daha önce yapılan kayıtlardır.

İse ruhi varlıktır. Bu tabaka ile birlikte tutkular, niyetler gözler önüne çıkar. Daha çok bireysel olanın ele alındığı tabakadır. Tek bir bireye ya da yüklenmiş ancak evrensel de ulaşabilecek anlam tabakası bu tabakadır. gibi duygulanımlar bu tabakanın özünü oluşturur. Örneğin Flaherty'nin 'Nanook' adlı yapıtında kuzey kutbundaki yaşam, bir ailenin, Nanook ailesinin kette verilir. Burada artık görüntü, ses ve müzik bir araya getirilmiş, sevinçleri, hüznüleri, bize aktarılır.

İnsel varlık olarak da isimlendirilen, genele, evrensel ulaşmayı amaçlayan eserin anlamını yüklenen, sanatçının gerçek malzemeyi kullanarak demek istediğini yüklediği tabaka, bu tabakadır. Her belgesel film bu olabilir. Ancak taşıyan belgesel filmler, gerçek anlamda sanat eseri olarak hak eden eserlerdir demek pek de yanlış olmayacaktır.

eseri ya da belgesel filmin gerçekliği, sanatçının algılayıp eserinde işlemeden gerçeklik aynı şey midir? Temel sorumuza dönecek olursak; bu soruya yanıt tüm bu açıklamaların ardından, somut olarak, yapılmış bir belgesel film yapmakta yarar vardır.

Yapılacak film, bu yazının da yazarı olan kişi tarafından çekilen 'Göl Adamları'

afyonlu Afyon'un Bolvadin ilçesinden Eskişehir Çifteler ilçesine gelen ve üzerinde oluşturulan gölette saz keserek para kazanan insanların yaşamından bahsetmektedir.

açısından bu insanlar, bir var-olandır, belgeselci bunun farkına varsa da ancak bu insanlar, belgeselci tarafından algılandıkları anda, bir süje olan nesne durumuna geçmişlerdir.

kazanan bu insanların çalışma biçimleri, beslenme ve temizlik koşulları

insanların sıkıntıları, çalışma koşullarına ve koşulları de belgeselci tarafından algılanır. Ancak o insanların iç dünyalarına daha önce de değinildiği gibi Hartmann'ın tanımladığı "ikinci kavrama" dır.

"ikinci kavrama" ile algıladıklarıyla bir anlam alanı yaratacaktır. Yarattıkları yapıtın arka-yapısını yani gerçek olmayan varlık alanını oluşturmaktadır.

Yapıtın yoluyla anlam alanını yaratırken kamera açısı, çekim ölçeği, kamera açısı ve kurgu gibi teknikler belgeselciye yardımcı olmuştur. Bir başka söyleyişle, bu sayılanları kullanarak o algıladıği objeye yönelik yorumunu ortaya çıkarır.

Gerçekliği, var olan her şey olarak alırsak, belgesel filmin gerçekliği, duyu organlarımızla kavrayabildiğimiz kısmıdır,

Bu aşamada incelediğimiz filme dönersek; gerçek zaman olarak bakıldığında film gerçek zaman 12 saat dolayındadır. Oysa film toplam 14 dakika sürmektedir. Buradan belgesel teknolojinin ona sunduğu olanaklardan yararlanarak nasıl bir yorum yarattığı görülmektedir. Bir başka söyleyişle salt bu bakış açısı bile var olan gerçeklikle belgeselinin algılayıcı eserinde işlediği gerçekliğin aynı şey olmadığını göstermektedir.

Sonuç

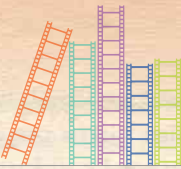
Burada, belgesel filmin gerçekliği, sanatçının algılayıp işlemeden önce var olan gerçekle aynı şey midir? sorusu yanıtlanmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken, genel anlamda belgesel filme varlık biçimi ve bütünlüğü oluşturan varlık tabakaları açısından bakılmıştır. 'Göl Adamları' adlı belgesel film bu bakış açısıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Buradan hareketle bir sanat eseri olarak belgesel filmin anlam alanında algılanan gerçekle, bu eserin oluşmasında esin kaynağı olan gerçeklikle aynı şey değildir. Aynı şey değildir çünkü o esere o anlamı yükleyen bir sanatçı vardır, ayrıca, o gerçek kendi içinde bulunduğu zaman ve mekândan uzaklaşmış, anlamı evrensele varan bir sanat objesi haline dönüşmüş bir gerçekliktir. ▲

'Göl Adamları'



KAYNAKÇA

- Adalı, B. (1986), 'Belgesel Sinema', Hil Yayınları, İstanbul.
- Bazin, A.(1995), 'Sinema Nedir?' (Çev: İ. Şener) Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Grierson, J. (1968), 'Belge Film Üzerine;Belge Filmin Baş İlkeleri', (Çev: A.Göktürk), s.343-347, Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi, Sinema Özel Sayısı, Cilt XVII, Sayı:196.
- Karamustafa, G. ve Şengel, D.(1993) (Yayına Hazırlayanlar), 'Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı', Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul.
- Püsküllüoğlu, A. (1995). Türkçe Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rosenthal, M. ve Yudin, P.(1975), Materyalist Felsefe Sözlüğü. (Çev: A. Çalışlar) Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Rotha, P. (1995), 'Belgesel Sinema', Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1983), 'Felsefenin Işığında Modern Resim', Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1984), 'Sanat Ontolojisi', Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1989), 'Estetik', Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Ulutak, N. (1988), '.Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik'. Yayınlanmamış doktora tezi.



SİNEMATEK

BELGESELİN BELGESELLİĞİ KALABİLECEK Mİ?

Yeni bir körfez krizi geriliminin iyice tırmandığı '98 Şubatında, Jean Baudrillard'ın, aslında bir körfez savaşı olmadığına, bizim (medyanın hedef kitlesinin) sadece bir tür bilgisayar oyunu izlediğimize, savaşta ölen 200.000 insan ile ilgili hiçbir şey görmediğimize, olan-bitenin sadece bir oyun -gerçeğin oyuna, oyunun gerçeğe dönüştüğü, Mobius Şeridi'ne benzer açık-paradoksal bir oyun) olduğuna dair sözlerini birçok kişiden ve defalarca duydum.

Ted Turner'ın vahşi, kural tanımaz bir kapitalizmle halelenmiş başının altından çıkan bu 'sanal savaş' tabii ki önemli bir tartışma konusu olabilir ama ben bu noktada asıl konuşulması gerekenin "1. Körfez Savaşı'nda ölen ikiyüz bin insanı TV ekranlarında görseydik ne değişirdi?" sorusunun yanıtı olduğunu düşünüyorum.

Bu soruyu ve olası yanıtlarını tartışırken göz önünde bulundurmamız gereken iki temel başlık var:

1. Algı evrenlerinde yaşanan parçalanma ve toplumsal afazi
2. Simülasyon amaçlı bir medyatik sistem ve praxis simülasyonları


Düşünme sürecinin artık sadece görsel kodlamalarla gerçekleştiği, varoluşun anlamlandırılmasında 'bakış'ın -görmenin değil!- neredeyse tek başına bir iktidar odağı haline geldiği bu vizyonlar çağında görüntü ile gerçeklik arasındaki ilişkinin durum tespiti, tartışmayı daha sağlam bir zemine oturtacaktır.

1. Ne izlediğimin Farkında mıyım?

İnsanın varoluşunu anlamlandırması, çevresini anlamlandırmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Her iki anlamlandırma sürecinin temelinde de, ancak 'düşünme'nin çözümleyebileceği nesnel anlam yığınları bulunmaktadır. Bu anlam yığınları, düşünme düzeyinde nesnel olmakla birlikte, kendiliğinden bir değer ve anlam bütünü içermeyip, ancak anlaşılacak suretiyle içerik kazanır ve anlamlanırlar. 'Çevre', en başta 'görüntü' olmak üzere tüm uyarılarıyla bu anlamlandırma sürecini besler. Görüntü, anlam ile temellenmiştir ve en önemli ve etkin anlamlandırma/bilgilenme süreci 'görme' ile başlayanıdır. Çünkü görme ve nesnesi olan görüntü, tüm iletişim -bir anlamlandırma/bilgilenme mekanizması olarak iletişim- modellerinin temelinde yer almaktadır.

1895'te Lumière Kardeşler'in sinematografı icadıyla birlikte görsel anlamlandırma yepyeni boyutlar kazanmıştır. Öncelikle yepyeni bir gerçeklik modelidir sözkonusu olan: Resim aracılığıyla yapay olarak ve yapaylığı tümüyle bilinerek oluşturulan görsel gerçeklik yansıması, Fotograf'ın bulunmasıyla, yaşanan gerçekliğin bir 'an'ının zaman akışının içinden çıkarılarak yeniden-üretmesinde mekanik bir kolaylığa evrilmiştir. Ama bu görsel gerçeklik yeniden-üretimini en çarpıcı ve en gerçekçi biçimde sunan, sinema olmuştur.

Asıl tartışma konumuzun odağını, sinemanın başlangıcında var olan sabit görüntünün, zamanla gelişen kurgu kuram ve tekniklerinin yardımı ve özellikle TV'nin yaygınlaşmasıyla yavaş yavaş parçalanmaya başlaması oluşturmaktadır. Tekno-kapitalist gelişim sürecinde hem neden, hem sonuç ve hem de belirleyici bir öge haline gelen hız, gündelik yaşamı bütüncül yapısından uzaklaştırırken diğer yandan görüntü üretiminde etkinleşerek algı evrenlerini paramparça etmiştir. Üstün bilgisayar ve hiper-hızlı kurgu teknikleri, görünenin ardındaki gerçeğe ulaşılmasına ket vuracak biçimde kullanılmaktadır. Halbuki,



Tekno-kapitalist gelişim sürecinde hem neden, hem sonuç ve hem de belirleyici bir öge haline gelen hız, gündelik yaşamı bütüncül yapısından uzaklaştırırken diğer yandan görüntü üretiminde etkinleşerek algı evrenlerini paramparça etmiştir.

görünenin ardındaki ne ulaşabilmek için, önce görünende yoğunlaşılması, bu gösteren-gösterilen ilişkisi çerçevesinde tüm düz ve yananamlarıyla gösterilebilir. Fakat düşüncenin obje üzerinde yoğunlaşma gücü, çok kısa süreyle paramparça edilmiş durumdadır. Bundan 5-6 yıl kadar önce ABD'de yapılan bir araştırmanın sonucu, durumun vahametini de göstermektedir: Ortalama bir izleyici sabit görüntüye dayanabilme süresi, 6-8 saniyedir. Bu düzeyde ortaya çıkan yoğunlaşma yoksunluğu değil, aynı zamanda 'algıda gerçekliğe' yabancılaşma, gerçekliğe yabancılaşma, insanın yaşadığı tarihsel yabancılaşmanın en yoğun olduğu dönemde yabancılaşma olgusunu kolayca kabullenilir hale getirmektedir. Görünümün ardındaki gerçeğe ulaşma çabasının bu görüntü üretim biçimiyle ortadan kalkmış olması kitlenin verili toplumsal-siyasal-kültürel evrene sorgusuz sualsiz itaatini de göstermektedir.

Böylesi bir teknik fonun üzerinde işleyen içeriklerse, kaçınılmaz olarak egemen ideolojinin yansımaları olup, "duygular üzerinde egemenlik kurulmasını sağlayan işlevin birörnekleştirilmesi, teksesliliğin yaratılması için düşünmeye boyun eğdirilmesi" ve böylece egemen ideolojinin toplumsal bir karakter kazanmasını sağlayacak biçimde yapılmaktadır.

İşte tam da bu tür bir iletişim ortamında gerçekleşen, anlamlandırma/bilgilenme yoksunluğu ve kaçınılmaz olarak bir tür toplumsal afazi olacaktır. Bu afazik toplumsal durumun bir ayağını algı parçalanmasını devamlı olarak yeniden-üreten 'biçim', diğer bir ayağını gösteren-gösterilen ilişkisinin tüm düz ve yananamlarını altüst eden 'anlam' oluşturmaktadır.

2. Medyanın Bir Simülakr Aracı Olarak Portresi

Görüntü üretiminin, algıyı şok edici kurgu teknikleriyle (örneğin son zamanlarda kullanılan flaş tekniğinin hipnotik bir etki içerdiği biliniyor) ve düşük zekâ yaşantılarında çocuklara hitabedercesine video ve bilgisayar oyunları formatında gerçekleştirilen içeriklerin neredeyse tamamen dramatize ve estetize edilerek sunulduğu (sadece 'show' denilen program türünde değil, ana haber bültenlerinde bile artık film gibi dramatik havalı kanlı-canlı 'haber'ler ortada...) bir medya ortamında hiçbir özgün ve asli gerçekliğini koruyamayacak, bir 'oyun'a dönüşecektir. 'Reality Show' kavramının komik kapsamı burada iyice belirginleşmektedir: Gerçekte yaşanmış olaylar bu biçimde sunulur ki, gerçek olmaktan çıkıp algı evrenlerinde sadece dramatik 'show'ya dönüşür. Film gerçekleşmez ama gerçek filmleşir. Bu sayede, yemek yerken ya da oturma ortamının sıcaklığında çayımızı içerken, parçalanmış insan görüntülerini ya da mahkemeye veya hastane koridorlarında acı çığlıklar atan insanları gönül rahatlığıyla izleyebiliriz. İzleyebiliriz çünkü zedelenmiş algı evrenimizde bu görüntüler sadece bir filmden parçaları olarak belirlemektedir -artık TV'ler reality show programı yayınlamıyorlar çünkü yayın listelerini dolduran tüm yapımlar, haber bültenleri de dahil olmak üzere, ayrıca bu programların yapılmasını gereksiz kılıyor.

Burada, konuyla ilgili olarak Susurluk örneğini verebiliriz: 1996'nın Kasım ayında bir kazayla ortaya çıkan inanılmaz gerçekler, 'devletin toplum için değil, toplumun devlet için varolduğu' Anadolu Yarımadası'nda yaşanan birçok olumsuzluğu ortadan kaldırmak için kullanılacakken, ne yazık ki, medyanın yeni film malzemesi haline geldi. Böylece '96 Kasım ayından itibaren, bir zamanlar TRT'de gösterilen 'Köstebek', 'Smiley'nin Dönüşü' gibi usta işi casusluk dizilerinin Türkiye versiyonunu izlemeye başladık. Medyanın 'derin devlet' şeklinde kavramsallaştırılan hukuksuzluk çemberini bu biçimde bizi ne yazık ki, ontolojik yabancılaşmaya yönelik bir özdeşleşme mekanizmasının ortasına fırlattı (Bunu daha önce de defalarca yaşamıştık. Örneğin Parsadan Olayı sırasında yaşananları hatırlayabiliriz: O günlerde ülke nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan eğitimsiz ve düşük gelir seviyeli medya izleyicisi kitlenin "Oh, ne güzel yapmış! Devletin malı deniz, yemeyen domuz!", "Ah, keşke ben olsaydım..!" gibi, toplumsal yabancılaşma ürünü söylemleri nasıl da içselleştirdiklerini, sunuş biçiminden kaynaklanan özdeşleşme batağına nasıl da saplandıklarını görmüştük). O günlerde yapılması gereken şey, belki de, Abdullah Çatlı isimli uluslararası teröristin ve suç ortaklarının, ülke

Algıda gerçekliğe yabancılaşma, insanın yaşadığı tarihsel yabancılaşmanın en yoğun olduğu bu dönemde yabancılaşma olgusunu kolayca kabullenilir hale getirmektedir.

büyük çoğunluğunu oluşturan zihniyet ve algı çerçevesinde nasıl algılandığını, anlamlı casusluk filminin onları nasıl etkilediğini görmeye çalışmaktı. Çünkü burada yaptığı, "Derin Devlet ve Sırları" filmi tam da özdeşleşmeci (mimetik)lerle izleyicilerine sunarak, tüm özdeşleşmeci filmlerde olduğu gibi alternatif biçimi üretmek, gerçeği simülasyona dönüştürerek derin devlet düşüncesini laştırmak ve bunu gündelik bir davranış biçimi haline getirmektir.

kavramının ciddi bir tartışma konusu haline gelmesine neden olan bir başka internet ortamıdır. Gündelik dilde diğer ismi 'sanal âlem' olan bu enformasyon taşıyıcı bir öge olarak toplumsala dayatılan pozitivist bilimsel bilgi iktidarının devamlı yeniden-ürettiği üçüncü binyıl eşiğinde inanılmaz bir hızla yayılarak hızla aşka, politikadan kültüre kadar birçok bireysel ve toplumsal ilişki biçiminin de sanal düzeyde yaşandığı, bildiğimiz haliyle maddi gerçekliğin geçerliliğini zayıflatan bir dünya yaratmış durumda. Artık aşklar simülatif ortamlarda ve en temel maddi gerçekliklerden çok uzak bir yerlerde yaşanıyor.

bulduğumuz gerçeklik parçalanması faciasının iyice görünür olduğu çok bir başka örnek, yakın zamanda sinemalarımızda gösterilen 'Blair Witch Project' adlı filmidir. Film gösterime girmeden aylar önce internet'te, bir cadı hakkında belgesel film çekmek amacıyla belirli bir bölgeye giden üç gencin kayıpları yayımlandı. Habere göre bu üç genç, çekim yaptıkları derin ormanlarda kayıpları ve onlardan haber alınamıyordu. Bir süre sonra internet ortamında kayıpların haber dolaşımına çıktı: Kayıp üç gencin amatör kameralarla yaptıkları çekimlerin görüntüleri bulunmuştu ve kurgulanarak gösterime girecekti. Film, tümüyle aktüel gerçeklik oluşmuştu ve bu biçim, bahsi geçen olayın gerçekliğinin görsel kanıtıydı. Gerçeklik yanılırsa öyle tuttu ki, filmin jeneriğinde üç gencin isimini (bunlar gerçek isimleriydi) gören izleyicilerin büyük bir kısmının, sinema çıkışında kayıpları konuştuklarına da şahit olduk: "Bak, gördün mü? Gerçek!" Bu, gündelik gerçeklik kavramının matografik gerçekliğin nasıl da örtüştüğünü, dahası iki gerçekliğin yer değiştirip yer değiştirmemesi (gündelik yaşamsal gerçekliğin) nasıl da ortadan kalktığını gösteren dehşet verici bir örnektir. Verili tüm biçim ve biçemleriyle görsel üretim, gerçek yaşamı simüle eden bir karaktere büründürmekte ve simülatif olanı sadece algıda değil, pratikte de dönüştürmektedir!

Yeni Bir Belgesel Estetiğine Doğru

Gündem'in 3. sayısında Hasan Özgen şöyle diyordu: "Belgeselcinin meslek gerçeğinin bilgisini, doğrudan ya da dolaylı yollardan ifade etme çabasında saklı. Gerçeğinin bilgisinin bozulmaması, tahrif edilmemesi koşulu var."

konuya daha önce, 2. sayıda Engin Ayça şöyle bir yaklaşım getirmişti: "Belgeselcinin farkı, kullandığı malzemenin, belgesel nesnesinin, sinemanın ve sinemacının kendi başına var olan nesnel olmasıdır. Gerçeğin, gerçeğin kendi yansımalarıyla ilişkilendirilmesi, tartışılmasıdır belgesel sinema."

uğraş alanı haline getiren herkesin tartıştığına inandığım temel soruya dönelim: Gerçeklik kavramının gündelik düzeyinde gerçeğin gerçek olmaktan çıktığı ve bu korkutucu dönüşümün devamlı olduğu bir ortamda, en temel malzemesi gerçeklik olan belgeselin belgeselliği nedir? Eğer verili estetik biçime karşı tavır alarak yeni bir estetik üretebilir ve böylece simülasyon aracına dönüşmezse, belki, evet...

sinemacılar yeni bir estetik düşüncesini tartışmak zorundadır. Çünkü hem verili estetik biçim;

insanlık durumunu yeterince ifade edemez

gerçeği uzlaştıran, haklı gösterilemez olanı haklı gösteren güzel bir yanılsama, şiirsel sanatın uyum ve düzen dünyası yarattığı için gerçeklikten uzaktır

uzlaşım dünyasında özgürleşmenin silahları olan yaşam içgüdüleri enerjisini, duyum enerjisini, maddenin yaratıcılığını bastırmaktadır

toplumda bir istikrar öğesidir ve bu yüzden kendisi de baskıcıdır (3) ve hem de

Gerçeklik kavramının ciddi bir tartışma konusu haline gelmesine neden olan bir başka örnek olgu, internet ortamıdır.

SİNEMATEK

İnsanlık kaçınılmaz olarak düşüncelerin meta ve dilin de onların övgüsü olma konuma geldiyse, o zaman böyle bir yozlaşmanın nedenini anlamak için girişilen geçerli dilsel ve düşünsel taleplerin ardına takılmayı reddetmelidir..."(4)

Yeni estetik düşüncenin oluşumunda bir çok alternatif tartışma düzeyi söz içinde bulunduğumuz ve daha derinine incek gibi görüldüğümüz yoğun sınırlabilmenin yollarından biri olarak, 'yabancılaşmaya yabancılaştırıcı' bir estetik hep birlikte geliştirebilmek umuduyla... ▲

DİPNOT

(1) HORKHEIMER, Max - ADORNO, Theodor W., 'Aydınlanmanın Diyalektiği', Cilt 1, Çev: Oğuz Kabalcı Yay., İstanbul, 1995, s. 20

(2) KOCATÜRK, Prof. Dr. Utkan, 'Açıklamalı Tıp Terimleri Sözlüğü', Atatürk Üniversitesi Basım, Erzurum, 1981, s. 57

(3) MARCUSE, Herbert, 'Karşıdevrim ve Başkaldırı', Çev: G. Koca - V. Ersoy, Ara Yay. İstanbul, s. 84

(4) HORKHEIMER, Max - ADORNO, Theodor W., A.g.e., s. 12



1978, Beyrut, Fotoğraf Raymond Depardon

Cengizkan ve Dora Günel'in iki yılı aşkın bir süre boyunca çektikleri fotoğraflardan oluşan 'İçkalpakçı ÇıkmaZI' adlı sergi, kuşkusuz son yıllarda rastladığımız en anlamlı çalışma. Aslında bu proje, yalnızca fotoğraflardan oluşmuyor; öncesinde yapılan araştırmalar, sosyologların katılımıyla sokak sakinlerinin demografik özelliklerinin ortaya çıkarılması, yaşanan sayısız olay, fotoğraflar, sergi ve albüm... Sonuç olarak ortaya bir sokağın profili çıkıyor; neredeyse her şeyiyle. Projeyi ve proje boyunca yaşananları kapsayan albüm çok iyi hazırlanmış. Ayrıca sergide yer alan fotoğrafların baskısı da gözlerimize parmak ısırtıyor. Çok iyi düşünülmüş ve üzerinde uzun süre çalışılmış bir projeyi her haliyle belli eden sergiyi izlediğim için kendimi çok şanslı hissediyorum. Benim bu satırların okuyucuları da benim kadar şanslılardır. Eğer değillerse, ne yapıp edip bu sergiyi izlemeliler ya da bir şekilde albümü elde etmeliler. 28 Eylül'de İçkalpakçı ÇıkmaZI'nda açılan sergi, sonraki hafta Fotografevi-Koç Allianz sergi salonuna taşındı ve Ekim ayı boyunca açık kaldı. Serginin bu süre boyunca yoğun bir izleyici akınına uğradığını da belirtmeliyim.

Bir projeyi bir bütün olarak beğendiğim için, içlerinden tek bir fotoğraf seçerek üzerine bir şeyler yazmaya çalışmak benim için çok zor oldu. Fotoğrafları tek tek inceledim, çoğunun kendi başına bir dramı yansıttığını, belli bir güce sahip olduğunu fark ederken, içlerinden bazılarının çok da iyi fotoğraflar olmadığını gördüm. Ama bu fotoğraflar, bu güçlü yapının birer parçasıydı ve onlar olmadan bu yapı kurulamazdı. Bu yüzden, bir sergideki tüm fotoğrafların dört dörtlük olmasını beklemek de biraz hayalperestlik olurdu. Sonuç olarak, içlerinden hangi fotoğrafı seçersem seçeyim, bu fotoğrafı tek başına değil, oluşturduğu bütün ile birlikte değerlendirmek zorunda olduğum bir projeye karşı karşıyayım.

Elvis'e konuk ettiğimiz Elvis, belki 'İçkalpakçı ÇıkmaZI'nın en tipik özelliklerini taşıyor. Belki de bu sokağın en sıradışı tiplerinden biri. Ama o da bu bütünü oluşturan fotoğraflardan biri ve fotoğrafı da içimizi ısıtan gülümsemesi sayesinde en akılda kalıcı fotoğraflardan. Albümün giriş yazısında da belirtildiği gibi Elvis Gaziantepi ve pastanesi. Bu bilgilerin fotoğrafla doğrudan bir ilişkisi yok, ama şu satırlar dolaylı da olsa fotoğrafın anlam kazandırıyor: "...poğaçaların yanına çay ikram etmeden bırakmazdı." Fotoğraftaki adamın yüzündeki geniş gülümseme, yüreğinin bir yansıması gibi; babacan, hoşgörülü... Ardındaki duvarda yer alan Elvis ve James Dean fotoğraflarının temasine fiziksel olarak benzemesi de ilgi çekici bir başka görüntü oluşturuyor.

Sergi genelinde de dikkat çeken çok sayıda iç mekân fotoğrafından biri olan "Elvis", fotoğrafçıların halkla kurmayı başardıkları iletişimin sonucunda ortaya çıkmış. Fotoğraf Cengizkan tarafından çekilmiş. İç mekân fotoğrafı çekmenin zorluklarının başında, sokağın girmenin neredeyse olanaksız oluşu gelir. Bu zorluğu aşabilmek için karşınızdakiyle kurmanız ve ona güven vermeniz gerekir. Gördüklerimiz, bu konuda hiç bir sorun yaşanmadığı izlenimi veriyor olsa da, eminim projenin ilk zamanlarında bu konuda çok sorunla karşılaşmıştır. Ama bıkmadan, usanmadan ve kendilerini iyi anlatarak Cengizkan ve Dora Günel bu sorunu aşmayı başarmışlar. Daha sonra, insan-ilişkisinin nasıl çözümleneceği konusuna kafa yormak gerekir. Elvis'in bu köşesinin fotoğrafı, bu konuda fazla zaman yitirilmediğini düşündürüyor bize! İç mekân fotoğrafı teknik olarak en zor yanı ise aydınlatmadır. Işığın yetersizliği ya da homojen ışık, en sık karşılaşılan sorundur. Bu fotoğrafta, ışık konusunun da başarıyla çözüldüğünü görüyoruz. Yüzüne düşen yanal ışık, Elvis'i fondan ayırarak belirginliğini artırıyor ve ona hacim kazandırıyor. Ayrıca, sol taraftaki aynanın da etkisiyle mekânın

İç mekân fotoğrafı çekmenin zorluklarının başında, mekân girmenin neredeyse olanaksız oluşu gelir. Bu zorluğu aşabilmek için karşınızdakiyle iletişim kurmanız ve ona güven vermeniz gerekir.

Emre İkizler

fotobelgeselciler@yahoo.com

tümünde homojen bir aydınlanma sağlanıyor. Bu arada ayna, aydınlatmaya olduğu kadar mekânın derinliğine de katkıda bulunuyor ve duvardaki fotoğrafları da yansıtarak zenginleştiriyor.

SİNEMATEK

İç mekan fotoğraflarında karşılaşılan zorlukların sonucusu ise modellerin yüzlerindeki ifadenin donukluğu ya da anlamsızlığıdır. Bu fotoğraftaki derin ve sıcak gülümseme, bu aşamaya kadar başarıyla sürdürülen iyi ilişkilerin karşılığını veriyor ve fotoğrafın estetik alıcı noktasını oluşturuyor. Bu gülümseme, bitmiş bir fotoğrafın mührü oluyor. Daha fazla bir şey söylemeye gerek bırakmayan bu tür ifadeler, belgesel fotoğrafın gücünü etkisini bir kez daha gözler önüne seriyor. Güçlü bir belgesel fotoğraf oluşturabilmek için doğru yerde, doğru zamanda bulunmak ve doğru ilişkileri kurmuş olmak gerekiyor. Kemal Cengizkan ve Dora Günel'i hem bunu başardıkları için, hem de bu proje ile belgesel fotoğrafçılığında yeni bir dönem açtıkları için kutluyorum. İyi bir fotoğrafın projenin ortaya çıkabilmesi için yalnızca düş gücü ve bilginin yeterli olmadığını, aynı zamanda sabır ve yürek de gerektirdiğini kanıtladıkları için kendilerine çok teşekkür ediyorum.

Yeri gelmişken, şu gözlemimi de sizinle paylaşmadan edemeyeceğim. Bu satırları yazdığı günlerde devam etmekte olan 7. Saydam Günleri maalesef çok sayıda kötü projeye sahipliği yapıyordu. Arada iyi fotoğraflara rastladığımız da oldu elbet, ama özellikle iyi fotoğrafçı adaylarının “beş dakikada Beşiktaş” mantığıyla oluşturdukları gösteriler tam bir felaketti. Diya gösterisi, bir projedir: Temelde fotoğrafın kullanıldığı, müzik ve efektlerle desteklenen bir anlatım yöntemidir. İzleyicinin iyi fotoğraf, iyi efekt, iyi müzik ve iyi anlatım dili beklediği bir projedir. Bir yanda ‘İçkalpakçı Çıkmazı’ gibi çok iyi bir proje, bir yanda ise ne olduğu belli olmayan kötü fotoğrafların peşpeşe dizildiği anlamsız gösteriler... “İyi de ne ilgisi var bunların?” diye soracak olursanız, ikisinin de ortak Fotoğraf Vakfı tarafından destekleniyor oluşları. Yıllardır özlemi çekilen ve kuruluşa haberiyle hepimizi sevindiren Fotoğraf Vakfı'nın bu kadar büyük bir tutarsızlık ile oluşu beni fazlasıyla üzüyor. Vakfın “proje”leri destekliyor oluşu her ne kadar olumluysa da, bu projeleri denetleme etkinliğinin sorgulanması gerekiyor. On tane fotoğraf getiren “şöyle yapacağım, böyle yapacağım” diyen herkesin desteklenmemesi lazım. Öte yandan destekleneceği açıklandığı halde bu desteği alamayan projeler de söz konusu. Vakfın bu karmaşaya bir son vererek, yalnızca “nitelikli” işleri ve “gerçekten” desteklemesini bekliyoruz. ▲

Güçlü bir belgesel fotoğraf oluşturabilmek için doğru yerde, doğru zamanda bulunmak ve doğru ilişkileri kurmuş olmak gerekiyor.



Fotoğraf: Kemal Cengizkan & Dora Günel

FİLİSTİN SİNEMA GRUBU'NUN MANİFESTOSU*

SİNEMATEK

Filistin Kurtuluş Örgütü'nün aktif bir parçası olarak çalışan Filistin Sinema Grubu'nun 1973'te yayınladığı manifestoyu sunuyoruz.

Arap sineması yıllardır gerçekte hiç ilgisi olmayan ya da gerçeği son derece yapay biçimde alan konularla uğraşmıştır. Böylece sinema, Arap seyircisinin bilincini körelten, onu gerçek sorunlarından koparan bir uyuşturucu niteliğine bürünmüştür.

Kuşkusuz Arap sinemasının tarihinde de zaman zaman dünyamızın gerçeklerini, sorunlarını yansıtmaya yönelik girişimler olmuştur. Ama bunlar yeni bir sinemanın doğup gelişmesinin karşısında olan gerici güçler tarafından her defasında engellenmiş, bastırılmıştır.

Ne var ki, söz konusu girişimler -bire ilerici girişim olarak saygınlıkları bir yana- biçim ve içerik yönünden son derece zayıftırlar. Geleneksel sinemanın zehirleyici mirasından kurtulunamayacakmiş izlenimini bırakırlar hepsi de.

1967 Haziran yenilgisi yeni bir dönemi başlatmıştır. Yenilginin yarattığı yoğun karışıklık ortamında ilk temel sorular sorulmaya başlanır. Bunun yanısıra Arap dünyasında yepyeni bir sinema yaratmaya kendilerini adanmış genç yetenekler, gerek biçimde gerek içerikte tepeden tırnağa değişmeye inanan film yapımcıları ortaya çıkar.

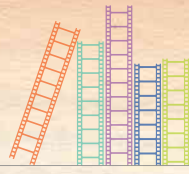
Bu yeni filmlerde neden yenildiğimiz sorulmakta, direniş vurgulanmaktadır. Aslında karşı karşıya olduğumuz en önemli sorun, halkımızın mücadelesini destekleyecek, yaşadığımız gerçekleri dile getirip ülkemizin kurtuluşu için vermekte olduğumuz Arap-Filistin mücadelesinin aşamalarını anlatacak bir sinema yaratmaktır. Böyle bir sinema hem dünü, hem bugünü, hem de yarını anlatabilmelidir. Böyle bir sinemanın gücü bireysel çabaların yeniden bir araya gelmesini sağlayacaktır. Bu şarttır, çünkü bireysel çabalar değerleri ne olursa olsun tek başlarına yetersiz, etkisiz, soluksuz kalmaya mahkûmdur.

Bizler sinema ve edebiyat ile uğraşanlar olarak bu amaçlarla manifestoyu yayımlıyor ve bir Filistin Sinema Grubu'nun oluşturulması için çağrıda bulunuyoruz. Grup için yaptığımız ilkeler şunlardır:

1. Filistin davası ve hedefleri üzerine, Arap dünyasının özelliklerinden yola çıkan, gerçikten demokratik ve ilerici olan ve Filistinli yönetmenlerce yönetilen filmler yapmak,
2. Eski estetiğin yerine, yeni içerikleri tutarlı bir şekilde ifade edebilecek yeni bir estetik uygulamaya çalışmak,
3. Sinemayı bütünüyle Filistin devriminin ve Arap davasının hizmetine sokmak,
4. Filistin davasını tüm dünyaya anlatacak filmler üzerinde çalışmak,
5. Filistin halkının mücadelesini belgelemek üzere bir film ve fotoğraf arşivi oluşturmak,
6. Bütün dünyadaki devrimci, ilerici sinema gruplarıyla ilişkileri güçlendirmek; Filistin adına film festivallerine katılmak; Filistin devriminin hedeflerini geliştirmeye yönelik çalışmalar yapan tüm dost gruplara bu çalışmalarında yardımcı olmak.

Filistin Sinema Grubu, kendisini Filistin devriminin ayrılmaz bir parçası olarak görmektedir. ▲

*'Yeni Sinema' dergisi, sayı 32, 1980, s.23. (Cineaste dergisinin ilkbahar 1979 sayısından alınmıştır.)



SİNEMATEK

“BELGESEL SİNEMA” DERGİSİ YILLIK (4 SAYI) ABONELİK BEDELİ:

YURTIÇİ: 12.000.000 TL (ONİKİ MİLYON)

YURTDIŞI: 30 EURO (OTUZ EURO)

ÖĞRENCİ: 10.000.000 TL (ON MİLYON)

**VAKIFBANK OSMANBEY ŞUBESİ 2024324 NO'LU HESABA
YATIRDIĞIMA DAİR DEKONTU BU FORMLA BİRLİKTE
212-232 61 47 NUMARAYA FAKSLİYORUM.**

“BELGESEL SİNEMA” DERGİSİNİN.....ADINA
..... SAYISINDAN İTİBAREN

.....
..... ADRESİNE YOLLANMASINI RİCA EDİYORUM.

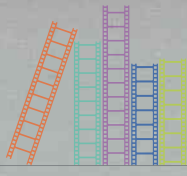
BELGESEL SİNEMACILAR BİRLİĞİ

YILDIZ MAHALLESİ, ÇIRAĞAN CAD. ŞAHNİŞİN SOK. NO 2, 80690, BEŞİKTAŞ, İSTANBUL

ABONE İÇİN TEL: 212 231 39 31

BSB TEL: 212 327 41 45/46

e-posta: info@bsb-adf.org



SİNEMATEK

savaş önce gerçeği öldürür...



ISSN 1303-6335



9 771303 633004