

172800

BELGESEL SİNEMA VE TÜRLERİ

Şermin TAĞ

Yüksel Lisans Tezi

Eskişehir, 2003

durumundadır. Bunlardan yola çıkarak da ortaya koyduğu sınıfların altına örnekler yerleştirecektir. Ancak filmleri incelmeden bu özelliklerin bilinmesi mümkün değildir.

Buna benzer güçlükler belgeseli türlerine ayıran çalışmalar için de geçerlidir. Ancak belgesel filmler türlerine ayrılırken türün özelliği gereği ek güçlükleri de beraberinde getirmektedir. İlk önce belgeselin ne olduğu yönünde uzlaşmayla noktalanmayan tartışmalar bu güçlüklerin başında yer alırken, belgesel sinemanın çok farklı örnekleri içine alan geniş ve de değişken bir alan olması, kurmaca yapımlarla paylaştığı geçirgen sınırlar bu güçlükleri devam ettirmektedir.

Belgeselin türlerine ayrılması; belgeselin tarihsel gelişimi, çeşitli türlerin özellikleri, anlatım dillerinde günümüzü de göz önünde bulundurarak yaşanan dönüşümleri ortaya koymak açısından yararlıdır. Alanyazında bu içerikteki çalışmaların azlığı belgesel türüne ilişkin bazı noktaların karanlıkta kalmasına neden olmaktadır. Bu çalışma, belgeselin ve türlerinin özelliklerini ortaya koyarak çeşitli kavramsal boşluklara düşülmesini önlemek ve belgesel alanına giren çalışmaları daha iyi anlayabilmek adına yapılmıştır. Günümüzdeki belgesel filmlerin geldiği durumun açıklığa kavuşturulabilmesi ve anlatım dillerinin değerlendirilmesi için bu tarzda türleri ele alan çalışmalara gereksinim açıktır. Araştırmada farklı kuramcıların tür çalışmaları ele alınırken kaynaklardan derlenen bilgilerin somutlanabilmesi adına çeşitli film örneklerine başvurulmuştur.

ABSTRACT

DOCUMENTARY FILM AND KINDS

Şermin TAĞ

Division of Cinema-Television

Anadolu University Institute of Social Science, September, 2003

Advisor: Prof. Dr. Nazmi Ulutak

Genre studies give detailed information on subject field. Historical development of the genres are defined in these studies and at the same time the relationship between the community and audiences who perceive the type text are put forward, too.

Genre studies can be divided into two main group as fictitious and non-fictitious. In the field of fictitious films genre studies, many of literature are available. In these studies, changes in film language are discussed. And also, the necessity of multi-discipliner evaluation appears. Because, evaluation of genre studies must be included interaction with history, society and psychology.

There are no any determined classifications in genre studies. For this reason, every researcher classify genres under the aim of his study. These classifications create variations.

Researcher must determine different characteristics in process of classification. By using these characteristics, different examples are given under umbrella of classification. On the other hand, without examining films, it is impossible to define characteristics. Same difficulties are valid for documentary genre studies as well. In addition, additional difficulties arises from nature of documentary. Main difficulty is discussions on the

definition of documentary. Because documentary includes many different fields and transparent borders with other fictitious productions.

Classification of documentary is usefull considering historical changes, different characteristics and changes in film languages of documentary. There are some discrepancy regarding documentary genre due to insufficient studies on genre of documentary in literature. This research is done to fill discrepancies in field of documentary and to make clear understanding of studies on documentaries by giving characteristics of documentary. There is a need to these type of researches to make clear the point that present documentary came and to evaluate film language. In this research, different documentary films are used to prove informations received genre studies of different theoreticians.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vi
ÖZGEÇMİŞ	vii
TABLolar LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ	1
1. 1. Sorun	1
1. 2. Amaç	3
1. 3. Önem	3
1. 4. Sayıtlar	4
1. 5. Sınırlılıklar	4
1. 6. Tanımlar	4
1. 7. Yöntem	5
2. ALANYAZIN TARAMASI	6
2. 1. Sinema ve Türler	6
2. 1. 1. Sinema	6
2. 1. 1. 1. Fotoğrafik Görüntünün Keşfi	7
2. 1. 1. 2. On Dokuzuncu Yüzyıl	11
2. 1. 1. 3. Sinema Sanatı	14
2. 1. 1. 4. Hareketli Görüntü	15
2. 1. 1. 5. Sinemanın İlk Yılları	17
2. 1. 2. Tür Kavramı	21
2. 1. 2. 1. Sanatta Türler	22
2. 1. 2. 2. Sinemada Türler	28
2. 1. 2. 3. Tür Filmlerinin Özellikleri	36
2. 2. Belgesel Sinema ve Kuramcılara Göre Türleri	40
2. 2. 1. Belgesel Sinemanın İlkeleri	47
2. 2. 2. Belgesel Sinemanın Türleri	53
2. 2. 2. 1. Wolf Rilla	55
2. 2. 2. 1. 1. Film gazeteciliği	55
2. 2. 2. 1. 2. Genel konulu filmler	56
2. 2. 2. 1. 3. Doğa belgeselleri	56
2. 2. 2. 1. 4. Bellirli bir amaca yönelik belgeseller	57
2. 2. 2. 1. 5. Sponsor destekli belgeseller	58
2. 2. 2. 1. 6. Eğitim filmleri	58
2. 2. 2. 1. 7. Sinema-gerçek	58
2. 2. 2. 2. Bill Nichols	59
2. 2. 2. 2. 1. Açıklayıcı belgeseller	59
2. 2. 2. 2. 2. Gözlemci belgesel	60
2. 2. 2. 2. 3. Etkileşimli belgesel	60
2. 2. 2. 2. 3. Yansıtıcı belgesel	60
2. 2. 2. 3. John Izod ve Richard Kilborn	61

2. 2. 2. 4. Paul Rotha	62
2. 2. 2. 4. 1. Doğalcı gelenek	62
2. 2. 2. 4. 2. Gerçekçi gelenek	62
2. 2. 2. 4. 3. Haber gerçek geleneği	62
2. 2. 2. 4. 3. Propaganda geleneği	63
2. 2. 2. 5. John Grierson	63
2. 2. 2. 6. Siegfried Kracauer	63
2. 2. 2. 7. Eric Barnouw	63
2. 2. 2. 7. 1. Keşif belgeselleri	64
2. 2. 2. 7. 2. Muhabir geleneğindeki belgeseller	66
2. 2. 2. 7. 3. Resim geleneğindeki belgeseller	68
2. 2. 2. 7. 4. Taraf tutan belgeseller	70
2. 2. 2. 7. 5. Savaş propagandası belgeselleri	73
2. 2. 2. 7. 6. Savaş suçları üzerine belgeseller	76
2. 2. 2. 7. 7. Şiir geleneğindeki belgeseller	77
2. 2. 2. 7. 8. Tarihi derleme belgeseller	79
2. 2. 2. 7. 9. Sponsor desteğiyle gerçekleştirilen belgeseller	80
2. 2. 2. 7. 10. Gözlemci belgeseller	81
2. 2. 2. 7. 11. Katalizör belgeseller	84
2. 2. 2. 7. 12. Gerilla belgeselleri	87
2. 2. 3. 1970 Sonrası Belgesellerin Türler Açısından Durumu	88
3. SONUÇ	99
EKLER	103
KAYNAKÇA	105

TABLolar LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Belgesel Sinema Türlerinin Tarihsel Gelişimi	88
Tablo 2. Kuramcılara Göre Belgesel Sinema Türleri	96

1. GİRİŞ

Giriş başlığı altında; çalışmada hissedilen sorundan yola çıkılarak oluşturulan hipotezin yer aldığı “sorun” başlığı, araştırmanın genel amacının ve bu genel amaca ulaşmada yardımcı olacak alt amaçların yer aldığı “amaç” başlığı, araştırmacının bireysel amacı olarak da adlandırılabilen ve çalışmanın sonunda ulaşılması umulan yararların yer aldığı “önem” başlığı, belirlenen amaca ulaşılırken herhangi bir araştırmaya gerek duyulmadan araştırmacı tarafından doğru olarak kabul edilen birtakım yargıların yer aldığı “varsayımlar” başlığı, araştırma ve araştırmacıdan kaynaklanan sınırlama ve de engellerin yer aldığı “sınırlılıklar” başlığı ile araştırmada bilgilerin elde edilmesi ve bunların değerlendirilmesinin nasıl gerçekleştirildiğinin ele alındığı “yöntem” başlıkları tanımlanmaya çalışılmıştır..

1. 1. Sorun

Sinemanın öncülü olarak ele alınabilecek fotoğrafik görüntünün elde edilmesi bir çok araştırmacının ortak çabalarının sonucudur. Kimyacı ve de fizikçilerin gerçekleştirdikleri keşiflerin yanı sıra fotoğraf yoluyla nesnelerin görünümünün yeniden çoğaltılması dolayısıyla bu süreçten insan elinin ilk defa çekilmesi olgusunda, toplumun içerisinde bulunduğu durumun da etkisi büyük olmuştur. Sanayi Devrimi ile 1800’lü yıllarda toplumsal yaşamda kökten değişimler yaşanmış, bunların etkisi de yoğun olarak her alanda görülmüştür. Dolayısıyla sanatsal ve düşünsel alana da etki eden bu toplumsal değişim ortamında insanın çevresini algılaması ve bunu değerlendirmesinde de bir farklılık söz konusudur.

Sinemanın gereksindiği farklı görsel algının oluşumunda fotoğraf öncülük etmiş ve doğanın birebir kopya edilmesi, insan eline gereksinim duyulmadan gerçekleştirilebilmiştir. Başlarda zamanın vodvil, müzikal, popüler tiyatro oyunları, sihirbazlık gösterileri gibi var olan anlatım unsurlarından yararlanan sinema, zamanla kendi anlatım dilini oluşturmuştur. Bu yeni anlatım biçimi gelişerek diğer sanatların arasında kendisine bir yer edinmiştir. Kısa sürede gelişen sinema sanatı, birbirinden konuları, bunlara yaklaşımları, amaçları, hedef

kitlesi açısından ayrılan, müzikal, western, korku filmi gibi çeşitli türleriyle zengin bir alana dönüşmüştür. Bu alanda türsel açıdan kuramcılarının yaptığı en temel ayırım da kurmaca filmler ve kurmaca olmayan filmler arasında olmuştur.

Méliés ve Lumière gibi iki öncü sinemacının çalışmalarına temellendirilerek yapılan bu ayırımdan sonra iki türün de çeşitli alt türleri gündeme gelmektedir. Ancak bu çeşitli alt türlerin ortaya konularak alanın zenginliğini ortaya çıkaran tür çalışmalarında dikkat çeken nokta, tür sınıflandırmasının öznel bir seçimler dizisine yaslanmasıdır. Diğer bir deyişle tür ayırımı ve bunların örneklerinin belirlenmesi araştırmacıdan araştırmacıya değişmektedir.

Türlerin belirlenmesi konusunda herhangi bir medium için (edebiyat, televizyon, sinema) belirli yol gösterici şablonların olmamasından kaynaklanan bu durum tür çalışmalarının problemlili noktalarından biridir. Diğer bir konu da, türe giren örneklerin belirlenmesinde yatmaktadır. Araştırmacı bir tür üzerinde çalışırken, türün bazı özelliklerini ortaya koymak durumundadır. Bu özelliklerin belirlenmesi de o türün başat örneklerinden yola çıkılarak yapılabilecek bir çalışmadır. Ancak elde bazı veriler olmadan hangi filme bakılacağına neye göre belirleneceği konusu tartışma yaratmaktadır.

Hem kurmaca hem de kurmaca olmayan çalışmalar için geçerli olan bu güçlüklerin yanı sıra belgesel yapımlar türün özelliğinden ötürü, tür sınıflandırmasında daha farklı sorunları gündeme getirmektedir. Belgesel alanı sabit bir alan değildir. Birbirinden çok farklı örneklerin yer aldığı bu alanda türün genel özelliklerini ifade eden belirli ilkeler vardır. Ancak bunlar genel geçer kurallar olarak işlemezler. Gerçek insan, gerçek mekan, gerçek zaman kullanılması gibi var olan önemli ilkeler çeşitli örneklerde göz ardı edilebilmektedir. Ayrıca belgeselin herkesçe kabul gören net bir tanımını yapmak da güçtür. Bu güçlük türün çalışma alanının genişliği, değişkenliği, kurmaca çalışmalarla paylaştığı geçirgen sınırlar ve de belgesel tanımlarında gerçekliğe yapılan göndermelerden kaynaklanmaktadır.

Sayılan güçlükler belgesel üzerine yapılan kuramsal çalışmalar üzerinde sınırlayıcı bir etki yaratmaktadır. Tür çalışmalarına genel olarak bakıldığında, kurmaca filmler için yapılanların oldukça yaygın olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmalar, türlerin günümüze gelene kadar geçirdiği evrimi, bu evrimde toplumsal değişimin etkisini, anlatım dilinde yaşanan dönüşümleri, tür seyirci ilişkisi gibi alana ilişkin detaylı bilgileri vermeleri nedeniyle son derece önemlidir. Belgesel filmler üzerine yapılan tür çalışmalarına bakıldığında ise bunların

kısıtlı olduğu gör÷lmektedir. Yapılan tür çalışmaları belgeselin özellikleri, ilkeleri, farklı kuramcılarca belirlenen türleri ve bunların özelliklerini ortaya koymaktadır. Ayrıca kimi araştırmacının yaptığı türsel sınıflandırmalar, hem belgesel sinemanın günümüze kadar geçirdiği değişimlerin bütünsel bir biçimde algılanmasını hem de sahip olduğu zenginliğin ortaya konulmasını sağlamaktadır. Sayıları az da olsa bu tür bilgiler ortaya koyan tür çalışmalarını ele almak belgesele ve türlerine ilişkin alanda kavramsal düzeyde yaşanan sorunların ortadan kaldırılması konusunda yardımcı olmaktadır.

1. 2. Amaç

Araştırmanın temel amacı, çeşitli kuramcıların belgesel üzerine yaptıkları tür sınıflandırmalarını ortaya koyarak, belgesel türleri üzerine var olan kavramsal boşlukları kapatabilmektir. Bu amaca ulaşabilmek için şu sorulara cevap aranmıştır.

1. Tür çalışmaları sanatın diğer alanlarında, edebiyat, resim ve sinema gibi, nasıl gerçekleştirilmektedir?
2. Tür filmlerinin özellikleri nelerdir?
3. Belgeselin genel özellikleri nelerdir?
4. Çeşitli kuramcıların belirlediği belgesel sinema türleri nelerdir?
5. Belgeselin toplumsal gelişmelerle bağlantılı olarak geçirdiği tarihsel dönüşüm nasıl gerçekleşmiştir?

1. 3. Önem

Araştırmada, belgeselin farklı kuramcılar tarafından ortaya konulan türleri ele alınmaktadır. Bu yapılırken bir yandan türün değişken bir alana ve çok farklı örneklerin yer aldığı bir zenginliğe sahip olduğu ortaya konulmaktadır. Diğer yandan da belgeselin ilk örneğinden günümüze kadar geçirdiği evrim var olan bilgiler ışığında sergilenmektedir. Araştırma Türkiye’de belgeselin gelişimi ve türlerine ayrılması yönünde yapılacak bir çalışma için bir basamak olması açısından önem taşımaktadır.

1. 4. Sayılılar

Araştırmada aşağıdaki görüşlerin doğruluğu baştan kabul edilmiştir.

1. Film türleri temel olarak kurmaca olanlar ve olmayanlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.
2. Tür çalışmaları öznedir ve türlere ayırma araştırmacıdan araştırmacıya değişmektedir.
3. Kurmaca filmlerde başta gözetilen amaç eğlendirmeyken, kurmaca olmayan yapımlarda bu bilgilendirmek olarak değişmektedir.
4. Kurmaca olmayan yapımlar gerçeklik karşısında büyük sorumluluk üstlenmektedir.

1. 5. Sınırlılıklar

Araştıma aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1. Kurmaca olmayan filmler başlığı altında sadece belgesel çalışmalar ele alınmaktadır.
2. Belgesel film türleri ele alınırken televizyon belgeselleri ayrı bir başlık altında değerlendirilmemiştir. Günümüzde belgesellerin geldiği durum ele alınırken konuyla ilgili televizyon için yapılan bazı program türlerine değinilmiştir.
3. Ele alınan belgesel film türleri, araştırılan kuramcılarının yaptıkları sınıflandırmalarla sınırlıdır.
4. Belgesel film türlerine verilen örnekler eldeki film kaynaklarıyla sınırlıdır.

1. 6. Tanımlar

Araştırmada özel anlam taşıyan kavramların kullanılış biçimleri aşağıda tanımlanmıştır.

Tekst: Bağlamına göre, görsel ya da yazılı materyaller.

Kurmaca filmler: Zamanın ve mekanın, konunun geçtiği yer ve zaman çerçevesinde uygun ve aydınlatıcı bir tarzda, hikayenin akışına göre düzenlenmesiyle anlatımı inşa edilen filmler (Rilla, 1974, 99).

Kurmaca olmayan filmler: Kurmaca yapımlarla geçirgen sınırlara sahip olan, birbirinden son derece farklı örneklerin yer aldığı, gerçek insan, gerçek mekan, gerçek zaman ve gerçek durumları kullanan, ancak bu ilkeleri çeşitli amaçlar ve nedenler doğrultusunda göz ardı da edebilen, gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanmasına dayanan yapımlar.

1. 7. Yöntem

Araştırma tarama modelinde yürütülmüştür. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan durum kendi koşulları içerisinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmaktadır (Karasar, 1998, 77). Çalışma, alanyazından elde edilen bilgiler ışığında şekillendirilmiştir. Belgesel alanında çeşitli kuramcılarının yaptıkları sınıflandırmalar kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda ortaya konulmuştur. Alanyazından ulaşılan türsel sınıflandırma bilgilerini daha somut bir hale getirmek için çeşitli film örneklerine başvurulmuştur. İzlenen filmler ele alınan türe örnek olarak verilmiştir.

2. ALANYAZIN TARAMASI

2. 1. Sinema ve Türler

2. 1. 1. Sinema

Hareket eden görüntü, 20. yüzyılın teknolojisini kullanarak ortaya çıkmış ve sanat haline gelmiştir. Diğer sanatlar varlığını binlerce yıldır devam ettirirken, hareket halindeki görüntülerin gösterimi, 1895 yılı itibariyle Lumière kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir (Dickinson, 1971, s.1). İlk filmler, ilk gösterimler gerçekleşinceye kadar pek çok icat ve mucit bu yolda çaba harcamıştır. Bunlara diğer bir deyişle sinemanın ilk yıllarına daha yakından bakmadan önce hareketli görüntünün öncülü olan fotoğrafa ve de onun ortaya çıkmasını kolaylaştıran toplumsal ortama daha yakından bakmak gerekmektedir. Böylelikle bu yeni sanat dalının nasıl bir gelişme çizgisi gösterdiğini anlamak da kolaylaşacaktır.

Fotoğraf, doğada mevcut gözle görülebilen maddi varlık ve şekilleri ışık ve bazı kimyasal maddeler yardımıyla ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş film, kağıt veya herhangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlemdir. Kelime Yunanca ışık anlamına gelen “photos” ile yazı anlamına gelen “graphe” kelimelerinden oluşmaktadır.

Barthes, fotoğrafı ressamların değil de kimyacıların bulduğunu vurgulamaktadır (Barthes, 1996, s.77). Fotoğrafik görünütünün oluşum sürecinde kimyasal keşiflerin önemine yapılan bu vurgu ile öncelikle bu keşifler süreci ve diğer buluşlar ele alınacaktır.

2. 1. 1. 1. Fotoğrafik Görüntünün Keşfi

Fotoğraf tarihi yüzey üzerinde bir nesnenin görüntüsünün oluşturulmasının tarihi olduğu kadar, bir nesnenin görüntüsünün bir yüzey üzerinde kayıt edilmesi ve sabitlenmesinin de tarihidir.

Sanatçılar Rönesans devrinde daha önceden bilinen Camera Obscura'nın deliğine bir mercek yerleştirmek suretiyle daha net bir görüntü elde etmeyi başarmışlardır. Giovanni Batista Della Porta (1535-1615) Doğa Büyüsü (1553) adlı eserinde, iğne deliğine mercek yerleştirerek daha net ve keskin bir görüntü elde edileceğinden söz etmiştir (Kılıç, 2002, s.14).

Karanlık kutu merceklerle birleştikten sonra hızla yaygınlaşmış, özellikle taşınabilir karanlık kutular sanatçılar tarafından çokça kullanılmıştır. Ressamlar, resmetmek istedikleri doğa manzaraları için karanlık kutudan yararlanmışlardır. Zaman içinde karanlık kutuya bazı eklemeler yapılmıştır. Önce mercek eklenmiş ve daha sonra günümüzün refleks fotoğraf makinelerinde olduğu gibi merceğin arkası yerine doğrudan yukarıya yansıtılması sağlanmıştır. Zaman içinde karanlık kutuda kullanılan mercekler geliştirilerek, birden çok mercekten oluşan ve farklı odak uzaklıklarına sahip objektiflerde kullanılmıştır. On sekizinci yüzyılda karanlık kutunun verdiği görüntünün netliği ve keskinliği artmış ve bu aygıt kullanılarak nesnelerin görüntüsünün yüzey üzerine yansıtılmasına başlanmıştır. Ancak kalıcı olmayan bu görüntünün sabitleştirilmesi için kimya ile ilgili bazı temel gelişmelerin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Bu yönde yapılan çalışmalarda Alman doğa bilimci Johann Heinrich Schulze'un (1687-1744) gümüş nitratin güneş ışığından etkilenerek karardığını keşfi (1725) önemlidir (Kılıç, 2002, s.14-15).

İngiliz bilim adamı William Hyde Wollaston (1766-1828) tarafından 1807'de tasarlanan Camera Lucida (aydınlık kutu) da fotoğrafın keşfindeki önemli basamaklardan biridir. Bu aygıt, üzerine konulan bir sehpa ve sehpa üzerine takılan prizma sisteminden oluşur. Gözünü prizmaya dayayan kişi, prizmanın önünde duran nesnenin yansıyan görüntüsünü kağıt üzerinde görür. Ancak, bu görüntünün sabitlenmesi kalemle çizim yardımıyla gerçekleştirilebilmektedir (Kılıç, 2002, s.17).

Thomas Wedgwood'un (1771-1805) çalışmaları da fotoğraflık görüntünün elde edilmesinde önemli basamaklardan birini oluşturmaktadır. Wedgwood ilk kez ışığı kullanarak, bir nesnenin görüntüsünü yüzey üzerinde kayıt etmeyi başarmıştır. Uyguladığı yöntemle; güneş ışığı etkisinde bırakılan duyarlı hale getirilmiş bir kağıt ya da parşömen üzerinde, basit temas usulüyle bir ağaç yaprağı ya da bir dantel silueti elde edilebilmektedir. Ancak bu yöntemde yarı gölgeli bölgeler görüntü haline çevrilememekte ve silüetler biraz güçlü bir ışığa tutulduklarında hemen kaybolmaktadırlar. Yüzey üzerine kimyasal yoldan görüntü kayıt etmeyi başaran Wedgwood bu görüntülerin kalıcı olmasını sağlayamamıştır (Prinet, 1976, s.6).

Işığın etkisiyle duyarlı maddeler üzerinde görüntüleri saptamak konusunda bir çok denemeler yapılmış, fakat sonuç her seferinde tatmin edici olmaktan uzak olmuştur. Nihayet 1813 yılında fotoğrafçılığın ilk ve esaslı gelişmesi Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) ile başlamıştır. Niépce modern anlamda ilk doğa fotoğrafı çeken kimse olarak bilinir. Görüntüleri saptama yolunda önemli başarılar kazanan Niépce 1816'da vernikle saydam hale getirilmiş olan kağıt üzerindeki bir görüntüyü kalay üzerine geçirmeyi başarmıştır. Dokuz yıl sonra da Yuda Bitümü ile (ölü denizin bazı yerlerinden ve özellikle eski Yuda'da asfaltit gölünden çıkarılan yüksek değerli bir asfalt olup, ışığa karşı duyarlıdır) kaplanmış kalay levha üzerine düşürülen bir görüntüde, güneş ışığı düşen yerlerin beyazlaştığını görmüştür. Niépce 1829 yılında çalışmalarını Louis Daugerre ile birleştirmiştir (Gerson, 1993, s.8). Daugerre , Niépce öldükten sonra Niépce'in helyografisini geliştirerek ve 1837 yılında Reed'in kullanmış olduğu saptama çalışmalarından faydalanarak ilk Daugerreotype'ı meydana getirmiştir. Bu işlem ile kamuoyunda geniş yankılar yapan Daugerre büyük ün kazanmıştır. Daugerreotype'ler konuyu en ince ayrıntısına kadar göstermektedir, ancak çok pahalı olmaları ve kolayca kırılabilmeleri bu yöntemi çabuk öldürmüştür. Daugerreotype'in diğer olumsuzluklarını da şöyle sıralamak mümkün: Bu teknikte çekilen fotoğraf tektir. Aynı fotoğraftan birden fazla elde etmek için sürecin tekrarlanması gerekir. Daugerreotype'a bakması da zordur. Gümüş kaplı bakır levha üzerindeki görüntü bir ayna etkisi oluşturur. Ancak belli bir açıdan tutulduğunda fotoğraf görülebilir. Diğer bir olumsuz yanı da pozlamanın uzun olmasıdır. Doğayı renkli göstermemesi de en büyük eleştiri nedeni olmuştur. Levhaların harelenmesi, kullanılan aygıtların ağır ve karmaşık olması da Daugerreotype çalışmalarını güçleştirmiştir. Bütün bu olumsuzlukların yanında detayı inanılmaz bir kesinlikte kayıt etmesi daugerreotype'ın en önemli özelliğidir. Daugerreotype'ın bulunuşunun 150. Yılı nedeniyle yayınlanan bir çalışmada Daugerre için,

“Darwin’den daha köktenci olarak insanın dünyaya bakışını, Marx’tan daha fazla da dünyayı değiştirdi” denilmektedir (Kılıç, 2002, s.19-22).

Niepce ve Daugerre’in çalışmaları sonucunda ortaya çıkan fotoğraf, metal levhalar üzerinde gerçekleştirilmektedir. Bu ise bir engel oluşturmaktadır. Çekim işlemi sırasında kullanılan karanlık kutular yani fotoğraf makinesi de çok ağır ve hantaldır. Bu anlamda fotoğrafçılığa yön vererek fotoğrafın daha geniş kitlelere yayılmasını sağlayan kişi İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot (1800-1877) olmuştur. İngiliz bilgini Talbot bu konuda uzun süredir çalışmalar yapmaktadır. Talbot, muhtelif kimyevi maddelere batırarak ışığa karşı duyarlı bir kağıt yapmayı başardıysa da bu kağıtlardan elde edilen negatifler yetersizdir ve kısa zamanda kararmaktadırlar. Bir süre sonra negatifleri pozitiflere çevirmeyi başaran Talbot, böylece modern fotoğrafçılığın temellerini de atmıştır. 1839’da Sir John Herschel, Talbot’un buluşu için ilk defa fotoğraf kelimesini kullanmıştır. Talbot’un tekniğiyle birlikte fotoğraf resim gibi “biricik” olma özelliğinden “çoğaltılabilir” bir özelliğe geçiş yapmıştır (Kılıç, 2002, s.23). Ayrıca geliştirdiği yöntemde elde edilen negatif film üzerine kalemle eklemeler, düzeltmeler yapılabilmektedir. Böylelikle çekilen manzara resimlerinin üzerine küme küme bulutlar da çizilebilmektedir (İmer, 1981, s.17). Talbot’un Yunanca güzel ve izlenim sözcüklerinden oluşan kalotip adını verdiği kendi adıyla da anılan talbotype yöntemi, daha iyi duyarlı malzemelerin ortaya çıkması ile geliştirilmiştir (Kılıç, 2002, s.23).

Frederick Scott Archer (1813-1857) albüminle yapılan duyarlı yerine, alkol ve eter karışımı içinde pamuk-barut çözeltisi olan kollodyum maddesini keşfetmiştir (1851). Archer’ın kullandığı yaş kollodyum tekniğinde kullanılan yöntem şu şekildedir: Kollodyum iyotla karıştırılarak cam bir levha üzerine düzgün bir şekilde sıvanır. Camın yüzeyindeki alaşımın bir süre pıhtılaşması beklendikten sonra gümüş nitrat banyosunda duyarlı hale getirilir (ışığa duyarlı gümüş iyodürleri oluşur). Bu yolla hazırlanan levha, fotoğraf makinesinin içinde ışık etkisinde bırakılır ve hızla developpe edilir (demir protosülfatla); sonra potasyum siyanürlü tespit banyosunda yıkanır. Bu buluşla cam klişelerde gren olmadığı ve duyarlılığının arttığı görülmüştür. Açık ve koyu tonlar arasındaki fark ayrıntılı olup, tonlar sıcak ve güçlüdür. Ancak işlemler hala nazik ve gereksiz pek çok malzeme kullanılmaktadır (Prinet, 1976, s.17).

İngiliz Richard Leach Maddox (1816-1902) tarafından 1871’de kollodyumun kuruyarak duyarlılığın kaybetmesi önlenmiştir. Maddox’un buluşuyla fotoğrafçılıkta kollodyumun

yerini jelatin maddesi almıştır. Jelatin bromürle kaplı levhalar yaş kollodyum levhalara göre çok daha duyarlıdır. Pozlama süresi artık saniyenin dilimleriyle ölçülmeye başlanmış; böylelikle de fotoğrafçılar ilk defa fotoğraf makinesini taşıyan sehpalardan kurtularak makinelerini ellerinde taşımaya ve rahatlıkla her yere götürmeye başlamışlardır (Kılıç, 2002, s.25-26).

Tüm bu keşifler fotoğrafik görüntünün oluşturulmasında bir basamağa işaret etmektedir ve dolaylı olarak da sinemanın icadını öncüleyen gelişmelerdir. Bu teknik gelişmelerin yanı sıra üzerinde durulması gereken önemli bir konu da fotoğrafın keşfinin gerçekleştiği ve sanayi devrimine de sahne olan on dokuzuncu yüzyıldır. Ele alınan sanatın ortaya çıkışı yalnızca bir dizi teknolojik buluşlar sonucunda gerçekleşmemiştir. Toplumsal gelişmeler, dönemin felsefesi ve gereksinimlerinin de sanatta yansımalarını bulduğu göz ardı edilemez. “Her zaman her şey mümkün değildir” (Wölfflin 1985: 22) sözü ifade edilmeye çalışılan düşünceyi geliştirmek açısından uygun bir deyiştir. Buna göre teknik bazı gelişmelerin yanı sıra fotoğrafın ortaya çıkmasında toplumsal bir hazır bulunuşluğa da gereksinim olduğu açıktır.

Sanatçının çevresini algılaması, bunu yorumlamasında kullandığı ifade olanakları, içinde bulunduğu dönemle de yakından ilişkilidir. Örneğin Buzul Çağı’nda yapılan bir mağara resmi ile Sistina Şapeli’nin tavan resimlerinde kullanılan çizme, boyama gibi sanatçının sanatını icra etmesini sağlayan ifade olanakları hem dönemin resim alanındaki tekniğin ve ifade olanaklarının gelişmişliğini gösterirken hem de yapıldığı dönemin şartlarını da yansıtmaktadır.

Fotoğrafın keşfi, içerisinde bulunduğu toplumsal koşulları göz önünde bulundurarak ele alınırsa; büyük dönüşümlerin gerçekleştiği bir dönemde sanatta da önemli değişimlerin gerçekleştiği ortadadır.

2. 1. 1. 2. On Dokuzuncu Yüzyıl

On dokuzuncu yüzyılda yaşanan gelişmelere daha yakından bakarak ne gibi dönüşümlerin gerçekleştiği belirlenebilir. Sanayi Devrimi ile dünyada yaşanan değişimler insanlık tarihinin o güne kadar yaşadıklarını kat be kat aşmıştır. “On yedinci yüzyıldan Napolyon dönemine getirilen bir kişi bu yeni dünyada pek şaşırmadan, çevresini yadsımadan yaşamına devam edebilir. Örneğin Napolyon ordularının bir günde aldığı mesafe, İskender’in ordularınınkinden çok daha fazla değildir. Ama on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla getirilen kişinin psikolojik dengesini yitirmeden, yeni dünyasında yaşaması çok güçtür. Arada en fazla elli yıllık bir süre vardır. Ancak bu süre zarfında sanayi devrimi, dünyayı belki o zamana kadar geçirilen bin yılın yapamayacağı kadar değiştirmiştir” (Sander, 1995, s.153).

Ekonomik ve toplumsal alanda yeni bir çağ başlatan Sanayi Devrimi sade anlamı içerisinde, küçük sanat ve zanaat üretiminin yerini, yeni makinelerle donatılmış fabrika üretimine bırakmasıdır. Başka bir deyişle doğa gücünün ve organik gücün yerini makinenin, yeni bir gücün alması söz konusudur (Talas, 1990, s.7-8, s.39-40).

Endüstriyel alanda yaşanan sorunlara çözüm üretmek adına bilim seferber edilmiş ve önemli keşifler gerçekleştirilmiştir. Buhar gücünden yararlanılması, demir yollarının giderek tüm dünyaya yayılması, tıpta yaşanan gelişmeler (dolayısıyla nüfusta görülen artış), kimya alanındaki ilerlemeler (örneğin pastörize yöntemlerindeki gelişmeler ile yiyecek saklamanın kolaylaştırılması ve de suni gübre ile üretimin çoğaltılması, bu sayede de artan nüfusun gıda ihtiyacı karşılanabilmiştir) bu dönemde yaşanan gelişmelerin bir özetidir.

Bilimsel, teknolojik ve endüstriyel gelişmeler, büyük çaplı girişimleri ve kentsel yerleşme biçimlerini ortaya çıkarırken, işçilerin fabrikalarda toplanması ve fabrikaların da kentsel alanlara yığılmasıyla, giderek kentler, kırsal yerleşme alanlarını yutmaya başlamıştır. Bu gelişme, nüfus artışıyla da birleşince ortaya kitle toplumu çıkmıştır (Sander, 1995, s.157-158).

Bu dönemde, mekanik iş bölümü ile insanın emeğinden uzaklaşması ve kendisi için değil de tanımadığı bir kitle için üretmesi sonucunda modern insanın bunalımlarından olan yabancılaşma da kritik bir seviyeye ulaşmıştır. Çalışan insan, bazen yaptığı işin bir vidayı

sıkmanın ötesine geçmemesi sonucunda tatmin duygusundan uzaklaşmıştır. Modern yabancılaşma, işbölümü ve meta üretimi sonucunda, özellikle üreticilerin ürünlerinden ayrılmalarıyla ortaya çıkmaktadır. Üretici kendi üretimi için değil de, pazar için, bilinmeyen bir tüketici için çalışmaktadır (Mandel, 1998, s.15).

Yaşanan köklü değişimlerle yaşamı değişen bireyin dünyayı algılaması ve bunun sonucunda yorumlaması da farklı olacaktır. Bu durumun yansımalarının da düşünsel alanda ve sanatta gözlenmesi kaçınılmazdır.

On dokuzuncu yüzyılda yaşanan bilimsel alandaki gelişmelerin düşünsel alana yansımaları sonucunda insan düşüncesi gökyüzünden yeryüzüne inmiştir. Deney ve gözleme dayanan bilimlerdeki hızlı gelişmeler ile; soyut, hayalci, metafizik görüşlerden uzaklaşmıştır. Bu gelişmeler felsefeyi de bilimsel açıdan denenmiş verilere bağlamıştır. Hatta bu deneyle kanıtlanmış gerçekler, felsefeyi doğa bilimleri nazarında ya yersiz hale getirmiş ya da tamamen doğa bilimlerine bağlamıştır. Ludwig Feurbach (1772-1837) felsefeyi doğa bilimlerine dayalı bir insan bilgisi, bir antropoloji olarak görmektedir. Tüm bunların; on dokuzuncu yüzyılın başında ölen Kant'ın (1724-1804) bilimin felsefeye bağlı olduğunu düşündüğünü göz önünde bulundurduğumuzda, iki yüz yılın arasında paradigmanın nasıl bir kayış geçirdiğini anlamak daha kolaylaşacaktır. Artık insan düşüncesi pozitif bilimler yoluyla aydınlanmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda bilim felsefeye bağlı değildir. Bilime dayalı bir Olguculuk (Pozitivizm) felsefesi ortaya çıkmıştır ve giderek kültür ile sanatın oluşumunu gözlem ve deneye bağlayarak açıklamak yaygınlık kazanmıştır. Bu dönemde insan gerçeğin yalnız doğada olduğuna ve onu gözlemleyip inceleyerek onun gerçeğine ulaşabileceğine inanmaktadır. Bu dünya görüşü de dönemin bütün düşünsel ve sanatsal alanlarına damgasını vurmuştur (Turani, 1999, s.36-37).

Bu gerçeklik akımı edebiyatçıları da etkilemiştir. Onlar da doğaya yönelerek, olayları gözlemleyerek içine girmeye çalışmışlardır. Alphonse Daudet, doğa ve olaylar karşısında notlar almakta; Emile Zola, Germinal'i için maden ocaklarına inmekte, romanlarında tasvir ettiği yaşamı bizzat yaşamayı, gerçeği yakalamak için tek kural olarak görmektedir. Edebiyattaki bu yaklaşımlar natüralizm ve realizm akımlarının doğmasını sağlamıştır (Turani, 1999, s.40-41).

Bilimsel çalışmaların resim alanındaki yansımaları izlenimciler ile gerçekleşmiştir. Newton'un, Chewreulle'ün, Helmholtz'un ışık üzerine yaptıkları araştırmalar, izlenimciler üzerinde etkili olmuş ve bu konular üzerinde tartışmışlardır. İzlenimciler resimde yeni bir sistem kurmuşlar ve nesne biçimi yerini bir renk sistemine bırakmıştır. Nesne üzerindeki ışık renklerini resmetmek istediklerinden, doğa biçimlerinin gerçekçi bir biçimde saptanması onlar için sorun olmaktan çıkmıştır. Bunun tablodaki etkisi nesnelere biçimlerinin resim yüzeyinde hissedilecek derecede azalması olmuştur (Turani, 1999, s.41).

Var olan toplumsal koşullar, teknolojik gelişmeler ve bunların insanların yaşamlarında meydana getirdiği değişimler ile düşünsel ve sanat alanındaki gerçekçi olma, araştırmaya ve gözleme dayanma çabalarının yansımaları hepsi birlikte fotoğrafın ortaya çıkışında etkide bulunmuş faktörlerdir.

Fotoğraf görsel algılamada bir devrim niteliğindedir. İsteyen herkes istediği her yerde ve sıklıkta doğayı kopya edebilecek, üstelik bunu yaparken de sürece, makineden başka bir şeyin karışmasına gerek kalmayacaktır. "Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez sanatsal yükümlülüklerinden kurtulmuş, bunu objektife bakan göz üstlenmiştir" (Benjamin, 2001, s.53). Ayrıca fotoğraf ile sanat eserinin sahip olduğu biriciklik özelliği ortadan kalkmış, alımlayanla arasında kurduğu bir nevi ayine benzetilebilecek ilişki de değişmiştir. Artık eser ile birebir ilişkiye girmek kolaylaşmıştır. Bu sanatın demokratikleşmesi olarak da nitelenebilir. Bu durumda alımlayıcısına yeniden üretimle giden eserin anlamının çoğaldığı da belirtilmelidir. Artık mütevazı bir odanın duvarında da bir Picasso eseri görmek mümkün olabilecek ve eserin anlamı da bu kolay ulaşım sayesinde çoğalabilecektir (Sontag, 1993, s.22; Berger, 1999, s.18-23).

Wölfflin'in Sanat Tarihinin Temel Kavramları adlı kitabının önsözünde ifade ettiği gibi her devir dünyaya başka bir gözle bakmıştır. Dünyayı algılamada dolayısıyla da yorumlamada görülen değişimlerde toplumsal ortamın önemli bir rol oynadığını söylemek yanlış olmaz. Fotoğrafi ele alırken toplumsal gelişmelere de değinilmesinin en baş nedeni de budur. Ancak sanatı toplumsal gelişmeler ışığında ele alırken bir noktaya da dikkat etmek gerekmektedir. Sanatın ayrıcalığının zarar görme tehlikesine karşı dikkatli olunmalıdır. Her ruh durumunun insanın çehresine yansması gibi, değişen "kamuoyunun" her değişikliğinin düzenli ve doğal olarak sanatta yankısını bulacağı görüşü, sanatın kendi şartları ve yaşam kurallarını göz ardı etmek olacaktır (Wölfflin, 1985, s.280).

Sinemanın gereksindiği farklı görsel algının oluşumunda fotoğraf öncülük etmiş ve doğanın bire bir kopya edilmesi insan eline gereksinim duyulmadan gerçekleştirilebilmiştir. Bu durum bir dizi teknik gelişmenin yanı sıra toplumsal şartların da tetiklediği bir sonuçtur.

2. 1. 1. 3. Sinema Sanatı

Film uygarlık tarihinin başlangıcından bu yana kitle için sanat yapma yolunda atılan ilk adım olmuştur. On dokuzuncu yüzyılda karışık ve yeni oluşmuş bir topluma yönelik bulvar oyunları ve tefrika romanların ortaya çıkışı, insanların sinemaya akmalarıyla sonuçlanan demokratik yoğunlaşmanın gerçek başlangıcı olarak kabul edilebilir (Hauser, 1984, s.223-421). Bunda kalabalıklaşan kent nüfusunun boş zamanlarını değerlendirme ve eğlenceye yönelme dürtüsünün etkisi de yadsınamaz.

Her şeyden önce bir “fotoğraf” olan sinema sanatının kökeni, ortamı, en elle tutulur nesnesi makinedir. Makine film hazırlanmasında yaratıcıyla, bu kişinin çalışması ve algılayanla, bu kişinin sanat beğenisi arasında durmaktadır (Hauser, 1984, s.426).

Sanatçının duygu ve düşüncelerini aktarmada, dünyayı yorumlamada, sanatsal beğenisini ortaya koymada bu “makine”den yararlanması için bir geçiş dönemine ihtiyaç duyulmuştur. Başlangıçta fotoğrafta olduğu gibi teknik bir buluş olarak algılanan ve geleceğinden kuşku duyulan sinemanın, sanat olarak diğer sanatlardan bağımsız bir şekilde kendi dilini geliştirmesi için anlatım olanaklarının araştırılması gerekmiştir. “Yirmi yıl önce de çekmek için bugünküler gibi büyük projelerimiz vardı. Gene de iyi bir iş çıkaramıyorduk. Çünkü görüntülerle anlatmayı, her şeyi kamera ile elde etmeyi bilmiyorduk. Yepyeni bir anlatım önümüzde açılmıştı, ama biz hala eski sanat biçimleriyle ona yaklaşıyorduk” sözleri sinemanın anlatımsal yapısını ilk kez bilinçli bir şekilde geliştirip kullanan David W. Griffith’e (1875-1948) aittir. Aynı zamanda bunlar sinemanın ilk yıllarını da özet olarak ifade etmektedir (Vincenti, 1993, s.19-20).

Başlangıçta sinemaya önceden var olan anlatım dilleriyle ilgili bilgilerle yaklaşıldığından; çekilen sahnelerin ve oyunculuğun tiyatro deneylerine dayanmasına, ilk yakın çekimlerin portre fotoğraflarına, bunların da yüzyıllardır resim alanında yapılan çalışmalara, ışık gölge araştırmalarına dayanmasına şaşırılmamak gerekmektedir (Vincenti, 1993, s.19-20). Ayrıca

henüz kendi dilini oluşturamamış olan sinemanın kendisinden önceki sanatların ifade olanaklarına yaslanması modern sanat ve iletişim araçlarıyla eski araçlar arasındaki süreklilik açısından da yorumlanabilir. Evrimci yaklaşımlara göre sinema düşüncesi Çin ve Japonların basit optik oyunlarından Cava, Mısır ve Türkiye'nin gölge oyunlarına, on üçüncü yüzyıl resim ustalarıyla başlayan üç boyutlu dünyanın iki boyutlu bir yüzeye gerçeğe uygun olarak resmetme çabalarına kadar çok çeşitli kaynaklara dayanmaktadır. Sinema eleştirmeni Raymond Durgnat sinema için "Kendisinden önceki sanat biçimlerinin bir güldestesisidir. Sinema bu sanatların her biriyle ortak bazı unsurları paylaşarak bunları kendi örüntüsü içinde dokumaktadır" diyerek sinemanın dilini oluşturmasında diğer sanatlardan bağımsız olarak hareket etmediği yolundaki görüşleri özetlemektedir (Mutlu, 1991, s.31-32). Hauser'in de vurguladığı gibi kültürel gelişim evresinde, film gibi tam anlamıyla yeni gelişen yollar bile kullansa, bir sanatın her şeyi ile yeni baştan başlayabileceğini tasarlamak pek mümkün değildir (Hauser, 1984, s.422-423).

Anlatımı, hareket halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatı olarak tanımlanabilecek ve sözcük anlamı da hareketi kaydeden gereç olan (Onaran, 1999, s.6) sinemanın keşfi bir kişinin çabası sonucunda değil, son yüzyılların bir çok önemli buluşunda olduğu gibi, çeşitli araştırmacıların birbirini izleyen uzun çabaları sonucunda gerçekleşmiştir.

2. 1. 1. 4. Hareketli Görüntü

Sinema gözün bir özelliğine, daha doğrusu bir kusuruna dayanmaktadır. Herhangi bir cismin gözümüze gelen görüntüsü bu cisim ortadan kalkar kalkmaz kaybolmaz, bir süre daha devam eder. Gözün görme sinirleriyle dolu ağ tabakasında meydana gelen bu olaya, ağ tabaka izlenimi denilmektedir. Gözün bu özelliği ilkçağlardan beri bilinmektedir. Ağ tabaka izleniminin bilimsel verilere dayanılarak uygulanmasının başlangıcı on sekizinci yüzyıl olmuştur. İngiliz bilgini Peter Mark Roget (1779-1869) 1824'te ağ tabaka izleniminin hareket eden cisimlerle bağlantısını Royal Academy'ye bildirmiştir. Yine bir İngiliz olan doktor John Ayrton Paris (1785-1856), ağ tabaka izlenimine dayanarak, çocuğunu eğlendirmek için oyuncak aygıtların en basiti olan thaumatrope'ü yapmıştır. Bir yüzünde kuş, öbür yüzünde kafes resmi bulunan karton hızla döndürülünce, kuş kafesin içine girmiş gibi görünmektedir (Özön, 1964, s.3-4).

Peş peşe gelen iki görüntünün göz tarafından algılanması, bir çeşit kurgu içinde bu tek tek ve durağan olan görüntüleri bir eyleme dönüştürmektedir. Bu ilkedен yola çıkan Doktor Paris'in thaumatrope'si, Fardon tekerleği (1830), Plateau'nun fenachistoscopie'si (1832), Horner'ın zootropie'si (1834) hep çizilmiş görüntülerden yararlanmaktadır. Bu yöntem canlandırma filmlerinin yapılması için yeterlidir. Ancak sinema için bir hareketin çeşitli aşamalarının ayrı ayrı saptanması ve sonradan da gösterimde yeniden üretilmesi gerektiğinden fotoğrafta yaşanan gelişmeler önem taşımaktadır (Vincenti, 1993, s.15-16).

1800'lü yılların ortalarında çeşitli fotoğrafçı ve araştırmacılar ilk hareketli fotoğrafları çekmek yolunda girişimlerde bulunmuşlardır. Edward Muybridge'in (1830-1904) koşan atlarla ilgili fotoğrafları ve bunları çekerken geliştirdiği yöntem bunlar içerisinde bir dönüm noktası olmuştur. Hareketin anlarının parçalarını inceleyen bir fotoğrafçı olan Muybridge 1877 yılında insan gözünün göremediğini görünür kılmayı başarmıştır. Buna göre, atların koştuğu bir pist boyunca yirmi dört fotoğraf makinesinden oluşan bir sistem kurarak, atın koşu anındaki çok kısa aralıklı yirmi dört pozunu kaydetmeyi başarmıştır. Daha sonra Muybridge, çeşitli hareketlerin anlara bölünmüş hallerini gösteren fotoğrafları, dönen bir tekerleğin üzerine yerleştirerek perdeye yansıtmayı denemiştir. Böylelikle de perdede hareket yansımaları elde edilmiştir. Bu çalışmalarına "hareket eden resimler" adını koyan Muybridge, fotoğraflarını on iki ile kırk adet arası kamerayla çekmektedir. Hareketin çeşitli anlarının ardı ardına tek bir kamera ile kaydedilmesi 1882'de Etienne Jules Marey (1830-1904) tarafından gerçekleştirilmiştir (Abisel, 1989, s.11). Marey saniyede eşit aralıklarla peş peşe çekilmiş on iki görüntü elde etmeyi başarmıştır. Kuşlarla ilgili yaptığı çalışmalarında Muybridge'in yöntemini kullanması olanaksız olduğundan yakın arkadaşı Jules Jansen'in (1824-1907) geliştirdiği bir aygıt olan fotoğrafik tüfeği kullanır (Betton, 1994, s.6; Abisel, 1989, s.12). Ancak hareketi parçalara bölmek ve fizyolojik açıdan bu hareketleri incelemek amacı güden Marey'in hareketi yeniden kurmak gibi bir amacı yoktur (Özön, 1964, s.79).

1888'de Emile Reynaud (1844-1918) kenarı delikli film şeridi sisteminin telif hakkını tescil ettirmiştir. Praksinoskop adını verdiği aletiyle yüzlerce heyecanlı izleyici önünde deliklerden çevrilerek dönen canlı resim gösterileri düzenlemiştir. Bu gösteriye müzik de eşlik etmektedir (Betton, 1994, s.6).

Bu çalışmalarla yakından ilgilenen Thomas Alva Edison (1847-1931) sesi almakta kullandığı fonografını, görüntüyü almakta kullanılan bir aygıtle birleştirmek amacıyla

çalışmaktadır. Edison yardımcısı William K.L. Dickson (1860-1937) ile Marey'in kronofotografını geliştirmek amacıyla çalışır. 1891'de kinetograf adını verdiği alıcıyla kineteskop adını verdiği göstericiyi meydana getirir. Ancak tek bir insanın izleyebildiği bu göstericide, film makarasının mucidi George Eastman'a (1854-1932) ismarlanan delikli filmler kullanılmaktadır. Edison'un kineteskopu halkın ilgisini çekince, 1894'te New York'ta kineteskopların yerleştirildiği bir salon açılır. Edison sayısı artan kineteskoplarına film yetiştirebilmek için, Dickson yönetiminde West Orange'da, çevresi katranlı bezlerle çevrili olmasından ötürü Black Maria denilen dünyanın ilk film stüdyosunu kurar (Özön, 1964, s.8-9). Burada Edison firmasının ilk filmleri gerçekleştirilir. *Fred Ott'un Aksırığı* (*Fred Ott's Sneeze*-1893), bazı akrobatik numara ve dans gösterileri, İskoç Kraliçesi Mary'nin idamı gibi tarihi olaylar, bazı Broadway oyunlarından sahneler çekilen ilk filmler arasında yer almaktadır (Abisel, 1989, s.14-15).

Bütün bunların sonucunda sinemayı kimin icat ettiği sorusuna tek ve net bir yanıt verilemeyeceği ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar Edison'u kendisini sinemanın mucidi olarak gördüğü bilinse de, William Friese-Greene (1853-1921) yılları arasında yaşamış olan İngiliz fotoğrafçı) aracılığıyla İngilizler, Louis-Aimé-August Le Prince (1842-1890 yılları arasında yaşamış olan Fransız ressam, kimyacı) ile Fransızlar, Max ve Emil Skladanovsky'nin (1863-1939 yılları arasında yaşamış olan Almanya'daki ilk gösteriyi düzenleyen mucit ve öncü sinemacı) aygıtlarıyla Almanlar hareketli resmin icadını kendilerine mal etmek isterler. Çünkü, bu ülkelerde projeksiyon makinelerinin patentleri erkenden alınmış ve Edison'un gösterisinden daha önce halka, perde üzerinde hareketli resim gösterileri düzenlenmiştir. Bunlara karşın, evrensel bir kabul gören "sinema" sözcüğünün yaratıcıları olan Lumière'ler, kullanışlı ve sağlam aygıtlarıyla sinemanın mucidi olma şerefini kazanmışlardır (Abisel, 1989, s.13).

2. 1. 1. 5. Sinemanın İlk Yılları

Louis Lumière (1864-1948) ve kardeşi Aguste Lumière (1862-1954) 13 Şubat 1895'te cinématographe'ın patentini almışlar ve 22 Martta bununla bilim adamlarına ilk gösteriyi yapmışlardır. 28 Aralık 1895'te Paris'te Capucine bulvarındaki Grand Café'de ise sinematograf ilk olarak kalabalık bir seyirci grubunun önünde ücret karşılığı gösterimlere başlamıştır. Louis Lumière ile kardeşi Aguste'un sinema aygıtlarının bulunuşuna en son

katılan bu buluşu, daha öncekilerden çok daha kullanışlı, çok daha basittir. Hem alıcı hem gösterici hem de basıcı olarak kullanılabilir. Ayrıca perdeye yansıttığı görüntülerin niteliği de daha önceki denemelerden daha başarılıdır (Özön, 1964, s.10).

Lumière'lerin gösterileri ilk günlerde pek ilgi çekmediyse de birkaç hafta sonra dünya çapında büyük bir başarı kazanılmıştır (Abisel, 1989, s.15). Bu aygıtlarda kullanılan 17m.lik filmler konularının basitliğine, gösterilerinin kısıtlılığına rağmen halkı çekmektedir. Lumière'in ilk filmi *Lumière fabrikalarından çıkış (La sortie des usines Lumière-1895)* olmuştur. Bu filmi Lyon'daki fabrikasından işçiler dağılırken çekmiştir. *Bahçıvanın sulanışı (L'arroseur arrosé-1895)* ya da *Kağıt oyunu (Les Joueurs de Cartes)* gibi kısa senaryo taslağına dayanan filmler de gerçekleştirmiştir. Ancak bu tarz filmlerden çok sinemanın tabiatı olduğu vermesi gerektiği düşüncesinin etkisiyle filmler çeviren Lumière, tiyatronun hareket eden görüntü için model olmasını reddetmiştir. Bunun yerine Fransa yaşamının panoramasını sunmayı tercih ederek, küçük fakat canlı, hayatın içinden olayların filmlerini gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Bu filmlerin çoğunda ailesinin yaşayışından, çevresindeki gündelik hayatın durumlarından sahneler vardır. Bebeğin kahvaltısı, çocuk kavgası, limandan çıkış, balıkçılar ve ağları, itfaiye erleri işbaşındayken, yüzücüler, bir duvarın yıkımı, bir bisiklet dersi, sahilde çocuklar bunlara örnek olarak verilebilir. Gösterileri büyük ilgi toplayan Lumière'ler bir yıl içinde makine stoklarını epey büyütmüşlerdir (Özön, 1964, s.11; Barnouw, 1983, s.9).

Ayrıca yetiştirdikleri kameramanları dünyanın farklı ülkelerine göndererek ilk haber, röportaj ve gezi filmlerinin çekilmesini sağlamışlardır. Bu kameramanlar farklı konularda yaklaşık bin iki yüzü bulan kısa film çekmişlerdir. Lumière'ler yurt dışındaki kameramanları sayesinde gösterim programlarını zenginleştirmişlerdir. Ancak bu filmlerin çoğunu kimin çektiği bilinmemektedir. Lumière'in sonraki yıllarda bazılarının adlarını söylemesiyle, bazılarının da anılarında işlerinden ya da diğerlerinin çalışmalarından bahsetmeleri sayesinde filmleri kimin çektiği konusunda birkaçının adı bilinmektedir. Bu şekilde Félix Mesguish'in çeşitli Fransız şehirlerinde çekimler yaptığı sonra Birleşik Devletlere, daha sonra da Rusya'ya gittiği, Alexandre Promorio'nun İspanya, İtalya, İsviçre ve Türkiye'de çekimler gerçekleştirdiği, Porto ve Tax'ın Latin Amerika'da, Francis Dobliver'in Charles Moisson ile birlikte Rusya, Asya ve Amerika'da bulunduğu bilinmektedir. Yaşanan bu gelişmelerin sonucunda Edison'un kineteskopunun dağıtıcısı olan Raff and Gammon ağır

bir kayıp yaşamış ve Edison kineteskobunda bazı değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır. (Rhode, 1976, s.15-16; Barnouw, 1983, s.13).

İyi bir fotoğrafçı olan Louis Lumière filmlerinde dikkati çeken çerçeveleme ve kompozisyon başarısı göstermiştir. Bu başarısını günlük yaşamın ayrıntılarını görüntülerken de sergilemiştir. En ünlü filmi *Bir trenin gara girişi'nde* (*L'arrivée d'un train en gare-1895*), trenin hızla gara girişinin etkisi, kocaman şapkasıyla ilerleyen bir kadının görüntüsüyle tamamlanmaktadır. İşçilerin fabrikanın büyük kapısından dağılmaları ise bir köpek ve bisikletli tarafından zenginleşmektedir (Abisel, 1989, s.16).

Bütün bu başarılı çalışmalara rağmen Louis Lumière sinemanın bir geleceği olduğuna inanmamaktadır. Ona göre halk bu icattan çabucak bıkacak ve icat da ilk çıktığı yere, araştırmacıların bilginlerin eline dönecektir. Ancak sinemanın parlak bir geleceği olduğuna inananlar da bulunmaktadır. Georges Méliés (1861-1938) de bunlardan biridir.

Méliés sinema ile uğraşmadan önce Paris'teki Robert Houdin tiyatrosunu işletmektedir. Burası illüzyonizm numaraları ile ün salmış bir tiyatro olup, gösterileri de Méliés hazırlamaktadır. Lumière'in sinematografı ileri görüşlü biri olan Méliés'in gözünden kaçmamış ve tiyatrosunu sinemaya çevirmek istemiştir. Bir sinema aygıtı almak için başvurduğu Lumière ise buna yanaşmayarak, "Bana teşekkür borçlusun delikanlı, bu senin iflasına yol açacaktı. Sinemanın geleceği yoktur" dediği söylenmektedir. Bunun üzerine Méliés de İngiltere'de Robert William Paul'den bir aygıt satın alarak, 1896 yazında çalışmalarına başlayacaktır. İlk filmleri *Bir iskambil partisi* (*Une partie de cartes*), *Irmakta kurtarma* (*Sauvetage en rivière-1896*) büyük bir özellik taşımamaktadır. Bunların yanı sıra çalışmaları içerisinde Lumière'in filmlerinin benzerleri de yer almaktadır. Fakat Méliés özellikle bugün kullanılan film hilelerinin çoğunu bularak, seyircileri hayrete düşüren filmler çevirmiştir (havada yürüyen adam, kesik başını taşıyan insan gibi). 1897'de Bazar de Charité'de yüz seksen seyircinin ölümüne yol açan yangın sinemayı büyük bir bunalımın içine atmış olsa da; aynı yıl Méliés'in büyük başarılarının başlangıcı olmuştur. Montreuil'de bir stüdyo kuran Méliés, burada eski tiyatro tecrübelerine dayanarak dekorlu, senaryolu, oyunculu, sahne düzenine önem veren filmler çevirmiştir. 1902'de İngiliz yazar H. G. Wells ve Fransız yazar Jules Verne'in yapıtlarına dayanarak en önemli filmi olan *Aya gezi'yi* (*Le voyage dans la lune*) çevirmiştir. On altı dakika süren bu film, bir bilginler topluluğunun aya gezisini anlatmaktadır (Özön, 1964, s.11-12).

Böylelikle Siegfried Kracauer'ın tanımıyla teatral görüntü ile Méliés ve öykülü film gerçekleştirme yolunu seçenler, canlı görüntünün sunumu ile de Lumière'in izinde gidenler olmak üzere sinema daha başlangıç yıllarında birbirinden apayrı iki yöne ayrılmıştır (Dickinson, 1971, s.14).

Lumière sinemayı gözlemciliğe yöneltmiş, dış dünyayı olduğu gibi film üzerine aktaran belge film yolunu açmıştır. Méliés ise, sinemayı hayal gücüne dayandırarak, yalnız bu güçten kuvvet alan öykülü film yoluna sokmuştur (Özön, 1964, s.12). Aslında bakılacak olursa belgesel filmler sinema tarihinin başlangıcını oluşturmaktadır ve pek çok ülkede ilk zamanlarda, film gösterimlerinde belgesel sayısı kurmaca filmlerden fazladır. Ancak bu oran 1907'den sonra değişmeye başlamış ve kurmaca filmlerin sayısı hızla artarken, izleyici ilgisi de bunlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Belgesel türü ise, seyirciyi etkileyen ve karlı bir endüstrinin yaratılmasını sağlayan kurmaca filmler olduğundan bir kenara itilmeye başlamıştır. Sinemada gösterim için ve finansal sponsor sağlamak için savaşım veren belgesel bu handikaplara rağmen zengin ve çeşitli biçimler, teknikler geliştirmeyi de başarabilmiştir (Cowie, 1971, s.170; Barnouw, 1983, s.21).

Hızlı bir şekilde tüm dünyayı sararak büyük bir endüstriye dönüşen Lumière'lerin sinematografi, dünyayı daha küçük ve sıradan bir yer haline getirmiştir. Marconi'nin 1859'da radyoyu icadı ya da 1903'te Wright kardeşlerin ilk defa uçakla uçmaları aynı şoku ve coşkulu etkiyi yaratmamıştır. (Rhode, 1976, s.16). Ayrıca gelecek görülmeyen bir alanın hızlı bir şekilde tüm dünyaya yayılmasının da umulmadık bir gelişme olduğu ortadadır. Edgar Morin sinemanın yirmi yıldan az bir sürede küçük şovmenlerin elinden çıkıp, büyük bir endüstri ve sanat biçimi olması konusunda: "Bu sıra dışı bir dönüşümdür. Çünkü bu dönüşümü gerçekleştiren adamlar ne eğitilmiş ne de sanatçı kimselerdir. Bunlar tüccarlar, sihirbazlardır" demektedir (Rhode, 1976, s.29).

Sinemanın ortaya çıkış süreci fotoğrafik görüntünün elde edilmesinin kısa tarihiyle birlikte ortaya konulduktan sonra, bu yeni sanat dalının daha başlangıç aşamasında iki öncü sinemacının çalışmalarıyla birlikte iki farklı alana ayrıldığı belirtilmiştir: Bunlar alıcıyı hayatın içerisine sokan Lumière'in izinde gidenler ile Méliés'in öykülü film gerçekleştirme yolunu seçenler. Kurmaca olmayan filmler ile kurmaca olanlara işaret eden bu temel ayrım, filmleri türlerine ayırma konusunda da ilk basamağı oluşturmaktadır.

2. 1. 2. Tür Kavramı

Kökeni Latince olan “genre” sözcüğü Fransızca’dan gelmektedir. İngilizce’deki “kind”, “class” sözcüklerinin karşılığıdır. Yaygın olarak; retorikte, edebiyat teorisinde, medya teorisinde ve son zamanlarda da dil bilim alanında kullanılmaktadır

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Sanatsal bir kavramı ifade eden tür sözcüğü Türkçe’de “genre” sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Aslında genre daha çok cins, “aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelere topluluğu” anlamına gelmektedir. Ancak sanat alanına ilişkin bir terim olan genre için türün kullanılması daha uygun olacaktır. Zaten tür, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “içerik, biçim ve amaç yönünden ortak özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanması sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir (Abisel, 1995, s.14).

Robert Allen tür çalışmalarının tarihine bakıldığında, iki bin yıllık bir sürecin çoğunda, öncelikle sınıflandırma ve bunlara isimler verme işiyle ilgilenildiğini ifade etmiştir. Bu botanikçilerin bitkileri çeşitlerine göre ayırıp isimlendirmelerine benzetilebilir. Ancak biyolojideki sınıflandırma bilimsel bir yöntem önermekte olup, bunun sanat alanına uygulanması için daha farklı bir yaklaşımın geliştirilmesi gereksinimi açıktır (<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003). Sanat alanında türlere ayırma işleminin yaygın olarak yapılması ilk defa Aydınlanma Çağı ile ortaya çıkmıştır.

İnsan düşüncesinin dinin desteğine gereksinim duymadığı, aklın bulgularına güvenilmesi gerektiği anlayışı Aydınlanma Çağı ile yerleşmeye başlamıştır. Böylelikle insan, akla dayanarak ve aklın geliştirdiği yöntemlerle dünyayı bilimsel yollarla keşfe çıkmıştır. Bu keşifte en büyük yardımcısı da bilimdir. Bilimsel çalışmanın, kurallar ve yasalar oluşturma, neden sonuç ilişkileri kurma, geçmişin olgularını ve deneyimlerini bir gelenek temeline oturtmak gibi özelliklerinin bir ortak noktası vardır. O da sistemleştirmedir. Bilimsel yaklaşımın esas aldığı sistemleştirme ile dünyanın açıklanması, daha anlaşılır kılınmasında sınıflandırma işlemi önemli bir yer tutmaktadır. Doğa bilimlerinden başlayarak, insan yaşadığı çevredeki varlıkları hem bilebilmek hem de bir noktada denetleyebilmek için bu

varlıkları benzerlik ve farklılıklarına göre sınıflandırmıştır. Bu da bilimsel bir tutum çerçevesinde, düzenli ve sistemli bir inceleme olanağının kapılarını açmıştır. Bu yaklaşımın kültür ve sanat ürünlerinin incelenmesinde de aynı yolu tutması anlaşılır bir olgudur. Dolayısıyla on yedinci yüzyılla birlikte sanat yapıtları da yaygın bir şekilde sınıflandırma işlemine tabi tutulmuştur. Bu anlamda tür kavramı da, biyolojiden kültür alanına geçmiştir. Temelinde de varlıkları, şeyleri sonradan, dışardan atfedilen bir çerçeveye yerleştirmek olgusu vardır (Hampson, 1991, s.25; Cemal, 2000, s.105; Abisel, 1995, s.14).

2. 1. 2. 1. Sanatta Türler

Tür kavramı, ilk kez edebiyatta farklı türlerin, farklı teknik ve konularla var olduğunu Poetika adlı eserinde ele alan Aristo (MÖ.384-MÖ.322) tarafından geliştirilmiştir. Aristo Poetika'da şiiri; epik, lirik, tragedya vs... olarak sınıflandırmıştır. Amacı, her türün özelliklerini ve o türden ne beklenip ne beklenilmeyeceğini ortaya koymak olmuştur. Bunların ilişkilerinin önemini oturtmaya çalıştıktan sonra tragedyanın şiirin en yüksek türü olduğunu iddia etmiştir (Buscombe, 1977, s.24). Aristo Poetika'da şiir sanatının türlerini ortaya koymanın yanı sıra bir şiirin başarılı olarak kabul edilebilmesi için materyalinin ne şekilde işlenmesi gerektiğine de açıklık getirmeye çalışmıştır (Aristoteles, 1963, s.11).

Rönesans döneminde, Aristo'nun türsel sınıflandırmaya ilişkin görüşleri tekrar gündeme gelmiş ve sert kuralları olan bir sistem kurulmuştur. Buna göre her tür için kesin formlar belirlenmiştir. On yedinci ve on sekizinci yüzyıl, neo-klasik dönemde de bu tarz kodlamalar yayılmıştır. Bu dönemde edebiyat her biri kendine uygun özelliğe, biçime, konuya sahip daha fazla türe bölünmüştür. Bu şekilde mekanik ve de diktatörce olan yaklaşım sonucunda, edebiyat türleri teorisi güvenilir bir hal almıştır (Buscombe, 1977, s.24).

Güzel sanatlarda tür sözcüğünün ilk kez kullanımı ise belirli türdeki konuları, özellikle günlük yaşamdan alınan sahneleri işleyen resimlerin adlandırılması ile gerçekleşmiştir (Gombrich, 1995, s.381). Gündelik yaşama ilişkin belirli sınıfların, özellikle de çiftçilerin yaşamına ilişkin konuları ele alan resimlerde, aynı zamanda edebiyat yapıtları için de kullanılan tür ayırımında, göze çarpan ilk özellik konu farklılığıdır. Bu farklılık dönemin diğer sanat yapıtlarına bakıldığında daha iyi anlaşılacaktır. O dönemde yaygın olarak dini konular işlenmektedir. Bu, Ortaçağ sanatının belirleyici özelliği olan insanlara Tanrının

merhamet ve gücünün örneklerini göstermek amacından kaynaklanmaktadır. Buna göre kilise, çoğu okuma yazma bilmeyen üyeleri için, bir kitaptaki imgeler çocuğa anlamasında nasıl yardımcı olmaktaysa, resimlerin de aynı işlevi üstlenebileceğini düşünmektedir (Gombrich, 1995, s.129-135). Böylelikle resimler aracılığıyla anlatılan dinsel öyküler, halka imana dayalı düzenin ve yaşamın kurallarını öğretecektir.

On altıncı yüzyılın sonunda ise günlük yaşamdan sahneler gösteren resimler, takvimler aracılığıyla yaygınlaşmıştır. Bunlarda mevsimlerin özelliklerine ve mevsim koşullarının günlük yaşama yansımalarına yer verilmiştir. On yedinci yüzyıla birlikte gündelik yaşamın resmedilmesi alışkanlığı iyice yaygınlaşmıştır. Özellikle Flaman ressamlar buna farklı bir boyut katmışlardır ve “tür resmi” ayrımı ortaya çıkmıştır. Resimde kutsal ve dini olandan arınıp, uzaklaşma da böylece başlamıştır. Metsu, Brughel, Vermeer, Hogarth gibi sanatçılar portrelerin dışında, yaşamı betimleyen tablolar yapmışlardır. Böylece halkın yaşam alanları (tarlalar, mutfaklar, dükkanlar, sokaklar, vb...) ve günlük yaşama, toplumsal olaylara ilişkin sahneler (düğün, panayır, paten kayma, vb...) görüntülenmiştir. Dinsel nitelik taşımayan portrelerden farklı olarak bu resimlerin temel özelliklerinden biri, hareket ve eylem içermeleridir. Bir başka özellik ise, seçilen konular kadar, bu konulara yönelik yaklaşımlarda yatmaktadır. Artık dinsel ya da mitolojik öykülerin belirlenmesi için gerekli olan düş gücüne bağımlılık azalmış; insan tipleri, çevre ve kostümler gerçeğe uygun olarak resmedilmiştir. Ressamlar, öteki tablolarda yer alan öznellikten de sıyrılmaya çalışarak, duygusal, dinsel, dramatik, törensel, tarihsel ve satirik öğelerden kaçınmışlardır. Benzer gelişmeler edebiyat alanında da görülmüş; örneğin on yedinci yüzyılın ilk yarısında İngiltere’de, bugün kirevi şiirleri olarak adlandırılan bir şiir türü ortaya çıkmıştır (Abisel, 1995, s.15-16).

Burada belirleyici olmasa da ilgi çekici bir konu, tür sözcüğünün arkasına yerleştirilen “sıradan, günlük, halka ait, bildik ve tanıdık olma” nitelikleridir. Sözü edilen yapıtlarda konuların sıradan oluşu, onları yüce, kutsal ve soylu konuları işleyen yapıtlar yanında adeta ikinci sınıf konuma yerleştirmiştir. Bu küçümsemenin özünde sanat konusundaki geçerli olan idealist anlayış olduğu söylenebilir. Doğruyu, hakikati bulmanın yolu zamanın sınavına tabi olmuş genel sonuçlarda yatmaktadır. Bu nedenle gerçek yaşama benzerlik değer olarak küçümseirken, bunun yerine sanatsal başarının kriteri olarak, ideale uyum ve gelenek içinde yer almak dikkate alınmaktadır. Gelenek içinde yer alma meselesi, her sanatsal faaliyet için uyulması gereken katı kuralların belirlenmesine kadar uzanan bir sürece işaret

etmektedir. Yapıtları gruplar halinde kuralları ile belirleyen klasik anlayışın bu katı kuralcılığı ve sınırlamalarına romantik anlayış karşı çıkmıştır (Abisel, 1995, s.16).

Romantizme kadar orjinallik, zamanla değer kazanmış temalara ve ifade biçimlerine güzellikler, anlamlar katmak demekken; romantizmle birlikte bireysel bir üslup, bireysel bir konu ya da en azından bireysel çeşnisi ağır basan üslup ve konu anlamına gelmeye başlamıştır. Bireyciliği ön plana çıkartan romantik görüş, işin merkezine sanatçıyı oturtmuştur. Buna göre sanatçıların geleneğin sınırlayıcılığından sıyrılarak, ilhamları onları ne şekilde yönlendiriyorsa yapıtlarını oluşturmakta da o şekilde özgür olmaları gerekmektedir (Lynton, 1982, s.354; Moran, 1999, s.101-102; Buscombe, 1977, s.25).

Klasik kuramsa orjinalin üstünlüğünde ısrarlıdır. Bu, temel kurucu öğeleri değiştirilemez olan, taklit edilecek ilk örnektir. Zamanın dışında var olmuş platonik bir idealdir. İlk örneği taklit edenlerin temel öğeleri değişmemiştir. Bundan ötürü, sonradan gelen taklitler çoğu durumda orjinal tasarımın zarafet ve sadeliğine bir ölçüde zarar da veren süslemelere yönelmektedirler. Örneğin, Dorlar ilk ortaya çıkan topluluk olarak, basit, dengeli, orantılı ve doğrudan bir sanat ortaya koymuşlardır. Yıllar geçip yerlerini İonlar'a sonra da Korintler'e bırakmışlardır. Bu durumda ilk gelenlerin kurduğu sanatın son toplulukta orjinal fikrin ruhsuzlaşmasına yol açan bir karışıklıkta olduğu görülmektedir. Aynı şeyin, yerini Rokoko ve Barok'a bırakan klasik resim ve mimaride de meydana geldiği açıktır. Süsleme gittikçe artarken, orjinalin gücü ve saflığı bir şekilde israf edilmiştir (Sobchack, 1977, s.41-42).

Klasik yaklaşımdaki ilk örneğin takibi konusuna karşıt olarak Romantizmde ne pahasına olursa olsun özgünlük peşinde koşulması geleneği üretilmiştir. Ödün tanımaz tutumuyla gelenekçiliğe karşı çıkan bütün hareketlerin doruğunu oluşturan romantizm, her türlü stereotiple, düzenli ve kurala bağlı olanla aynı kararlı tutkuyla savaşarak, örnek sayılan her biçimi düşündürücü bir alan, ucuz bir klişe, mekanik olarak yönlendirilebilen bir formül diye nitelendirmiştir. Gelenek kavramı ilk kez romantizmin klasizist örneklerle karşı açtığı haçlı seferinden sonra aşağılayıcı bir anlam almıştır; buna göre gelenekçilik, yeniçağın kültürel bunalımının en düşündürücü belirtilerinden biri sayılmaktadır. Böylelikle geçmiş sanatının klasik örnekleri bütün ağırlığıyla her modern sanatçının vicdan azabına dönüşmüştür. "Ben"ini kurtarmak, öz bilincini korumak isteyen herkes, daha önce var olanların tümünden kaçınmak zorundadır (Cemal, 2000, s.173). Ancak, romantik döneme tarihlenen sanatta yeniliğin daha önemli ve arzulanan bir özellik olmasının Raymound

Williams'ın belirttiği gibi bazı sakıncaları da vardır. Sanat, büyük kabaca homojen denilebilecek izleyicisiyle olan bağlantısından uzaklaşmaya başlamıştır. Burada günümüzün kitle ve entelektüel kültür arasındaki bölünme bulunabilir. Kolaylıkla orjinallik eksantrikliğin içinde dejenere olmuş ve iletişim bireysel anlatıma duyulan ilgiye kurban edilmiştir (Buscombe, 1977, s.35).

Böylelikle bir yanda klasik yaklaşımın orjinalin üstünlüğünü ve bu ilk örneğin ortaya koyduğu kuralların takip edilmesini savunmasıyla, diğer tarafta da romantik yaklaşımın bireysel yeteneği kutsaması ve her türlü geleneksel bağla ilişkisini koparmaya çalışmasıyla, şu ya da bu başlık altında türler halinde bir araya getirilebilen yapıtlara yönelik küçümseyici bir tutum takınmasını anlamak da kolaylaşmaktadır.

Romantik yaklaşımın sanatsal bir çalışmanın daima tek olması ve ortada türlerin olmaması gerektiği ve de belirli kalıpların tekrar edilmesi nedeniyle yaratıcı etkinliğin sınırlandırılıp ket vurulduğuna ilişkin görüşleri, sanatta tür başlığı altında toplanan yapıtları eleştirmesinin baş nedenidir. Romantik ideolojide; yaratıcı orjinallik, bireysel stil ve artistik kendini dışa vurmaya önem verilmesi ve sanatçının geleneği kıran kişi olması başattır (<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Klasik yaklaşım da birbirine benzer bu nedenle de gruplar halinde belirli başlıklar altında toplanabilen yapıtların orjinallikten uzak oluşları nedeniyle bunları ciddiye almamakta ve küçümsemektedir. Bunlar popüler kültürün ürünü olup, geniş kitleler tarafından kolaylıkla alımlanabilecek şekilde formüle edilmektedirler. Dolayısıyla da yüksek sanat ürünü olan ciddi, soylu, kitlelerce benimsenmesi önemli olmayan, derin düşünceleri ve hakikati irdeleyen; özgün, benzersiz, onu o yapan kurallara uygun yapıtlardan değildir. Bu yaklaşımda türe giren yapıtların, tekrara, tanışlığa dayanmaları, zihni zorlamadan anlamlandırılmaları ve kolayca haz vermeleri nedeniyle sanat sayılmamaları, yirminci yüzyılda ortaya çıkan kitle kültürü kavrayışı ve kültür endüstrisine yönelik eleştirel tavra, popüler kültür ürünlerinin reddedilmesine dek uzanan yaklaşıma katkıda bulunmuştur (Abisel, 1995, s.19).

Popüler kültür ürünlerini reddeden eleştirel tavra ön ayak olan klasik yaklaşımdan sonra biraz da bu eleştirinin öznesi olan kitle toplumunun ve bunun kültür ürünlerinin özelliklerine değinmekte fayda var. Kitle toplumu kavramının tarihsel geçmişi Batı Avrupa

kapitalizminin on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki hızlı gelişimine bağlanmaktadır. Gelişkin teknolojiye dayalı kültür endüstrisi aracılığıyla, her şeyin basitleştirilip, sınıflandırılarak kitleselleştirildiğini öne süren bu görüş modern kapitalist kültürü, eşitlikçi ve vasat olarak tanımlamaktadır. Kitle kültürü her şeyi birbirine kaynaştırır, karıştırır ve homojenleşmiş bir kültür yaratır. Kitle kültürü çok demokratiktir; hiçbir şey arasında ya da hiçbir şeye karşı ayrımcılık yapmaz. Sonuçta kültür karşı konulmaz şekilde törpülenir ve standartlar kaybolur. Kapitalist düzen kültür ve yapıtlarını metaya dönüştürürken, bunların işlevi, eğlendirmek, saptırmak ve bilinci topyekûn edilgenlik noktasına indirmek olur (Swingewood, 1996, s.16). Sanayi Devrimi ile ortaya çıkmış olan yeni kuşağa, kültür endüstrisi, kültür ürünlerini metalaşma süreci sonucunda tek tipleştirme, seri üretim ve kitlesel dağıtım ile ulaştırmaktadır. Olay örgüleri, karakterleri, mekanları birbirine benzer biçimde yinelenen bu yapıtlar, kitlelerin yeni yaşam tarzına uyum sağlamalarına da katkıda bulunmaktadır. Sonuçta endüstrinin üretim mantığı kültürel alana da egemen olmuş ve ürettiği ürünler süprütü sayılırken sanatsal değerleri olabileceği de küçümsenmiştir.

Tür başlığı altında toplanan eserlere karşı takınılan bu tutum; belirli bir birikim ve eğitim aracılığıyla değerlendirilebilecek yüksek sanatlar ile sıradan insanın zahmetsizce ilişki kurabileceği popüler sanatlar ayrımını ortaya çıkarmıştır.

Türsel metinleri eleştiren yaklaşımlara karşıt olarak tür araştırmalarının ve bu alana giren yapıtların önemini ileri süren görüşler de ortaya konulmuştur. Bunlara göre, türler tarafından ileri sürülmüş, kurulmuş ne varsa, bunlarla ilişkisi olmayan bir tekst yapmak imkansızdır denilmiştir. Jacques Derrida "Türe ait olmayan bir tekst olamaz. Her tekst bir ya da birkaç tür barındırır" diyerek bu konudaki görüşlerini ifade etmektedir (<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003). Ayrıca türe yöneltmiş eleştirilerin karşısında tür analizlerinin, tekstleri tarihsel bir perspektife yerleştirmesinin, kültürel bağlam ve diğer tekstlerle ilişkisinin ortaya konmasının, tekstin inşasında yapımın sosyal bağlantılarının araştırılmasının önemi vurgulanmıştır.

Türsel tekstlerde var olan uyulaşımın bir avantaj olabileceği de belirtilmektedir. Buna göre, teksti oluşturanları bunu alımlayanların türün uyulaşımını bilmeleri, iletişimin daha verimli olmasını sağlayacak, böylelikle de bireysellik ve anlaşılmaçlık içerisinde tekstin anlamı eriyip gitmeyecektir

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Türe giren yapıtlara yönelik küçümseyici yaklaşımların karşısında öne sürülen ve genel hatlarıyla çizilmiş bu düşünceleri, daha açıklayıcı sonuçlar elde edebilmek için ayrıntılı olarak ele almak gerekmektedir.

Tür üzerinde durma gereği 1930'ların sonlarıyla 1940'lı yılların başlarında Chicago temelli Yeni Aristocular olarak bilinen eleştiri okulunun var olan formlar ve de uyuşumların sanatçı üzerindeki etkisine büyük ilgi göstermesiyle ortaya çıkmıştır. Romantik yaklaşımın ünlü deyişi “şiir şiirdir”de özetlenen, edebiyatın herhangi bir çağdaş ya da tarihi bir dış gerçekliğin referansına bel bağlamadan var olduğuna ilişkin edebiyatı izole edici görüşü; Yeni Aristocular tarafından, tür teorisinin yeniden canlandırılmasıyla tartışmalı hale gelmiştir (Buscombe, 1977, s.25). Ayrıca Yeni Aristocuların türler üzerinde durmanın önemini vurguladıkları dönemde, edebi türlerin biçimleri ve işlevlerine ilişkin sorular, Marksist edebiyat kuramcıları tarafından da gündeme getirilmiş durumdadır. George Lukacs tür incelemelerini tarihi ve toplumsal koşulların çerçevesine oturtmakta, türlerde zaman içinde görülen farklılaşmayı da yine toplumsal koşullarda ortaya çıkan değişimlere bağlamaktadır. Bir türün niteliğinin, o dönemin temel toplumsal ve tarihi özelliklerini ifade konusundaki kapasitesince belirlendiğini öne süren Lukacs, farklı tarihsel gelişim aşamalarında farklı türlerin doğduğunu söylemektedir. Türler bu nedenle, bazen tamamen ortadan kalkarken, bazen de değişikliğe uğramış olarak yeniden ortaya çıkmaktadırlar. İfade kapasitesi, türün işlevini ortaya koyduğundan, türün biçimini ya da işlevini incelemek aynı anlama gelmektedir. Türleri, nesnel, değişmez tarih boyunca sabit kalmış biçimsel uyuşumlar aracılığıyla sıralamaya çalışan biçimci kuramcılara karşı Marksist kuramcıların materyalist yaklaşımı, edebi formları “zamandan arı” özler ve arketipler olmaktan çıkarıp, günlük yaşamın toplumsal ve tarihi gerçekleriyle ilintilendirmiştir. Böylece edebi bir biçim olarak tür, bir yandan metnin içindeki toplumsal ve tarihsel ilişkilerin taşıyıcısı, öte yandan da, metnin, onu okuyan üzerindeki etkisi aracılığıyla toplumsal ilişkilere yeniden katılmasının bir yolu olarak anlaşılmaya başlamıştır. Popüler edebi türler de artık, ele alınmaya değer bulunmaktadır. Ayrıca edebiyatın tek tek metinler üzerinde odaklanarak değil, sistematik bir bakış aracılığıyla bir bütün olarak ele alınmasının ve bilimsel metotla incelenmesinin daha doğru olacağına ilişkin öneriler de popüler kültür ürünlerinin incelenmesinde yeni yaklaşımlara olanak tanımıştır (Abisel, 1995, s.18).

Ancak kitleye yönelik yapıtlar, baştan beri üst sınıfların incelmış zevklerine yönelenlerden ciddi biçimde farklılaştıklarından, tür kavramı popüler kültür alanına yerleştirilmiştir. Yüksek sanat ürünlerini gruplandırmak gerektiğinde ise, bunlar belirli sanatsal ve toplumsal amaçlar etrafında toplanarak “akım”lar, “ekol”ler birbirini izlemiştir (Abisel, 1995, s.19).

Sanatta türlere ve popülerliğe yönelik var olan küçümseyici tutumun izleri, sinema alanında da kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden de tür filmleri, az sayıdaki örnek dışında – ki bunlar klasik kuramın orjinal modeline uygun düşerek bir ölçüde itibar kazanmışlardır– uzun yıllar boyunca ele alınmaya değer bulunmamışlardır. Ayrıca, sinemaya yönelik saygı yaratmada yolun, onun bir sanat dalı olduğunu kanıtlamaktan geçtiğine inananlar da, sanata geleneksel biçimde yaklaşıma uygun olarak, özgün, biricik, ciddi yapıtları üstün tutmuşlar; popüler konulara ve geniş kitlelere yönelen filmleri türler altında toplayarak bir yana koymaya, onları bir anlamda “sanat” dışı saymaya itina göstermişlerdir (Abisel, 1995, s.21). Bu noktada Hauser’in konuya ilişkin ve zıt yöndeki görüşüne de yer verilebilir. Ona göre, geleneklere bağımlılığın paylaşıldığı noktada, hiçbir yerde olmayacak şekilde sanatçının kendine özgülüğü çarpıcı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Türsel kalıplar sanatçının yaratıcılığı içinde eritilerek ve sanatçının var olan uylaşımlardan yola çıkarak benzersiz bir yapıt ortaya koyabileceği de belirtilmektedir (Cemal, 2000, s.173; McConnel, 1977, s.11).

2. 1. 2. 2. Sinemada Türler

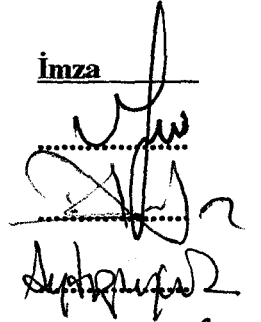
Sinemada tür kavramı, endüstrinin kendi içerisinde doğmuş ve eleştirmenlerin, seyircilerin ve son olarak da sinema yazarlarının ortak katkısıyla yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Buna göre türlerin endüstrinin işleyiş dinamikleri çerçevesinde nasıl ortaya çıktığına bakmak için Hollywood’un “Stüdyo Sistemi”nin parlak olduğu dönemi ele almak gerekmektedir. Hollywood için en önemli meselenin neyin nasıl satılacağı olmasından ötürü bir tarafta film türleri diğer tarafta da yıldızcılık en güvenilir dayanaklar olarak ortaya çıkmıştır. Stüdyo Sistemi’nin işlediği dönemde stüdyoların yaptığı binlerce film, öncelikle stüdyoların yıllık planlarında, sonra da tanıtım kitapçıklarında belirli adlar altında gruplandırılarak yer almaktadır. Diğer ticari girişim ya da endüstriyel üretim alanlarında olduğu gibi sinema endüstrisi de, daha en baştan ürünlerini sınıflamak, bunların niteliklerini, özelliklerini saptamak durumunda kalmıştır. Bu, bir yandan tanıtım olanaklarının devreye sokularak film kiralama işlemlerinin hızlanmasını sağlarken; öte yandan da “tüketici”den gelecek

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Şermin TAĞ'ın "Belgesel Sinema ve Türleri" başlıklı tezi 10 Eylül 2003 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Nazmi ULUTAK
Üye : Prof.Yalçın DEMİR
Üye : Doç.Dr.Aydın Ziya ÖZGÜR

İmza



Prof. Dr. Nurnan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



yönlendirici yankının da değerlendirilmesini kolaylaştırmaktadır. İlk yıllarda yapımcı ve dağıtımçı şirketler ellerindeki filmleri bazı başlıklar altında gruplayarak listeler hazırlayıp bunları müşterilerine broşürler aracılığıyla iletmışlerdir. Buna paralel olarak basında yer alan yazılarda da bazı adlandırmalar ortaya çıkmıştır. Seyircinin kendi sınıflandırmaları da bu süreçte yerini almıştır. Ancak bütün bu süreçte en önemli rolü, Hollywood film türlerinin oluşumunda –kitlesel üretime dayalı ekonominin her alanında olduğu gibi- standartları saptama zorunluluğu üstlenmiştir. Zamanla da Hollywood'un seyircinin belirli konular, olay örgüleri, mekanlar, oyuncular açısından tepkisini değerlendirme ve beklentilerini belirleme mekanizmalarını işleterek geleneklerini oluşturmasıyla türler de şekillenmişlerdir (Abisel, 1995, s.43-44).

Türlerin ortaya çıkmasında, geleneklerinin belirlenmesinde endüstrinin başat belirleyiciliğinin yanı sıra izleyiciden aldığı dönütleri değerlendirmesinin de önemli bir rolü olmuştur. Türler, türsel metni inşa eden ile bunu alımlayan arasında bir çeşit sözsüz kontrat olarak görülebilir. Ulaşımın zamanla ortak bilinçte yer etmekte ve bunu bilen hem filmi yapan hem de alımlayan cephesi, bu çerçevede iletişim kurmaktadır. Türlerin seyircinin beklentilerini yönlendirmelerinin yanı sıra onların inşasını da içerdikleri söylenebilir. Bunda cinsiyet ya da kimlik farklılıklarından yararlanılmaktadır. Bazı türler öncelikle kadın bazıları da erkek seyirci kitlesine yönelmektedir. Örneğin savaş filmleri ve westernler erkeksi tür olarak kabul edilirken, müzikaller ve melodramlar daha çok kadınlara yöneliktir (<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Tür incelemelerinde Amerikan sinemasının ağırlık taşıması da dikkat çekicidir. Bu, Hollywood'un en az altmış yıl sürmüş olan dünya çapındaki hakimiyeti, ortaya çıkardığı ya da kendine mal ettiği film türlerinin uzun ömürlü ve zengin olması ile açıklanabilir (Abisel, 1995, s.40). Ayrıca Hollywood filmlerinin stüdyo sisteminin denenmiş ve de başarılı olmuş formüllerini gişede garantili başarı, dolayısıyla da kar sağlamak için tekrar tekrar kullanması bir anlamda sömürmesinin de tür teriminin Amerikan sineması üzerine tartışmalarda sıkça kullanılmasında rolü büyüktür (Grant, 1977, s.1).

Sinemada türün öneminin anlaşılmasına bakıldığında bunun yakın tarihli bir gelişme olduğu görülür. Yine de kronolojik olarak eleştirmenlerin erken çalışmalarında bundan izler görülebilir. İlk önemli film türü eleştirisi western üzerine Robert Warshow tarafından 1940'ların sonunda ve Andre Bazin tarafından 1950'lerin başında yapılmıştır. Daha

öncesinde filmler genel hatlarıyla eleştirmenler ve izleyiciler tarafından western filmi ya da savaş filmi olarak genel bir çerçeveye oturtulmaktadır. Bu sınıflandırma da filmin hikayesi ve o filmde ne beklenilmesi üzerine fikir vermektedir. Daha sonra da film eleştirmenleri, filmleri tanımlayan uygun tanımlayıcı sıfatların seyircide beklentiler uyandırdığını ve bu beklentilerin farkında olan ve bunları kullanan filmin de bir parçası olduğunu fark etmişlerdir. Böylelikle tür, filmleri anlamakta kavramasal bir çerçeve sağlayan eleştirel bir terim olmuştur (Grant, 1977, s.1).

1940'lı yılların sonlarında gerçekleştirilen türler üzerine yapılan çalışmaların yanı sıra tür filmlerine yönelik bazı kuramsal yaklaşımların varlığından da bahsetmek gerekmektedir. Yönetmen-tür filmi, tür filmi-seyirci, tür filmi-egemen siyasal söylem ilişkilerine dikkat çekilmesinde Fransa'da gündeme gelen auteur yaklaşımının etkisi olmuştur. Yazar anlamına gelen auteur sözcüğü, sinema alanında yönetmeni işaret etmektedir. Kendine ait yaratıcı bir dünyası ve anlatım dili olduğu ileri sürülen filmde, yönetmen bir yazar gibi yaratıcı sanatçı olarak bu dünyanın yaratılmasında etkin olan kişidir. Bu anlayışla tür filmlerine yönelindiğinde bazı filmlerde yönetmenlerin kendine özgülüğü yitirmedikleri ve filmlerinin kişisel damgalarını taşıdıkları sonucuna varılmıştır. Bir başka deyişle, popüler filmler aracılığıyla da farklı ve tek olan yapıtlar yapılabileceğini söylemişlerdir (Abisel, 1995, s.31).

Edebi yaklaşımlara dayanan auteur incelemeleri dışında biçimcilikten ve yapısalcılıktan etkilenen auteur araştırmaları da vardır. Bunlar filmi, içinde yer aldığı üretim aşaması, sanatçının yapıtıyla ilişkisi, dağıtım, izleyici süreçlerinin de bulunduğu kültürel art alandan soyutlayarak ele almaktadır. Film bir metin olarak öne çıkararak, bu metin çerçevesinde ve kuramsal konular ışığında anlamın tek filmin içinde nasıl oluşturulduğunu ortaya koyabilmek en önemli amaçları olmuştur (Abisel, 1995, s.32).

Diğer yandan 1960'ların ortalarından itibaren sinemaya sanat olma problemini bir yana bırakarak yaklaşan yeni bir tür eleştirisi harekete geçmiştir. Bu bakış açısına göre dönemde kültürel ürünleri ideoloji, ve sistem kaynaklı incelemenin de etkisiyle popüler filmler toplum, kültürel ortam, toplumsal geçmiş ve günlük yaşam -sinemanın kendi dinamikleri de göz önünde bulundurularak- çerçevesinde ele alınmıştır. Böyle geniş bir çerçeve çizilmesi de beraberinde farklı disiplinlerden yararlanma gereksinimini gündeme getirmiştir. Psikoloji, sosyoloji bunlardandır. Böylelikle de korku filmi incelemelerinde psikolojinin, gangster filmlerinde de sosyolojinin yardımı çağrılmasının, filmin anlamının

yanı sıra gücünün de açıklanmasında işe yarayacağı anlaşılmıştır (Abisel, 1995, s.33; Andrew, 1984, s.109).

1970'li yıllara gelindiğinde filmlerin bu şekilde geniş bir bağlama oturtulmasına karşın biçimciliğin tür eleştirisi üzerinde etkisinin hala devam ettiği görülmektedir. Buna göre filmler tek tek geniş bir bağlam içerisinde ele alınırken bunlara kapalı bir evren olarak yaklaşılmaktadır (Western dünyası gibi). Türü sabit bir yapı, bunun içerisinde yer alan belli temalar, semboller, standart olay örgüsü planları ve tüm bunların arasındaki ilişkinin etkileşimi olarak almak eğilimi söz konusudur (Andrew, 1984, s.109).

Diğer yandan daha dinamik bir bakış açısını direten 1968 tarihiyle, bir çok önemli kültürel yapı taşı da eleştirilmeye başlanmıştır. Pek çok kalıplaşmış düşünce yöntemlerinin yerini değişim, açıklık, devrimden yana eleştirel nitelikteki düşünceler almıştır. Bunların kuramsal yaklaşımlar üzerinde etkileri de kaçınılmaz olmuştur. Genel olarak bakıldığında 1970'li yıllarda tür eleştirisinde üç temel yaklaşımın olduğu söylenebilir. Bunlardan biri Levi Strauss'un mitlere ilişkin görüş ve çalışmalarını esas alan yaklaşımdır. Popüler filmlerin mitlerle benzerliklerine, tür filmleriyle seyirci arasındaki ritüel ilişkisine yönelik araştırmalara ağırlık vermiştir. Seyirciye, tür açısından ve film izleme sırasında önemli bir etkinlik alanı tanıyan bu yaklaşımın aksine ikinci yaklaşım, seyircinin yönlendirilmesi üzerinde durarak ideoloji kavramını öne çıkarmıştır. Bu ikinci yaklaşım aracılığıyla özdeşleşme ve temsiliyet sorunları gündeme getirilmiştir. Bu durumda da kuramsal açıdan seyircinin önem derecesi kaçınılmaz olarak düşmüştür. Üçüncü yaklaşım ise, 1960'ların sonlarından itibaren sinemaya ilişkin düşünce iklimine çok önemli katkılarda bulunan feminist tür eleştirisidir. Bu eleştirinin odak noktası ataerkil iktidarın filmlerdeki yansımalarını göstermek olmakla birlikte, feminizmin kendi içerisindeki ayrımlara paralel olarak değişik yöntemlere başvurulmakta, ağırlıkla da psikanalizden yararlanılmaktadır (Abisel, 1995, s.35).

Tür teriminin film eleştirilerinde öneminin fark edilip sıkça kullanılmasıyla birlikte anlamı ve ayrımı üzerinde çok az uzlaşma olması ve bir çok araştırmacı tarafından farklı şekillerde tanımlanıp sınıflandırılması da dikkat çekici bir konudur. Sinemada tür esas olarak konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol, yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terimdir. Barry K. Grant "basit olarak ele alındığında tür filmleri, yineleme ve çeşitleme yoluyla benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer

karakterler aracılığıyla anlatan ticari filmlerdir” diyerek tür olgusuna sık rastlanan bir tarzda yaklaşmaktadır (Tudor, 1977, s.16; Buscombe, 1977, s.24; Abisel, 1995, s.22-23).

Andrew Tudor, türün film eleştirilerindeki geçmişinin edebiyattan daha kısa olduğunu belirttikten sonra, anlamı ve kullanımının çok çeşitli olduğundan bir tanımlama yapmanın güç olduğunu vurgulamıştır. Ona göre tür, “ortak olarak tür olduğuna inandığımızdır”. Bu noktada kültürel uyuşmaların önemini altını çizmektedir. Bir türü ayıran önemli faktörler sadece filmlerden miras alınan karakteristikler değildir. Aynı zamanda türlerin üretildiği ve de değerlendirildiği kültüre bağımlılık da söz konusudur (Tudor, 1977, s.16).

Steve Neale türlerin sistemler olmadığını, sistemleştirmenin yöntemi olduklarını vurgular. Türlerin benzerlik ve farklılığın örnekleri olduğunu da belirtir

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003). Her filmle, farklılığın kendisi sürekli olarak düzenlenir. Böylece, türler sinemanın kaynaklarını, özellikle de kendine estetik ve ideolojik temel olarak kabul ettiği anlatı sisteminin en elverişli halini araştıran ve bundan yararlanan bütünlüklü ve denetimli bir heterojenliği, yani sinemanın düzenlenmiş bir çeşitlemesini üretmektedirler (Abisel, 1995, s.28). Tzetan Todorov da farklılığın önemini altını çizerek bir türün herhangi bir örneğinin farklılığa muhakkak ihtiyaç duyduğunu dile getirmiştir

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Harry M. Geduld ve Ronald Gottesman “Açıklamalı Film Terimleri Sözlüğü-An Illustrated Glossary of Film Terms” isimli çalışmalarında türü, filmin konusu, teması ya da tekniğine göre forma ayrılması olarak tanımlamışlardır (Sobchack, 1977, s.39).

Tanımlamalarda görülen çeşitliliğe türleri sınıflandırma çalışmalarında da rastlanılmaktadır. Türlerin sınıflandırılması objektif bir uygulama olmadığı gibi ortada herhangi bir medium için (televizyon, sinema, edebiyat) su götürmez kesinlikte tür haritaları da yoktur. Bu nedenle sık sık belirli türlerin tanımlarında ve sınıflandırılmalarında anlaşmazlığa düşülmektedir. Bir teorisyenin tür olarak belirlediğini diğeri alt tür hatta süper tür olarak da belirleyebilmektedir

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003). Bu çeşitlilik içerisinde unutulmaması gereken nokta ise filmlerin gruplanıp, isimlendirilmesinde ilk adımı endüstrinin ya da film şirketlerinin atmış olduğudur.

Film araştırmacıları içerisinde filmleri kendi koyduğu kıstaslara göre ciddi biçimde sınıflandıran ilk kişi Vachel Lindsay olmuştur. Kurmaca filmleri ele alarak, bunları öteki sanat dallarıyla karşılaştırarak  yek gruba ayırmıştır. Birinci gruba, tiyatro sahnesine sığmayacak eylemlerin filmleri girmektedir. İkinci gruba samimi, derinlikli karakterleri ön plana çıkaran filmler girmektedir. nc gruba ise muhteşem filmler girmektedir. Lindsay bunları, destanlara benzetmekte ve kendi içinde, masalsı olanlar, kalabalıkları içerenler, vatanseverlik temasını işleyenler ve dini filmler olmak üzere dörde ayırmaktadır (Abisel, 1995, s.48).

Geduld ve Gottesman ise yaptıkları tanımlamadan yola çıkarak hem kurmaca hem de kurmaca olmayan filmler için yetmiş beşin üzerinde tür listelemişlerdir. Ancak bunlar kategori içinde kategori şeklinde dir. Bu şekilde tek tek kategorilere ayırmanın güçlüğünden ötürü Sobchack kurmaca film türünü, diğer tür filmlerini de (western, korku, müzikal vs...) içine alacak şekilde bir kategori olarak düşünmenin mümkün olduğunu belirtir. Böyle bir düzenleme bütün bu filmlerin ortak bir köken ve temel bir forma sahip olduğunu da göstermektedir (Sobchack, 1977, s.39). Diğer tarafta ise kurmaca olmayan filmlerin bulunduğu alan vardır. Kurmaca ve kurmaca olmayan arasında yapılan ayırım, John Corner ve Nicholas Abercrombie'nin de öne sürdüğü gibi en önemli ve temel tür ayırımı olarak gösterilebilir. Bu ayırım türün amacıyla ilişkili olarak yapılmaktadır. Corner, tekst izleyici ilişkisinin önde gelen karakteristik özelliğinin kurmaca olmayan yapımlarda bilgilendirmek olduğunu not etmektedir. Hatta yapım eğlence şeklinde tasarlınsa da bu amaç değişmemektedir. Kurmaca yapımlara bakıldığında ise, bunların hayal gücüne dayalı zevk vermeyi amaç edindikleri görülmektedir. Ayrıca kurmaca ile kurmaca olmayan arasındaki ayırım bu ikisi arasındaki çeşitli melez formların varlığını belirtmek açısından da önem taşımaktadır (belge drama-docudrama, belge dizi-docusoup, olgusal kurmaca-faction gibi). Doğruluğu kabul edilen türlerde bile hikayeler anlatılmaktadır (haber programları-news reports ve belgeseller-documentaries gibi). Kitle iletişim aralarındaki olaylara dayanan türlerin amacı bilgilendirmek kadar eğlendirmeyi de içermektedir (<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

David Bordwell'in film eleştirisinde kullanılan ve çeşitli yorumcuların üzerinde uzlaşmaya vardığı kategorileri de şöyledir: Periyod ya da ülkeye göre, yönetmen, star, yapımçı, yazar ya da stüdyoya göre, teknik yönteme göre (cinemascope filmler), serilere göre (007 filmleri), stile göre (Alman dışavurumculuğu), yapıya göre (ykl filmler), ideolojiye göre, olay

yerine göre (yol filmleri), amaca göre (home movie), seyirciye göre, konu ya da temaya göre filmlerin kategorilerine ayrılabilceğini belirtmiştir

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Bir başka film teorisyeni Robert Stam'ın belirlediği film kategorileri de şunlardır: Hikaye içerikli (savaş filmleri), edebiyat kaynaklı (melodram, komedi), sahne sanatları kaynaklı filmler (müzikaller), performans üzerine inşa edilenler (Ginger Rogers-Fred Astaire filmleri), sanatsal durum (sanat filmleri), ırksal kimlik (siyah sinema), mekan (western), seksüel yönelim (Queer sinema) filmleri

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Film türlerinin ele alınmasında ve tanımlanmasında görülen farklı yaklaşımlar, temel olarak, yaşamda ve fikir ikliminde yıllar içinde ortaya çıkan gelişmelerin, sinemaya ilişkin kavramsal çalışmalarla tartışmalara yansımalarının bir sonucu olarak da görülebilir. Ayrıca bunda araştırma amaçlarında görülen farklılıkların da etkili olduğu söylenebilir. Örneğin okuyucuların teksti yorumlamalarının tür çerçevesi üzerindeki etkisiyle ilgileniliyorsa, o zaman teorik ayırlamadansa okuyucuların türü nasıl tanımladıklarını dikkate almak daha çok işe yarayacaktır

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Kuramsal tartışmalara karşın filmlerin hangi türün içine gireceği konusunda öznel tercihlerin geçerli olduğunu da tekrar hatırlatmak gerekmektedir. Bu nedenle objektif bir uygulama olmayan sınıflandırmada farklı ölçütler alınarak aynı film farklı araştırmacılarca farklı türlerin altına yerleştirilebilmektedir. Eleştirmenlerce adlandırılıp kabul gören tek film türü olarak Film Noir gösterilebilir (Abisel, 1995, s.56).

Bu farklı sınıflamaların yanı sıra bir de teorisyenlerin vurguladığı, daha isim verilmemiş olan türlerin varlığı da akıldan çıkarılmamalıdır. Örneğin, Carolyn Miller, tür sayısının her toplumda farklı olabileceğinden ve bunun toplumun karmaşıklık ve de farklılığına bağlı olarak değişeceğinden söz etmektedir

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Sınıflandırmalarda ortaya çıkan farklı farklı yaklaşımların yanı sıra kuramcılar bu konudaki bir başka probleme de dikkatleri çekmektedirler. Bu da türü, kapsadığı tüm örnekleri

incelemeden ya da en azından gözden geçirmeden tartışmanın mümkün olup olmadığıdır. Tzetan Todorov bilimsel metodun bu sorunu çözeceğini ileri sürmektedir. Todorov'a göre, bilimsel metodun biriciklik niteliği, bir olguyu tanımlamak için onun her kertesini gözlemek yerine tündengeline başvurmaktır. Genel bir hipotez, az sayıda durumun incelenmesi sonucunda kurulacak ve daha sonra bu hipotez öteki durumlara uygulanarak red ya da kabul edilecektir. Ancak bu hipotez, ne denli çok sayıda örneğe uygulanırsa uygulansın bundan evrensel yasalar çıkarmak mümkün değildir (Abisel, 1995, s.49).

Aynı soruna başka araştırmacılar da dikkat çekmiştir. Bunlardan Andrew Tudor sorunu şu şekilde ortaya koymaktadır: “Bir türü ele alalım, western gibi, bunu analiz edelim, karakteristik prensiplerini listeleyelim. Her halükârda bu bir soruyu gerektirir. Bu da ilk önce hangi filmlerin western olduğunu nasıl ayıracağımızdır. Bunu yapabilmek için bazı temel özelliklerinden yola çıkmamız gerekmektedir. Ancak, filmleri incelenmeden bu özelliklerin ortaya konulması da mümkün değildir. Bu çelişkinin çözümü iki şekilde gerçekleştirilebilir. Bir tanesi filmlerin sınıflandırılmasında eleştirel amaca bağlı olarak a priori bir kriterin seçilmesi diğeri de ele aldığımız türün ne olduğuna ilişkin ortak kültürel fikir birliğine dayanmak ve daha sonra da detaylı analize geçmektir” (Tudor, 1977, s.17-18).

Edward Buscombe konuyu ele alırken Wellek ve Warren'dan alıntı yapar. Bu iki araştırmacı, “Edebiyat Teorisi-Theory of Literature” adlı çalışmalarında tür tarihine ilişkin var olan ikilemin tüm tarihin ikilemi olduğundan bahsetmektedirler. “Tarih alanında çalışmak için bir şemaya ihtiyaç duyarız. Ancak bu şemayı da tarihten yola çıkmadan oluşturmak mümkün değildir”. Bu durumda bir westernin ne olduğu bilinmek isteniyorsa bazı filmlere bakılması gerekmektedir. Fakat hangi filmlere bakılacağı, westernin ne olduğunu bilmeden gerçekleştirmek mümkün değildir. Wellek ve Warren'ın soruna karşı ortaya koydukları çözüm önerisi de şöyledir: “Ortak görüş filmlerde bulunması gereken öğeleri ortaya koyabilir. Bunlardan yola çıkarak da bir filmin western mi olduğu başka bir gruba mı girdiğine karar verilebilir” (Buscombe, 1977, s.26).

Tür tanımlamaları ve de sınıflandırmalarıyla ilgili problemler ortaya konulduktan sonra, tür filmlerinin özelliklerine daha yakından bakılabilir.

2. 1. 2. 3. Tür Filmlerinin Özellikleri

Tür filmlerinin en önemli ortak özelliği olarak, popüler olmaları gösterilebilir. Bu filmlerde öncelikle ticari bir başarı hedeflenmektedir.

Diğer önemli ortaklık öyküden kaynaklanmaktadır. Belirli mekanlar ve karakterler çerçevesinde ve de belirli bir olay örgüsü dahilinde öykü aktarılmaktadır. Diğer filmler bütün hayat deneyimi içerisinde bir seçim yapabilir, karakterleri daha bireysel, aksiyonları daha inanılır, olay örgüsünün olayları rastgele olaylar ve önemsiz detaylar barındırabilirken, tür filmleri bilinen ve hemen hemen tanınan olay örgülerinden yararlanmak zorundadır. Tür filmlerinin “Güneşin altında yeni bir şey yok” prensibi üzerine temellenmeleri, daha önceki filmlerde kullanılmış hikaye, olay örgüsü, karakter gibi unsurların taklit edilmesine işaret etmektedir. Bildik hikaye kullanımı aslında, klasik dünyanın pratiğidir. Homer, Racine, Pope, Samuel Johnson ve diğer klasik ya da neo-klasik dönemin yazarları hikayeleri için önceki kaynaklardan yararlanmışlardır. Burada klasik sanatın arkasındaki ilk örnekten yola çıkılarak daima bilinen ve benzer olunması ilkelerinin yattığını da görmek mümkündür. Yunan yazını, önceki hikayeleri taklit etmiştir. Yeni oluşturulan eserler, öncekilerin yeniden şekillendirilerek dramatik ya da epik form verilmesi sonucunda meydana getirilmektedir. Fakat sonuç olarak bunların kurmacanın taklidi olduklarını söylemek mümkündür. Tür filmleri de aynı prensiple hareket etmektedirler. Onlar da hayatın değil de diğer filmlerin taklidi olarak yapılmaktadırlar. Burada bir ilk örneğin olması gerektiği de doğrudur. Çeşitli film türlerinin ilk örneklerine bakıldığında, bunların popüler edebiyat kaynaklı olduğu görülecektir. Hatta 1930’ların gangster filmlerine bakıldığında bunların hayatın kendisinden değil, gazete hikayelerinden türetildiği ortaya çıkar. Müzikal filmler de müzikal sahnelerinden örneklenerek ortaya konulmuştur. Filmin bir kere ilk örneği yapıldığında da filmi yapan ve de seyredenlerin ortak bilgi dağarcığında yerini almaktadır (Sobchack, 1977, s.39-43).

Tür filmlerinde gerçek yaşam değil de diğer filmler taklit edildiğinden, devamlı olarak hem içerik hem de stil açısından biçimsel meselelerle ilgilenilmiştir. Bu göz önünde bulundurulduğunda, tür filmleri formunun Aristotelyani dramatik değerlerle çok yakın bir ilişki sergilediği görülecektir. Anlatı yapısı başlangıç, orta ve son şeklinde bir çerçevede kapanır. Film bir zamanlar diye başlar ve dengenin bozulmasıyla devam eder. Bütün uçların

sıkıca birbirine bağlanması ve de bütün çatışmaların çözümlenmesiyle de film biter. Tür filmlerinin bu kapalı dünyasında belirsizliğe çok az yer vardır (Sobchack, 1977, s.43).

Tür filmlerinde olay örgüsünde, neden olduğu değil ne olduğu önemlidir. Şato yanana, şeytan yok edilene, uzay gemisi dünyaya dönene dek olaylar birbirini izler. İyi tür filmleri her zaman olduklarından daha kısa gelir. Bunlar bütçelerinin sınırlı olmasından ötürü anlatımda ekonomik davranmak zorundadırlar. Örneğin Hitchcock “gösterebiliyorsan diyalog kullanma” derken, tür filmlerinde bu durum, sık sık ters yüz edilir. Eğer göstermek uzun sürecekse anlatılabilir (Sobchack, 1977, s.43-44).

Anlatımın ekonomik olmasında önemli etkenlerden biri de başvuru görsel kodlamalar yani ikonografilerdir. Bir türün ikonografisi doğrudan görüntü malzemesiyle ilgilidir. İkonografi, filmin görünür yüzeyini düzenleyen her şeyi, olay örgüsünün kendini ortaya koyduğu eylem alanını –çeşitli nitelikteki mekanları-, çevre-dönem bağlamını ekonomik biçimde yaratacak olan belirli nesnelere, kostümleri, yıldız oyuncuyu, belirli tipleri vb. kapsar (Abisel, 1995, s.61). Bunların pek çok filmde kullanılması sonucunda anlamları paylaşılır hale gelir. Ortak bilinçte yer etmeleri sayesinde, filmi yapan ve izleyenin iletişimde karşılıklı olarak kısaltım sağlanır. Filmin aşağı yukarı ne üzerine olduğu konusunda uzun uzadıya düşünmeye gerek kalmaz. Ayrıca, ikonografi tür incelemelerinde basit görsel imgelemenin ötesinde bir şeylere gönderme yapmaktadır. Örneğin, bir giysi bir karakterin kimliğini hatta kişiliğini tanıtır, ayrıca kullanılan mekanlar, eşyalar ve araç gereçler de bu açıdan önemlidir. Orman tehlikeli, kasabanın üzerine karanlık gölgesi düşen şato şeytani, çölün ufuk çizgisi geçit vermez, pelerinler müzikallerde değilse tehdit edici, çeşitli sıvıların olduğu laboratuarlardakiler insanların yapmaması gereken şeylerle uğraşmaktadır (Sobchack, 1977, s.44). Özellikle gangster ve western filmleri başta olmak üzere bilim kurgular, korku filmleri ve müzikaller ikonografik inceleme için elverişli türlerdir.

Yunan tiyatrosuna bakıldığında tür filmlerindeki ikonografi ile karşılaştırabilecek bir şey olmadığı ortaya çıkacaktır. Aristo manzaranın, ne görülüyorsa o olduğunu ve bunun oyunun önemsiz bir parçası olduğunu belirtmektedir. Ancak Yunan epik şiirinde konuyla ilgili bir şeyler bulunabilir. Homeros fevkalade görsel şiir yazar bir şairdir. Savaşı ve kahramanların silahlarını betimlediği İlyada ve Odysseia’de kostümleri, dönüşümleri, canavarları resmeder

gibi anlatışı, akıllara tür filmlerindeki görsel öğelerin kullanılmasını getirmektedir (Sobchack, 1977, s.44).

Tür filmlerindeki önemli özelliklerden biri de karakterlerin ve çevrenin sabitliğidir. Bunlar filmde filmde çok az değişim gösterir. Bir filmdeki western kasabasının görünüşü diğer filmlerde de aynıdır. Müzikallerin dünyası yeryüzü ile cennet arasında bir yerdedir. Filmde, karakter kullanımı hikayenin hızlı, doğrudan ve kolay kavranmasına yardımcı olur. Film içinde bunlardaki değişim çok sınırlıdır. Dolayısıyla izleyici, bir filmde kimin iyilerin kimin de kötülerin tarafında olduğunu kolaylıkla ayırt edebilir. Filmin başında bir karakter iyiye sonunda aynı şekilde olacaktır. Karakterlerde büyük dönüşümler olması tür filmleri için pek de sık rastlanan bir durum değildir. Karakter Yunan alfabesindeki harfler anlamına gelmektedir. Kağıda izleri basmakla ilgilidir ve değişmezliğe gönderme yapar. Örneğin Sam Spade gerçek yaşamın standartları içinde düşünüldüğünde karakterinin belirsiz olduğu söylenebilir. Ancak Malta Şahini'nin dünyasında Spade açıkça Odyssea'a benzer bir kahramandır. Yolu engellerle dolu ve düşmanca olan dünyadan geçen, görevini tamamlamak için gerekirse hile ve yalanı kullanan bir kahraman. Ayrıca karakterlerin derinliksiz olarak olay örgüsünde yer almaları sayesinde, izleyici çok rahat kendisini onların yerine koyabilir. (Sobchack, 1977, s.41, s.45-46).

Tür filmlerinde dikkat çeken bir nokta da, her ne kadar filmlerde var olan uyulaşmalar yoğun bir biçimde kullanılsa da bunun yönetmeni bekleyen ölü imajlar koleksiyonu anlamına gelmeyeceğidir. Bu geleneklerden yola çıkılarak da kaliteli filmler yapmak mümkündür. Tabii eğer yönetmen uyulaşmaları kullanacağına sadece kopya ederse, Hollywood'un sıkça yaptığı, önceden bilinebilir bir dizi durum ve imajlara sahip bir film ortaya çıkacaktır (Buscombe, 1977, s.35-37). Ayrıca yönetmenin türün geleneklerini yaratıcı bir biçimde kullanmasının yanı sıra hikayeye eklenen, farklılıklar da önemlidir. Bunların filmlerin izlenmesinde etkisi büyüktür. Farklı oyuncular, farklı çatışma ve senaryodaki farklı gerilim unsurları tür filmlerinde sürprizden kaynaklanan merakla izlenmeyi sağlarken, geleneklerin bilinmesinden ötürü hikaye bilinen yolda ilerleyince de bilmeden kaynaklanan bir memnuniyet duyulması sağlanmaktadır

(http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/knight.htm, 02.05.2003).

Popüler filmlerin hepsi, hangi türe girerlerse girsinler, belirtilen ortak özelliklere sahiptirler. Ancak bu, türlerin değişmezliğini göstermez. Türler sabit özler değildir. Tür alanı daima yeni filmlerin yapımıyla dönüşüm halindedir

(<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/film/leasur/chap1.html>, 02.05.2003).

Türler zaman içinde değişir; yeni türler ve alt türler ortaya çıkar, bazıları da ortadan kalkar. Bazı dönemlerde bazı türlerin popülerliği yüksekken bazılarının da uykuda olduğu görülür. Örneğin yetmişli yıllarda Amerika'da hayli popüler olan kriz ve felaket filmlerini ele alalım. Bunlar o dönemdeki Amerikan halkının içinde bulunduğu derin hayal kırıklığı ve bunun yarattığı endişe ile beslenmişlerdir. Bu endişeye neden olan ise ülkede yaşanan meşruiyet krizidir. Bu kriz iş dünyasının kirli çamaşırlarının ortaya dökülmesi, işsizlik, yüksek enflasyon, Watergate skandalı gibi nedenlerden kaynaklanırken, bunun sonucunda geçmişte eleştirilerden muaf tutulmuş kurumlar halkın güvenini kaybetmiştir. Toplumda var olan bu duruma yaslanan felaket ve kriz filmleri de çokça tutulan ve yüksek gişe başarısına sahip türler olmuşlardır. (Ryan, Kellner, 1997, s.33, s.88-89).

Bir türün bir dönem çok fazla öne çıkmasının yanı sıra yeni bir türün ortaya çıkışına bakıldığında, bunun daima bir ya da birkaç eski türün biçim değiştirmesiyle gerçekleştiği görülür. Bu değişimlerde, film yapımına etki eden sosyal bağlantıların yanı sıra teknolojik, ekonomik faktörlerdeki değişimlerle, izleyici tercihlerindeki değişimler de etkilidir (<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Türler sabit özler olmadığı gibi aynı zamanda geçirgen sınırlara sahiptirler. Bu konuda John Hartley aynı tekstin farklı türlere ait olabileceğini söylemektedir. Hartley, bu konuda zaman ve ülke farklılığına vurgu yaparken, özellikle türsel alana giren filmlere dikkat edilirse, bunların içerisinde farklı bir iki tür barındırabileceğini, bunların uyuşmalarını sergileyebileceğini ifade etmektedir. Bazen tür filmlerinde, filmin hangi türe ait olduğuna karar vermek güç olabilmektedir. Son yıllarda karışık türlere sık rastlandığı ve bu konuda da bazı kitle iletişim araçlarının etkisinin olduğu söylenebilir. Nicholas Abercrombie televizyonun izleyiciyi program seline, dolayısıyla da farklı türsel uyuşmalara, tuttuğundan beri türlerin saflığını devam ettirmesinin güç olduğunu belirtmektedir

(<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>, 02.05.2003).

Ayrıca bir filmde görülen farklı türlerin uyuşmalarının varlığında daha fazla sayıda, her kesimden seyirciyi çekmek, her türlü zevke hitap etmek gibi amaçların da etkisi vardır (Güçhan, 1999, s.222).

Sanatta tür başlığı altında toplanabilecek eserler karşısında bunların incelenmeye değer şeyler olmadığına ilişkin yaklaşımlar etkisini tür filmlerinin incelenmesinde de göstermiştir. Bunda tür filmlerinin en başta ticari gelir elde etmeye önem vermelerinin de etkisi büyüktür. Belli başlı geleneklerden ve uyaşımlardan yola çıkarak tür filmlerinin oluşturulması ve bu filmlerin birbirlerinin benzeri olmaları gibi nedenler de incelenmeye değer olmadıkları düşüncesinin savunulmasına neden olmuştur. Karşıt taraftaki yaklaşımlar, bu tarz filmlerin içerisinde de sanat ürünü sayılacak eserlerin çıkabileceğini öne sürmüş ve tür başlığı altında toplanan filmlerin incelenmesinin önemine dikkatleri çekmiştir. Bunlara göre tür analizleri; türsel metinlerin tarihsel bir perspektife yerleştirilmesi, kültürel bağlam ve diğer tekstlerle ilişkisinin ortaya konulması, türsel metinlerin inşasında yapımın sosyal bağlantılarının ip uçlarını vermesi açısından önem taşımaktadırlar.

Türler konusunda yapılan kuramsal çalışmalarda teorisyenler pek çok sorunla karşılaşmaktadır. Türler ayırmada araştırmacılara yol gösterecek belli haritalar olmadığından tür tanımı, yapılacak sınıflama, bunlara girecek olan örneklerin belirlenmesi araştırmacıların karşısına çıkan problemlerdendir. Bu konuda araştırmacılar farklı çözüm yolları önerirken bir noktayı da vurgulamak gerekmektedir. Filmleri türlerine ayırmada araştırmacılar aralarındaki görüş ayrılıklarına rağmen özellikle bir noktada uzlaşma sağlamaktadırlar. Bu da kurmaca film ve bunun karşısında belirlenen kurmaca olmayan yapımların ayırımıdır. Sinema tarihinin de daha başlangıcından itibaren iki farklı yönde gelişim gösterdiği belirtilmişti. Bir yanda kurmaca bir öyküye dayanan filmlerle Méliés'in yolunu seçenler, diğer yanda da hayatın kendisini ele alan yapımlarla Lumière'in izinde gidenler. Kurmaca filmin Méliés ve ardılarıyla birlikte anlatım olanaklarını geliştirmesi ve zaman içinde çeşitli türler ayrılıp bunların geleneklerinin belirlenmesi tarzında bir gelişme kurmaca olmayan filmlerde de gerçekleşmiştir.

2. 2. Belgesel Sinema ve Kuramcılara Göre Türleri

Gerçeğe ve güvenilirliğe diğer bir deyişle "belgesel"e yönelik eğilim; yalnız günümüzün gerçek karakteristikleri konusunda duyulan açlığın ya da dünya hakkında bilgi sahibi olma isteğinin kanıtı değildir. Aynı zamanda son yüzyıla ait sanatsal amaçların benimsenmesinin reddi anlamına da gelir. Bu sanatsal amaçlar öyküden, bireysel ve psikolojik olarak farklılaşmış kahramandan uzaklaşarak anlatılır. Belgesel filmde özünü bulan ve

profesyonel aktörler olmaksızın canlanan bu eğilim, yalnız sanat tarihinde sık sık yinelenen bir isteği belirlemekle kalmaz; aynı zamanda sanattan tümüyle vazgeçme isteğini de simgeler. Son yıllarda estetiğin saygınlığı bir çok yoldan azalmış bulunmaktadır. Belgesel film ve onunla birlikte fotoğrafçılık, gazete yazıları, röportaj romanı artık eskiden bilinen türden sanat değildir (Hauser, 1984, s.427).

Hauser'in bahsettiği bilinen türden sanattan uzaklaşma ve bunun amaçlarının reddinin gerçekleştiği döneme bakıldığında bunun idealizme ihanetin, hayal kırıklığının ve küçümseyici materyalizmin çağı olduğu kadar, sanat dallarında yüksek düzeyde bir yaratıcılığın ortaya konuluşunun da çağı olduğu görülecektir. Edebiyatta, resimde, müzikte ve tiyatrodaki radikal denemeler yapılmaktadır. Bazı denemeler film alanına da taşmıştır. Fransa, Almanya ve Rusya'da ortaya konan örnekler film dilinde anlatım olanaklarının yüksek bir noktaya taşındığının göstergesidir (Jacobs, 1979, s.12).

Böyle bir dönemde anlatım dilini oluşturmaya çalışan ve bilinen türden sanat olmadığı söylenen belgesel filmin farklılığı nereden gelmektedir? Buna bir cevap aramadan önce bu türün kaynak olarak nerelerden beslendiğine bir açıklık getirmek belki de daha faydalı olacaktır. Daha önce Hauser'den yapılan bir alıntıda, bir sanatın her şeyiyle yeni baştan başlamasının mümkün olmadığı vurgulanmaktaydı. Bu açıdan bakıldığında yeni bir sanat dalı olan sinemanın da anlatım dilini oluşturana dek kendinden önceki sanat dallarından çeşitli formları taklit etmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu çerçevede kurmaca filmler, romanları, zamanın vodvil, müzikal, popüler tiyatro oyunları, sihirbazlık gösterilerini kullanmıştır. Belgesel örneklerine bakıldığında ise kullanabilecekleri böyle bir form ya da çalışma olmadığı ortadadır. Hükümet raporları, dergiler, gazeteler (örneğin Mayhew'in 1851'den 1862'ye dek yayınlanan Londralı fakirlerle görüşmeler yaptığı London Labour ve London Poor gibi) belgesel formuna daha yakın olup, görüşme metotlarını kullanarak ele aldıkları kişilerin kendi kelimeleriyle konuşmalarına ve fikirlerini ortaya koymalarına olanak tanır. Ancak yazılı sunumun oldukça pasif olduğu da ortadadır (Rabiger, 1998, s.15).

Bu durumda belki de resim ya da karikatür, belgesele daha yakın öncüler olarak görülebilir. Brugel, Hogarth, Goya, Daumier ve Toulouse-Lautrec'in sergiledikleri çalışmalarda aranan ip uçları bulunabilir. Goya'nın savaşa ilişkin görüşü ya da Daumier'in fakir şehirleri ele alışı, belgesel filme 20. yüzyılın korkunç güzelliğine, bireysel ve duyarlı bir perspektiften bakabilmenin yolunu bulmada yardım etmiştir (Rabiger, 1998, s.15).

Belgesel filme konusuna yaklaşım açısından bir fikir verdiği söylenebilecek bu uzak kaynakların yanı sıra türün ortaya çıkışının birden bire bir manifesto şeklinde belirli bir üretim biçimi doğrultusunda olmadığı da belirtilmesi gerekir. Bir dönemin ötesinde oluşan belgesel filmlere, amatör çalışmalar ve estetik kaygılar neden olmuştur (Rotha, 2000, s.49). Sinemanın özgün bir anlatım dili oluşturmak adına çalışmalarına yeni başladığı, anlatım olanaklarının yeni yeni keşfedildiği bir zamanda Lumière'lerin kameranın objektifini gündelik yaşamın olaylarına yönelmeleriyle belgesel türüne bir başlangıç yapılmıştır.

Sinema tarihini ele alan eleştirilenler de genellikle iki eğilim üzerinde durmaktadırlar. Bir yanda birincil amacı eğlendirmek olan kurmaca filmler ve diğer yanda da ana amacı bilgilendirmek olan belgeseller. Bu, bir yanda kurmacaya diğer yanda gerçek olaylara dayanan film yapımı, Fransız film öncüleri olan Méliés ve Lumière kardeşlerin çalışmalarına dayanılarak yapılmıştır. Méliés çalışmalarıyla izleyicilerini mitsel ve fantastik bir dünyaya götürürken, Lumière kardeşler kameralarını gündelik yaşamın içerisine sokarak, hayattan çeşitli görünüşleri perdelere taşımışlardır (Izod, Kilborn, 1998, s.426).

Lumière'lerin kameramanlarından Mesguish yaptıkları çalışmaları şu şekilde özetlemekte: "Lumière kardeşler sinemanın gerçek egemenlik alanını uygun bir yöntem kullanarak kurmuşlardır. Roman ya da tiyatro insan yüreğinin incelenmesi için yeterlidir. Sinema ise hayatın, doğanın dinamizmi, kalabalıkların manifestosudur. Bütün bu iddiaların da harekete bağlı olduğu unutulmamalıdır. Sinemanın lensleri dünyaya açılmaktadır". Bu anlamda dünyaya açılan Lumière'lerin alıcısı *Lumière Fabrikasında Öğle Yemeği (Launch Hour at the Lumière Factory)*, *Trenin Varışı (Arrival of a Train)*, *Lyon Cordeliers Meydanı (La Place Des Cordeliers A Lyon)* gibi filmlerde kamusal alandaki kalabalıkları görüntülemişlerdir. Hayatın bu kontrolsüz anlarında, sonsuza kadar kaybolup gidebilecek olan karmakarışık geçicilik, kamera aracılığıyla erişilebilir kılınmıştır (Kracauer, 1976, s.31).

Burada kameranın önündeki konusuna "mis en scène"den –zamanın ve mekanın, konunun geçtiği yer ve zaman çerçevesinde uygun ve aydınlatıcı bir tarzda, hikayenin akışına göre düzenlenmesinden- uzak duran bir yaklaşım benimsediği açıktır (Rilla, 1974, s.99). Bu benimsenen yaklaşımda belgeselin gerçekliğin sunumunda yüklendiği büyük sorumluluktan izler bulunmaktadır. Konulu filmlerin izleyicisi izledikleri her şeyin kurmaca olduğunu ve

izledikleri kahramanın gerçekten de ölmediğini bilmektedirler. Ancak bir belgesel izlediklerinde, gördüklerinin gerçek olduğunu düşünürler ve bu gerçek üzerine temellenen kararlar alıp, fikirlerini şekillendirebilirler (Webster, 1998, s.119).

Belgeselin gerçeğe karşı duyduğu bu büyük sorumluluğa karşın türün sadece gerçeklere kamerayı yönelterek, bunları kaydetmekten ibaret olarak çizilebilecek sade bir tanım çerçevesi yoktur. Belgesel seçtiği farklı konular ve bu konulara yaklaşımında benimsediği farklı formlarla oldukça geniş bir alana işaret etmektedir. Ayrıca bu alan, konu ve uygulama açısından sabit değildir. Sınırlı teknik imkanları seferber eden, belirli sorunların üzerinde duran ya da tamamen bilinen formları, stilleri ya da yöntemleri uygulayan sabit bir yapı değildir. Belgesel film alanı mücadele ve değişimlerin alanıdır (Nichols, 1991, s.12). Bu nedenle de türün herkesçe kabul gören bir tanımlamasını yapmak oldukça güçtür.

İki belgeselci yan yana geldiğinde belgeselin ne olduğu ya da olmadığı üzerinde sonu uzlaşmayla noktalanmayan tartışmalar yapacaklardır. Bu tarz tartışmalar dönemler geçtikçe, yeni karakteristikler gündeme gelerek yeni nesiller tarafından da devam ettirilecektir. Ancak her ne kadar belgeselin ne olduğu üzerine uzlaşma sağlanamasa da değişmeyen, belgeselin merkezinde yer alan, belgeselin gerçek insanlar ve durumları incelemesidir (Rabiger, 1998, s.3).

Tanımlama yapma gücü, belgesel film alanının genişliği ve de değişkenliğinin yanı sıra yapılan tanımlamalardaki gerçekliğe (reality) yapılan göndermelerden de kaynaklanmaktadır. Belgesellerin sunduğu gerçekliğin izleyiciye dünyaya açılan objektif bir pencere sağladığı, görüntüdeki sunumlarla var olanlar arasında açık bir bağlantı kurmasına izin verdiği yönündeki iddialar problematik bir konudur ve üzerine pek az uyuşum bulunmaktadır. Belgeseller bize ampirik gözlemlenebilir gerçekliğe girişte ayrıcalık vermektedir. Ancak bu, gerçeklik hakkında önemli doğruların açığa vurulabileceğini önermekten uzaktırlar. Brecht bize daima, ampirik gözlemlenebilir gerçekliğin yüzeyinin altında ne olup bittiğinin tesbit edilmesinin, yüzeyin kendisinin doğru olarak kaydına meydan okumaktan uzak olduğunu hatırlatmaktadır. Belgeselcilerin de filmlerinde elde ettikleri spesifik detayların daha genel gerçekliğin sunumu olduğu yönünde büyük iddialar ortaya atmakta dikkatli olmaları gerekmektedir (Izod, Kilborn 1998, s.427-428).

Ayrıca belgeselin ne olduğuna ilişkin yapılan tartışmalarda gerçekliğe yapılan göndermelerde karşılaşılan diğer bir sorun da gerçekliğin ne olduğuna ilişkin verilebilecek pek çok cevabın olmasıdır. Gerçekliğin, her bir kişinin görüşü, duyguların içine gömülü olduğu geçici yansımalarla şekillenen değişken öz olduğu düşünülürse; bunun sadece gündelik varoluşun hissedilir görünümünü oluşturmak olmadığını, ince ve karmaşık insan ilişkilerinin de, (ki bunları pek çok kurmaca film de konu edinmektedir) belgeselin ele aldığı diğer görünüm gibi, gerçekliğin bir parçası olduğu belirtmelidir. Çok katmanlı bir yapı olarak karşımızda duran gerçekliğin izlerine bu durumda sadece belgesellerde rastlanmadığı ortadadır. Türün karşıtı olarak konulan fanteziye ve uydurmacaya dayanan kurmaca filmler ya da masallar, mitler, peri masalları gibi yaratıların köklerinin de gerçekliğin içinde yer aldığı görülmektedir. Krishna, Ravana, Aladdin, Cindrella, bütün hepsinin prototipi gerçek yaşamdandır. Dolayısıyla bunlara da gerçekliğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması olarak bakılabilir (Tobias, 1998, s.194; Schlesinger, 1979, s.383; Ray, 1979, s.381).

Bu noktada bir başka ele alınması gereken konu ortaya çıkmaktadır. Bu da kurmacanın karşıtı olarak benimsenen ve tanımlamaları yapılan belgeselin, aslında kurmaca filmle arasındaki ayrımın ince bir çizgiden ibaret olmasıdır. Bu iki alanda yer alan çalışmalar sıklıkla birbirlerinin bölgelerine yerleşebilmektedirler. Örneğin belgesel yapımlar kurmaca öğeleri içerebilmektedir. Bu kurmaca öğeler içerisinde; bir kahraman ya da üstün yetenekli olanın ideal ve hayali varlığına başvurma ihtiyacından ötürü bir ana karakter oluşturmak (buna ilk örnek olarak Nanook gösterilebilir, Flaherty *Nanook of the North* isimli belgesel filminde bu ana karakter çerçevesinde olayları ele almaktadır). Şiirsel dil, anlatım ya da müziğin duygusal etkiyi arttırmak amacıyla kullanımı. Yapılan görüşmelerle bir hikaye anlatmak, dramatik etkiyi arttırmak amacıyla belirsizlik yaratmak, çeşitli dramatik iniş çıkışlar kullanmak gibi. Tabii daha pek çok örnek verilebilir. Üst ya da alt kamera açısı, yakın plan –uzamsal bütünlük, duygusal etki için-, dar açı ya da geniş açı kullanımıyla alanın dar ya da geniş gösterilmesi. Kurguyla zamanın kısaltılması, yayılması ya da ritmik hale getirilmesi. Kısacası her durumda stil, yapı, anlatım stratejileriyle daha önceden var olan yapı ya da şemalardan izleyiciyi etkilemekte ve anlam yaratmakta yararlanılmaktadır. Bu durumda sadece kurmaca filmlerin seyircinin hayal gücüne başvurduğunu düşünmek doğru olmayacaktır (Schlesinger, 1979, s.383; Renov, 1993, s.2-3). Ancak diğer yandan bu kurmaca ve kurmaca olmayan arasındaki geçirgen sınırlar, içli dışlı ilişki, bir araya getirilmesi kolay görünmeyen iki ögenin –kurmaca ve kurmaca olmayanın- yan yana konmasının ve gözlemlenebilen gerçeklik üzerine temellenen bir durumu ele almakla bu ele

alışta istenen etkili sonuca ulaşmak için sanatın bir anlamda hileyle karışık iyi bir işlenişine ihtiyaç duyulmasının ikilemi keskin tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Belgeselcilere karşı, belgesel anlatımını şekillendiren, kurmaca yapıların da kullandığı belirli yöntemlerin belgeselde kullanımının meşruluğu üzerine eleştiriler yöneltilmektedir (Izod, Kilborn, 1998, s.427).

Belgesel statüsü taşıyan çalışmaların karşıt tarafına konulan kurmaca çalışmalarla aynı usulde yapıldığı düşüncesi üzerine eleştiriler temellenmektedir. Buna göre “gerçekliğin parçaları”ndan yapılan belgesellerin dikkatli bir şekilde bir araya getirilip kurgulanarak, anlatım unsurlarının oluşturulması ya da belgeselin yapım aşamasında, belgeselcinin deklare edilmiş ya da edilmemiş duruşunun belgeselleri diğer kurmaca filmlere benzer şekilde yapıntı (authored) parçalar yapması gibi noktalara dikkat çekilerek belgeselin gerçekliğin sunuluşunda diğer film türleri arasında sahip olduğu ayrıcalıklı konum sarsılmaktadır (Izod, Kilborn, 1998, s.427). Kurmacayla kurmaca olmayanı aynı hizaya getiren bu yaklaşımlar karşısında unutulmaması gereken, belgesel filmlerin sadece kurmaca film yapılarından ibaret olmadığıdır. Kurmaca öğeler bütün film formlarında olduğu gibi belgeselde de baş göstermektedir. Önemli olan nokta, ele alınan gerçeğin şeklinin ve içeriğinin belirlenmesinde insan yaratıcılığının aracı olduğudur (Renov, 1993, s.10). Bu aracılık sonucunda çalışmanın içerisinde gerçeğin ne şekilde yer alacağı, bu gerçeğe nasıl yaklaşılıp, izleyenlere aktarılacağı belirlenmektedir. Bir diğer deyişle filmin gerçekliği filmi yapandan gelmektedir. Her bir film orada başlamaktadır. Bir idealin bayraktarlık yapması ve bunun peşinden gidilmesi belgeseldeki anahtar kavramdır (Tobias, 1998, s.194). Bu durumda çalışmanın hangi formu alacağını, kurmaca mı yoksa belgesel mi olacağı, konusuna nasıl bir yaklaşım benimseyeceğinin belirlenmesinde yaratıcının diğer bir deyişle yönetmenin rolü büyüktür.

Yönetmenin konusuna olan yaklaşımını, konusuyla olan ilişkisini biraz daha açmakta fayda var. Kurmaca sinemada yönetmen belli bir senaryoya bağlı olarak, senaryonun oluşturduğu sonu belli bir öyküyü canlandırmaya çalışırken, belgesel sinemada belgeselci sonunu bilmediği açık uçlu ve sınırsız bir yaşamın kendisini canlandırmaya çalışır (Ulutak, 1988, s.91). Bu durumda belgesel film yapanların konu üzerinde kurmaca film alanında çalışan meslektaşlarından daha az kontrole sahip olduğu açıktır (Nichols, 1991, s.13). Belgeselci ele aldığı olaya bağlı olarak çalışmasını sürdürürken, hayal gücüyle ya da düşüncesiyle bu olayı değiştirmez.

Toplumsal yaşam içindeki olgulara bağlı kalarak, kendi amacı doğrultusunda çeşitli seçimler yapar. Bu seçimler gözlemlenebilen maddi dünyada var olan olgular üzerine olup, belgeselcinin hayal gücüne dayanarak kendisinin ürettiği şeyler değildir. Ancak belgeselci, kendi amacı ve görüş açısı içinde yaptığı gözlemlerde ve seçimlerde bütünüyle göreceliğin içindedir. Yaptığı bu gözlem ve de seçimlere kendi değer yargıları da karışmaktadır. Bu durumda da toplumsal yaşamdaki gerçekliği kendisine konu olarak seçmiş olan belgeselin nesnellik sorunu ortaya çıkmaktadır. Belgesel çalışmaların nesnellik sorununun güvenilirlik ve de geçerlilik açısından soru işaretleri uyandıracığı açıktır. Belgeseldeki nesnellik problemine bakıldığında bunun, doğanın en karmaşık ve de değişken varlığı olan insanın, doğanın başka bir türünce değil yine başka insanlar tarafından incelenmesinden kaynaklandığı görülmektedir. Diğer bir deyişle araştırmanın öznesi de nesnesi de insandır. Ulutak bu durumda tarihçi ve de belgeselcinin çalışma alanlarının benzerliğinden yola çıkarak, nesnelliğin nasıl sağlanacağı konusunda şunları söylemekte: Öncelikle Carr'dan yaptığı alıntılarla tarihi olguların bütünüyle nesnel olamayacağını çünkü bunların ancak tarihçi tarafından onlara verilen anlamlılığın gücüyle tarih olguları haline geldiğini belirtir. Dolayısıyla tarihte nesnellik olgunun nesnelliği değil, ilişkinin, olgu ve yorum arasındaki ilişkinin, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki ilişkinin nesnelliği olabilir. Belgeselci de nesnellığe, ele aldığı konu içinde, kendi görüş gücünü geleceğe yansıtabilme gücüyle, yeteneğiyle yaklaşabilir. Belgeselci geçmişte, bugün ve gelecekte, her zaman aynı olan değişmeyen değil, sürekli değişim içinde olan toplumsal yaşamı açıklamaya çalışır. Onun değişme sürecindeki geçmiş, bugün, gelecek arasında kurduğu ilişki ve yorum "gerçekler" düzeyinde doğrulandıkça nesnellığe kavuşacaktır. Tarihçi gibi, belgesel sinemada da belgeselci, geleceği anlamaya doğru yaklaştıkça, nesnellığe yaklaşacaktır (Ulutak, 1988, s.82-94).

Belgeselin ne olduğuna ilişkin çeşitli kuramcılar tarafından yapılmış olan tanımları birbiri ardına sıralamak yerine, belirli bir tanım yapmanın ne kadar güç olduğu belgeselin çalışma alanının özellikleri ve tür üzerine yapılan çeşitli tartışmalar verilerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tanım yapma güçlüğünün belgeselin çalışma alanının genişliği ve de değişkenliğinden, kurmaca çalışmalar ile paylaştığı geçirgen sınırlarından ve de tanımlarında gerçekliğe yapılan göndermelerden kaynaklandığı belirtilmiştir.

Belgeselin ve bu alanda çalışma yapan belgeselcinin çeşitli özelliklerine dikkat çekilerek çalışma alanı konusunda genel bir çerçeve sağlanmaya çalışılmıştır. Bu aşamadan sonra belgeselin başlıca ilkelerini ele almak daha yakından bir bakış sağlayacaktır.

2. 2. 1. Belgesel Sinemanın İlkeleri

Farklı yönetmenler, belgesel üzerine farklı tanımlar, farklı noktalara vurgu yapan özellikler, amaçlar ve ilkeler ortaya koymuşlardır. Bunların görüşlerini tek tek ele almak yerine belgesel alanına kuramsal çalışmalarıyla, filmleriyle yaptıkları katkıları ve dolayısıyla ortaya koydukları ilkeleri kurmaca olan filmlerle arada var olan farklılıklar açısından ele almak belgeselin çeşitli yönlerinin ve ilkelerinin ortaya konulmasında yararlı olacaktır.

Belgesel yapımlar hayatın içerisindeki gerçek durumlardan yola çıkmaktadır. Bu da beraberinde gerçek kişi, olay ve mekanın kullanımını getirmektedir. Belgesel filmlerde yer alan kişiler kurmaca yapımlarda olduğu gibi kamera karşısında rol yapan oyuncular değildir, bunlar “gerçek” insanlardır. Büyük ses getiren ilk belgesel film, *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*-1922), film yapımında tamamen yeni bir yaklaşım olmuştur. Kurmaca bir öykü yazmak ve bunu aktörlere stüdyo yapımı setlerde oynatmak yerine, Flaherty kamerasını belirli bir gruba yöneltmiştir. Uzun bir süre sabırla her günkü aktivitelerini binlerce metre uzunluğu bulan filme kaydetmiştir. Flaherty'nin yaptığı çalışma, dönemi içinde radikal bir hareket olmuştur. Çünkü o dönemde sinema tanrı benzeri starlarıyla tam bir fantastik dünyadır. Flaherty tamamen buna sırtını dönmüştür. Kamerayı illüzyon yaratmak için kullanmak yerine gerçek insanları ve onların hayatlarını sunmayı tercih etmiştir (Rilla, 1974, s.115).

Gerçek insanlara odaklanan belgesel yapımlarda, bu kişilerin kamera karşısında hareketlerinin doğallıktan uzaklaşması konusu belgeselciler için problem yaratan bir konu olmuştur. Rol yapmalarını önlemek için kameraya ve çekim ekibine alışma süreci, kameranın varlığının unutulması doğallığın yakalanmasında etkili olmuştur. Doğrudan sinema örnekleri veren yönetmenlerden olan Leacock bu konuda, filme alınan kişilerin yönetmen ve çekim ekibine yardım etmek için, istenildiğini düşündükleri şeyleri yapmaya çalışacaklarından bahsetmektedir. “Bu amaçlarımızı yerine getirmeye engel olacak bir durum yaratabilir. Bob Drew ile birlikte *The Chair*’i yaparken, avukatın ofisine

engel olunmaktadır (Godmillow, Far from Poland,1984; Godmillow, What Farocki Thought, 1997).

Gerçek insanların kullanımının yanı sıra belgeselerde önemli bir diğer ilke de gerçek mekanların kullanımınıdır. Olayın geçtiği yerde kamera çekim yapmaktadır. Ortada stüdyo koşullarında hazırlanan yapay bir mekan söz konusu değildir. Grierson belgeselin ilkelerini ele alırken bu konuda “ orjinal ya da doğal aktörün, orjinal ya da doğal mekanın, modern dünyanın sinema perdelerinde canlandırılmasında, daha iyi bir rehber olacağına inanıyoruz. Bunlar sinemaya büyük bir materyal sağlamaktadır. Stüdyo mekanikçilerinin yeniden yarattıklarından ya da stüdyo yapımlarının akli büyüleyen özelliklerindense gerçek dünyanın şaşırtıcı olaylarını verirler” demektedir (Hardy, 1979, s.36).

Doğal mekanın kullanılması belgeselerde önemli bir ilkeyken, bu durumun yeni gerçekçi sinema akımının örneklerinde olduğu gibi kurmaca filmlerde de kullanıldığı görülmektedir. Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir*'inde (*Roma citta aperta*-1945) savaşın yakıp yıktığı Roma'nın mahalleleri, evleri, sokakları filmin mekanıdır. Bu, kurmaca yapımlar ve de kurmaca olmayanlar arasındaki son derece geçirgen olan sınırları tekrar hatırlatmaktadır. Diğer yandan belgesel filmlerde kurmaca yapımlarda olduğu gibi yeniden oluşturulmuş mekanlar kullanılabilir. Bu duruma yönetmenler çeşitli imkansızlıklardan, teknik nedenlerden başvurulabilmektedir. Basil Wright ve Harry Watt'ın *Gece Postası* (*Night Mail*-1936) isimli belgesel yapımında çekim ekipmanının hantallığı doğal mekanda çekim yapılmasına engel olmuştur. Bu nedenle trenin gecenin karanlığında ilerlerken gösterildiği sekansta işçilerin postaları ayırmaları stüdyoda çekilmiştir (Izod, Kilborn, 1998, s.427). Benzer durum Flaherty'nin *Nanook of the North*'unda da ortaya çıkmıştır. Flaherty'nin iç mekan çekimleri için yirmi ayak çapındaki normal bir iglooyu kullanması imkansız olduğundan, Nanook çekimler için daha büyük bir igloo inşa etmiştir (Armes, 2003, s.67). Bu durumda Flaherty stüdyoda gerçeğine benzer bir mekan kullanmamıştır. Ancak yine de gerçek bir mekan yerine amaçlarına uygun olan bir başkasını kullanması söz konusudur.

Belgesel yapımların bir diğer özelliği de kurmaca filmlerde kullanıldığı anlamda bir senaryonun olmamasıdır. Kurmaca sinemada yönetmen belli bir senaryoya bağlı olarak, senaryonun oluşturduğu sonu belli bir öyküyü canlandırmaya çalışırken, belgesel sinemada belgeselci, sonu belli olmayan yaşamın kendisini canlandırmaya çalışmaktadır. Bu durumda belgesel film yapanların konuları üzerinde kurmaca film alanında çalışan meslektaşlarından

daha az kontrole sahip olduğu ortadadır. Çok farklı örneklerin yer aldığı belgesel alanında belgeselcinin konusu üzerindeki hakimiyeti belgeselin bazı türlerinde daha fazla bazılarında ise daha azdır. Örneğin Godfrey Reggio'nun *Koyaanisqatsi* (1983) ve Ron Frike'nin *Baraka* (1992) isimli görsel açıdan son derece etkileyici olan yapımlarında, temalarına uygun olan görüntülerin yönetmenler tarafından bir senaryo doğrultusunda önceden belirlendiği açıktır. *Koyaanisqatsi*'de üretim tüketim üzerine kurulmuş görünen hayat, endüstrileşen dünyadan seçilmiş çeşitli görüntülerle gösterilmektedir. Qatsi üçlemesinin bu ilk filmi 1975-1982 yılları arasında yapılmıştır. Filmin adı Hopi yerlilerinin kullandığı bir sözcükten gelmektedir; "dengesini yitiren yaşam". İki farklı dünyanın, doğal çevreye karşı şehir yaşamı ve teknolojik gelişmelerin çarpışması sorunu üzerine olan filmde kaos ile kozmosun mücadelesi görülmektedir. Film izleyicinin kendi anlamlandırma sürecinin işlemesi yönünde teşvik edicidir. İzleyici ile kurduğu ilişkide çeşitli sorular ortaya atarak bunlara cevap aranması konusunda provakatördür (Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1983). *Baraka* filminin ismi, eski bir Sufi kelimesinden gelmektedir, kutsamak, nefes almak ya da evrim sürecinde ortaya çıkan haytın özü anlamlarını taşımaktadır. Yirmi dört ayrı ülkede on dört ayda gerçekleştirilen *Baraka*'da, Hawaii'den yanardağ görüntüleri, Irak savaşında ateşe verilen Kuveyt'in petrol kuyuları, yağmur ormanları, Mısır piramitleri, Everest tepesi, Ayers kayaları, Tibet rahipleri, Budist rahipler, Ortodoks yahudiler, Afrika kabileleri ve Mevlevilerin çeşitli dini ritüelleri, Ganj'da ölü yakma ayinleri, Yahudiler'in Ağlama Duvarı, Auschwitz, Endonezya'da fabrikalarda çalışan işçiler, hızlandırılmış araç ve yaya trafiği gibi çeşitli görüntüler yer almaktadır (Frike, *Baraka*, 1992). Detaylı bir ön araştırma sonucunda yapılan filmlerden biri de Angela Melitopoulos'un *Göç Dramı (Passing Drama-1999)* isimli çalışmasıdır. Film genel olarak dönemin karmaşası içerisinde yerlerinden edilen insanların dramını ele almaktadır. İnsanlar önce Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu sınırların yeniden belirlenmesi ve savaşan ülkelerin topraklarındaki düşman halkı ülkelerinden göndermeleriyle yollara düşmüşlerdir. Daha sonra iç savaş ve de İkinci Dünya Savaşı bu göçebe durumu devam ettirmiştir. *Passing Drama*'da insanların göçle içine düştükleri yersiz yurtsuzluk hali çeşitli soyut görüntülerle ifade edilmeye çalışılmıştır (Melitopoulos, *Passing Drama*, 1999). Michael Moore'un *Roger ve Ben (Roger and Me-1989)* ve *Benim Cici Silahım (Bowling for Columbine-2002)* isimli yapımları da ayrıntılı bir ön çalışma ve senaryo sonucunda gerçekleştirilmiştir. Yönetmen yapımlarında amacı doğrultusunda çeşitli kurmaca filmlerden parçalar kullanmaktadır. Bunların filmi kağıt üzerinde şekillendirme aşamasında belirlendiği açıktır (Moore, *Roger and Me*, 1989; Moore, *Bowling for Columbine*, 2002). Bu, film öncesindeki yoğun ön araştırmayı gerektiren çalışma süreci,

bazı belgesel film türlerinde, türün özelliği gereği göz ardı edilmektedir. Örneğin doğrudan sinema (direct cinema) örneklerinde yapımlar yoğun bir ön çalışma, ayrıntılı bir senaryo hazırlanması sonucunda gerçekleştirilmezler. Yönetmenin konusu üzerinde hakimiyeti çok daha azdır. Bu yapımlarda olaylar gerçekleştiği anda kaydedilir ve de tesadüf faktörü büyük rol oynar. Frederick Wiseman'ın *Titicut Follies* (1967) isimli belgeseli bu açıdan ele alınabilir. Yönetmenin, suçlu akıl hastalarının kaldığı bir kurumda gerçekleştirdiği filmde, filmin başlangıcında ne türde görüntülerle karşılaşacağını ve filmde bunları nasıl kullanacağını net olarak bilemeyeceği açıktır (Wiseman, *Titicut Follies*, 1967).

Belgesellerde diğer önemli bir ilke de gerçek durumun, gerçekleştiği zamanda çekimidir. Kurmaca filmlerde olduğu gibi yönetmenin istediği etkiyi yaratmak adına oyuncuların bir sahneyi tekrarlaması, belgesel yapımlarda söz konusu değildir. Örneğin çölde ordunun çeşitli manevralarını gösteren belgesel yapım *Çölde Zafer'de* (*Desert Victory*-1943) kamera için hareketin sahnelenmesi gibi bir durum yoktur. Kamera askerlerin hareketini, saldırıya uğramalarını ya da saldırmalarını, orada bulunduğu için kayıt edebilmiştir (*Desert Victory*-1943). Belgeselin doğrudan sinema türünün örnekleri de kameranın önündeki olayı anında, bir gözlemci olarak kayıt etmesine çeşitli örnekler vermektedir. Çekim ekipmanının teknolojik gelişmelerle kazandığı hareket esnekliği sayesinde, olay doğal akışı çerçevesinde kamerayı ve de yönetmeni yönlendirmektedir. Kameranın krizin çıkabileceği bir yerde, krizi beklemesinden ötürü, olayın gerçekleştiği anda kaydı söz konusudur. Olan olayların doğal akışında ve gerçek zamanda kaydına örnek olarak daha önce de ele alınan, *Titicut Follies*, *Don't Look Back*, *Divorce*, *Iranian Style* verilebilir. Diğer yandan bazı belgesel yapımlarda çeşitli nedenlerden canlandırmalara da başvurulabilmektedir. Daha önce çalışmalarında oyuncu kullandığı belirtilen Godmillow bunlardan biridir. Belgesel yapımlarda gerçeklik iddiası üzerine dikkatleri çekmek adına yapımlarında canlandırma kullanmaktadır. Bunun yanı sıra olay anında kameranın orada bulunması mümkün olmadığından belgesellerde canlandırma kullanılabilir. Errol Morris'in *İnce Mavi Çizgi* (*The Thin Blue Line*-1988) isimli filmde bir polisin öldürülmesi, çeşitli tanıklar, çalışma arkadaşları ve daha sonra yakalanan suçluların röportajları kullanılarak anlatılmaktadır. Ayrıca polisin öldürülme anı filmde anlatılanlardan çıkarılarak gerçekleştirilen bir canlandırma ile gösterilmektedir (Morris, *The Thin Blue Line*, 1988).

Belgesel yapımlar gerçekliğin sunumu konusunda büyük sorumluluk yüklenmektedirler. Kurmaca bir yapım izleyen seyirci kahramanın başına gelenlerin gündelik hayatta

gerçekleşmediğini bilmektedir. Ancak belgesel bir yapımda görüntüde ne oluyorsa bunun gerçek hayatta da bu şekilde gerçekleştiğini düşünecektir ve fikirlerini de buna göre şekillendirecektir. Gerçekliğin parçalarından elde edilen belgesel yapımlarda, merkezde gerçek insanlar ve de durumların incelenmesi yer almaktadır. Belgesel yapımlar hayatın içerisinde aldıkları materyalleri üzerine problemlerini inşa etmektedirler. Kurmaca yapımlarınsa kullandıkları materyallerin gerçek hayattan alınanlarla sadece metaforik olarak bir benzerlikleri vardır. Belgesel yapımlarda bu materyalin ele alınıp, işlenmesinde senaryo, oyuncu ve stüdyo mekanlarının kullanılması söz konusu değildir. Ancak çeşitli örneklerle ortaya konulduğu gibi belgesel alanı sabit yapıların kullanıldığı ve benzer örneklerin verildiği bir alan değildir. Kurmaca ile geçirgen sınırlara sahip olan belgeseller anlatım dillerini oluştururken bu alandan çeşitli özellikleri de yapıları içerisinde eriterek kullanabilmektedirler. Bu durumda da belgeselin ilkelerinin dışında ama belgesel alanında yer alan örnekler verilebilmektedir.

Grierson, gerçek insanlar, gerçek mekanlar ve gerçek olayların kullanılması üzerine vurgu yaptığı belgeselin ilkelerinin yer aldığı küçük manifestosu aracılığıyla amacının; belgesel sinemayı seçmenin roman yerine şiir yazmak kadar farklı olduğunu belirtmek olduğunu ifade etmektedir (Hardy, 1979, s.37). Belgesel yapımlar kurmaca olanlarla aynı anlatım aracının dilini kullanmalarından ötürü çeşitli ortaklıklar içermektedirler. Ancak yönetmenin gerçeği ele alış ve bunu işleyişiyle birlikte aradaki farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Filmin belgesel ya da kurmaca olması, yönetmenin gerçekliğin parçalarını bir araya getirmesinde seçeceği yolla bağlantılıdır. Filmin gerçeği filmi yapandan gelmektedir. Gerçek yaşamdan alınan olaylar kaydedilirken, bunların çerçevelenmesinden kurgulanmasına kadar yönetmenin yaptığı bir dizi seçim söz konusudur. Bu yapılan seçimlerde yönetmenin gerçekliği yaratıcı bir şekilde yorumlaması etkili olmaktadır. Yönetmen gerçek hayatta var olan olaylara kamerasını götürürken yaptığı çerçeveleme, ışık ve gölgeyi kullanışı gibi çeşitli estetik kaygıları yönetmenin yanı sıra kurguda da elde ettiği materyali şekillendirmektedir. Gerçeğin yaratıcı bir şekilde yorumlanması belgesel yapımlarda önemli bir konuyken, aynı durum kurmaca yapımlar için de geçerlidir. Onlar da gerçek hayatta var olan bazı unsurlardan yola çıkmaktadırlar. Aradaki fark yönetmenin konusuna yaklaşımında ortaya çıkmaktadır. Grierson da yönetmenin seçiminin materyalin farklı bir şekilde kullanımı ve farklı estetik problemleri gündeme getirdiğini vurgulamaktadır. Bu ayrımı yaparken genç yönetmenin hem belgesel hem de stüdyo yöntemiyle çalışamayacağını da altını çizmektedir.

2. 2. 2. Belgesel Sinemanın Türleri

Belgeselin türlere ayrılmasına yönelik çalışmalar, 1980'lerin ortalarından itibaren kuramsal çalışmalar içerisinde yerini almaya başlamıştır. Belgesel, kurmaca filmler ya da gazetecilik gibi geniş bir alan olarak düşünülürse, belgesel film türleri, belgeselin çeşitli bölümlerini ortaya koyan parçalar gibi algılanabilir. Bununla birlikte diğer alanlardaki alt türlerden farklı olarak belgesel film türleri birbirlerinden öncelikle, tarihi dünyayı sundukları üslup açısından, sonra da ele aldıkları konuların doğasından ötürü ayrılmaktadır. Belgesel film türlerinin en ayıncı yönü, her birinin çok farklı görünümüne sahip olmasıdır. Türlerin bu farklı görünümleri, net bir formül olarak, ki belgesel bunun yardımıyla pek çok işlevi de yerine getirmektedir, anlaşılmayı mümkün kılmaktadır. Bu da belgeselin yapılandırılabilceği farklı formatlarla paralellik göstermektedir (Izod, Kilborn 1998, s.429).

Film türleri üzerine yapılan tartışmalar, bir tarafta belgeselin söylemi ve izleyicisine hitabesini oluşturabildiği çeşitli yollarla ilgili açık bir planlama ölçütü getirirken, bir taraftan da türün dağınık zenginliği üzerine dikkat çekmektedir. Ancak problem bu kadar da basit değildir. Tür ayrımları üzerine yapılan tartışmalar eleştirel açıklık beklentilerinin yükselmesine de neden olmaktadır. Bu da türsel ayırlamanın doğasından kaynaklanmaktadır. Gerçekte ise türün içerisine yerleştirilebileceği belirli taslakların olmadığı hatırlanmalıdır. Teorisyenlerin, bir türü diğerinden ayırmasında her zaman uzlaşma sağlayamadıkları görülmektedir. Türlerin tam olarak tanımlanamadığının da vurgulanması gerekmektedir. Bu hem belgeselin bir yandan kurmaca diğer yanda da gazetecilikle paylaştığı geçirgen sınırlardan hem de yapılan tür ayrımlarında türlerin bir birleriyle geçirgen sınırlara sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Türlerden bazıları diğerlerinin ana karakterlerini bünyelerine alarak kendi yapılarını oluşturabilmektedirler. Bu nedenle türlerin aralarındaki sınır son derece belirsizleşmektedir. Belgesel formunun gözlemcileri, tür için bir sınıflandırma yaptıklarında bunu filmi şekillendiren baskın biçimsel karakteristiklerin vurgulanması olarak anlamak en iyisi olacaktır (Izod, Kilborn, 1998, s.429).

Kurmaca film türleri üzerine yapılan tartışmaları ele alırken de benzer problemlerin altı çizilmiştir. Türlerin sınıflandırılmasının objektif bir uygulama olmadığı ve ortada herhangi bir medium için (televizyon, edebiyat, sinema) su götürmez kesinlikte tür haritaları olmadığı vurgulanmıştır. Bu nedenle de sık sık belirli türlerin tanımlaması ve sınıflandırmasında anlaşmazlığa düşülmektedir. Bir teorisyenin tür olarak belirlediğini diğeri alt tür olarak

belirleyebilmekte ya da aynı filmi farklı iki teorisyen farklı tür başlıklarının altına yerleştirebilmektedir. Kısaca teorisyenlerin türleri ayırmalarında sağlanmış olan bir uzlaşma söz konusu değildir.

Ayrıca filmleri türlerine ayırırken bir filmin şu ya da bu türe girdiğini söyleyebilmek için öncelikle o türün özelliklerinin bilinmesi gerekmektedir. Ancak filmlerin tamamını incelemeyen bu özelliklerin neler olduğu belirlenemez. Filmlerin tamamını izleyip bu özelliklerin ortaya konulması bir sorunken diğer sorun da türün özelliklerini belirlemek için hangi filmlerin inceleneceğinin neye göre seçileceğidir. Bu seçimi yapabilmek için öncelikle türün özelliklerini bilmek gerekmektedir. Kuramcıların özellikle tür filmleri üzerine yaptıkları çalışmalarda ortaya koydukları bu tartışmalar, belgesel alanındaki çalışmalar için türsel bir sınıflandırma yapılmaya kalkıldığında tekrar ortaya çıkmaktadır.

Belgesel çalışmaları türlere ayırma konusunda benzer sorunlar yaşanmaktadır. Ancak kurmaca filmlerde yapılan türsel sınıflandırmadan çeşitli farklılıkların olduğunun da belirtilmesi gerekmektedir. Öncelikle belgesel film türlerine bakıldığında bu türün örneklerinde baş amacın bilgilendirmek olduğu görülmektedir. Çalışma eğlence formunda yapılandırılabilir bu amaç göz ardı edilmemektedir. Ancak tür filmlerine bakıldığında asıl amacın popülerite ve ticari bir başarı olduğu ortadadır. Dolayısıyla tür filmleri yapılırken bu amaçlar çerçevesinde anlatım dili oluşturulmaktadır. Örneğin filmin kolay algılanabilmesi ve anlatımda ekonomiklik açısından ikonografik unsurlardan yararlanılmaktadır. Pek çok filmde kullanılması sonucunda anlamları paylaşılır hale gelmiş ikonografiler sayesinde filmin aşağı yukarı ne üzerine olduğu konusunda uzun uzadıya düşünmeye gerek kalmamaktadır. Özellikle gangster, western, bilim kurmaca, korku filmleri ve müzikaller ikonografik unsurlar açısından zengin örneklerdir. Belgesellerin anlatım yapılarında bu tarzda, kolay algılanmayı sağlamaya yönelik unsurlara rastlanmadığı ortadadır. Ayrıca tür filmlerinde görülen belli başlı olay örgüsü ve bunun çeşitli versiyonlarının kullanımı da belgeselin özellikleri dışında yer almaktadır. Bu da aynı tür başlığı altına yerleştirilmiş iki belgesel filmin birbirlerine olan benzerliğinin tür filmlerine göre daha az olmasına neden olmaktadır. Kurmaca filmlerle aradaki bu farklılıklar aslında belgesel filmlerin sınıflandırılma işini zorlaştırmaktadır denebilir.

Belgeselin türlerine ayrılması işinde gözlenen çeşitliliği farklı kuramcıların yaptıkları sınıflandırmaları ele alarak ortaya koymak yararlı olacaktır. Bu konuda Wolf Rilla, Bill

Nichols, John Izod ve Richard Kilborn, Paul Rotha, John Grierson, Siegfried Kracauer ve Eric Barnouw'un belgesel türleri konusunda yaptıkları farklı sınıflandırmalar ele alınacaktır.

2. 2. 2. 1. Wolf Rilla

Wolf Rilla belgeseli sınıflandırırken türler arasındaki ayrımın en iyi amaçların farklılığı açısından yapılabileceğini vurgulamıştır (Rilla, 1974, s.119). Buna göre yaptığı sınıflandırma şu şekildedir: Film gazeteciliği (film journalism), genel konulu filmler (the general interest film), doğa belgeselleri (documentary on nature), belli bir amaca yönelik belgeseller (the committed documentary), sponsor destekli belgeseller (the sponsored documentary), eğitim filmleri (the specialized film) ve sinema-gerçek (cinema verité).

2. 2. 2. 1. 1. Film gazeteciliği (Film journalism)

Bu tür, resimli gazeteleri temel alarak yola çıkmış, film yapanların kullandıkları aracın gazeteci olanaklarını keşifleriyle geliştirilmiştir. Haber filmleri (newsreel) ticari sinemanın, erken tarihlerinde düzenli olarak gösterim olanağı bulan bir özelliği haline gelmiştir. Türün gelişimi bir çeşit tabloid gazeteciliğin dengi olan haber magazinler ile olmuştur. Bu filmlerde materyalin bir araya getirilmesine çok az özen gösterilmektedir. On dakika ya da biraz daha fazla bir süreye sahip olan filmlerde moda showları, çeşitli spor olayları, sıra dışı çeşitli hobilerden örnekler ile ülkenin ücra köşelerinden çeşitli kasabaların pitoresk görüntüleri ele alınmaktadır (Rilla, 1974, s.120).

Daha sonraları bu magazin formatı çeşitli sosyal sorunların üzerine eğilen daha ciddi bir içeriğe bürünmüştür. En iyi bilinen örnek olarak *Geçen Zaman (The March of Time-1935)* verilebilir. 1930'lu yılların sonları ile 1940'lı yılların başlarının sergilendiği film, ciddi gazetecilik için filmin bir araç olarak kullanımı açısından ilk girişim olarak değerlendirilebilir. Gazeteciliğin bir ögesi olarak film dilinden yararlanma televizyon tarafından daha da geliştirilmiştir (Rilla, 1974, s.120).

2. 2. 2. 1. 2. Genel konulu filmler (The general interest film)

Bu filmler eğlence alanlarını konu olarak seçerlerken sosyal bir yoruma ya da tartışılabilir sorunlara çok az ilgi duymaktadırlar. Örneğin seyahat filmleri bu grubun içerisinde sayılmaktadır. Bunlar nadiren güzel görüntülerin bir araya getirilmesinden fazlasını ortaya koymaktadırlar. Ancak daha sonra film yapanlar İskoçya'daki pamuk endüstrisi, Güney Afrika'da bir su bendinin yapımı ya da Orta Afrika'nın çekici yerli kostümlerinin güzel görüntülerini ele almanın, buzdağının sadece görünen kısmı olduğunu fark etmişlerdir ve aslında bu görüntülerin ardında neyin uzandığının araştırılması üzerinde yoğunlaşmışlardır. Grierson'un konusuna yaklaşırken sahip olduğu yüzeyin altındaki ortaya çıkarılması çabası, belgeselcinin davranışındaki anahtar öge olmuştur. Bunun için de gözlem yapma ve bunu film diline çevirebilme önemli bir unsur haline gelmiştir. Bu gözlem yapma konusunda başarılı bir örnek olarak Londra'nın Waterloo tren istasyonundaki bir günü ele alan John Schlesinger'in *İstasyon (Terminus-1960)* isimli çalışması verilebilir. Filmde hafızalarda yer eden an ise, küçük çocuğun kalabalığın ortasında kaybolduğunu anlayınca, bir valizin üzerine oturarak ağladığı zamandır. Kameralar etrafta çekim yaparken gerçekleşen bu olayın doğallığının senaryo ile önceden yazılarak yakalanması mümkün değildir. Yönetmenin bu tür olayları kayda geçirebilmek için etrafta kamerasıyla birlikte gözlem yapmaya devam etmesi gerekmektedir (Rilla, 1974, s.121-122).

2. 2. 2. 1. 3. Doğa belgeselleri (Documentary on nature)

Bu filmlerde ilgi yaşadığımız dünyaya yönelmiştir. Bu yönelişte iki ayrı form benimsenmiştir. Bilimsel ve şiirsel. Bilimsel yaklaşımda daha önce sadece öyle olduğu tahmin edilen dünyanın çeşitli yönlerine ilişkin görünümler sunulmaktadır. Mikroskopik lensler böceklerin görüşünü verirken, bu şekilde rahatlıkla karıncaların dünyalarının kapıları gözler önüne serilmektedir. Ayrıca insan organizmasının işleyişi vücudun içine sokulan kameralar sayesinde izlenebilmekteyken, vahşi hayvanların davranışları doğal çevrelerinde küçük kameralar sayesinde takip edilebilmektedir. Böylelikle daha önce sadece tahmin edilen konularda görsel olarak bilgi sahibi olup, doğanın işleyişine ilişkin yeni görüşler kazanılmaktadır. Artık denizin derinliklerinde ne olup bittiği ya da uzaya ilişkin çeşitli görüntüler ulaşılmaz değildir (Rilla, 1974, s.122-123).

Şiirsel yaklaşımda görüntü ve sözlü anlatım bir birini tamamlayacak şekilde kullanılarak, materyale bir şairin duyarlılığı ile yaklaşılmaya çalışılır. Ichikawa'nın *Tokyo Olimpiyatı* (*Tokyo Olympiad-1966*) bu yaklaşıma örnek olarak verilebilir. Atletlerin yavaş çekimle verilen görüntüleri sadece güzellik ve zarafet içermez, aynı zamanda izleyene bir daha tekrarlanmayacak bir deneyime katılma imkanı verir. İzlerken atletlerin çabalarının hissedilmesi ve duyumsal deneyimle iletişim kurulması da şiirin tanımının kendisidir (Rilla, 1974, s.123-124).

2. 2. 2. 1. 4. Bellirli bir amaca yönelik belgeseller (The committed documentary)

Bu türde, sosyal sorunlar ve de toplum içindeki bireyler, ele alınan konuların yoğunlaştığı noktalar. Amaç toplumsal vicdanı harekete geçirmektir. Çalışma koşulları, azınlık grupları, iskan, adalet konuları bu amaç doğrultusunda ele alınmaktadır. İlgi duyulan alan aydınlatılırken seyirci de "Bu konuda ne yapacaksınız?" şeklinde provoke edilmeye çalışılır. Belli bir amaca yönelik belgesel film yapanlar kendilerini sanatçı olarak görmektense eğitici olarak görmektedirler (Rilla, 1974, s.124).

Yönetmen ya da senaryo yazarının bu tür üzerinde çalışmaya başlamadan önce şu üç şartı yerine getirmesi gerekmektedir. Öncelikle türün belirtilen amaçlarına sempati duyması ve izleyicisini ikna etmek, düşündürmeye yöneltmek gibi isteklerinin olması gerekmektedir. İkinci olarak konusuna karşı özenli olması ve filmi yapma hevesinde olması gerekmektedir. Ayrıca konuya karşı takınılan bu tutum, ancak konunun tutkuyla biçimlendirilmesiyle etkileyici olabilir. Üçüncü olarak, bu türde çalışacak olanın insanlara karşı anlayışlı olması ve onlara karşı ilgili olması gerekmektedir. Konusuna karşı dürüst olması da gerekmektedir. Karşısında olan doğruları yargılamadan ele almalıdır. Sorular sorup, izleyicisini cevapları bulması için bırakmalıdır. Ancak izleyicisinin yerine cevaplar vermeye başladığında bu tür belgeseller propaganda filmi haline gelirler (Rilla, 1974, s.124).

Filmin propaganda potansiyeli son derece güçlüdür ve filmlere politik pratikleri açısından yaklaşan son derece etkili film okullarının yönetmenleri de bulunmaktadır. Bunlar film yaparken politik amaçlarını gerçekleştirmek için yola çıkarlar. Filmlerinin tonu tahrik edici olup, film dilinin kullanımında bir çeşit retorik geliştirmişlerdir. Propaganda posterleri gibi,

bu filmler kasıtlı olarak iki boyutludur ve basittirler. Sorunlar, siyah ve beyaz kontrastlığında sunulur. İnsan figürleri de bireylerden ziyade semboller olmaya doğru eğilimlidir ve materyal politik sanatın katı üslubuyla işlenmiştir. Bu filmler bir manifestonun film diline dönüştürülmesine benzemektedir (Rilla, 1974, s.126).

2. 2. 2. 1. 5. Sponsor destekli belgeseller (The sponsored documentary)

Bu tür belgesellerde konu halkla ilişkiler uygulamalarıdır. Bazen konu açık olup, filmin işi basitçe bir ürünün reklamını yapmaktır. Ancak genellikle halkla ilişkiler görünümü daha gizlidir ve bu filmler ilginç faydalar sağlayabilmektedir. Örneğin Ford'un sponsor olmasıyla son derece bireysel çalışmalar olan belgesel çalışmalar ortaya konabilmiştir. Lindsay Anderson'ın belgeseli *Yeni Yıl Hariç Hergün (Every Day Except Christmas-1957)* Ford'un sponsorluğunda gerçekleştirilmiş bu çalışmalardandır (Rilla, 1974, s.126-127).

2. 2. 2. 1. 6. Eğitim filmleri (The specialized film)

Bu filmler eğitim amaçlı yapılmaktadır. Belgesel film türleri içerisinde en kolay tanımlanabilecek olanı ve kişisel olmayanıdır. Genellikle okullarda ve de endüstride kullanılmak üzere yapılmaktadırlar (Rilla, 1974, s.129).

2. 2. 2. 1. 7. Sinema-gerçek (Cinéma verité)

Bu tür, kamera ve ses kayıt cihazlarındaki teknik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkmıştır. “Anahtar deliğinden” ya da “duvardaki sinek” ifadeleri kullanılan bu türde belgeselci, elindeki sınırsız film stokuyla birlikte, kamerasının önünde bir olayın çıkmasını sabırla bekler (Rilla, 1974, s.130).

Cinéma verité teriminin aldatıcı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Çünkü gerçek hem filme alma yönteminde hem de kurgu odasında kolaylıkla çarpıtılabilmektedir. Film, filmi yapanın subjektif gerçeğini, kişisel görüşünün, karar verme faktörünün ortaya koyduklarını

ifade etmektedir. Filmi yapan cinéma verité yöntemini kullanırken, materyalinin tahrifatına karşı vicdanın sesini dinlemek zorundadır (Rilla, 1974, s.130-131).

2. 2. 2. 2. Bill Nichols

Bill Nichols'un belgesel türlerine ilişkin görüşleri de şöyledir: Durumlar ve olaylar, eylemler ve sorunlar çok çeşitli yollarla sunulabilir. Sunumun yöntemleri, belirli özellikler ya da uyulaşımalarla ilişkiler içerisinde tekstin düzenlenmesinin temel yollarıdır. Belgesel filmde, tekstlerin yapılandırıldığı ve baskın düzenleme örnekleri denilebilecek dört sunum (representation) yöntemi vardır: Açıklayan (expository), gözlemci (observational), etkileşimli (interactive), yansıtıcı (reflexive) yapı (Nichols, 1991, s.32).

Bu kategorilerin, kısmen analist ya da eleştirmenlerin çalışmalarının ve kısmen de belgesel film yapımı sürecinin kendisinin bir parçası olduğunu belirten Nichols, belgesel film türleri konusunda ortaya koyduğu terimlerin kendi ifadesi olduğunu ancak bunların, film yapım pratiğinde film yapanların da farkında oldukları gerçekliğin sunumunun farklı yaklaşımlarına gönderme yaptıklarını vurgulamaktadır. Dört yöntem, yeni formların öncekilerin baskı ve sınırlamalarından ortaya çıktığı ve belgesel gerçekliğin güvenilirliğinin tarihi olarak değiştiği bir diyalektiğe aittir. Yeni yöntemler, gerçekliğin sunumunda taze ve yeni perspektif yaymaktadır (Nichols, 1991, s.32).

2. 2. 2. 2. 1. Açıklayıcı belgeseller

Açıklayıcı belgeseller (Grierson, Flaherty ve diğerleri de içinde), kurmaca filmlerin eğlendirme özelliğinden duyulan memnuniyetsizliğin bir sonucudur. Tanrının sesi yorum ve şiirsel perspektifle dünyaya ilişkin bilgi vermeye çalışılan yöntemde, dünyaya taptaze bir bakışla bakılmaktadır.

2. 2. 2. 2. Gözlemci belgesel

Gözlemci belgesel (Leacock, Pennebaker, Frederick Wiseman), daha taşınabilir çekim ekipmanının geliştirilmesi ve açıklayıcı belgeselin törecilik özelliğinden duyulan hoşnutsuzluk sonucunda ortaya çıkmıştır. Ancak gözlemci yöntem film yaparı, o anla sınırlandırmakta ve olaylara objektif yaklaşım konusunda bir öz denetime gereksinim duymaktadır.

2. 2. 2. 2. 3. Etkileşimli belgesel

Etkileşimli belgeselde de (Rouch, de Antonio ve Connie Field) aynı şekilde taşınabilir ekipmanın gelişmesinden yola çıkılmıştır. Ayrıca filmi yapanın perspektifinin daha açık ortaya konması isteği de bu türde belirleyici bir rol oynamaktadır. Etkileşimli belgeselciler bireylerle daha doğrudan bağlantı kurmak istemektedirler. Görüşme sitilleri ve görüşme taktikleri, filmi yapanın olan olaya daha aktif olarak katılmasına olanak tanımaktadır (Nichols, 1991, s.32-33).

2. 2. 2. 2. 3. Yansıtıcı belgesel

Yansıtıcı belgesel (Dziga Vertov, Jill Godmilow ve Paul Ruiz), belgesel üzerine düşüncelerini daha açık ortaya koymak arzusundan ve diğer belgesel yöntemlerinde problematik olmayan gerçeklik izlenimine (impression) karşı çıkmak amacından yola çıkmıştır. En kendisinin farkında olan bu yöntem, diğer belgesellerle pek çok benzer düzeneklere (devices) sahiptir, ancak bunları sınıra yerleştirerek seyircinin dikkatini bunların üzerine çekmektedir (Nichols, 1991, s.33).

Nichols “belgesel türlerine ilişkin bu kısa özet, belgeselin çizgisel kronolojisini sağlamanın yanı sıra daha karmaşık ve kendisinin farkında biçimlere doğru bir dönüşüm olduğunu da ortaya koyar” demektedir. Bu yöntemler bireysel çalışmalarda birleşme ve de başkalaşmaya doğru bir seyir izlemektedirler ve her bir biçimin bir alanda ya da bir ülkede üstün olduğu bir dönem bulunmaktadır (Nichols, 1991, s.33).

2. 2. 2. 3. John Izod ve Richard Kilborn

Izod ve Kilborn da Nichols'ün yaptığına benzer bir tür ayrımını tanımlamalarda biraz farklılık göstererek ortaya koymuşlardır. Açıklayan (expository), gözlemsel (observational) ya da doğrudan sinema (direct cinema), etkileşimli (interactive), yansıtıcı (reflexive) biçim.

Izod ve Kilborn bu sınıflandırmanın yanı sıra günümüzde televizyon yayınlarıyla ortaya konulan çeşitli biçimler üzerinde de durmaktadırlar. 1990'lı yıllarda televizyonun ortaya koyduğu programlardan yola çıkarak belgeselin diğer formlarını ele almaktadırlar. Ancak bunlar henüz ayrıntılı bir şekilde kuramcılar tarafından eleştirel literatürde ele alınmamışlardır. Bu biçimler içerisinde *video günlük* ya da *birinci kişi belgeseli* (first person documentary) de yer almaktadır. Yeni teknoloji ile geleneksel baskının kavşağındaki bu yapım çeşidi, diğer belgesel filmlerin yapmakta sıkıntı çektikleri şeyleri, belgeseli içerilere taşıyarak doğrudan yapılabilmesini sağlamaktadır. Bunu, bir karakterin hem içeriden hem de dışarıdan tanımlanması ile gerçekleştirmektedir. İçeride filmi yapan kişinin kendi yaşamını yansıtan iç monologlar; dışarıda, diğer kişilerin filmi yapana yönelik düşünceleri ve hareketleri aracılığıyla yapmaktadır. Büyük ilgi uyandıran bir örnek olarak, Willa Woolston'un *Şeytanlarım: Vasiyet* (*My Demons: The Legacy-Video Diaries*, BBC, 1992) isimli çalışması verilebilir. Filmde doğduğu yere geri dönüş seyahati ile hem bir otobiyografik tarih elde edilmiş, hem de filmi yapanın kendi kendine yönettiği bir terapi olmuştur (Izod, Kilborn, 1998, s.432).

Bir diğer ortaya çıkan biçim *reality programlar* olarak bilinen yapımlardır. Bu programlar, eğlence değerini arttırmak amacıyla çeşitli televizyon tekniklerinden yararlanmaktadırlar. Gerçekte bu tür pek çok program, prime-time eğlencesinin sadık bir parçası olup, tabloid gazetelerle yakın bir ilişki taşımaktadırlar. Ancak belgeselle aralarında anlamlı bir bağlantı olmadığı da belirtilmelidir. Belgeselle benzerlikleri olmasa da, gerçek yaşamdan olayların elde edilmesi üzerine bir vurgu söz konusudur. *999* (BBC), *Kurtarma 911* (*Rescue 911*-CBS), *Polisler* (*Cops*-Fox) bu türde yapılmış olan serilere örnektir. Bu yeni biçimlere kurnaca ve belgeselin arasında yer alan melez bir yapısı olan *belge drama* da eklenebilir. Böylelikle de belgesellerin pek çok formda ortaya çıktıkları, ayrıca bu formların pek çoğunun da melez olduğu belirtmelidir. Bunlar, geçen yıllarla birlikte değişen amaçları yerine getirmektedirler (Izod, Kilborn, 1998, s.432).

2. 2. 2. 4. Paul Rotha

Paul Rotha ise belgeselleri konularına yönelik farklı yaklaşımlarından ötürü dört gruba ayırmaktadır. Bunlar doğalcı gelenek, gerçekçi gelenek, haber gerçek geleneği ve propaganda geleneğidir.

2. 2. 2. 4. 1. Doğalcı gelenek

Doğalcı gelenek, doğal sahnelerin ve gündelik olarak çevremizde bulunan olguların kullanımına dayanmaktadır. Örnek olarak Flahery'nin ortaya koyduğu çalışmalar verilebilir (Rotha, 2000, s.52).

2. 2. 2. 4. 2. Gerçekçi gelenek

Gerçekçi gelenek, gerçekten var olan madde ve doğaya, gerçekçi yaklaşım, Fransa'daki avant-garde film üreticileri tarafından geliştirilmiştir. Film kamerasının hileleri bir kenara bırakılarak, Parislilerin ve Fransa'nın kırsal yaşantısının görüntülerini sunan çok sayıda çalışma ortaya konulmuştur. Bunların arasında öne çıkan bir isim olarak Cavalcanti ve çalışması *Yalnızca Saatler (Rien que les heures-1926)* sayılabilir. Şehir yaşantısı ve günlük olaylarını ele alan başka filmler de ortaya konulmuştur. Ruttmann'ın *Berlin'i (1927)* gibi (Rotha, 2000, s.60).

2. 2. 2. 4. 3. Haber gerçek geleneği

Haber gerçek geleneği, gündelik olayları, kısa bir zaman dilimi içerisinde, basit betimleyici terimlerle sunmaktadır. Konu maddesi, genel olarak kendi içerisindeki dramatik yapıdır. Buna örnek olarak politik krizlere ilişkin olaylar verilebilir. Haber gerçek kameramanları ve editörleri keskin bir şekilde betimleyici bir üslûba sahiptirler ve ender olarak yaratıcı bir tarz uygularlar. Bu tür çalışmaların en bilineni Dziga Vertov ve onun S.S.C.B'deki çalışma arkadaşlarının oluşturduğu Sinema-Göz kuramıdır (Rotha, 2000, s.62-65).

2. 2. 2. 4. 3. Propaganda geleneği

Propaganda geleneğinde ise sinemanın propaganda amaçları doğrultusunda çeşitli okullarca kullanılması doğrultusunda örnekler ortaya konulmuştur. Bunların başında da Sovyet Okulu'nun çalışmaları gelmektedir. Özellikle de savaş dönemlerinde sinemadan propaganda açısından yararlanmak konusunda bir artış görölmektedir (Rotha, 2000, s.68).

2. 2. 2. 5. John Grierson

John Grierson'un belgesel türleri konusunda yaptığı sınıflandırmaya bakılacak olursa; gezi izlenimleri bunlardan birincisidir. Alıcının gerçekleştirebileceği bir keşif söz konusudur. Alıcı, gezgindir. İkinci olarak, çalışan insanların keşfi, kapı eşiğini aşınca bulunan dram, sıradan olanın dramının ele alındığı yapımlar gelir. Üçüncü olarak İngiliz Belgesel Okulunun ortaya koyduğu çalışmaları göstermektedir. Dördüncü olarak da insanlarla birlikte film yapımının gerçekleştirildiği yapımları saymaktadır (Gündeş, 1998, s.58).

2. 2. 2. 6. Siegfried Kracauer

Kracauer kurmaca filmler ve kurmaca olmayan filmler arasında temel bir ayrım yaptıktan sonra, kurmacadan kaçınan filmleri haber filmleri (newsreel), belgesel (bunun da seyahat, bilimsel, eğitsel filmler gibi alt türleri var), sanat üzerine nispeten yeni olan film türleri olarak ayırmaktadır. Bu son tür, deneysel filmlerin bütün özelliklerini içeren yapımları içermektedir (Kracauer, 1976, s.193).

2. 2. 2. 7. Eric Barnouw

Türlere ayırma konusunda Wolf Rilla, Bill Nichols, John Izod ve Richard Kilborn, Paul Rotha, John Grierson, Siegfried Kracauer'un belgesel türleri konusunda yaptıkları farklı sınıflandırmalar ele alınmıştır. Bunların içerisinden özellikle Eric Barnouw önem taşımaktadır. Barnouw, "Belgesel: Kurmaca olmayan filmlerin tarihi-Documetary: a history of the non-fiction film" adlı çalışmasında, belgeselcilerin farklı dönemlerde farklı

roller üstlenmesini, türün tarihsel gelişimi ve toplumsal olaylarla bağlantılı bir şekilde ele alarak, konuya daha geniş bir perspektiften bakmaktadır. Barnouw çalışmasında belgeselcinin, toplumsal gelişmelerle iç içe olduğunu vurgulayarak, görevlerini ele almıştır. Bu görevler belgeselcinin içinde yaşadığı döneme göre değişkenlik gösterirken, belgeselci şu rollerle ortaya çıkmaktadır: Kaşif (explorer), muhabir (repoter), ressam (painter), taraftar (advocate), propogandacı (bugler), savcı (prosecutor), şair (poet), kronikçi (chronicler), girişimci (promoter), gözlemci (observer), katalizör (catalyst), gerilla (guerilla). Tarihsel süreç içerisinde belgeselcinin değişen rollerini ele alış, bu roller doğrultusunda ortaya koyduğu çalışmaları da gündeme getirecektir. Dolayısıyla Barnouw'un belgeselin tarihini ortaya koyan çalışması, belgeselin türlere ayrılması konusunda büyük ölçüde yardımcı olmaktadır.

Barnouw'un belirlediği farklı belgeselci kimlikleri doğrultusunda belgeseli on iki türe ayırmak mümkündür. Bu türler: Keşif belgeselleri, muhabir geleneğindeki belgeseller, resim geleneğindeki belgeseller, taraf tutan belgeseller, savaş propagandası belgeselleri, savaş suçları üzerine belgeseller, şiir geleneğindeki belgeseller, tarihi derleme belgeseller, sponsor desteğiyle gerçekleştirilen belgeseller, gözlemci belgeseller, katalizör belgeseller ve gerilla belgeselleri.

2. 2. 2. 7. 1. Keşif belgeselleri

Uzak yerlere ilgi duyulması ve buralarda yaşayan insanlar üzerine belgesel çalışmaların yapılması belgesel sinemanın başlangıcını oluşturmaktadır. İlk olarak 1900'lü yılların ilk çeyreğinde gerçekleştirilmeye başlanan bu çalışmalar, hakkında fazla bilgi sahibi olunmayan bölgelerin var olmasına ve buralarda yaşayan farklı örf ve adetleri olan halkların yaşamlarına yönelik duyulan yoğun ilgiye dayanmaktadırlar.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında başlayan sanayi devriminin etkileri tüm dünyaya yayılmıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise endüstrileşen ülkelerin ekonomik ve de siyasal güç anlamında belli bir olgunluğa ulaştığı ortaya çıkmaktadır. Bu duruma gelinmesinde sanayi devriminde çeşitli teknolojik buluşların üretime uygulanması ile ekonomik refahın artması, devletlerin siyasi anlamda güç kazanması etkili olmuştur. Ayrıca silah endüstrisinde kaydedilen gelişim ile endüstrileşen devletlerin tüm dünya halkları üzerinde egemenlik

kurması gerçekleşmiştir. Bu üstünlük ham madde arayışı ve de yeni pazar ihtiyacından ötürü dünyanın diğer bölgelerini araştıran endüstrileşmiş ülkelerin 1492'den beri zaten var olan yayılcı politikalarına hız vermelerini kolaylaştırmıştır (Talas, 1990, s.8; Sander, 1995, s. 153; Braudel, 1996, s.397).

Diğer ülkelere yönelik zaten gereksinimden ötürü var olan bu ilgi, araştırmacıların yanlarına kamera olarak çeşitli çekimler gerçekleştirmeleri ve bunların gösteriminin ilgi uyandırması sonucunda keşif belgeselleri alanında çeşitli çalışmaların ortaya konulmasını beraberinde getirmiştir.

Bu alanda çalışma ortaya koyan belgeselciler içerisinde en önemlisi olarak bir keşif olan Robert J. Flaherty gösterilebilir. Çalışmaları ile uygarlıktan uzak toplulukların yaşamlarını sinema perdelerine taşımıştır. Flaherty, Sir W. Mackenzie tarafından Avrupa'ya dış satım yapmak amacıyla kurulacak demiryolunun ön araştırmasını yapmak üzere Kuzey Kanada'ya gönderilmiştir. Bilinmeyen bir ülkenin haritasını çıkarmak olan bu görevinin yanı sıra Mackenzie'nin önerisiyle gittiği yerleri filme almaya karar verecektir. 1913 yılındaki gezisi sonucunda elde ettiği çekimler kaza sonucunda yandıktan sonra 1920 yılında tekrar bölgeye dönerek ilk filmi olan *Nanook of the North*'u gerçekleştirmiştir. Filmde, kuzeyin yaşanması zor olan iklim şartlarında, açlık tehlikesinin tehdit ettiği yaşamlarını sürdürmeye çalışan bir eskimo ailesinin yaşamı ele alınmaktadır. 11 Haziran 1922'de New York'da Capitol tiyatrosunda gösterilen film büyük beğeni toplamış, aynı zamanda eleştirmenlerden de övgüler almıştır. 1964 tarihindeki Mannheim film festivalinde farklı ülkeden gelen belgesel filmcilerin tüm zamanların en iyi belgeselini seçimleri de *Nanook of the North*'dan yana olmuştur. Flaherty filmin kazandığı başarıdan sonra istediği herhangi bir yere gidip yeni bir *Nanook* çekmek için destek bulabilmiştir (Barnouw, 1983, s.42- 43).

Flaherty tarafından ortaya konulan ilkel insanların yaşamlarına duyulan ilgiyi yansıtan filmlerin yapımına devam edilmiştir. C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack tarafından yapılan *Çayır* (*Grass*-1925) ve *Chang* (1927) bu filmlerdendir. (Barnouw, 1983, s.48). Böylelikle keşif belgeselleri türü içerisine giren zengin örnekler ortaya konulmuştur. Keşif belgeselleri günümüzde de özellikle televizyon için yapılan belgesellerde yaygın olarak ele alınan bir türdür. Modern toplumlardan uzakta yaşamlarını devam ettiren halklara, bunların çeşitli dini ritüellerine, uzak yerlere, vahşi yaşama gösterilen ilgi yoğunudur.

Belgeselin ilk yıllarındaki çalışmalar olan keşif belgesellerinin yanı sıra diğer türler de öne çıkmaya başlamıştır. Bunların içerisindeki bir tanesi de büyük sosyal değişimlerin etkisi altında gelişen bir belgesel film türüdür.

2. 2. 2. 7. 2. Muhabir geleneğindeki belgeseller

Bu türde çalışmalar ortaya koyan kişiler içerisinde Dziga Vretov'un ismi ve de çalışmaları öne çıkmaktadır. Vertov geleneksel kurmaca filmi tiyatronun mirasçısı olarak aynı sınıfta görmektedir. Ona göre bu tarz yapımlar insanlar üzerinde afyon etkisi yaratmaktadır. Sovyet filmlerinin görevi ise insanları uyuşturmak, gündelik gerçeklerden uzaklaştırmak değil, sosyalist gerçekliği belgelemektedir. Geliştirdiği Sinema-Göz kuramı ile oyunsuz filmlere oyunlu olanların karşısında yeni bir önem kazandırmayı ve sinemada tiyatronun hakimiyetini kırarak hayatın içine girmeyi amaçlamıştır (Barnouw, 1983, s.54, s.61).

Vertov ve döneminin film yapan diğer insanları çalışmalarında Sovyetler Birliği'nin o dönemde içerisinde bulunduğu devrimin yarattığı atmosferden birebir etkilenmiştir. 1917 devrimi sonrasında Sovyet toplumunda iktidarı elde eden güçler, geleneksel yapısını sürdüren yerleşik kurumlar ve de güçlere karşı yeni bir dünya görüşü oluşturmaya çabalamıştır. İktidar bu çabada en büyük desteği sanattan almaya yönelmiştir. Sanat iktidara, farklı insan topluluklarından oluşan ulusa, yeni düşüncelerle bir bütünlük kazandırılması yönünde yardımcı olmaya çalışmıştır. Devrim sonrasında Sovyet sineması 27 Ağustos 1919'da Lenin'in sinema endüstrisini devletleştirmesi ile kurulmuştur. Yeni gelişen sanat dalları arasında özellikle sinemaya ayrı bir önem verilmektedir. Lenin tarafından en önemli sanat dalı, Stalin tarafından da kitleleri etkilemenin en önemli aracı olarak tanımlanan sinemanın propagandacı bir işlev yüklenmesi ilke olarak benimsenmiştir. Büyük çoğunluğu okuma yazma bilmeyen Sovyet halkına ulaşmada, Sovyet devrimi ve sosyalizm konusunda halkın bilgilendirilip aydınlatılmasında sinemadan yararlanılması tasarlanmıştır (Günaydın, 1997, s.24, s.26; Esen, 1998, s.24; Adalı, 1986, s.33).

O dönemde Sovyet sineması en başta devrimin coşkulu enerjisinin araştırmaya, yenilikler yaratmaya açık olan açıklığından beslenmiştir. Bu çalışmalara döneme hakim olan fütürizm, konstrüktivizm gibi sanat akımları etkide bulunmuştur. Sürekli araştıran ve kuramsal çalışmalar yapan bu insanlar çalışmalarını yaptıkları filmler ile de desteklemeye

çalışmışlardır. Bu özgürlük rüzgarlarının genç dehaların yaratma ateşini körüklediği dönem, zengin ve kaliteli ve de sinema tarihinde kilometre taşı olacak eserlere tanık olmuştur. Dönemin yaratıcı ve de en devrimci sanatçılarından biri de Dziga Vertov'dur.

Vertov, filmlerinde ve de kuramsal çalışmalarında yeni bir toplum inşasında eğitici anlamda, sinema sanatının kullanılabileceğini göstermeye çalışmıştır. “Bizim her türlü düşünce önünde boyun eğmeye hazır bilinçsiz bir kitleye değil, bilinçli insanlara gereksinimimiz var” diyerek filmleri ile bunu gerçekleştirme savaşı vermiştir (Vertov, 1993, s.108). Kurmaca filmlerin seyircinin bilincini akla gelen her yolla çarpıtığını, bu nedenle de büyüleyici yönetmen ile büyülenmeye açık kamuoyu arasındaki danışıklı dövüşe karşı olduklarını (Kinoklar, Vertov’un kuramını benimsemiş olan meslektaşlar grubu) belirtmişlerdir. Kurmaca filmlerin seyirci üzerindeki etkisini afyonun etkisine benzeterek, Marksist kuramın dinin etkisine yönelik yaptığı benzetmeyi anıştıran Vertov’un bu karşı çıkışının asıl nedeni, bu filmlerin ön hazırlıklarından ötürü gerçek duyguları değil de onların kurmacalarını vermeleridir. *Kameralı Adam (The Man with the Movie Camera-1929)* filminin jeneriğinde, filmin alt yazılardan, senaryodan, tiyatrodan yararlanılmadan hazırlandığını, diğer bir deyişle, oyuncusuz, dekorsuz, kurmaca olmadan uluslar arası çapta bir sinema dili oluşturmak için gerçekleştirildiğini belirterek, kurmacaya ilişkin görüşlerini somut bir çalışmayla desteklemiştir (Ulutak, 1988, s.38-39).

Vertov Sinema-Göz kuramıyla bütün sinemacıların diğer sanatların etkisinden kurtularak yaşamın içerisine girmelerini istemektedir. Teknik gelişmeler sonucunda insan gözüne göre kusursuz bir hale gelen kamera, hayatın içerisine girerek sanatçının dış gerçeklikle temas etmesini sağlayacak ve de yaşamın karmaşasının çözümünde sanatçıya yardımcı olacaktır. Yaşamın hazırlıksız yakalanması en önemli ilkeyken, bu açık olarak senaryoyu ve de kurmaca olan yapıları dışlamaktadır.

Vertov’un sinemanın merkezine yerleştirdiği belgeselcinin muhabir konumu, o dönemde hem kurmaca film alanındaki çalışmalar hem de kurmaca olmayan yapımlar üzerinde etkiye bulunmuştur. Kurmaca filmler bu etkiyle taklitçilikten ve sahtecilikten uzak durmuşlardır. Victor Turin, Yakov Blyokh, Mikhail Kalatozov, Vertov’un kardeşi Mikahail Kaufman, Ilya Kopalin gibi belgeselciler de ortaya koydukları belgesel filmlerde belgeselcinin muhabir konumuyla hayatın içerisine girerek gözlemde bulunmuşlardır. Vertov’un etkisi sadece bulunduğu dönemle sınırlı kalmamış daha sonra ortaya çıkacak olan sinema gerçek (cinéma

vérité) gibi film anlayışlarının da şekillenmesinde rol oynamıştır. Belgesel film alanında çalışmalar ortaya koymuş olan kişiler üzerinde büyük bir etkide bulunmuş olan Vertov, belgeselcinin bir muhabir gibi hareket ederek konusuna yaklaşmasında ve de elde ettiği materyali şekillendirmesinde bir yol gösterici olmuştur. Yaptığı filmler ve kuramsal çalışmalarıyla belgeseli egzotik toplumların gözleminden daha farklı bir alana taşımıştır (Barnouw, 1983, s.71).

Günümüzde dünyanın herhangi bir bölgesinde olan olayları anında tespit ederek uydu teknolojisiyle tüm dünyaya bunu duyurabilen çeşitli haber programları ile muhabir geleneğinin devam ettirildiğini söylemek mümkündür.

2. 2. 2. 7. 3. Resim geleneğindeki belgeseller

Bu türe giren belgeseller 1920'li yıllarda bazı ressamın film dünyasına katılması ve bunu takiben çeşitli çalışmalar ortaya koymaları sonucunda gerçekleştirilmiştir. Ressamlar film dünyasına girerlerken sinemadaki diğer film yapımcılarından farklı olan fikirlerini, yöntemlerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Onlar filmi, ışığın araç olduğu, resimli bir sanat olarak düşünmektedirler (Barnouw 1983, s.71).

Film dünyasına katılan ressamın yanı sıra heykeltıraşlar, müzisyenler, yazarlar, mimarlar, fotoğrafçılar ve sanatçılar ilki 1924'te Paris'te şekillenen sinema kulüplerine katılmışlardır. Bu kulüplerde filmler izlenilmekte, bunların hakkında konuşulmakta ve de katılanlar kendi deneyimlerini paylaşmaktadırlar. Ayrıca bu kulüpler, sinemanın ticarileşmesinin karşısında yer alan protestoların da bir parçasıdır (Barnouw, 1983, s.71).

Viking Eggeling, Hans Richter, Fernand Léger, Dudley Murphy, Jean Painlevé, Joris Ivens gibi sanatçılar resim geleneğinde çeşitli soyut belgesel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu türün geniş bir biçimde ses getiren örnekleri ise şehir senfonileri ismi verilen çalışmalar ile gerçekleştirilmiştir (Barnouw, 1983, s.72, s.77).

1927'de bir ressam belgeselci Walter Ruttmann (1887-1941) *Berlin: Şehrin Senfonisi* (*Berlin: Symphony of the City-1927*) isimli filmi ile şehir senfonileri dalgası başlatmıştır. Filmde senfoni kelimesinin belirleyici bir anlamı vardır. Ruttmann filminde özellikle ritme ve hareketin modellerine yoğun ilgi göstermiştir. Şehir hayatını anlatırken insanların kendileriyle ilgilenmemiştir. Film sabahın erken

saatlerinde, şehre demir yoluyla girilmesiyle başlar. Bu sıradışı dinamik açılışta telefon tellerinin raylar boyunca alçalıp yükselmesi, demir yolundaki köprünün girişleri, trenin önünden bakıldığında birbirine yaklaşıp uzaklaşan raylar görülmektedir. Bütün bu görünümde çevrenin kırsaldan metropole dönüşümü vurgulanmaktadır. Şehirde ilk olarak boş sokaklar, sonra da yavaş yavaş hareketliliğin başlaması görüntülenmiştir. Açılan kepenkler, perdeler, pencereler, kapılar ve hareketlenen makineler. Özellikle makinelere büyük ilgi gösterilmiştir ve bunlar genellikle operatörleri olmadan gösterilmektedir (Barnouw, 1983, s.72-73).

Şehir senfonileri içerisinde yer alan diğer çalışmalara örnek olarak Fransa'da Brezilyalı sanatçı Alberto Cavalcanti tarafından yapılan *Rien que les heures* (1926), Vertov'un en küçük kardeşi Boris Kaufman ve Jean Vigo'nun ortak çalışması sonucunda gerçekleştirilen *Nice Üzerine (On the Subject of Nice-1929)* isimli çalışma verilebilir (Barnouw, 1983, s.74-75).

Şehir senfonileri ressamlar tarafından başlatılmış olmakla birlikte, bünyesinde bütün sanatların bir karışımını sunmaktadır. Bu durum, sinema kulüplerinde farklı sanat dallarının birbirleriyle yakın temasta olması ve aralarındaki ilişkinin sürekli tartışılmasından kaynaklanmaktadır (Barnouw, 1983, s.77).

Ressam belgeselcilerin ortaya koydukları çalışmalar kısa bir süre varlık gösterebilmiştir. Sesin kullanılmaya başlanması ile birlikte konuşan dünya, görüntülerin önemini azaltmış; hareketin oyunları ve yapısı neredeyse unutulmuştur. Sesin kullanımı üzerine verilen estetik savaşlar bunların yerini almıştır. Yaşanan değişimlerin her biri diğerini tamamlar niteliktedir. İçerisinde bulunulan dönemde refah döneminden, ekonomik çöküntü ve dünya çapında yayılan depresyona doğru gidilmektedir. Bu durum sinemada sesin kullanımını tetiklemiştir. Ses, prodüktörlerin ekonomik çöküntü karşısında başvurdukları bir yöntemdir. Sesteki gelişmeler ve ekonomik durum belgeselde keskin değişimleri beraberinde getirmiştir. 1920'de kaşif, gazeteci, sanatçı ve diğerlerinin hareketli görüntü ile deneyimleri genellikle iyimser ve de heyecan yüklü olmuştur. Ortaya koydukları filmler ise nadiren kavgacıdır. Fakat yaşanan toplumsal gelişmeler doğrultusunda ekonomik çöküş gerilimi yükseltirken, mücadeleyi de gündeme getirmiştir. İdeolojik çekişme bütün kitle iletişim araçlarını etkisi altına almıştır. Belgesel film bu hassas zamanda konuşan dünyayı ele geçirmişken, kaçınılmaz şekilde ideolojik mücadeleye dahil olmuştur (Barnouw, 1983, s.80-81).

2. 2. 2. 7. 4. Taraf tutan belgeseller

Taraf tutan belgesellerin ortaya çıktığı dönem genel hatlarıyla 1930'lu yıllar olarak gösterilebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı olan 1939'a kadar da bu türde belgesellerin yapımına devam edilmiştir. Savaşın başlamasıyla birlikte ise yapılan belgesellerin yapısında ve amacında çeşitli değişiklikler gerçekleşmiştir. Taraf tutan belgesellerin ortaya çıktığı dönem, dünyanın bir büyük savaştan diğerine doğru ilerlediği bir dönemdir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yapılan barış antlaşmaları ile harita üzerinde bir düzen yaratılabilmiş, ancak bu uluslar arası hayatta çeşitli dengesizlikler ve de istikrarsızlıkları engellemeye yetmemiştir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra barış 1929-1930 yıllarına kadar ancak korunabilmiştir. Bundan sonrası ise olaylar İkinci Dünya Savaşı'nın çıkışını tetikleyecek şekilde gelişmiştir. Bu olaylar içerisinde özellikle önem taşıyanlar; Almanya'da yükselen militarizm ve de saldırgan milliyetçilik, İtalya'da faşist iktidarın başa geçmesi ve yayılmacı bir dış politika tayin etmesi, Japonya'nın da Uzakdoğu'da yayılmacı bir politika takip etmesi ve de Pasifik İmparatorluğu'nu kurmayı amaç edinmesidir. Ayrıca 1929 yılında baş gösteren dünya ekonomik buhranı etkilerini tüm dünyada göstermiştir. Bu durum da var olan siyasal karmaşaları arttırmıştır (Armaoğlu, 1989, s.152, s.229; Sander, 1998, s.19, s.24; Uçarol, 1995, s.607).

1930'lu yıllar, genel itibariyle bakıldığında, büyük ekonomik bunalımla başlamış ve bir dünya savaşıyla son bulmuştur. Bu dönem ilk önce şiddetli yerel ayaklanmaların, daha sonra da ulusal birliğin yükseldiği bir dönem olmuştur. Belgesel film, 1930'lu yılların çalkantılı atmosferinden toplumsal sorunların üzerinde durma, bunları sergileme yönünde etkilenirken, savaş yaklaştıkça, politik konularda ikna için sık sık kullanılma yönünde etkilenmiştir. Bu durum zamanla filmlerin önemli bir propaganda aracı haline dönüştürülmesine doğru ilerlemiştir (Jacobs, 1979, s.72).

Belgeselin sosyal ve politik görüşlerin propagandası için araç olarak kullanılmasının en büyük ilk örnekleri Britanya'da gerçekleştirilmiştir. Bu tür içerisinde John Grierson ve onun öncülük ettiği İngiliz Belgesel Okulu'nun çalışmaları önem taşımaktadır. Genç filmciler Grierson'un himayesinde, çalışanların karşılaştıkları haksızlıkları da ortaya koyan filmler yapmışlardır. Bu grup tarafından yapılan filmler dünya çapında ilgi çekmiştir (Jacobs, 1979, s.72).

Grierson, modern dünyanın hızla gelişen karmaşık yapısına insanların uyum sağlayabilmesi ve de demokrasinin sorunsuz yürütülebilmesi için modern bir eğitim yöntemi geliştirmek gerektiğini ifade etmektedir. Grierson'un sözünü ettiği modern eğitim yöntemi günümüzde propaganda olarak nitelendirilen yöntemdir. Propagandayı belgesel ile gerçekleştirme düşüncesiyle hareket eden Grierson'a göre, belgesel sinema açıklamalar yapmakla yetinmeyip, yol gösterici olmalıdır. Araç halka ulaşmada bir kürsü işlevindedir. Grierson'un belgesel üzerine görüşleri, Brecht'in sanat konusundaki duruşunu onaylar niteliktedir. "Sanat gerçekliği yansıtan bir ayna değil, onu şekillendiren bir çekiştir" (Acarsoy, 1997, s.139; Ulutak, 1988, s.47; Rabiger, 1988, s.19).

Grierson, *Balıkçı Tekneleri (Drifters-1929)* isimli balıkçıların avlanmalarını, hayatlarından bir kesiti sadelikle anlatan filmiyle büyük başarı kazanmasından sonra, geniş halk kitlelerinin eğitilip yönlendirilmesi için sinemanın en etkili iletişim aracı olduğu konusundaki görüşleri pekişmiştir. Grierson, öncelikle propagandacı sonra da film yönetmeni olduklarını yetiştirdiği insanlara anlatmaktadır. Gruptaki yönetmenlerden olan Harry Watt yaptıkları her çalışmayla, çalışan insana bir bakış vermeye çalıştıklarını, bunun da Viktoryen, Edwardyen ya da kapitalist tutumdan uzak olduğunu belirtmektedir (Barnouw, 1983, s.85, s.90).

İngiliz Belgesel Okulu ile Sovyetler Birliği dışında ilk kez bir sinema grubu oluşturulmuş ve de bu grup film çalışmaları ortaya koymuştur. EMB'deki (İmparatorluk Pazarlama Kurulu) iki yıllık bir eğitim süreci sonunda hiç durmadan film üretilmiştir. EMB sinema bölümü 1933 yılına gelindiğinde 30 kişilik bir kadroya ulaşmış olup, yaklaşık 200 kadar film üretmiştir (Adalı, 1986, s.64, s.66). Daha sonra okul çalışmalarına GPO (Genel Posta İdaresi) himayesi altında devam etmiştir (Acarsoy, 1997, s.144).

İngiltere'nin yanı sıra dünyanın çeşitli yerlerinde belgeselin giderek politik içerik almasının örnekleri verilmektedir. Almanya'da Leni Riefenstahl'ın çalışmaları, iktidarda güçlenen Nazi yönetiminin bu güçlerini tüm dünyaya sergileyecek çalışmalar yapılmasını desteklemeleriyle ortaya konulmuştur. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen Riefenstahl'ın çalışmaları dünyada büyük ses getirmiştir. 1933 ve 1934 yıllarında yapılan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi mitinglerini konu alan filmleri, *İnancın Zaferi (Victory of Faith-1933)* ve *İradenin Zaferi (Triumph of the Will-1935)* Nazi partisince finanse edilmiştir (Barnouw, 1983, s.101). Riefenstahl, *Triumph of the Will*'de Nazi Partisi

üyelerinin konuşmalarıyla filmin mesajını iletmeyi amaçlamış, bunların dışında herhangi bir üst ses kullanmamıştır. Kamera kalabalığın görünütüsünü etkileyici bir şekilde verirken hareket halindedir. Ritmik kurgu müzikle uyumlu bir şekilde bu hareketliliğin etkisini arttırmaktadır (Riefenstahl, Triumph of the Will, 1935).

Amerika Birleşik Devletleri, 1930-32 yıllarında ekonomik depresyonun yarattığı karışıklık ortamına, aç insanların yürüyüşlerine, grupların derme çatma kulübelerini parklara, demir yolu kenarları boyunca inşa etmelerine sahne olmuştur. Tahliyeler, ipoteklerini ödeyemediklerinden evlerinden çıkarılanlar, grevler, protestolar yaygındır. Bu dönemde toplumda var olan kötü durum bir kimlik problemi ortaya çıkarmıştır. Toplum içerisinde bulunduğu durumu temsil edecek herhangi bir kitle iletişim aracı bulamamıştır. Depresyon döneminde Hollywood'un kurmaca filmleri, Amerikalılara, Asya ve Afrikalılara olduğu kadar uzak gelmektedir. Bu dönemde toplumda var olan sorunları ortaya koyan belgesel filmler sinema kulüpleri tarafından gerçekleştirilmiştir (Barnouw, 1983, s.111-112).

Bu kulüplerden Workers Film and Photo League, 1930 yılında New York'ta kurulmuş ve hızla yayılmıştır. İki yıl içerisinde yerel Film and Photo Leagues (workers derneğinin isminden çıkarılmıştır) büyük şehirlerde faaliyet göstermeye başlamış ve National Film and Photo League çatısı altında gevşek olarak bir araya gelmişlerdir. Nykino da (New York Kino) Film and Photo League'un daha formal bir ürünüdür. Film and Photo Leagues üyeleri toplumun içerisinde bulunduğu bu karmaşa durumunun belgelenmesi üzerine dikkatlerini yoğunlaştırmaktadırlar (Barnouw, 1983, s.112; Jacobs, 1979, s.74).

İkinci Dünya Savaşı öncesinde pek çok bölgede iç savaş ve de çatışmalar patlak vermiştir. İspanya'da faşist güçlerle onlara karşı direnen, loyalist güçler arasındaki çatışma ülkeyi iç savaşın belirsizliğine sürüklerken, Uzakdoğu'da yayılmacı politika izleyen Japonya komşu ülkelerle savaş halindedir. Bu çatışmaları konu alan çeşitli belgesel yapımlar hem bu ülkedeki hem de dışarıdan gelen belgeselciler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar da yine taraf tutan belgesel türüne giren örnekler içerisinde yer almaktadır (Barnouw, 1983, s.125, s.129).

Asya, Avrupa, Amerika ve diğer yerlerde belgesel film gelişimi benzer bir çizgi takip etmiştir. Bu gelişim sadece taraf tutan filmlerin yükselişini getirmemiştir aynı zamanda sinema kulüplerinin gerillacı gibi baskısını da beraberinde getirmiştir. Tipik bir taraf tutan

film sessiz çekilmekte ve sonradan üst ses anlatıcı eklenmektedir. Bu neredeyse standart belgesel formu haline gelmiştir. Üst ses formatta bazen anlatıcılar da görünmekteyken, çoğunun sadece sesleri duyulmaktadır. Kimisinin konuşması sakinken çoğununki otoriterdir ve arkada etkileyici bir müzik kullanılmaktadır. Bu öğeler belgeselin klişeleri haline gelmiştir (Barnouw, 1983, s.131).

Ekonomik bunalım ve de İkinci Dünya Savaşının arifesindeki bir dünyanın keskin izlerini taşıyan taraf tutan belgesellerin, farklı ülkelerde benzer şekilde gerçekleşen gelişiminde dikkat çekici olan bir durum da dünyanın çeşitli yerlerinde yaşanan savaşlarla birlikte belgeselin içerisindeki propaganda dozunun da gittikçe artmasıdır. Böylelikle de ortaya daha farklı amaçlara sahip yapımlar çıkmıştır.

2. 2. 2. 7. 5. Savaş propagandası belgeselleri

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte belgesel filmler, ulusal kaynakların seferber edilmesinin bir parçası haline gelmiştir. Bugle-call olarak isimlendirilen savaş propagandası belgeselleri İkinci Dünya Savaşı boyunca askeri hareketi bütünleyen, savaşın bir silahı, baskın film türü olarak ortaya çıkmaktadır (Jacobs, 1979, s.182; Barnouw, 1983, s.139).

Savaşa katılan ülkeler belgesel yapımlardan, savaşın gidişatı üzerine bilgi vermek, kendi ordularının başarılarını göstermek, halka moral destek sağlamak yönünde yararlanma yoluna gitmişlerdir. Alman orduları 1939 Eylül'ünde Polonya'ya girmişler ve film alanında da benzer bir saldırı gerçekleştirmişlerdir. Alman savaş filmleri bu alanda parlak bir başlangıç yapmışlardır. Bu filmler için gerekli olan malzemeyi, Alman ordusu içerisindeki harekâtı kaydeden kameramanlar sağlamaktadır. Bu filmler hem Alman halkına hem de tüm dünyaya Alman ordusunun başarılarını ispatlamak amacıyla yola çıkmaktadır. Bazen ordunun gerçekleştirdiği saldırılar kameramanlar olmadığı için geciktirilmiştir (Barnouw, 1983, s.139).

Yüksek lirizm ve de hakaret havası Nazi savaş filmlerinin karakteristik özelliğidir. Nazi filmleri orduların gücünü devam ettirdiği dönemde başarılı olmuş, ancak çözümlerin başlamasıyla birlikte, filmlerin süreleri kısalmış ve konuları da Hitler'in askeri birlikleri

ziyareti ve Nazi liderlerinin verdikleri söylevler ile sınırlı kalmıştır. (Barnouw, 1983, s.142, s.143).

Propaganda filmleri Almanya için yeni değildir, ancak Britanya'da bu tür film örneklerine savaştan önce rastlanılmamaktadır. Savaş ile birlikte, savaşan güçleri desteklemek üzere Britanya'da da bu tür filmler yapılmaya başlanmıştır. GPO film birimi Crown film birimine dönüşmüştür. Burasının görevi Almanların ortaya koyduğu filmlere benzer ancak tarzları daha farklı olan savaş filmleri yapmaktır (Jacobs, 1979, s.182; Barnouw, 1983, s.144).

Grierson yılları Britanya'yı belgesel alanında bir savaşa hazırlamıştır. Grierson'un yetiştirdiği gençler, yaptıkları filmler ile deneyimler kazanmışlar ve de savaş zamanında savaşın gereksindiği türden filmler ortaya koyma konusunda heveslidirler. Bu durumda son derece değerli katkılar Cavalcanti, Watt, Rotha, Jennings gibi isimlerce sağlanmıştır (Barnouw, 1983, s.144).

Savaşan ülkelerden biri olan Sovyetler Birliği'nde, kurmaca filmlerin önde gelen yönetmenleri belgesel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Alexander Dovzhenko, Sergei Yutkevitch ve Yuli Raizman bu yönetmenlerdendir. Savaşta Moskova, Stalingrad ve Leningrad şehirlerinin saldırılar karşısındaki kahramanca direnişlerini canlı bir şekilde belgeleyen filmler dünyada yaygın bir şekilde var olan anti Sovyet duruşların sessizliğe bürünmesine neden olmuştur. Sovyet savaşına hayranlık geniş bir şekilde ses getirirken, Sovyetlerin ortaya koyduğu savaşa ilişkin belgesel filmler Pearl Harbor'dan sonra Amerikan hükümeti için savaş filmleri konusunda büyük bir kaynak haline gelmiştir (Barnouw, 1983, s.152, s.155).

Amerika Birleşik Devletleri Japonya'nın Pearl Harbor'a saldırısına kadar izolasyonist tutumunu sürdürmüştür. Bu durum da Amerikan filmlerinde etkisini göstermiş ve faşizmin tehlikelerinin vurgulanmasına ilişkin filmlerin yapımı son derece sınırlı olmuştur. 1940'larla birlikte savaş dünyada daha yaygın bir hal almış, dolayısıyla da Amerika'ya da giderek yaklaşmıştır. Böylelikle denizin ötesinde süren savaşın nasıl bir şey olduğunu Amerikalılara göstermek için filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu filmlerle savaşın korkunç gerçeği, daha önce ele alınmamış olan ölüm ve yıkımın gerçeği ile birlikte rapor edilmiştir (Jacobs, 1979, s.183).

olarak değil, aynı zamanda misyonerler gibi belgesele hizmet etmişlerdir. Kontrolleri altına aldıkları, Kore, Mançurya, Filipinler, Endonezya, Hindini, Malezya, Burma gibi bölgelere film ekipmanı getirmişler ve teknik bilgi sağlamışlardır. Böylelikle de ortaklaşa yapımlarla fetih işinin tamamlanmasını sağlamayı amaçlamışlardır (Barnouw, 1983, s.166).

Savaşla birlikte belgesel film yapımında bir artış yaşanmasının yanı sıra araç yeni bir saygınlık da kazanmıştır. Hükümet acentaları, ilgili servisler, eğitimciler, gazeteciler ve diğer iletişim alanıyla ilgilenen çevreler, bu dönem boyunca aracın nasıl daha etkili kullanılabileceği konusunda sürekli bir arayış içerisinde olmuşlardır. Savaş film yapanlara saldırgan bir amaç sağlamıştır. Savaşın sona ermesi ve askeri film programlarının son bulmasıyla birlikte, belgeselciler amaçlarını tekrar gözden geçirmek durumunda kalmışlardır. Ortaya konan çalışmalar yeni düşünceler doğrultusunda şekillendirilerek halka ulaştırılmaya başlanmıştır (Jacobs, 1979, s.186).

2. 2. 2. 7. 6. Savaş suçları üzerine belgeseller

Savaşın sona ermesiyle birlikte dikkatler savaş döneminde işlenmiş olan suçlara yönelmiştir. Çeşitli ülkelerde savaş suçlarını ele alan belgesel çalışmalar ortaya konulmuştur. Bu belgesellerde toplama kamplarının zalimlikleri sergilenmiştir. Yönetmenler çalışmalarında kendi çekimlerinin yanı sıra Nazilerden kalan çeşitli çekimler ve fotoğraflar kullanmışlardır. Savaş suçları üzerine yapılan belgesellerden bazıları mahkemelerde Naziler aleyhine delil olarak da kullanılmıştır. Ayrıca savaş sonrasında, savaş suçlarına karşı açılan davaları konu alan belgesel filmler de yapılmıştır (Barnouw, 1983, s.172, s.175).

Bu tür içerisinde çeşitli derleme filmler de yer almaktadır. Arşiv çekimlerinin kullanıldığı bu filmlerde savaştan sonra önemli görevlere gelmiş bazı isimlerin Nazi kariyerlerine ilişkin detaylı bilgiler verilmiştir. Doğu Almanya'da Andrew ve Annelie Thorndike'in yaptıkları filmler bunlara örnek olarak gösterilebilir (Barnouw, 1983, s.176).

Savaş sonrası çeşitli ülkelerde yapılan bütün belgeseller savaşın yarattığı yıkım karşısında duyulan dehşetten ortaya çıkmışlardır. Bunların içerisinde özellikle bir tanesi diğerlerine göre daha çok beğeni toplamıştır. Bu da Alain Resneis'in çalışması *Gece ve Sis'tir (Night and Fog-1955)*. Bu film de savaş suçlarına yönelik bir araştırmadır, fakat yönteminde bir

farklılık vardır (Barnouw, 1983, s.180). Resnais, filminde toplamâ kampının savaştan önceki ve de sonraki hallerini göstermektedir. Savaştan sonra kamp sessizlik içerisinde yıkık, dökük bir harabedir. Bu görüntüler renkli olarak gösterilirken, arşivden siyah beyaz toplama kampı görüntülerinin kullanımı ile bir zıtlık oluşturulmuştur. Kampta öldürülen onlarca insanın hüznü hikayesi bu şekilde daha açık bir şekilde ortaya konulmaktadır. Ayrıca geçmişin siyah beyaz görüntüleri ve kampın savaş sonrasındaki halinin renkli görüntülerinin arka arkaya tekrar tekrar kullanımı geçmişin unutulmuşluğunu engelleme, o dönemelerde neler yaşandığını hatırlatma yönünde bir çaba olarak da değerlendirilebilir. Kurbanların iskeletleri, çıplak cesetlerin oluşturduğu sıralar ve fırınların görüntüleri filme büyük bir etki vermektedir. Filmin Jean Cayrol tarafından yazılan güçlü yorumunun da bu etkiyi yaratmaktaki rolü büyüktür. Filmin sonunda kamera, renkli sekansta, krematoryum harabelerini, kıvrılmış dikenli telleri, yıkık dökük gözetleme kulelerini ve çatlamış beton bloklarını göstermektedir (Resnais, Night and Fog, 1955).

Savaş suçları üzerine yapılmış olan belgesel filmler çok fazla sayıda değildir. Ancak bu türde film yapımı belli bir dönem sonunda noktalanmamıştır. Çünkü İkinci Dünya Savaşı'nın hayaletlerinden kurtulmak kolay olmamıştır. Belgeselciler savaşı, tarihçi ya da ağıtçı ruhuyla tekrar tekrar ele almışlardır (Barnouw, 1983, s.180).

2. 2. 2. 7. 7. Şiir geleneğindeki belgeseller

Savaşın sona ermesiyle birkaç akım ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri kurmacaya benzeyen belgesellerdir. Savaştan ötürü yıkılmış harap olmuş yerleşim yerlerinin yaygın olarak var olması, bu akımın yerleşmesine yardımcı olmuştur. Bu hareket içerisindeki yapımlar, savaşın deneyimini yeniden inşa etmenin yanı sıra bunu mitleştirmeye de hizmet etmektedirler.

Böylelikle harap bir çevre, Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir (Roma citta aperta-1945)* ve Cesare Zavattini'nin yazdığı senaryo üzerine temellenen Vittorio de Sica'nın *Ayakkabı Boyacısı (Shoeshine-1946)* isimli filmleri için uygun mekan sağlarken, bu filmlerle birlikte de yeni gerçekçi hareket de başlamıştır. Akım diğer ülkelerde de çeşitli örnekler verilerek yaygın olarak takip edilmiştir. Fransa'da René Clément'in *Demiryolu Savaşı (Railway Battle-1945)*, Almanya'da içlerinde Wolfgang Staudte'in *Katiller Aramızda (The Murderers Are Among Us-1946)* çalışmasının da yer aldığı, rubble filmler, İsviçre'de Fred Zinnemann'nın yönettiği film *Arayış (The Search-1948)* bu akım içerisinde yapılan çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. Bu filmlerde savaş belgesellerinin etkisi açık olarak görülürken,

kurmacanın hoşgörüsüne doğru bir geri adım da söz konusudur (Barnouw, 1983, s.185).

Diğer bir akım da şiirsel anlatıma sahip belgesel filmleri içine alandır. Bazı belgeselciler, savaş yıllarının katliamına yönelik bir tepki vermek yerine, çevrelerindeki dünyanın mucizelerini ele alan kısa filmler yapmaya başlamışlardır. Akımın ortaya çıkışı savaş devam ederken olmuştur. Tarafsız ya da işgal altındaki ülkelerde ortaya çıkan bu akımı tetikleyen bazı faktörler bulunmaktadır. Savaş zamanında tarafsız kalan ülkeler bu tarafsızlıklarını koruyabilmek için yapılan filmler konusunda son derece titiz davranmaktadır. Savaş yıllarınca filmlere herhangi bir provakatif unsurun karıştırılıp karıştırılmadığına bakılmaktadır. Böyle bir ortamda korunmaya çalışılan tarafsızlık ortamı için doğa, vahşi yaşam ve bunlarla insan ilişkilerini ele alan filmler son derece uygun görülmektedir (Barnouw, 1983, s.186).

Nazi işgali altındaki bölgelerdeki yönetmenler de akımı takip etmekte çeşitli nedenlere sahiptir. İşgal altındaki yerlerde filmciler ham filmi ancak tahsisat görevlilerini memnun eden projeler önerdiklerinde elde edebilmektedirler. Bu durumda da kırsal yaşamın güzellikleri ve özellikle çiftlik yaşamı favori konular içerisinde yer almıştır. Bu filmler dikkatleri savaşın kötülüklerinden başka yöne çekerken, bununla ek bir değere sahip olmuşlardır (Barnouw, 1983, s.190).

Bu türde film yapmanın cazip yönlerini, ekonomik olması ve kişisel kontrolün kolay olması oluştururken, yoğun gözlem ve de açıklamalardan kaçınmak da türün karakteristiklerindedir. Film yapan genellikle anlatımdan kaçınır ve soru sormak ve de sonuçlar çıkarmak konusunda teşvik edici olmayı tercih eder (Barnouw, 1983, s.194).

Şair belgeselcilerin çalışmalarının devamlılığı savaş sonrası dönem için ince ama sürekli bir çizgiye benzetilebilir. Diğer belgeselciler merkeze yakın olmaya çabalarken, şair belgeselciler şiir geleneği içerisinde çalışmalarını ortaya koyarak, marjinal bir şekilde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak bireysel algı ve yenilikçi ruhun ortaya koyduğu bir yapım, film pazarında önemli olarak algılanmamıştır. Filmlerin gösterildiği pek çok sinema savaş zamanında kapanmış, bundan da en çok kısa filmler ve de özellikle deneysel çalışmalar etkilenmiştir. Televizyonun savaş sonrasında hızla gelişmesi sinemaların azalmasındaki nedenlerden biridir. Bununla birlikte televizyon pek çok ülkeye ve izleyiciye

ulaşmasıyla deneysel çalışmalar için yeni bir gösterim olanağı ortaya çıkarmıştır (Barnouw, 1983, s.197-198).

2. 2. 2. 7. 8. Tarihi derleme belgeseller

Savaş sonrasında ortaya çıkan belgesel türlerinden biri de tarihi kayıt tutmadır (historic chronicle). Belgeselciler bu türle tarihçi rolünü üstlenmişlerdir. Tarihçilik gibi bir rol üstlenmek için belgeselciler, yarım yüzyılın haber filmi çekimleri gibi paha biçilmez bir kaynağa sahiptir. Bu tür çekimlerin önemi Lumière döneminde önceden haber verilmiş, 1920’lerde Esfir Shub ve diğerlerinin yaptıkları derleme filmler ile bu önem kanıtlanmış, 1930’lara gelindiğinde ise bu çekimler yaygın olarak unutulmuştur. Bu dönemde belgeselcilerin çoğu güncel krizlere odaklanmıştır. Ayrıca başlıca çekim arşivlerini kontrol eden, büyük haber filmi şirketleri de bunlara yeterince değer vermemektedir. Diğer yandan teknik bir faktör de bu durumu desteklemektedir. Sessiz dönemde çoğu film saniyede 16 kare olarak çekilmektedir. Bu kabul edilebilir ses kalitesi açısından çok yavaş olduğundan, sesli dönemde hız saniyede 24 kareye çıkarılmıştır. Eski çekimler bu hızda gülünç görünmektedirler. Bu çekimlerin sarsıntılı görüntüsüne alaycı bir anlatım ve de müzik de ekelenince ortaya gülünç bir yapım çıkarılabilmektedir (Barnouw, 1983, s.198).

Savaş zamanında tarihi çekimlerin kullanımı ve bunların 24 kareye çıkarılma deneyimi, arşiv materyallerine ilgiyi, bir silah ya da komedi unsuru olarak değil de tarihin işlenmeden kalmış bir ögesi olarak alevlendirmiştir. Böylelikle tarihi “derleme filmler” yeni bir statü kazanmıştır (Barnouw, 1983, s.189).

Savaş, geriye özellikle bilinmeyen çekimlerin gün ışığına çıkarılmasıyla birlikte büyük ilgi çeken bir alan bırakmıştır. Pek çok ülkeden film yapanlar bu alanda umulmadık zenginlikler bulmuşlardır. Film arşivlerinde yapılan yoğun çalışmalar film kronikçilerin yirminci yüzyıl üzerine yoğunlaşmaları ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Ancak daha sonra bu yoğun ilgi film arşivleriyle sınırlı kalmamıştır. Fotoğraflar, oymalar, gravürler, çeşitli sanat çalışmaları kullanarak belgeselciler çalışmalarını ortaya koymuşlardır (Barnouw, 1983, s.199, s.200, s.202).

Savaştan sonraki yirmi yıllık dönemde, film kronikçiler, herhangi bir tarihi kalıntı ya da yapıyı, geçmişten o güne ulaşmış çeşitli nesnelere potansiyel bir anlatım ögesi olarak hesaba katmayı öğrenmişlerdir. Belgeselin bu türü de dünyaya yayılmış ve farklı ülkelerden yönetmenler tür içerisinde çeşitli örnekler ortaya koymuşlardır. Film tarih alanında ortaya konan örneklerin artışıyla birlikte, daha özel formdaki çalışmalar da ortaya konmuştur. Bunların içerisinde özellikle de antropologların çalışmaları dikkat çekicidir (Barnouw, 1983, s.205, s.207).

Bu çalışmalar dünyanın ücrâ köşelerindeki toplumların yaşamlarının çeşitli yönlerini ortaya koymuştur. Bunlara paralel olarak, her türlü vahşi hayvanın yaşamını çeşitli yönleriyle ele alan filmler de yapılmıştır. Bunlardan bir kısmı sinema perdelerine ve televizyon ekranına Walt Disney'in yapımlarıyla gelmiştir (Barnouw, 1983, s.210-211).

Ayrıca bu dönemde henüz tehlikelerinin farkına varılmamış ve de faydalarından ötürü hoş karşılanmakta olan bir unsur da söz konusudur. Bu da şirketlerin sponsorluğudur. Bu bir zaman için belgesel tarihinin bir parçası haline gelmiştir. Bu sponsorlar, bazen diğer zamanların, sanatçıların işlerini kolaylaştırmalarıyla ve de yaptıkları çalışmaları karışmadan izlemeleriyle itibar kazanmış olan patronlarının reankarnasyonu gibi görülmektedirler. Ancak modern endüstride sponsor, genellikle böyle bir fenomen değildir. Genellikle satışların promosyonları, politikaları, tesisler ve de görünüşle ilgilenir. Bu sadece kendi etkisiyle mediyumu doyuran ve diğer kuvvetleri hiçe sayan tehlikeli bir güç haline gelmiştir. Bu durum da belgeselin yüzleşmeye başladığı bir sorun haline gelmiştir (Barnouw, 1983, s.212).

2. 2. 2. 7. 9. Sponsor desteğiyle gerçekleştirilen belgeseller

Bu türe giren belgesel filmler, sponsor desteğiyle gerçekleştirilmiş olanlardır. Belgeselin yükselişine, sponsor desteği aralıklı olarak ancak artan oranda yardımcı olmuştur. Kürk tüccarı Revillon Frères ilk ustalıkla yapılmış belgesel film olan, Flaherty'nin yönettiği *Nanook of the North* 'un yapılmasına imkân tanımıştır (Barnouw, 1983, s.213).

Sponsor firmalar içerisinde dikkat çekenlerden biri Shell'dir. Grierson tarafından 1933'te yapılan bir memorandum, takip eden yılda Shell'in bir film birimi oluşturmasına öncülük

etmiştir. İlk önce Edgar Anstey daha sonra da Arthur Elton'un başına geçtiği film birimi, Elton ile birlikte, şirketin tüm dünyadaki şubeleri sayesinde küresel çapta bir yayılım gerçekleştirmiştir. 1930'ların sonuna gelindiğinde, film üniteleri aktivitelerini şubelerinde devam ettirirken, şirket her kıtada film kütüphaneleri kurmuştur. Shell filmleri, Datça, Fransızca, Almanca, İtalyanca, Portekizce ve de İspanyolca'ya çevrilmeye başlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı ile kesintiye uğrayan film aktiviteleri, savaştan sonra Avusturalya, Mısır, Hong Kong, Hindistan, Güney Afrika, Birleşik Devletler ve Venezüella'daki yapımlar ile çoğalmıştır (Barnouw, 1983, s.213).

Sponsor desteğiyle gerçekleştirilen en ünlü film, Flaherty'nin çalışması olan Louisiana Hikayesi'dir (*Louisiana Story*-1948). Standart Oil of New Jersey tarafından finanse edilen film, Flaherty'nin son filmidir. 1946 Ocağı'nda Flaherty, Standart Oil'den petrol araştırmalarına ilişkin bir film yapması için \$175,000'lık bir çek alır. Yönetimin şirketle yaptığı anlaşma pek çok kişiyi şaşırtmıştır. Flaherty filmini yaparken tam bir serbestlik içerisinde olacak ve de dağıtım hakları dahil filmin sahibi olacaktır. Standart Oil sponsor olarak belirtilmeyi bile talep etmemiştir. Ancak filmin değeri Standart Oil için bazılarının düşündüğü gibi anlaşılmaz değildir. Şirketin imajı problem değildir; anonim sponsorluğun bunu etkilemesi güçtür. Şirket için büyük önem kazanmış olan petrol araştırmalarına, el değmemiş toprak ve de denizlerin zarar görmesine karşı olan direniştir. Standart Oil'in, Flaherty'nin yapacağı çalışmanın, her zaman yaptıklarına benzer bir çalışma olacağına yönelik bir beklentisi vardır. Sonuç olarak Louisiana Story de böyle bir çalışma olmuştur. Flaherty'nin el değmemiş yerler ve buradaki yaşama olan hayranlığını ifade eden bir çalışma. Buna odaklanan ve de petrol araştırmalarına vurgu yapan filmin mesajı da açıktır. Endişeye gerek yok, doğal yaşam güvende. Louisiana Story'de filmin mesajı Flaherty'nin ismi ile güçlenmiştir. Şirketin isminin geçmesi ise ters bir etki yaratabilecektir. Bu nedenle anonim sponsorluk tamamen cömertlik sonucunda gerçekleşmiş bir durum değildir (Barnouw, 1983, s.216, s.218-219).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde endüstrinin sponsor olduğu filmlerin sayıları hızla artmıştır. Bu filmlerden bazıları, araştırma sonuçlarının kaydı olan şirketler için eğitim filmleridir. Diğer pek çoğu da okullarda, kulüplerde, kiliselerde, sinemalarda gösterilmiştir (Barnouw, 1983, s.219).

1950'lerin sonuna gelindiğinde belgesel tarihi birkaç türün bir birinden ayrılmasını içermektedir. Teknolojik gelişmelerle birlikte yeni türden çalışmalar ortaya konulmuştur.

2. 2. 2. 7. 10. Gözlemci belgeseller

Gözlemci belgesel türüne, İngiltere'de ortaya çıkan özgür sinema (free cinema) ve Birleşik Devletler'de ilk örnekleri verilen doğrudan sinema (direct cinema) filmleri girmektedir.

Gözlemci belgesel türünün ortaya çıkışı, çekim ekipmanının teknik gelişmeler sonucunda daha hafif olması ve de ses ile görüntünün senkronize kaydıyla gerçekleşmiştir.

İngiltere’de İkinci Dünya Savaşı’nın sonrasında yaşanan sıkıntılar seyircilerin 1950’lerin sonlarına doğru, perdede oldukça farklı bir gerçeklikle yüz yüze gelmelerine neden olmuştur. O zamana kadar gözardı edilen işçi sınıfı, bireysel ve toplumsal boyutlarıyla sinemadaki yerini almaya başlamıştır. Önce özgür sinemacıların kısa metrajlı belgesel filmleri, ardından bu grubun dağılmasıyla 1960’ların başında doğan İngiliz Yeni Dalgasının konulu filmleri izleyiciyi toplumsal sorunlarla olduğu kadar yeni bir sinema anlayışıyla da karşı karşıya getirmiştir (Gürata, 1997, s. 177).

Sequence dergisi çevresinde toplanan sinemacılar, 1956’da bir manifesto ile yaptıkları belgeselleri, Lindsay Anderson’un dergideki bir yazısına atfen özgür sinema olarak adlandırmışlardır. Anderson’a göre amaçları ortak özellikleri vurgulayıp, ilkeler belirlemekten çok, izleyiciye ulaşabilmektir. Yeni Sol hareketin ruhunu taşıyan bu sinemacılar, yeni bir belgesel akımını başlatırken, sisteme bağımlı duruma gelmiş eski belgeselcilerin aksine, olaylara eleştirel bir gözle bakarak, “gündelik yaşamın şiirselliğini” yaklamaya çalışmışlardır. Onlara göre gerçekçilik yalnızca dünyaya tutulan bir ayna değildir. Gerçekliğin ardındaki olgu ve ilişkilerin de beyazperdedeki yerini almasıdır. Akımın öncüsü Anderson’a göre bu doğalcılık ya da toplumsal gerçekçilik değil, sosyoloji yapmaktır (Gürata, 1997, s. 179-180).

Anderson’un 1953’te çektiği işitme engelliler okulundaki çocukların okuma ve konuşmayı öğrenmelerindeki zorlu süreci anlatan filmi *İşitme Engelliler Okulu (Thursday’s Children)* ile yine aynı yıl gerçekleştirdiği bir lunaparktaki yaşantıyı ele aldığı *Lunapark (O Dreamland)* özgür sinema akımı doğrultusunda gerçekleştirilen filmlere örnek olarak verilebilir (Anderson, 1953, *Thursday’s Children*; Anderson, 1953, *O Dreamland*).

Başlangıçta ilk parasal desteklerini Ford Motor Şirketi’nden alan özgür sinemacılar sürekli kaynak bulamayınca belgesel yapımları sürdüremez duruma gelmişlerdir. 1959 yılında özgür sinema hareketi resmen olmasa bile fiilen dağılmıştır. Belgesel türünde çalışmalar yapan yönetmenler kurmaca türünde çalışmalara yönelmişlerdir (Gürata, 1997, s.183). Bu filmlere Anderson’un *Sporcunun Hayatı (This Sporting Life-1963)* isimli çalışması örnek olarak verilebilir. Yapılan kurmaca filmlerde de yine özgür sinema düşüncelerinin etkisi

devam etmiştir. *This Sporting Life*'da filmin geçtiği mekanlardan, oyuncuların kıyafet ve de makyajlarına kadar gerçekçilik hakimdir. Yönetmenin konusuna yaklaşımı, gösterişten uzaktır. Film, konusunu ele alışı açısından belgesel bir yapımı andırmaktadır (Anderson, 1963, *This Sporting Life*).

İngiltere'de özgür sinemanın kurmacaya geçen öncülerinin yanı sıra başka yerlerde çekim ekipmanında yaşanan teknik gelişmeleri belgesel filmlerinde kullananlar çalışmalarına devam etmektedir.

Amerikalı belgeselciler içerisinde kolay kullanım imkanı sunan, 16 mm ekipman, hızla 35 mm'nin yerini almıştır. Bir zamanların temel aracı olan tripod kullanımında azalma söz konusudur. Ancak hareketlilik konusunda var olan bir iki problem hala engel oluşturmaktadır. Belgeselciler yüksek kalite ve de kurguda esneklik için görüntü ve sesi ayrı ayrı kaydetmektedirler. İkisinin aynı anda kaydında ise kamera ve de ses kayıt cihazının arasındaki kablo, hantallığa neden olmaktadır. Rahat hareket edebilmek için bu aradaki kablunun ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bunun için de bazı alternatif senkronizasyon metotlarının geliştirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır (Barnouw, 1983, s.235).

1950'lerin sonlarında çeşitli yerlerdeki gruplar bu hedeflere ulaşmak için çabalamaktadır. Böyle gruplardan biri 1958 New York Time, Inc'te Robert Drew tarafından şekillendirilmiştir. Onun bu konudaki isteği, çalışmalarına hayran olduğu ve bu alandaki denemelerde öncülük etmiş olan kameraman Richard Leacock tarafından harekete geçirilmiştir. Yapılan bir çok denemeden sonra 1960'a gelindiğinde tatmin edici sonuçlar elde edilmiştir (Barnouw, 1983, s.235-236).

Elde edilen gelişmeleri kullanarak yapılan belgesel filmler, kendisi de tür içerisinde çeşitli örnekler veren Albert Maysles tarafından doğrudan sinema (direct cinema) olarak isimlendirilmiştir. Belgeselciler ekipmanlarının hantallığının ortadan kalkmasıyla hayatın akışına rahatlıkla karışabilmişlerdir. Ortaya koydukları belgesellerde; bazen Donn A. Pennebaker'ın Bob Dylan üzerine olan, *Don't Look Back*'te (1967) olduğu gibi, ünlü bir kişinin hayatından bir kesit ele alınırken, bazen de Frederick Wiseman'nin suçlu akıl hastalarına hizmet veren bir kurumda çektiği *Titicut Follies*'de (1967) olduğu gibi toplumsal yaşamda dibe vurmuş insanların gerçekliği tüm çıplaklığıyla ortaya konulmuştur (Pennebaker, 1967, *Don't Look Back*; Wiseman, 1967, *Titicut Follies*).

Gelişmiş ekipmanın dünya üzerinde yaygınlaşması ile birlikte aynı belgesel akımı çeşitli yerlerde de ortaya çıkmıştır. Bunun en erken başlangıcı da Kanada'da gerçekleşmiştir. Burada gözlemci belgesel türünde yapılan belgeseller candid eye başlığı altında yer almaktadır (Barnouw, s.1983, s.248; Öz, 2002, s.5).

Konuşmaya odaklanmanın yeniliği -konuşan insanlar- belgeselcileri uzun zamandır ihmal edilen bir alana sokmuştur. 1930'lar ve 1940'ların ses avantajı sunmasından beri belgeselciler nadiren konuşan insanlar kullanmaktadırlar. Ancak bunlar da hareket halinde değil de durağan görüntülerdir. Senkronize ses, spontane kullanımı sağlamak için çok hantal bir ekipmana gereksinim duymaktadır. Bu nedenle kamera insanları konuşturmak yerine bir şeyler yaparken çekmektedir. Bu konuşmayan insanlar da, kurgu masasında kolaylıkla manipüle edilebilecek kuklaları andırmaktadır. Sessizlikleri kullanılan ses ya da içerikle modüle edilebilecek çeşitli anlamlar barındırmaktadır. Ancak kendi sesleriyle konuşmaya başlayan insanlar, spontane konuşmalarla kukla olmadıklarını göstermişlerdir (Barnouw, 1983, s.234-235).

Senkronize ses kullanımı kurgu sivilini de etkilemiştir. Sessiz film kurgusunda yapılan çekimlerin parçalanması, sonra bir araya getirilerek "film zamanı"nın oluşturulması giderek değer kaybetmeye başlamıştır. Konuşma ile birlikte "gerçek zaman" bunun yerini almaya başlamıştır. Gözlemci belgeselcilerin teknik gelişmeler ile önlerinde yeni bir dünya açılmış olmasının yanı sıra, çeşitli problemlerle de uğraştıkları bir diğer gerçektir. Kameranın varlığının önündeki olayları etkilemesi bunlardan biridir. Gözlemci belgeselciler içerisinde bazıları bu konuda endişe duymaktayken, kimisi de bu konu üzerinde fazla durmamıştır. Bir başka grup belgeselci de, Jean Rouch gibi, bu konu üzerinde daha farklı bir duruş geliştirmiştir. Rouch kameranın varlığının insanları doğalarına uygun şekilde davranmaya yöneltebileceğini düşünmektedir. Kameranın etkisini bilmekte, fakat bunu bir engel gibi düşünmek yerine değerli bir katalitik öge olarak görmektedir. Bu düşünce de belgeselcileri bir başka türe doğru yöneltmiştir (Barnouw, 1983, s.251-253).

2. 2. 2. 7. 11. Katalizör belgeseller

Vertov'a saygı olarak, film yapımcıları tekniklerini sinema gerçek (cinéma vérité –kino pravdadan yapılan çeviri sonucunda-) olarak adlandırmaktadırlar. Özellikle de Vertov'un

çalışması *The Man With the Movie Camera*, gerçeğin kovalanmasında yaptıkları denemelerin bir özeti gibidir. Bazıları sinema gerçek terimini, gözlemci belgeselcilerin yaptıkları çalışmalar için de kullanmıştır. İki yaklaşım da daha hafif çekim ekipmanı ve senkronize ses gelişmelerinden yola çıkmış olsa da yeni yaklaşım gerçekte doğrudan sinemadan daha farklıdır. Doğrudan sinema belgeselcileri, kameralarını bir gerilim durumuna götürür ve umutla bir krizin ortaya çıkmasını bekler. Rouch'un versiyonu sinema gerçek ise böyle bir tanesini başlatmaya çalışır. Doğrudan sinemada filmi yapan sanatçılar filmlerinde görünmemeyi tercih ederken, sinema gerçekte sanatçılar sık sık filmin bir iştirakçisidirler. Doğrudan sinema sanatçıların filmlerinde seyirci olarak karışmayan bir rolleri varken, sinema gerçek sanatçıları kışkırtıcıdır. Doğrudan sinema gerçeğini kamera tarafından kaydedilebilen olaylarda bulurken, sinema gerçek bir paradoksa bağlanmıştır: Yapay durumlar gizli gerçeğin su yüzüne çıkarılmasını sağlayabilir (Barnouw, 1983, s.254-255).

Bu türde yapılmış ve etkileri diğer çalışmalarda da görülen bir örnek olarak Jean Roche'un Edgar Morin ile birlikte gerçekleştirdikleri *Bir Yazın Kroniği (Chronicle of a Summer-1961)* isimli çalışma verilebilir. Filmde, Paris bulvarında insanlara mikrofon uzatılarak, "Mutlu musunuz?" sorusu yöneltilmektedir. Bu 1960'lı yılların Fransa'sı için son derece anlamlı olan bir sorudur. Cezayir savaşı, ulusta bıkkınlık yaratmış ve de çeşitli bölünmelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yaşanan ekonomik krizler nedeniyle, herkesin sabrı tükenmiştir. Irklar arası ilişkiler konusundaki durum, ve eğitim sisteminden duyulan hoşnutsuzluk da tüm bunlara eklenmiştir. Sorunun yöneltildiği kimi Parisliler soruyu yanıtlamadan geçip gitmişler, kimisi de yanıt için durup düşünmüştür. Filmde gözlemci belgeselcilerden farklı olarak Rouch ve Morin, kamera önünde filme katılmakta, psikoanalitik uyarıcıya benzer bir şekilde hizmet eden bir yöntem geliştirmektedirler. Katılımcılar filmin çekilen parçalarını bir odada hep birlikte izlerler ve yaptıkları değerlendirmeler de filmin bir parçası olur. Filmin sonunda da Rouch ve de Morin yaptıkları bu çalışmadan çıkarttıkları sonucu Musée de l'Homme müzesinin koridorlarında yürüyerek tartışırlar (Barnouw, 1983, s.254; Roche, Morin, 1961, *Chronicle of a Summer*).

Filmin yankıları Chris Marker tarafından yapılan *Güzel Mayıs'da (The Lovely May-1963)* görülebilir. Filmin yapıldığı zaman Fransa için bir geçiş dönemidir. 1939'dan beri barışın ilk defa sağlanabildiği, geleceğe ilişkin huzur ve de gelişme hayallerinin kurulduğu bir dönem yaşanmaktadır. Cezayir savaşının son bulmasından sonra yapılan filmde iyimser bir hava

vardır. Marker filmde, Rouch'un yaptığı gibi sınırlı bir grup üzerinde odaklanmak yerine geniş bir sosyal ve de politik spektrümda çalışmayı seçmiştir. Filmde yer alanlar, giysi satan bir kişi, tezgahtar, boyacı, siyah bir öğrenci, evlenmek isteyen bir çift, Cezayirli bir işçi, hayatlarının çeşitli yönlerini, küçük tutkularını, politik karasızlıklarını, kişiliklerinin çeşitli yönlerini kamera karşısında ortaya koymaktadırlar. Film üst ses tekniğinde yapılmış olup, yapılan yorumlar ironik, lirik, nükteli ve istatistikidir. Filmde canlı, araştırmacı, katalizör film yöntemiyle yapılmış olan görüşmeler yer almaktadır. Mayıs ayı sizin için önemli mi?, Mayıs ayında size herhangi bir şey oldu mu?, Para sizin için ne ifade ediyor?, Sizce demokrasi içinde mi yaşıyoruz? bu görüşmelerde sorulan sorulardandır (Jacobs, 1979, s.380; Barnouw, 1983, s.255; Marker, *The Lovely May*, 1963).

Katalizör filmler farklı uygulamalarla ortaya konulmuştur. Bunlar içerisinde antropologların yaptıkları alan çalışmalarına konu olan insanlara film yaptırmaya dayanan çalışmalar da bulunmaktadır. Bu insanlara kamera ve kurgu ekipmanını kullanmaları öğretilmiş, kendileri hakkında film yapmak konusunda yönlendirilmişlerdir. Bu tarz etkinliklerden biri de Kanada National Film Board'u tarafından başlatılan Challenge for Change'in önemli bir unsurudur. 1967 yılında başlatılan Challenge for Change'in amacı, "sosyal sorunların çözümünde vatandaşların katılımını teşvik etmek"tir. Bu çerçevede çeşitli gruplar sorunlarını daha geniş kitlelere duyurmaları açısından, film yapmaları konusunda desteklenmektedir (Barnouw, 1983, s.258).

Katalizör filmler içerisinde sosyal meselelere yönelik, güncel sorunlar, iskan, işsizlik, gecekondu mahalleleri, yankesicilik gibi konuları ele alan filmlerin yanı sıra çeşitli eğlenceli, sadist projeler de gerçekleştirilmiştir (Barnouw, 1983, s.261). Gizli kamera ve mikrofon kullanılarak gerçekleştirilen bu filmler kamera şakalarını andırmaktadır.

Katalizör filmler film ekipmanındaki gelişmelerden yola çıkmıştır. Bu filmlerde, pek çok belgeselcinin uzak durmak eğiliminde oldukları görüşmelere özel bir önem verilmektedir. Bu görüşmeler sadece bilgi amaçlı olduklarında ortaya pek de parlak sonuçlar çıkmamaktadır. Bu nedenle etkileyici bir görüşme; soru, görüşme ve durumun çevresindeki tansiyonla da yakından bağlantılıdır. Ancak filmlerde kullanılan "konuşan kafalar"ın sık sık yöresel lehçeler kullanmaları tercüme güçlüklerini de beraberinde getirmekte, bu da filmlerin etkileycilikleri konusunda sınırlayıcı bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır (Barnouw, 1983, s.262).

Sinema gerçek filmleri de doğrudan sinemanınkiler gibi güçlü bir tartışma yaratacak etkiye sahiptir. Bunu protestodan ziyade sorgulama (inquiry) yaparak başarmaktadırlar. İki türde de belgeselciler karanlıkta kalmış alanlar üzerine ışık tutmaya çalışırken yorum yapmaktan kaçınmaktadırlar. Ancak gerilimin giderek yükseldiği bir alanda, diğer belgeselcilerin açık olarak eleştirel oldukları görülmektedir. Krizlerin zorlamasıyla bu belgeselcilerin sayısı artmakta ve de her konuda gerilla belgesellerinin örnekleri olacak çalışmalarını ortaya koymaktadırlar (Barnouw, 1983, s.262).

2. 2. 2. 7. 12. Gerilla belgeselleri

Sosyalist ülkelerde de-Stalinizasyon ile birlikte liberal bir atmosfer ortaya çıkmış ve filmlerin eleştirel bir bakış açısına sahip olmasına tolerans gösterilmiştir. Bu filmlerde sosyalizm değil, idari yapıdaki aksaklıklar eleştirilmektedir. Bu eleştiri yüklü filmler için 1950'lerin ortalarında Polonya'da ortaya atılan bir terim olan "black film" kullanılmaktadır. Polonya, Macaristan, Çekoslovakya ve Yugoslavya gibi ülkelerde black film örnekleri verilmiştir. Filmlerde idari sorunların yanı sıra kenar mahalleler, yankesicilik, fahişelik, işsizlik sorunu gibi konular ele alınmıştır (Barnouw, 1983, s.262, s.266).

Kapitalist ülkelerde de benzer filmler yapılmaktadır. Ancak bunlar sadece hükümeti ve uygulamalarını değil uluslar arası güce sahip şirketleri de eleştirmektedir. Bu türdeki muhalif filmleri baskı altına alma, caydırma, etkisizleştirme çabaları, Vietnam savaşıyla birlikte baş göstermiştir (Barnouw,1983, s.268).

Savaşın başlamasıyla birlikte Birleşik Devletler'de Vietnam üzerine hükümet yanlısı olan ve düzenli aralıklarla yayınlanan network belgeselleri yapılmaya başlanmıştır. Bu belgesellerin çoğu hükümetin gerekçelerine bağlı olarak yapılmaktadır. Birkaç yıl boyunca yayınlar halkı savaş hakkındaki şüphelere karşı korumuştur. Kanallar için prime time, zedelenmemesi gereken bir yapıdır. Networklerin takip ettiği bu politikaya karşı hoşnutsuzluk ve de başkaldırma giderek su yüzüne çıkmıştır. Ancak uyum konusunda baskı da son derece etkilidir (Barnouw, 1983, s.273).

Bu çalışmalarda eksik olarak bırakılmış noktalar dost ve düşman diğer ülke topraklarında yapılan belgesellerde bol bol mevcuttur. Bu belgesellerde Amerikalılara gösterilenden daha farklı savaşın dünyasına ilişkin görüntüler sunulmaktadır (Barnouw, 1983, s.274).

Vietnam'la ilgili film yapımı tüm dünyada yayılmıştır. Vietnam'la birlikte somutlaşan bu protesto ruhu diğer alanlara da yayılarak, bir gerilla filmleri çağırı yaratmıştır.

Barnouw türlerin özelliklerini ortaya çıktıkları dönemle birebir ilişkilendirdiğinden, bu dönemler ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Barnouw'un belgeselin kronolojik gelişimini de veren türlere ayırması, daha kolay anlaşılabilmesi açısından, türlerin ortaya çıktıkları tarihlerin yer aldığı bir çizelge şeklinde verilebilir. Verilen tarihlerden önce de bir türün örnekleri verilmiş olabilir. Ancak genel bir fikir vermesi açısından yapılan bu çizelgede türün yoğun olarak örneklerinin verildiği tarihler göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca bir tür ortaya çıktıktan sonra çeşitli örnekleri günümüze kadar verildiğinden, türlerin birbirinin içerisine geçerek devam etmesi de kaçınılmazdır.

Tablo 1. Belgesel Sinema Türlerinin Tarihsel

1913	1920	1929	1930	1939	1940	1945	1950	1953	1961
Keşif belgeselleri	Resim geleneğindeki belgeseller	Muhabir geleneğindeki belgeseller	Taraf tutan belgeseller	Savaş propagandası belgeselleri	Şiir geleneğindeki belgeseller	Savaş suçları üzerine belgeseller	Tarihi derleme belgeseller-Sponsor destekli belgeseller	Gözlemci belgeseller-Gerilla belgeselleri	Katalizör belgeseller

2. 2. 3. 1970 Sonrası Belgesellerin Türler Açısından Durumu

Barnouw'un yaptığı tür ayrımı, aynı zamanda belgeselin tarihsel gelişiminin açık bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu şekilde çeşitli belgesel film türlerinin gelişimi 1970'li yıllara kadar getirilmiştir. 1970'lerde bir çok kadın yönetmen belgesel alanında çalışmalar ortaya koymuştur. Feminist hareketlerin de cesaretlendirmesiyle yarım yüzyıldan fazla zamandır erkeklerin egemenliğindeki alanda, dikkate değer bir girişim gerçekleştirmişlerdir.

Belgesel sinemada gelecek yıllarda önemli bir güç olmayı amaçladıklarını göstermişlerdir. Yaptıkları filmlerin çoğunda kadının toplumdaki durumunu ele almışlardır. 1970'lerde ayrıca belgesel film aktiviteleri videonun yükselişiyle genişlemiştir. Video, yeni bir ifade olanağı olarak ortaya çıkmıştır. Bu kolay kullanımlı ekipman sayesinde herhangi biri de başarılı görüntüler elde edebilecek hale gelmiştir. Küçük video kameralar romancının kağıdı kullanmasındaki gibi bir özgürlük getirmiştir (Jacobs, 1979, s.516; Barnouw, 1983, s.287).

Video teknolojisinde yaşanan gelişmeler sayesinde elde edilen çekimlerin kalitesi artmış, böylelikle belgeselcilik alanında da yeni bir sayfa açılmıştır. 1980'li yıllarda daha önceleri ayrı ayrı idare edilmesi zorunlu olan ses ve görüntüde, mikrofonla birlikte yapılan video kameralarla bir değişim yaşanmıştır. Bu devam eden gelişmeler bağımsız çalışanları heyecanlandırmaktadır (Barnouw, 1983, s.288).

1990'larda dijital el kameraları sayesinde belgesel yapımlarda hem aracın hareketliliği artarken hem de ses ve görüntü kalitesi yüksek bir noktaya ulaşmıştır. Teknolojik gelişmeler aynı zamanda maliyetleri de düşürmüştür. Artık bir kişi el kamerasında çekimler yapıp, bu yaptığı çekimleri bilgisayarının hard diskine yükleyerek hem çekimi hem de kurguyu tek başına yapabilmektedir. Video teknolojisinin gelişimiyle, pahalı olan film çalışmalarının maliyeti düşerken, bu durum çalışmalar yapan kişilere deneme yapma ve kendini geliştirme yönünde olanak sağlamaktadır (Rabiger, 1998, s.33). Bu gelişmelerle daha bireysel nitelikte, kişinin kendisini ve iç dünyasını keşfetmesi yönünde çalışmalar ortaya konulmuştur. Belgeselcilerin kendi aile ilişkilerini ortaya koydukları belgesel yapımlar bunlardandır. Bu yapımlar içerisinde *video günlük* ya da *birinci kişi belgeselleri* sayılabilirler. Yapılan çalışmalar bir yandan otobiyografik tarih sağlarken diğer yandan da yönetmenin kendi kendisine yönelttiği terapi niteliklerine sahiptir.

Ayrıca 1990'lı yıllarla birlikte tüm dünyaya yayılmaya başlayan İnternet ağı ile belgeselciler, belgesel yapımlarla gelişen bu yeni teknoloji arasında bir bağ kurma arayışına girmişlerdir. New York Üniversitesi'nde Etkileşimli Telekomünikasyon programını yürüten Picture Project üyesi Susan Johnson, bu türde çalışmalar sergileyen kişilerdendir. Bosna'da savaşın başında fotoğraf çekimleri yapmış olan ancak, çalışmaları Amerikan editörleri tarafından geri çevrilmiş olan Gilles Peress'in fotoğraflarının yer aldığı *Elveda Bosna (Farewell to Bosnia)* isimli bir Web sitesi hazırlanması konusunda çeşitli belgeselcilerle birlikte çalışmıştır. Johnson diğerleriyle birlikte Web için benzer projeler gerçekleştirmiştir.

Vietnam Savaşı'nın insanların yaşamını nasıl etkilediği üzerine *Savaştan Beri Vietnam Hikayeleri (Re: Vietnam Stories Since The War)* (<http://www.stories.org>) projelerinden biridir. Ayrıca Amerikan adalet sistemi üzerine online bir belgesel projeleri de vardır. Bu siteyle amaçları, etkileri sadece hapisshanedeki kalan insanlara değil, onların ailelerine, kurbanlara, kurbanların ailelerine ve bu sistemde çalışan insanlara kadar uzanan adalet sistemini tartışmaya açmaktır. Sitede, adalet sisteminin tarihi, çeşitli şekillerde adalet sisteminin uygulamalarından etkilenmiş kişilerin hikayeleri, dinamik data, kaynaklar gibi bölümler bulunmaktadır. Siteyi ziyaret edenlerin katılabilecekleri çeşitli bölümler de tasarlanmıştır. Buna göre katılanların kafalarında tasarladıkları adalet sisteminin ortaya çıkarılmasına yönelik çeşitli soruların yer aldığı bir test ya da bugüne kadar kişinin yaptığı davranışları gözden geçirmesini sağlayarak, aslında bir suçlu olup olmadığının ortaya konulduğu mini test bölümleri bulunmaktadır (<http://www.hotdocs.ca/ind>, 01.08.2003; <http://www.360degrees.org>, 01.08.2003).

Bunların yanı sıra bilgisayar oyunlarının en iyi yönleriyle belgesel yapımlar arasında ortaklık kurmaya çalışan yapım aşamasında projeler de bulunmaktadır. Samantha Hodder ve Geoffrey Siskind, ünlü ip cambazı Karl Wallenda'nın etkileşimli bir biyografisi üzerinde çalışmaktadır. *İp Cambazı (Tightrope)* isimindeki projede geleneksel üçüncü kişi perspektifiyle birinci kişi perspektifinin yer değiştirmesi denenmektedir. Wallenda'nın hayat hikayesi çeşitli fotoğraflar aracılığıyla verilirken, yetmiş üç yaşındayken, 1978 tarihinde yaptığı ve ölümüyle sonuçlanan son yürüyüşünü betimleyen hayali bir anlatım da yer almaktadır. Ses, Wallenda'nın düşüncelerini ifade ederken bir yandan da katılımcıya ip üstünde yürüyüşte çeşitli komutlar vererek rehberlik etmektedir (<http://www.hotdocs.ca/ind>, 01.08.2003).

Televizyonlarda belgesellerle doğrudan olmasa da çeşitli bağlantılar ortaya koyan yapımların ortaya çıkışı da belgeselin günümüzdeki durumuna bakılırken ele alınması gereken bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Bunların içerisinde reality showların yanı sıra çeşitli yarışma programları da yer almaktadır. Büyük Birader (*Big Brother*), Kaçırma (*Kidnap*) bu yarışma programlarına örnek olarak verilebilir. Bu programlarda gerçek hayattan alınma durumlar ekranlara yansıtılmaktadır. Ancak bu yapımlar izlenme oranları göz önünde bulundurularak şekillendirilmekte ve bu oranların yüksek olmasını sağlamak amacıyla magazin bir içeriğe bürünme dikkat çekmektedir. Bu sözde gerçek programların

yanı sıra televizyonlarda belgesel ve de kurmaca arasında yer alan melez bir form olan belge dramalar da önemlidir.

Belge drama, belgesel ve de kurmaca arsında yer alan melez bir formdur. Bu türü isimlendirme ve sınıflandırma konusunda bir güçlük söz konusudur. Tür için kullanılan isimler docudrama, dramatic reconstruction, faction, reality based film, mudofact, fact based drama, biopic gibi çeşitlilik göstermektedir. Ancak yaşanan problem sadece isimlendirme konusunda değil parametrelerin tanımlanmasında da geçerlidir. İki Amerikalı akademisyen Tom Hoffer ve Richard Allan Nelson'un yaptığı tanım şu şekildedir: Belge dramalar olayları ve tarihi kişileri güncel bakış açısından dramatize eden gerçek ve kurmacanın benzersiz bir karışımı olup, televizyon yeniden yaratımıdır. Gerçek bir olay aktörlere, diyaloglara, kostümlere, set hazırlıklarına dayanılarak yeniden yaratılmaktadır. Böyle bir yeniden yaratımda gözetilen amacın yanı sıra bütçe ve de prodüksiyon zamanı gibi nedenlerden çalışmanın doğruluk ve de kapsamında büyük bir değişim ve de başkalaşma olabilmektedir (<http://www.2002tidf.org.tw/download/Rosenthal.doc>, 10.05.2003).

Granada TV'nin belge drama bölümü eski başkanı Leslie Woodhead problemi biraz daha farklı ortaya koymaktadır. Formu gazeteci yeniden inşasından dramaya kadar geniş bir çalışma alanı sunan spektrum olarak düşünmektedir. Bu çeşitlilikle araştırmacı; gazeteci, belgesel yapımcısı, yaratıcı dramatist görevleriyle hizmet vermektedir (<http://www.2002tidf.org.tw/download/Rosenthal.doc>, 10.05.2003).

İki önemli İngiliz akademisyen John Corner ve Derek Paget belge dramayı yeniden yaratma ve de anlatı stratejileri kullanan belgeseller olarak tanımlamaktadır. Bill Nichols'a göre ise belgesel ve kurmaca arasında açık bir ayırım söz konusudur. Belgesel, tarihi dünyanın materyali üzerine problemini inşa etmektedir. Kurmacalar ise tarihi dünyaya sadece metaforik olarak benzeyen materyallerden yola çıkmaktadırlar. Bill Nichols için İngiliz yazar Jerry Kuehl gibi belge dramının yeniden yaratımları, kurmaca alanında açıkça yer aldığından beri gerçeklik değerine sahip değillerdir (<http://www.2002tidf.org.tw/download/Rosenthal.doc>, 10.05.2003).

Belge drama alanında yapılan çalışmalar gerçek olayların üzerine inşa edilen konuları ele almaktadır. Bu olaylar bazen güncel, toplumsal sorunlara, gündemden başlıklara yaslanırken bazen de daha eski tarihi olaylar ele alınmaktadır. Belge dramalar kurmaca olanlardan

ayrılmaktadır. Kurmaca dramalar da gerçek yaşamdan olaylara yaslanmaktadır. Ancak bu yapımlarda olay örgüsü, olayı gerçekte olduğu gibi sunduğu iddiasını taşımaz

(<http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/docudrama/docudrama.htm>, 7.05.2003).

Aslında bakıldığında belge drama ve de belgesel arasındaki ilişkiler son derece sorundur. Belge drama belgeselin alt kollarından biri olarak değerlendirildiğinde aralarındaki sınırların da son derece belirsiz olduğu vurgulanmalıdır. Ayrıca pek çok insan belge dramayı tarihi gerçekleri kurmacanın pazarlanabilir yollarıyla ele aldığından düzmece belgeleme olarak görmektedir. Ancak çalışma belgeleme olarak kabul edildiğinde de, yeniden yaratmadan ötürü epistemolojik ve de etik açıdan sorunlar ortaya çıkmaktadır. Ayrıca ortada formdan ötürü tarihin çarpıtılmasına ilişkin sorunların yanı sıra belge dramacının iyi bir tarihçi olup olamayacağına yönelik sorular da tartışılmaktadır (<http://www.2002tidf.org.tw/download/Rosenthal.doc>, 10.05.2003).

Belge dramalar geleneksel türlerin izleyicilerle kurdukları duygusal bağlantıları kurmaktadır. Merak, dehşet, gözyaşı, üzüntü gibi. En başta gelen etkileyici unsur olarak gözyaşı melodramatik bir yapı aracılığıyla kullanılmaktadır. Belge dramalarda bu şekilde haftanın sorunu ele alınabileceği gibi, melodramatik açılımlar içeren sosyal sorunlar da yapımların içerdiği konular içerisinde. Belge dramalar; ensest, kaybolan çocuklar, eş ya da çocuğa kötü muamele, gençlerin intiharları, alkolizm, madde bağımlılığı, zina, AIDS'ten kaynaklanan ölümler gibi haftanın hastalıklarını da ele almaktadırlar

(<http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/docudrama/docudrama.htm>, 7.05.2003).

Konularını güncel olaylardan almış olan benzer çalışmalar Amerikan ve de İngiliz televizyonlarında son derece yaygındır. İngiltere'de yapılan çalışmalar belgeselin kıyısında dolanırken, Amerikan yapımları genellikle Hollywood yapımları özelliklerinden de yola çıkarak daha çok eğlence içeriğine sahiptir. Amerika'da yapılan belge dramalar ile İngiltere'de yapılanlara bakıldığında iki tarafın, belge dramasının farklı kolları ve de yaklaşımlarını ortaya koydukları görülecektir. Amerika'dakilerin eğlenceye kayan bir içeriği vardır. Yapılan belge dramalar çeşitli skandalları, haftanın katillerini ya da iç gıcıklayıcı biyografileri ele alan ve yüksek seyirci oranlarını göz önünde bulunduran yapımlardır. Bu yapımların gerçeğe olan bağlılıkları gevşektir. İngiltere'de ise belge dramaların vurguladıkları bunlardan ayrılmaktadır. Yeniden oluşturmaya dayanan, *Prensesin Ölümü* (*Death of a Princess*), *Birmingham'ı Kim Bombaladı* (*Who Bombed Birmingham*) ve *Vur ve Öldür* (*Shoot and Kill*) daha gerçekçi olan yapımlara örnek olarak verilebilir. Bu yapımlar

daha ciddi bir televizyon formu ile ortaya konulmuştur. Gazeteciliğe ve haberlere geleneksel dramadan daha yakındır. Yapımlarda sadece yüksek seyirci oranı elde etmek amacı güdülmemekte olup, kamu yararı da bu yapımlarda göz önünde bulundurulmuş önemli bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Güçlü ve de cezbedici bir yapımların ortaya konmaya çalışılırken mümkün olduğunca gerçeğe yakın durulmaktadır. Bu da belge dramasının sosyal açıdan en önemli yönüdür. Ayrıca bu, türe ahlaki zorunluluğunu veren ve de kurmaca dramadan açıkça ayrılmasını sağlayan özelliğidir

(<http://www.2002tidf.org.tw/download/Rosenthal.doc>, 10.05.2003).

Gerçeklere yaslanan yapımlar sadece televizyon için söz konusu değildir. Hollywood da çeşitli filmlerinin konusunu bunlardan çıkartmıştır. *JFK*, *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*), *Akıllı Oyunları* (*Beautiful Mind*), *Kara Şahin Düştü* (*Black Hawk Down*) gibi filmler gerçekte yaşamış kişiler ya da yaşanmış olaylar üzerine yapılmıştır.

Ayrıca belge drama alanındaki çalışmaların Hoffer ve Nelson tarafından iki alt başlık altında toplandığı belirtilmelidir.

Biyografi ve eğlence; sinema ve de televizyonda görülen belge dramaların çoğunu bu türe giren yapımlar oluşturmaktadır. Bu kategorideki filmler yüksek izlenme oranına sahip olup, eğlence değerlerine ağırlık verilmektedir. Gerçekliğe bağlılıkları zayıf olan bu yapımlar, U.S TV'da haber ya da belgesel bölümlerindenense drama bölümlerinin idaresinde yapılmaktadır. *Sergeant York*, *The Josephine Baker Story* (*Josephine Baker'in Hikayesi*), *Mae West*, *Frank Sinatra* ve *Jakson* ailesi mini serisi bu alandaki yapımlara örnek olarak verilebilir (Rosenthal, 1995, s.17).

Yeniden oluşturmaya dayanan araştırmalar; daha ciddi bir formda yapılan bu alandaki çalışmalar geleneksel dramadan ziyade gazeteciliğe ve haberlere daha yakındır. Daha dar bir kategori olan bu alandaki yapımlar için örnek olarak, *Death of Princes*, *The Tragedy* (*Trajedisi*) ile *Oppenheimer* gibi mini seriler verilebilir (Rosenthal, 1995, s.17).

Özellikle 1980'lerin ortalarından itibaren belgeselin türlere ayrılması kuramsal çalışmalar içerisinde yerini almaya başlamıştır. Tür çalışmaları belirli, sabit yol gösterici özellikteki haritalardan yola çıkılarak yapılmadığından büyük ölçüde öznellik taşımaktadır. Dolayısıyla her araştırmacının yaptığı sınıflandırma, birbirinden farklılık taşıyabilmektedir. Bu farklılıkları örneklemek adına farklı kuramcıların belgeseli türlerine ayırmaları ele alınmıştır.

Wolf Rilla, belgeseli sınıflandırırken türler arasındaki ayrımın en iyi amaçların farklılığı açısından yapılabileceğini belirtmektedir. Belirlediği belgesel türleri; film gazeteciliği, genel konulu filmler, doğa belgeselleri, belirli bir amaca yönelik filmler, sponsor destekli belgeseller, eğitim filmleri ve sinema-gerçektir.

Bill Nichols, belgeselin gerçekliğin sunumunda üstlendiği farklı yaklaşımlar doğrultusunda bir sınıflandırma yapmaktadır. Açıklayıcı, gözlemci, etkileşimli, yansıtıcı belgeseller belirlediği belgesel türleridir.

John Izod ve Richard Kilborn da Nichols gibi belgeselin gerçekliğin sunumundaki farklı yaklaşımlarını sınıflandırma ölçütü olarak ele almakla yola çıkar. Tanımlamalarında farklılık olsa da benzer bir sınıflandırma ortaya koyarlar. Açıklayan, gözlemsel/doğrudan sinema, etkileşimli, yansıtıcı belgeseller ortaya koydukları türlerdir.

Paul Rotha, belgeselin konularını ele alışıta sahip oldukları farklılıkları, belgeseli türlerine ayırma konusunda ölçüt olarak almaktadır. Buna göre, doğalcı, gerçekçi, haber-gerçek, propaganda geleneği olmak üzere dört tane belgesel türü belirlemektedir.

John Grierson, belgeselin üstlendiği çeşitli işlevleri ve de alıcının sahip olduğu rolü belgeseli türlerine ayırırken göz önünde bulundurmaktadır. Gezi izlenimleri, sosyal içerikli olanlar, propaganda işlevine sahip olanlar ve etkileşimli belgeseller ortaya koyduğu belgesel türleridir.

Siegfried Kracauer, ilk önce kurmaca filmler ve kurmaca olmayan filmler arasında temel bir ayırım yapmaktadır. Daha sonra, kurmacadan kaçınan filmleri haber filmleri (newsreel), belgesel (bunun da seyahat, bilimsel, eğitsel filmler gibi alt türleri var), sanat üzerine filmler olarak türlere ayırmaktadır.

Eric Barnouw, belgeselcinin değişen tarihsel perspektif içerisinde farklı roller üstlendiği belirterek, bu roller doğrultusunda belgeselin on iki türünü ortaya koymaktadır. Bu türleri ele alış, belgeselin günümüze kadar geçirdiği evrimi anlamak açısından yardımcı olmaktadır. Bu türler: Keşif belgeselleri, muhabir geleneğindeki belgeseller, resim geleneğindeki belgeseller, taraf tutan belgeseller, savaş propagandası belgeselleri, savaş suçları üzerine belgeseller, şiir geleneğindeki belgeseller, tarihi derleme belgeseller, sponsor desteğiyle gerçekleştirilen belgeseller, gözlemci belgeseller, katalizör belgeseller ve gerilla belgeselleri.

Kuramcıların yaptıkları türsel ayrımlamalar bir tablo ile daha açık bir şekilde görülebilir.

Tablo 2. Kuramcılara Göre Belgesel Sinema Türleri

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

Tabloya bakıldığında kuramcıların belirledikleri ortak belgesel sinema türleri açık olarak görülmektedir. Rilla'nın film gazeteciliği olarak isimlendirdiği belgesel sinema türü, Rotha'nın haber-gerçek geleneği, Grierson'un sosyal içerikli belgeselleri, Kracauer'in haber filmleri, Barnouw'un muhabir geleneğindeki belgesel olarak adlandırdığı türlerle örtüşmektedir. Rilla'nın doğa belgeselleri olarak isimlendirdiği tür, Rotha'nın doğalcı gelenek, Grierson'un gezi izlenimleri, Kracauer'in seyahat filmleri, Barnouw'un keşif belgeselleriyle örtüşmektedir. Rilla'da belirli bir amaca yönelik filmler olarak geçen tür Rotha, Grierson, Barnouw tarafından propaganda belgeselleri olarak isimlendirilmiştir. Sponsor destekli belgesel türü Rilla ve de Barnouw'da ortaklık göstermektedir. Rilla tarafından sinema gerçek olarak isimlendirilmiş olan tür, Nichols, Izod ve Kilborn, Barnouw tarafından iki farklı tür başlığı altında ele alınmaktadır. Bunlardan biri gözlemci belgeseller, diğeri de etkileşimli ya da katalizör olarak isimlendirilen belgesel türüdür. Grierson bunlardan sadece etkileşimli belgesel türüne değinmektedir. Izod ve Kilborn ile Nichols'un belirlediği açıklayıcı belgeseller diğerlerinin doğa belgeselleri, belirli bir amaca yönelik belgeseller gibi türleri de içine alan geniş bir alanı ifade etmektedir. Ortaya koydukları yansıtıcı belgesel türü ise diğer kuramcıların yaptıkları tür sınıflandırmalarında yer almamaktadır. Rotha'nın gerçekçi gelenek olarak ifade ettiği tür, Barnouw'daki resim geleneğindeki belgesellerle benzerlikler göstermektedir. Barnouw'un diğerlerinden farklı olarak belirlediği türlere bakılacak olursa; taraf tutan belgeseller propaganda belgesellerine yakın durmaktadır. Savaş suçları üzerine belgeseller, şiir geleneğindeki belgeseller, tarihi derleme belgeseller, gerilla belgeselleri ise diğer kuramcılar tarafından belirlenen türlerden farklıdır. Tarihsel süreç göz önünde bulundurularak belgeselcinin değişen rolleri çerçevesinde belgesellerin ele alınmasından ötürü Barnouw'un belgesel sinema türlerini ortaya koyuşu daha ayrıntılıdır.

Barnouw'un çalışması, 1980'lerden sonraki gelişmeleri içermediğinden tarihsel açıdan bir boşluk bırakmamak adına günümüze yakın olan türler konusunda bazı bilgiler verilmeye çalışılmıştır. Günümüze yaklaşıldıkça çekim ekipmanındaki teknolojik gelişmeler, daha bireysel çalışmaların ortaya çıkışını, hem maliyetin düşüklüğü hem de rahat kullanım açısından teşvik etmiştir. Bu doğrultuda çeşitli video günlük çalışmalar ortaya konulmuştur. Ayrıca internet de belgeselcilerin kullanmaya başladıkları araçlardan biri haline gelmeye başlamıştır. Teknik gelişmeler belgeselcinin karşısına yeni ifade olanakları çıkarmaktadır. Bu da beraberinde yeni türleri, çeşitli türlerin bileşimlerini getirmektedir. Teknolojik gelişmelerin yanı sıra televizyon da belgesel alanına çeşitli program türleriyle çeşitlilik

sağlamaktadır. Daha çok gerçek hayattan insanların özel hayatlarını gözetleme merakına dayanan *Big Brother* tarzı yarışma programları, seyirci izleme oranlarına büyük önem vermektedir. Bunların yanı sıra reality showlar da çeşitli televizyon programları içerisinde ele aldıkları konuların gerçek hayattan olması açısından dikkatleri çekmektedir. Bu tür programlar belgeselle doğrudan bir bağlantıları olmasa da gerçek hayata vurgu yapmaları açısından önem taşımaktadır.

3. SONUÇ

Aydınlanma Çağı ile birlikte sanat alanındaki eserlerin türlere ayrılması işlemi yaygın olarak başlamıştır. Bu çabada insanın dünyayı bilimin ışığında keşfe çıkması ve etrafındaki varlık ve de şeyleri hem bilebilmek hem de denetleyebilmek adına, benzerlik ve farklılıklarına göre sınıflandırma girişimi etkide bulunmuştur. Bilimsel çalışmanın sahip olduğu sistemleştirme özelliği diğer bir deyişle kurallar ve yasalar oluşturma, neden sonuç ilişkileri kurma, geçmişin olgu ve deneyimlerini bir gelenek temeline oturtmak yaklaşımı sınıflandırma girişiminde etkili olmuştur. Ancak sanat alanında yapılacak bir sınıflandırmanın, eserlerin türlerine ayrılması işleminin, bilimsel çalışmanın takip ettiği yoldan daha farklı olacağı açıktır.

Türlere ayırmanın temelinde varlıkları dışarıdan atfedilen bir çerçeveye yerleştirmek olgusu vardır. Sanat ürünlerini bu şekilde dışarıdan atfedilen bir çerçeve doğrultusunda çeşitli türlere ayırmak ve bunların örneklerini belirlemek yoğun olarak öznellik içermektedir. Araştırmacıdan araştırmacıya türlere ayırma ve bunların örneklerini belirleme değişmektedir. Kimi araştırmacı daha genel türler belirlerken kimisi daha detaylı bir çalışma ortaya koyabilmektedir.

Sanat alanında yapılan tür çalışmaları alana ilişkin sistematik bilgi vermek açısından son derece yararlıdır. Ayrıca çeşitli türlerin ortaya çıkışı ya da tamamen ortadan kaybolması toplumsal koşullarla bire bir ilişkili olduğundan alana ilişkin daha detaylı bilgi edinmek açısından yol gösterici olmaktadır. Yapılan tür çalışmaları alanın zenginliğini ortaya koymanın yanı sıra tarihsel gelişiminin nasıl gerçekleştiğini anlamak açısından da aydınlatıcı olabilmektedir.

Bu araştırma açısından özellikle önem taşıyan sinemadaki tür çalışmalarına bakıldığında, bunun kurmaca filmler ve de belgeseller için farklı anlamlar taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Kurmaca filmler için yapılan tür çalışmalarında, tür filmi kavramı dikkati çekmektedir. Bu kavram, tür başlığı altında değerlendirilen filmlerin ticari kaygı gözetilerek yapılması ve bu doğrultuda anlatım dillerinin inşa edilmesi sonucunda popüler sanat ürünü sayılarak

değersiz gibi görülmeleri tartışmalarını beraberinde getirmektedir. Yapılan tür çalışmalarında tür filmi sayılan filmlerin de incelenmesi gereken, önemli sanat ürünleri oldukları ortaya konulurken diğer yandan da tür çalışmalarının yararları belirtilmektedir. Buna göre, filmlerin türlerinin incelenmesi günlük yaşamın toplumsal, tarihi gerçekleriyle çeşitli ilişkilerin kurulması açısından önemlidir. Ayrıca yapılan tür çalışmaları toplumsal bağlantıların yanı sıra, filmlerin izleyicisiyle kurduğu ilişkilerin aydınlatılması açısından da önem taşımaktadır. Diğer yandan kurmaca filmlerde yapılan tür çalışmalarında araştırmacıları çeşitli zorluklar beklemektedir. Bunlar, tür tanımının net bir şekilde yapılamamasından başlamakta, filmleri türlerine ayırırken yol gösterici şemalar olmamasıyla devam etmekte, türler için çeşitli filmlerin seçilmesi işlemiyle de zorluklar listesi uzamaktadır.

Belgesel alanında yapılan tür çalışmalarına bakıldığında, ilk başta söylenilmesi gereken, kurmaca filmleri türlerine ayırırken var olan popülerite eleştirilerinin ve tür filmlerinin incelenmeye değer yapılar olmamasına yönelik tartışmaların bu alanda görülmediğidir. Bu durum belgesellerle kurmaca filmlerin yapım amaçlarındaki farklılıklardan ileri gelmektedir. Belgesellerin en başta gözettikleri amaç bilgilendirmekken, bu durum kurmaca filmlerde değişmekte ve yapımın başat amacı eğlendirmek çerçevesinde konumlanmaktadır. Diğer yandan kurmaca filmler için yapılan tür çalışmalarıyla benzerlikler de söz konusudur. Belgeselleri türlerine ayırmada da araştırmacıların özneliği hakimdir, türe giren örneklerin seçiminde yine aynı güçlükler vardır. Ancak belgesel örnekleri alanın özelliği gereği türlere ayrılmada ek güçlükler sergilemektedir. Bunlar belgesel alanına giren örneklerin her birinin farklı görünümde olması ve aynı türdeki iki yapımın bazen birbirlerine olan benzerliklerinin son derece sınırlı olmasından kaynaklanmaktadır. Belgesel yapımların yer aldığı alan, farklı konuları ele alan ve bu konulara yaklaşımda farklı biçimler benimseyen oldukça geniş bir alandır. Ayrıca bu alan, konu ve uygulama açısından sabit olmayıp, sınırlı teknik imkanları seferber eden, belirli sorunların üzerinde duran ya da tamamen bilinen biçimleri ya da yöntemleri uygulayan sabit bir yapı da değildir. Mücadele ve değişimlerin alanı olan belgeselin sınıflandırılma çalışmalarında var olan diğer güçlükler de kurmaca yapımlarla aradaki geçirgen sınırlardan kaynaklanmaktadır. Belgesel yapımlar da çeşitli kurmaca öğeler içerebilmektedir. Bu kurmaca öğelerden bazıları kullanılan sinematografik anlatım dilinden kaynaklanmaktadır. Çeşitli kamera açıları, kurguyla zamanın ritmik hale getirilmesi, kısaltılması ya da uzaltılması gibi. Diğer unsurlar da oyuncu kullanımı, bir kahramanın varlığına başvurmak ya da sonradan oluşturulmuş mekan kullanılmaktan kaynaklanmaktadır.

Gerçeğe karşı büyük sorumluluk üstlenmiş olan belgesel yapımların çeşitli türlere ayrılması konusunda kuramcılar farklı yollar izlemektedirler. Kimisi amaçları açısından belgeseli türlerine ayırırken kimisi de ele alınan konuları sınıflandırma açısından ölçüt olarak almaktadır. Daha kısa ve genel bir ayırım yapanların yanı sıra daha ayrıntılı bir sınıflandırma sergileyenler de vardır. Bu şekilde yapılan çalışmaların yararı alana ilişkin kapsayıcı bilgileri vermelerinde yatmaktadır. Bu çalışmalar ayrıca türün genişliğini ve zenginliğini anlamak konusunda da yol gösterici olmaktadır.

Belgesel alanında yapılan tür çalışmaları, türün evrimini ortaya koymakta da ip uçları vermektedir. Bu evrimde toplumsal gelişmeler, teknolojik yenilikler ne şekilde etkide bulunmuş açık olarak ortaya çıkmaktadır. Belgeselcinin değişen tarihsel görevlerini türün tarihiyle birlikte ele alan Eric Barnouw'dan yola çıkarak belgeselin türlerine ayrılması bu açıdan önem taşımaktadır. Barnouw çalışması ile hangi türün hangi toplumsal koşullar çerçevesinde ortaya çıktığını göstermektedir. Böylelikle gerçekle yakından bağlantılı olan bir türün toplumsal değişiklikler karşısında ne kadar duyarlı olduğu ve bunlardan birebir nasıl etkilendiği görülmektedir. Diğer yandan böyle bir çalışma günümüzde belgeselin bulunduğu durumu anlamayı da kolaylaştırmaktadır. Çeşitli türlerin ilk çıkış ortamlarını ve türün özelliklerini bilmek, daha sonra hangi türlerle karışarak, onların özelliklerinden bazılarını kendi bünyelerine dahil ederek var oldukları konusunda çeşitli ipuçlarına sahip olmamızı sağlamaktadır. Böyle bir bilgiyle günümüzdeki belgesel filmlere bakıldığında hangi türlerin özelliklerini içerdiğini rahatlıkla anlamak mümkündür. Bu şekilde Michael Moore'un belgesellerinin kimi araştırmacıların etkileşimli kimisinin de katalizör olarak isimlendirdiği türün bazı özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Bu tür ilk ortaya çıktığında çekim ekipmanında yaşanan teknolojik gelişmeler etkili olmuşken, hareket rahatlığıyla birlikte belgeselciler yaşama karışma, konularıyla içli dışlı olma yönünde avantaj kazanmışlardır. İlk zamanlarda belgesel yapım pratiğinin filme yansıtılması üzerinde yoğunlaşan bu belgeselcilerin çalışmaları, günümüzde filmi yapan kişinin kendisini, iç dünyasını, düşüncelerini yansıtması şeklinde bir değişim geçirmiştir. Açıktır ki ilk zamanlardaki türün özelliklerini bilmeden bu şekilde bir değerlendirme yapmak güçtür.

Günümüzde belgesel alanında yeni ifade olanaklarının gelişmesiyle yeni türde çalışmalar da ortaya konulmaya başlanmıştır. Bu ifade olanakları dijital kameraların yanı sıra İnternet'i de kapsamaktadır. Dijital kameralar belgeselciye daha kişisel yapımlar ortaya koymasını konusunda yol açmaktadır. Bu araçları kullanarak herhangi birinin de film yapması

kolaylaşmıştır. Bu kolaylık maliyetlerin de uygun olması açısından deneme yapmayı, belgeselcinin kendisini geliştirmesini teşvik etmektedir. Diğer yandan İnternet ile belgeselciler bu yeni teknolojiden yararlanma yönünde harekete geçmişlerdir. Hazırlanan belge niteliğine sahip çeşitli Web siteleriyle bunun ilk adımlarını atmışlardır.

Belgesel filmlerin günümüzde geldikleri noktayı anlamak açısından yapılan tür çalışmalarının önemi açıktır. Böylelikle hem alanın tarihsel geçmişi konusunda net bilgilere sahip olunmakta hem de türlerin günümüze gelene kadar nasıl dönüşümler yaşadığı açıkça sergilenmektedir. Bu dönüşümler ortaya konulurken de geniş bir perspektife gereksinim duyulduğu ortadadır. Hem toplumsal hem de teknolojik gelişmeler belgeselin çeşitli türlerinin ortaya çıkmasında ya da anlatım dillerinde bazı değişimlerin yaşanmasında etkide bulunmaktadır. Tür çalışmaları belgeselin ne olduğu nasıl bir tarihsel arka plana sahip olduğu ve değişiminde hangi unsurların etkide bulunduğunu açıkça ortaya koymakta ve alana ilişkin yapılan sınıflandırmalarda yaşanabilecek kavramsal çatışmaların önüne geçmekte yardımcı olmaktadır. Ayrıca alanyazında kuramcıların yaptıkları türsel sınıflandırmaların ortaya konulması belgesel film festivallerinde yapılan sınıflandırmaların çeşitlendirilmesi açısından da yararlı olabilir.

EKLER**Film Listesi**

Anderson, Lindsay. **Dreamland**. 14', 1953.

_____. **This Sporting Life**. 129', 1963.

_____. **Thursday's Children**. 22', 1953.

Desert Victory. 60', 1943.

Flaherty, Robert. **Nanook of the North**. 79', 1922.

Frike, Ron. **Baraka**. 104', 1992.

Godmillow, Jill. **Far from Poland**. 106', 1984.

_____. **What Farocki Taught**. 30', 1997.

Grierson, John. **Drifters**. 49', 1929.

Longinotta, Kim, Ziba Mir Hosseini. **Divorce Iranian Style**. 130', 1998.

Marker, Chris. **The Lovely May**. 123', 1963.

Melitopoulos, Angela. **Passing Drama**. 66', 1999.

Moore, Michael. **Roger and Me**. 91', 1989.

_____. **Bowling for Colombine.** 120', 2002

Morris, Errol. **The Thin Blue Line.** 96', 1988.

Pennebaker, D. A. **Don't Look Back.** 67', 1967.

Reggio, Godfrey. **Koyaanisqatsi.** 127', 1983.

Resnais, Alain. **Night and Fog.** 31', 1955.

Riefenstahl, Leni. **Triumph of Will.** 100', 1934.

Rossellini, Roberto. **Roma citta aperta.** 100', 1945.

Rouch, Jean, Edgar Morin. **Chronicle of a Summer.** 85', 1961.

Vertov, Dziga. **The Man whit the Movie Camera.** 66', 1929.

Wiseman, Frederick. **Titicut Follies.** 85', 1967.

Wright, Basil, Harry Watt. **Night Mail.** 49', 1936.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün. **Popüler Sinema ve Türler**. Birinci basım. İstanbul: AlanYayıncılık, 1995.

_____. **Sessiz Sinema**. basım. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın Yayın
Yüksekokulu Yayınları, 1989.

Acarsoy, Alparslan. "İngiliz Belgeselciliği," **Sinema Akımları**. Der.: Derman, D., Günaydın
S., İnam A., Onaran O. Ankara: Med Campus A126 Proje Yayınları, 1997.

Adalı, Bilgin. **Belgesel Sinema**. Birinci basım. İstanbul: Hil Yayınları, 1986.

"An Introduction to Genre Theory: The Problem of Definition"
<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre/html2000>,
02.05.2003.

Andrew, Dudley. **Film Theory**. New York: Oxford University Press, 1984.

Aristoteles. **Poetika**. Çeviren: İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi
1963.

Armaoğlu, Fahri. **20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1980)**. Altıncı basım. Ankara:
Türkiye İş Bankası Yayınları, 1989.

Armes, Roy. "Flaherty ve Sinema Düşüncesi", Çeviren: Zeynep Özen. **Belgesel
Sinema 2**: 66-70, Kış 2003.

Barnouw, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Revised edition. New
York: Oxford University Press, 1983.

Barthes, Roland. **Camera Lucida**. Çeviren: Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş
Yayınları, 1996.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Üçüncü basım. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: YKY, 2001.

Berger, John. **Görme Biçimleri**. Yedinci basım. Çeviren: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis
Yayınları, 1999.

Betton, Gerard. **Sinema Tarihi**. İngilizceden çeviren: Şirin Tekeli. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Buscombe, Edward. "The Idea Of Genre In The American Cinama," **Film Genre**, Ed.: Barry K. Grant, London: Scarecrow Press, 1977.

Braudel, Fernand. **Uygarılıkların Grameri**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 1996.

Cemal, Ahmet. **Sanat Üzerine Denemeler**. İstanbul: Can Yayınları, 2000.

Cowie, Peter. **A Concise History of the Cinema Volume 1: Before 1940**. London: The Tantivy Press, 1971.

"Cutting Truths"
<http://www.hotdocs.ca/ind>, 01.08.2003

Dickinson, Thorold. **A Discovery of Cinema**. New York: Oxford University Press, 1971.

"Docudrama"
<http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/docudrama/docudrama.htm>, 7.05.2003.

Esen, Mine. "Belgesel Sinema ve Türkiye'de Belgesel Sinemanın Geçirdiği Evreler." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi SBE, 1998.

"Genre and Film: Problematic Conjunctions",
<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/film/leasur/chap1.html>, 02.05.2003.

Gerson, R. **Her Yönüyle Fotoğraf Tekniği**. Çeviren: Muzaffer Kalaycıoğlu. İstanbul : Düşünen Adam Yayınları, 1993.

Gombrich, E. H.. **Sanatın Öyküsü**. On beşinci basım. Çeviren: Erol Erduran, Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

Grant, Barry K. **Film Genre**: London: Scarecrow Press, 1977.

Güçhan, Gülseren. **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1999.

Günaydın, Serhat. "Devrim Sanatı ve Sinemaya Etkileri," **Sinema Akımları**. Der.: Derman, D., Günaydın S., İnam A., Onaran O. Ankara: Med Campus A126 Proje Yayınları, 1997.

- Gündeş, Simten. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi**. Birinci basım. İstanbul: Alfa Yayıncılık, 1998.
- Gürata, Özgür. "Özgür Sinema," **Sinema Akımları**. Der.: Derman, D., Günaydın S., İnam A., Onaran O. Ankara: Med Campus A126 Proje Yayınları, 1997.
- Hampson, Norman. **Aydınlanma Çağı**. Birinci basım. Çeviren: Jale Parla. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1991.
- Hardy, Forsyth. **Grierson on Documentary**. London: Faber and Faber, 1979.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Birinci basım. Çeviren: Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitapevi 1984.
- İmer, Ümit. **Her Yönüyle Modern Fotoğraf Sanatı**. İkinci basım. İstanbul : Ü.İmer, 1981.
- Izod, John, Richard Kilborn. "The Documentary," **Film Studies**. Ed.: John Hill, Pamela Church New York: Oxford University Press, 1998.
- Jacobs, Lewis. **The Documentary Tradition**. Second edition. New York: W.W. Norton, 1979.
- Karasar, Niyazi. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**. Sekizinci basım. Ankara: Nobel Yayınları, 1998.
- Kılıç, Levend. **Fotoğrafa Başlarken**. Birinci basım. Ankara: Dost Yayınları, 2002.
- "Making Sense of Genre"
http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/knight.htm, 02.05.2003.
- Kracauer, Siegfried. **Theory of Film**. New York: Oxford University Press, 1976.
- Leacock, Richard. "A Search for the Feeling of Being There," **The Search for Reality**. Ed.: Michael Tabias C.A: M.W Production Studio, 1998.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Birinci basım. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
- Mandel, Ernest. **Marksist Ekonomi Kuramına Giriş**. İkinci basım. Çeviren: Ali Ünlü. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.
- McConnel, Frank D., "Leopards and History The Problem of Film Genre," **Film**

Genre. Ed.: Barry K. Grant Scarecrow Press, London 1977.

Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** Birinci basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

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

Nichols, Bill. **Representing Reality.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Onaran, Alim Şerif. **Sinemaya Giriş.** İkinci basım. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları, 1999.

Öz, Özkan. "Cinema verite ve direct cinema belgesel akımlarının dayandığı teknik ve teorik temeller ve bu bağlamda Chronique d'un e'te filminin incelenmesi." Anadolu Üniversitesi SBE, 2002.

Özön, Nijat. **Sinema El Kitabı.** Birinci basım. İstanbul: Elif Yayınları, 1964.

"Perspectives on the U.S. Criminal Justice System"

<http://www.360degrees.org>, 01.08.2003.

Prinet, Jean. **Fotoğraf Sanatı.** Çeviren: Sinan Kocapınar. İstanbul : Gelişim Yayınları, 1976.

Rabiger, Michael. **Directing The Documentary.** Third edition. Boston: Focal Press, 1998.

Ray, Satyajit. "The Question of Reality," **The Documentary Tradition.** Ed.: Lewis Jacobs New York: W.W. Norton, 1979.

Renov, Michael. **Theorizing Documenatry.** New York: Routledge, 1993.

Rhode, Eric. **A History of the Cinema From Its Origins To 1970.** London: Penguin Books, 1976.

Rilla, Wolf. **The Writer and the Screen.** New York: Morrow Quill Paperbacks, 1974.

Rosenthal, Alan. **Writing docudrama : dramatizing reality for film and TV.** Boston: Focal Press, 1995.

Rotha, Paul. **Belgesel Sinema.** İngilizceden çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: İzdüşüm Yayıncılık, 2000.

Ryan, Michael, Douglas Kellner. **Politik Kamera.** Birinci basım. İngilizceden çeviren: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

Sander, Oral. **Siyasi Tarih (İlkçağdan 1918'lere).** Dördüncü basım. Ankara: İmge Kitabevi, 1995.

_____. **Siyasi Tarih (1918-1994).** Yedinci basım. Ankara: İmge Kitabevi, 1998.

Schlesinger, Jr. Arthur. "The Fiction of Fact-and teh Fact of Fiction," **The Documentary Tradition.** Ed.: Lewis Jacobs New York: W.W. Norton, 1979.

Shapiro, Ann-Louise. (1997). 'How real is the reality in documenting film?' **History and Theory 4,** Vol:36, Wesleyan Universty Press.

Sobchack, Thomas. "Genre Film: A Classical Experience," **Film Genre.** Ed.: Barry K. Grant Scarecrow Press, London 1977.

Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine.** Çeviren: Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 1993.

Swingewood, Alan. **Kitle Kültürü Efsanesi.** İngilizceden çeviren: Aykut Kansu. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

Tobias, Michael. "The Search for Reality," **The Search for Reality.** Ed.: Michael Tobias C.A: M.W Production Studio, 1998.

Talas, Cahit. **Toplumsal Politika.** İkinci basım. Anakara: İmge Kitabevi, 1990.

Tudor, Andrew. "Genre," **Film Genre.** Ed.: Barry K. Grant London: Scarecrow Press, 1977.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi.** Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999.

Uçarol, Rifat. **Siyasi Tarih (1789-1994).** Dördüncü basım. İstanbul: Filiz Kitabevi, 1995.

Ulutak, İlknur. "Belgesel Film Yapımcısı Jill Godmillow ve Filmleri," **Belgesel Sinema 3**, Güz 2003.

Ulutak, Nazmi. "Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik." Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE,1988.

Vertov, Dziga. "Sinema-Göz: Savaşan Belgeselciler," **Devrim Sineması**. Der.: Luda, Jean Schnitzer, Marcel Martin Ankara: Öteki Yayınevi, 1993.

Vincenti, Giorgio. **Sinemanın Yüzyılı**. Birinci basım. İtalyancadan çeviren: Engin Ayça. İstanbul: Evrensel Yayınları, 1993.

Webster, Nicholas. "A Passion for Truth," **The Search for Reality**. Ed.: Michael Tobias C.A: M.W Production Studio, 1998.

"Why Docudrama-And If So, How"

<http://www.2002tidf.org.tw/download/Rosenthal.doc>, 10.05.2003.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. İkinci basım. Almandan çeviren: Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1985.