

**T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı**

**2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMA: ÜRETİM TARZI VE
EĞİLİMLER**

Ayşe Gül TOPRAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı

2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMA:
ÜRETİM TARZI VE EĞİLİMLER

Ayşe Gül TOPRAK

Danışman
Yrd. Doç. Hakan ERKİLİÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013


Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ayşe Gül TOPRAK tarafından hazırlanan 2000'li Yıllarda Türkiye'de Belgesel Sinema: Üretim Tarzı ve Eğilimler başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Radyo, Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.


Başarılı

Başarısız


Başkan


Yrd.Doç.Hakan ERKİLİÇ
(Danışman)

Üye


Doç. Dr. Y. Gürhan TOPÇU

Üye


Yrd. Doç.Dr. Hakan ALTUN

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

Onay


Doç.Dr. Nalan YETİM
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Gerçeklikle arasında kuvvetli bir bağı olan belgesel sinema, her zaman olduğu gibi günümüzde de tarihsel ve güncel yaşamı yakalayıp, onu yorumlamaktadır. Günümüzde küreselleşme ve dijitalleşme dinamiklerinden büyük ölçüde etkilenen belgesel sinema, tüm dünyayı ilgilendiren ortak sorunları ele alırken bir yandan da özel ve farklı olana yönelmektedir. Bununla birlikte belgeselciler, ele aldıkları konuda ‘insana odaklanmakta’ ve didaktik bir anlatımdan ziyade hem izleyiciyle hem de özneleriyle yaşamı ve insanı anlamaya yönelik, temasa dayalı, diyalogu harekete geçiren bir bağ kurmaktadır.

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de belgeselciler teknolojinin ve internetin getirdiği, yapımı kolaylaştıran çeşitli olanakları kullanarak daha fazla film üretmektedirler. Buna bağlı olarak, film yapımı, özel ve ayrıcalıklı bir mecradan çıkarak, ortak ve kamuya açık bir anlatım biçimi halinde gelmektedir. İzleyiciler ve belgeselciler interaktif bir iletişim ağını kurabilmektedir. Bu anlamda belgesel sinemayı ve onu çevreleyen hayatı anlamak ve yorumlamak oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın her aşamasında yanımda olarak yol gösteren, kitaplarını paylaşan, öneri ve düzeltmeleriyle yardımcı olan değerli hocam, tez danışmanım Yrd. Doç. Hakan Erkılıç’a yaptığı katkılardan ve ilgisinden dolayı teşekkür ederim.

Değerli zamanlarını ayırarak kendileriyle görüşme yapmamı kabul eden ve tüm sorularımı içtenlikle cevaplayan belgesel sinemacılara da yaptıkları katkı ve önerileri için teşekkür ederim.

Değerli hocalarım Doç. Süreyya Çakır, Doç. Senem Duruel Erkılıç ve Yrd. Doç. Hakan Altun’a da lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca yaptıkları katkı ve yol

göstericiliği için teŖekkür borçluyum. Tez jürimde yer alan Y. Gürhan Topçu'ya da çalışmamı değerlendirdiği için teŖekkür ederim. Mersin Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nün tüm akademisyenlerine ve her zaman yanımda olan aileme de desteklerini ve sevgilerini üzerimden eksik etmedikleri için teŖekkür ederim.

AyŖe Gül Toprak

ÖZET

2000'Lİ YILLARDA TÜRKİYE'DE BELGESEL SİNEMA:

ÜRETİM TARZI VE EĞİLİMLER

Bu tezin amacı, 2000'li yıllarda Türkiye'de belgesel sinemanın üretim tarzına, yapım koşullarına bakmak ve bu koşulların filmlerin konu ve anlatı yapısı üzerindeki etkilerini incelemektir. Belgesel sinemanın üretim tarzındaki değişimler, belgesel filmlerin estetiğini, anlatı yapısını ve eğilimlerini etkiler. Film üretim tarzının ana etkenleri ise finans kaynakları ve üretim araçlarıdır. Özellikle herhangi bir kurumsal mekanizmadan bağımsız film üreten sinemacılar için finansman büyük bir sorun oluşturur. 2000'li yıllarda internet ve dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte ise, film yapım maliyeti görece azalmış, internet belgesel sinemacılar için finans, dağıtım ve gösterim koşulları açısından alternatif bir platform haline gelmiştir. Bu oluşumlar sayesinde farklı coğrafyalarla artan etkileşim, finans kaynaklarını çeşitlendirmiş; ulusal ve uluslararası fonlar, ortak yapımlar, pitching forumları, kitlesel fonlama gibi finans olanakları gündeme gelmiştir. Tüm bu finans kaynaklarının bir arada kullanıldığı “melez/karma” üretim tarzları ortaya çıkmış, belgesel film üretimi ivme kazanmıştır. Belgesel film yapım pratiklerindeki bu yeni eğilimler, Türkiye belgesel sinemasında da yankısını bulmuştur. Bağımsız film üretimi çoğalmış, konu çeşitliliği artmış ve klasik anlatı yapısının (‘açıklayıcı tarz’) yanında ‘gözlemci’, ‘etkileşimli’, ‘düşünsel’ tarz gibi farklı anlatı yapıları gündeme gelmiştir. Her ne kadar tüm bu oluşumlar film yapım koşullarını kolaylaştırmışsa da günümüzde finans ve özellikle gösterim, Türkiye belgesel sinemasının en büyük sorunları olmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel sinema, üretim tarzı, finans, dijital teknoloji, anlatı yapısı

ABSTRACT

DOCUMENTARY CINEMA IN 2000S IN TURKEY:

MODE OF PRODUCTION AND TENDENCIES

The aim of this thesis is to look into the mode of production of documentary films, production conditions and to examine the effects of these conditions on the subjects of films and their narrative structures in Turkey. Changes in the mode of production of documentary films influence the aesthetics, narrative structures and tendencies of documentary films. The main factors for the mode of film production are financial sources and production means. Finance is a big problem especially for filmmakers who produce films independent from any official mechanism. During 2000s by the development of internet and digital technologies, film production cost has relatively decreased and internet has become an alternative platform for documentary filmmakers in terms of finance, distribution and release conditions. The increase in interaction with different geographies thanks to these happenings, finance sources vary and such formations as national and international funds, co-productions, pitching forums, crowdfunding have come into being. “Hybrid/mixed” modes of production in which all these new financial sources have been combined have appeared and documentary film production have risen. All these new tendencies in documentary film making have echoes in Turkish documentary cinema. Independent filmmaking have risen with an increase in subject diversity. Different sorts of narrative structures such as ‘observational’, ‘participatory’ and ‘reflexive’ have emerged in addition to classical narrative structures (‘expository’ modes). Although all these formations make filmmaking easier, finance and release have still been main issues of Turkish documentary cinema today.

Key Words: Documentary film, mode of production, finance, digital technology, narrative structure

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
TABLO LİSTESİ	ix
ŞEKİL LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMADA ÜRETİM TARZI VE EĞİLİMLER	4
I.1. Sinemada Üretim Tarzı	5
I.2. Tarihsel olarak Belgesel Sinemada Üretim Tarzı ve Eğilimler	9
I.2.1. Sinemanın Doğuşuyla Belgeselin İlk Adımları	12
I.2.2. Belgesel Filmin İlk Örneği: Robert Flaherty ve <i>Kuzeyli Nanook</i>	13
I.2.3. Resmi ve Özel Kuruma Bağlı Üretimler	17
I.2.4. Özgür Sinema, Doğrudan Sinema ve Sinema Gerçek	31
I.2.5. Televizyona Bağlı Üretimler	40
I.2.6. Bağımsız Üretimler	43
I.3. Türkiye’de Belgesel Sinema (1896-2000)	53
I.3.1. Kuruma Bağlı Üretimler	54
I.3.2. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi	56

I.3.3. Özel Kurumlar	58
I.3.4. Televizyona Bağlı Üretim: TRT	60
II. BÖLÜM: 2000’Lİ YILLARDA BELGESEL SİNEMA	64
II.1. Küreselleşme ve Dijital Teknolojinin Belgesel Sinemaya Etkisi	64
II.1.1. Küreselleşme	66
II.1.2. Dijital Teknoloji	70
II.1.3. Melez/Karma Bir Üretim Doğru: Sponsorluk, Fonlar, Ortak Yapımlar, Pitching, Kitlesele Fonlama.....	78
II.1.4. Belgesel Sinemada Genel Eğilimler.....	84
III. BÖLÜM: SON DÖNEM TÜRKİYE BELGESEL SİNEMASI: “YENİ TÜRKİYE BELGESELLERİ”	88
III.1. Son dönem Türkiye Belgesel Sinemasında Üretim Tarzı.....	89
III.2. Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasında Genel Eğilimler.....	108
III.2.1. Siyasi Tarih ve Toplumsal Bellek.....	109
III.2.2. Kentleşme ve Çevre Sorunları	127
III.2.3. Kadın Sorunları ve Toplumsal Cinsiyet.....	132
III.2.4. ‘Sıradan İnsan’a Yönelen Filmler	137
III.2.5. Kültüre ve Geleneğe Yönelen Filmler	139
III.2.6. Kurmacaya Yaklaşan Belgeseller.....	142
IV. BÖLÜM: YÖNTEM	144

IV.1. Problem Tanımı	144
IV.2. Araştırmanın Amacı	144
IV.3. Araştırmanın Önemi	145
IV.4. Araştırma Soruları	145
IV.5. Araştırmanın Sınırlılıkları	146
IV.6. Araştırmanın Yöntemi	146
IV.7. Verilerin Toplanması	146
SONUÇ	147
KAYNAKÇA.....	155

TABLO LİSTESİ

Tablo.1. Sinema üretim alanı.....	7
Tablo.2. Belgesel film yapım alanı.....	8
Tablo.3. Belgesel ve kurmacanın karşılaştırması.....	10
Tablo.4. 2005-2011 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın belgesel, senaryo vb. yapım destekleri.....	95
Tablo.5. 2006-2013 Kültür Bakanlığı Belgesel Projesi Yapım Destekleri.....	95
Tablo.6. 2006-2012 Sinema salonlarında gösterime giren belgesel filmler.....	106

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil.1. Belgesel film yapım üçgeni.....	9
--	---

GİRİŞ

Bir sanat dalı olmanın yanı sıra, sektörel bir alan olan sinema, başlangıcından günümüze kadar çeşitli üretim tarzları içinde gelişerek büyük bir endüstri haline gelmiştir. Ancak belgesel sinema özeline bakıldığında, belgesel, tarihi boyunca finans, dağıtım ve gösterim kanalları açısından sınırlı olanaklara sahip olmuştur. Belgeselciler filmlerini yapabilmek için finansman arayışlarına girmiş ve bu konuda genellikle kişisel çabalar ön plana çıkmıştır. Bu arayışlarla beraber dönemin ekonomik, siyasal ve teknolojik yapısına bağlı olarak çeşitli ülkelerde bazı üretim tarzları ortaya çıkmıştır. Tarihsel süreç içerisinde karşımıza ağırlıklı olarak; resmi ve özel kuruma bağlı üretim, sponsorluklar, televizyona bağlı üretim ve bağımsız üretimler çıkar. Küreselleşme ve dijital teknolojinin film yapımını büyük ölçüde etkilediği günümüzde ise bu üretimlere, çeşitli ulusal ve uluslararası fonlar, ortak yapımlar, pitching forumları, kitlesel fonlama gibi finans kaynakları eklenmiştir. Tüm bu tarzların bir arada ve geçirgen bir yapıda olması nedeniyle “melez/karma” bir üretim tarzı ortaya çıkmıştır.

Belgesel filmin finans/ekonomi ve sanat/estetik yönleri arasındaki ilişki, finans kaynaklarının yaratıcının özgürlüğüne müdahalesi bağlamında eleştirilere açıktır. Finansman, iş gücü ve üretim araçlarını içeren üretim tarzı, filmlerin anlatı ve estetik gibi yaratım süreçlerini etkileyebilmektedir. Bu tezin amacı, bir sektör haline gelemeyen Türkiye belgesel sinemasının 2000’li yıllardaki yapım koşullarını incelemek ve bu koşulların belgesel sinema üzerindeki etkilerini araştırmaktır. Bu amaçla, üretim tarzı, yapım koşulları, teknik altyapı, yönetmenin üretim sürecindeki rolü ve eğilimler birbiriyle ilişkilendirilmeye çalışılacaktır.

Araştırmanın birinci bölümünde sinemada ‘üretim tarzı’ kavramından hareketle, belgesel sinema tarihinde görülen üretim tarzları açıklanmıştır. Her ülkede üretim tarzı ve eğilimler açısından farklı gelişen belgesel sinemayı keskin tarihsel dönemlere ayırabilmek mümkün değildir. Bu nedenle, bu süreç içerisinde en çok öne çıkan ve yaygın olan tarzlar değerlendirilmiştir. Bunun üzerinden 2000’li yıllar öncesinde Türkiye’de belgesel film üretim alanına bakılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümde ise, 2000 sonrası belgesel sinemaya küreselleşme ve dijital teknoloji dinamikleri üzerinden bakılmıştır. Bu iki dinamiğin belgesel film yapım pratiğine, ekonomi, teknoloji, yenilik ve yaratıcılık anlamında etkileri değerlendirilmiştir. Filmlerin genel olarak ele aldığı sorunsallara değinilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, son dönem Türkiye’de belgesel sinemanın yapım koşulları araştırılmıştır. Bu yapım koşullarının belgesel sinemacılar ve film yaratım süreci üzerindeki etkisi ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Türkiye’de belgesel sinema alanının kendine özgü koşullarının yanı sıra, dünyadaki film yapım pratikleri ve eğilimlerle bir etkileşim halinde olup olmadığına bakılmıştır. 2000’li yıllarda “Yeni Türkiye Belgeselleri” gibi tartışmalara yer verilerek dönemin özelliklerine bakılmıştır. Filmler ele aldığı meseleler üzerinden belli temalara ayrılmıştır. Bu filmlerin anlatı yapılarına genel hatlarıyla bakılarak, geçmişteki belgesel film anlatılarından farklılaştığı noktalar ortaya konmuştur. Türkiye’de belgesel sinema üzerine yazılı kaynakların yanı sıra, derinlemesine görüşme yöntemiyle Türkiye’deki bazı belgesel film yapımcısının/yönetmenin konuyla ilişkin görüşleri değerlendirilmiştir.

Ülkemizde profesyonel ve amatör birçok belgesel film üretilmektedir ancak Türkiye’de sinema alanında bir veri tabanı ya da gözlemevi olmaması nedeniyle filmlere

ilişkin verileri toplamak sorun olmuştur. Ayrıca çok az sayıda belgesel film sinema salonlarında gösterime girmektedir. Bu nedenle belgesellere ilişkin bilgilere, ancak festivaller, özel gösterimler, internet ve sinema dergileri üzerinden ulaşılabilir. Bu durum üretilen belgesel film sayısını saptamak ve belgesel filmlere ilişkin geniş bir değerlendirme yapmayı olanaksızlaştırmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada, bu kanallar vasıtasıyla öne çıkan filmler ağırlık kazanmıştır.

Dördüncü bölümde, araştırmanın amaç ve önemine ilişkin bilgi verilmiş, araştırmanın evren ve örnekleme, sınırlılıkları ve yöntemiyle ilgili açıklamalar yapılmıştır. Sonuç bölümünde ise genel bir değerlendirme yapılarak 2000 sonrası belgesel sinemanın üretim tarzı ve eğilimlerinin özgünlükleri saptanmıştır.

I. BÖLÜM: BELGESEL SİNEMADA ÜRETİM TARZI VE EĞİLİMLER

Yaşadığımız dünyayı “yaratıcı bir biçimde işleyen” belgesel sinema farklı coğrafyalarda farklı gelenekleri ve stilleri içinde barındırır. Her ülkede farklı bir gelişim çizgisi izleyen belgesel sinemanın tarihi birçok teorisyen, araştırmacı ve belgesel sinemacı tarafından farklı kriterlere göre kategorize edilmiştir. Bunlar arasında Paul Rotha (2000), Eric Barnouw (1993), Michael Renov (1993), Michael Rabiger (2004) ve Bill Nichols (2010) gibi isimlerin çalışmaları öne çıkar. Bu bölümde belgesel sinemada üretim tarzı ve eğilimleri araştırırken tarihsel bir kategori sunan Barnouw (1993) ve belgesel sinemada tartışmalı da olsa çokça kabul gören altı tarzı belirleyen Nichols (2010)’ın çalışmaları referans alınacaktır.¹ Barnouw kronolojik bir sıralamayla belgeseli türlere ayırır: İlk belge filmler (Prophet), Keşif Belgeselleri, Muhabir Geleneğindeki Belgeseller, Resim Geleneğindeki Belgeseller, Taraf Tutan Belgeseller, Savaş Propagandası Belgeselleri, Savaş Suçluları Üzerine Belgeseller, Şiir Geleneğindeki Belgeseller, Tarihi Derleme Belgeseller, Sponsor Desteğiyle Gerçekleştirilen Belgeseller, Gözlemci Belgeseller, Katalizör Belgeseller ve Gerilla Belgeselleri. Bill Nichols ise *Representing Reality* (1991) kitabında belgeseli dört tarza ayırır: açıklayıcı tarz (expository), gözlemci tarz (observational), interaktif tarz (interactive) ve düşünümsel tarz (reflexive). *Blurred Boundaries* (1994) çalışmasında bu kategoriyi genişleterek edimsel tarzı (performative) ekler. Nichols, *Introduction to Documentary* (2001)² kitabında ise, interaktif tarzı etkileşimli tarz (participatory) adıyla değiştirir, bir de şiirsel tarzı (poetic) ekler.

¹ Bu konudaki tartışmalar için bkz. Bruzzi (2006) ve Saunders (2010)

² Bu çalışmada, Nichols’a ilişkin referanslar *Introduction to Documentary* kitabının 2010 yılında yapılan ikinci baskısından alınmıştır.

Bu belgesel tarzları, belgesel sinemanın tarihsel gelişimi içinde aktarılmaya çalışılacaktır. Ancak ondan önce belgesel film yapım pratiğini ve anlatısını etkileyen üretim tarzının bir kavram olarak sinemada neye karşılık geldiğine bakılacaktır.

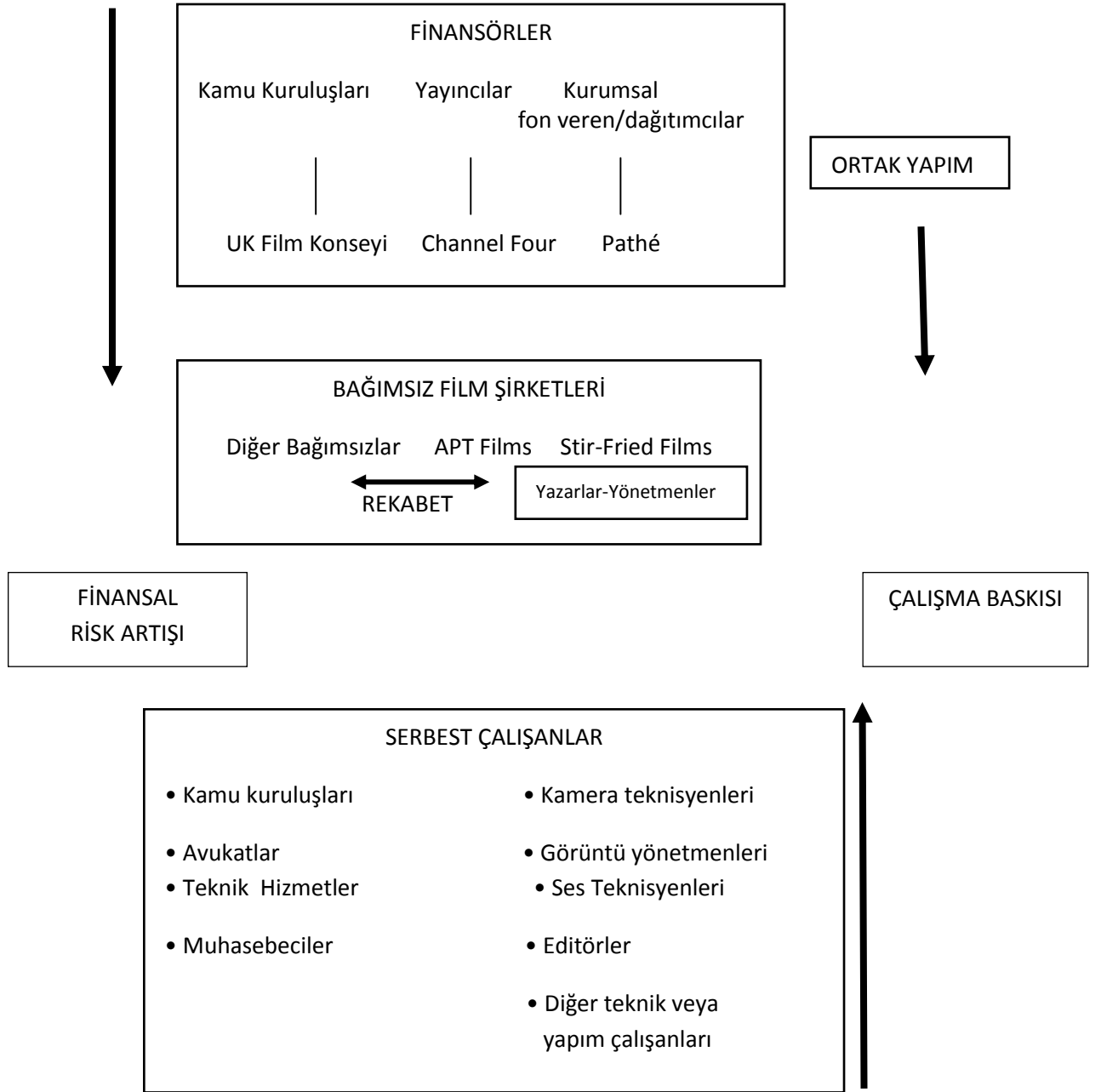
I.1. Sinemada Üretim Tarzı

Karmaşık bir yapı olan üretim tarzı bir kavram olarak, çeşitli görüşlerden hareketle, “üretim güçleri ve üretici güçlerin özgül bir bileşimi, varoluş koşulları, ekonomik sistem olarak adlandırılan, yeniden-üretim mekanizmalarını ve devinim yasalarını içeren bir bütün” (Ersoy, 1984: 13) olarak tanımlanır. Marks’a göre (1997: 43) “üretimin toplumsal biçimi ne olursa olsun, emekçiler ile üretim araçları daima onun (üretim tarzının) etmenleri olarak kalırlar. Ama birbirlerinden ayrılmaları halinde bu etmenlerden birisi ancak potansiyel olarak bulunabilir. Çünkü üretimin devamı için bunların birleşmeleri zorunludur”. Marks’ın bu ifadesi bağlamında, Balibar da (2007: 518-519) üretim tarzının unsurlarını; 1) emekçi, 2) üretim araçları (emek nesnesi; emek aracı), 3) emekçi olmayan, şeklinde sıralarken, bu unsurların birbirleriyle mülkiyet ilişkileri (üretim ilişkileri) ve gerçek ya da maddi tasarruf ilişkileri (üretici güçler ilişkileri) olmak üzere iki kez ilişkide bulunduğunu belirtir. Poulantzas (1992) ise üretim tarzını, ‘ekonomik, politik, ideolojik ve teorik gibi değişik düzey ve mertebelerden oluşan’ ve ‘son mertebede ekonominin belirleyici olduğu’ bir kavram olarak açıklarken, üretim tarzı kavramının sadece ekonomik olanı (üretim ilişkilerini) değil, farklı yapı ve pratiklerin özgül bileşimi olduğunu da ifade eder. Üretim tarzlarının eklemelenmesi ise, bir süreç olarak işleyen ve birbirlerini karşılıklı etkileyen birden çok üretim tarzı arasındaki gerilimlere karşılık gelir.

Endüstriyel bir yapısı olan sinemada “üretim tarzı” kavramı ise, özellikle üretim pratiklerini ifade eder. Marks’ın üretim tarzını formüle ettiği üç unsur sinema endüstrisi içinde üretim tarzına karşılık gelir: 1) işgücü, 2) üretim araçları, 3) üretim finansmanı (Bordwell, Staiger ve Thompson, 1985: 89). Bu çalışmada, birbiriyle etkileşim içerisinde olan bu unsurlardan hareketle belgesel sinemada üretim, dağıtım, gösterime ilişkin altyapısal sorunlara bakılacaktır. Üretim süreci ile filmsel anlatı arasındaki ilişkiye dikkat çekilecektir.

Genel olarak sinemada işgücü terimi, hem filmlerin üretimde hem de film yapımı için gerekli fiziksel araçların üretiminde dolaylı ya da doğrudan emeği olan bütün çalışanları içerir (Bordwell ve diğ., 1985: 89). Yapımcı, yönetmen, kameraman, senarist, sanat ekibi vb. çalışanlara örnek gösterilebilir. Burada bireylerin kimliklerinden ziyade yapılan işin fonksiyonu ön planda tutulur. Bu üretim alanında hiyerarşik bir düzenleme vardır. Tablo 1, kapitalist üretim içindeki film yapım alanının rekabetçi ve hiyerarşik yapısını gösterir. Finansmanlar kamu kurumları ve ticari kuruluşlardır. Bu modelde, yapımcılar film yapımının gelişim sürecinde en büyük risklerin olduğu alanda yer alır. Bağımsız yazarlar, yönetmenler ve yapımcılar ise, film projesinin gelişimine çok kısıtlı ücret karşılığında önemli ölçüde zaman harcar (Jong, 2008: 142).

Tablo (1) Sinema Üretim Alanı



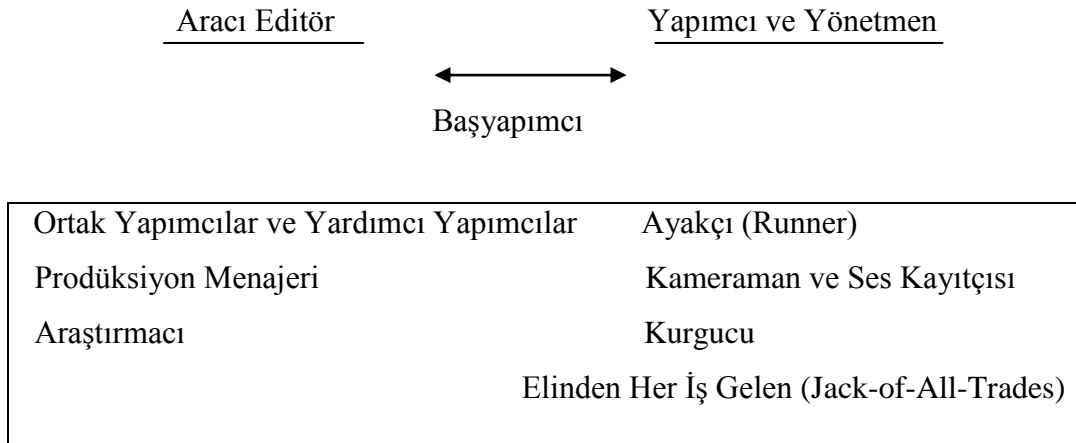
Kaynak: (Jong, 2008: 142)

Üretime katkıda bulunan iş bölümleri üzerindeki hiyerarşik yapı işgücünün bir karakteristiğidir. İkinci unsur olan üretim araçları, ürünün (meta) üretimiyle ilgili birçok şeyi içerir. Genellikle üretim araçları, bir şirketin binası, stüdyosu gibi fiziksel yönlere karşılık gelmenin yanı sıra, film yapımının teknolojisi, araçları ve materyallerini de

(kamera, ışık ekipmanları vs.) içerir. Bir diğer unsur ise üretim finansmanıdır. Kapitalist firmada, bireyler ve diğer şirketler, işgücünü ve fiziksel sermayeyi satın alan yasal işletmeye sermaye tedarik eder. (Bordwell ve diğ., 1985: 89-90). Sermaye sağlamadaki amaç maksimum oranda kar elde etmektir. Filmin finanse edilmesi sinemanın yaşamsal bir zorunluluğudur.

Belgesel film üretim alanında da işbölümleri vardır. İş bölümünün oluşu daha iyi organize olmayı, hızı, ekonomik olmayı, daha az stresli bir film yapım sürecini sağlar. Glynne (2011: 90-95) çoğu belgeselin televizyonlar için çekildiği düşüncesinden hareketle prodüksiyonda yer alan işbölümlerini sıralamıştır. Bu rolleri şu şekilde tablolaştırabiliriz.

Tablo (2) Belgesel Film Yapım Alanı



Aracı editörler, filmin finansörüdür. Televizyon için hangi filmin sipariş edileceğine, beyazperde için filmin finanse edilip edilmeyeceğine karar verir. Televizyon kanalının beklentilerini, izleme oranlarını, yapım maliyetini, filmin hukuksal boyutu gibi birçok konuyu değerlendirir. Başyapımcı ise, yapımda ana gövdede yer alır. Prodüksiyonu denetleyerek, filmi yapan kişi ile aracı editör arasındaki köprüyü kurar. Bir filmin sipariş edilmesini sağlar, kendi projelerini çekecek yönetmen arar ya da film çekecek yönetmene

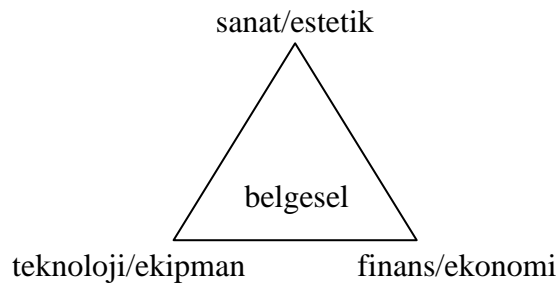
yardımcı olur. Her ne kadar belgesel film üretim alanında da bu şekilde hiyerarşik bir yapı gözükse de aslında daha eşitlikçi bir çalışma sistemi vardır. Ancak başyapımcının proje yapımında ağırlığı vardır. Farklı ülkelerde yapılan filmin türüne göre yapımcı ve yönetmenler aynı kişi olabilmektedir.

Belgesel sinemada finans kaynağı, iş bölümleri ve üretim araçlarını içeren üretim tarzlarına tarihsel olarak bakmak, günümüzdeki melez üretim tarzına dönüşen yapıyı anlamamızı kolaylaştıracaktır.

I.2. Tarihsel olarak Belgesel Sinemada Üretim Tarzı ve Eğilimler

Tarihsel olarak bakıldığında, belgesel sinemacıların film üretebilmek için çeşitli finans arayışlarına girdiği ve bu konuda genellikle kişisel çabaların ön plana çıktığı görülür. Bu arayışlarla beraber şekillenen üretim tarzları çeşitli ülkelerde belli dönemlerde ortaya çıkmıştır. Ellis ve McLane'e göre (2005: 327), belgeselin; teknoloji/ekipman, sanat/estetik ve finans/ekonomi sisteminden oluşan üçgeni, geçmişte düzensiz olarak ayrı ayrı ulus-devlet sınırları içerisinde farklı biçimlerde gelişmiş ve sonradan başka ülkelere yayılmıştır.

Şekil (1) belgesel film yapım üçgeni



Belgeselin her ülkede farklı bir tarihinin oluşmasında ana etken çeşitli finans ve dağıtım yöntemleridir (Corner ve Rosenthal, 2005: 3). Günümüzde iletişimin teknolojilerinin yondeşip yaygınlaşmasıyla ülkeler arasındaki sınırlar esnemiştir. Buna bağlı olarak

herhangi bir belgesel sinemacı kendi ülkesinin sınırları dışında, farklı coğrafyalarda belgesel sinema pratiğine ve estetiğine ilişkin yönelimlerle etkileşime geçebilmenin olanağını yakalamıştır.

Belgesel sinemanın üretim sorununa ve üretimin nasıl organize edildiğine bakarken onun kendine özgü koşullarını hatırlamakta fayda vardır. Pramaggiore ve Wallis'e göre (2008: 280), belgesel film, tecimsel kurmaca filmlerden amaç, üretim tarzı, gösterim yerleri, resmi kuruluşları ve görsel stili içeren çeşitli yönlerden ayrılır. Belgesel ve kurmacanın yapım tarzındaki farklılıklar bu ayrımı görmemizi kolaylaştıracaktır.

Tablo (3) belgesel ve kurmacanın karşılaştırması

belgesel	kurmaca
araştırma/doğruluk	yenilik/yaratıcılık
gazeteci/araştırmacı	yazar/yaratıcı
doğaçlama filmsel olaylar	prova edilmiş filmsel olaylar
gerçek dünya bireyi	karakter
davranış	eylem
açıklama/röportaj	diyalog
montaj	mizansen
mekan/tasarlanmamış	sahneleme/tasarım

Kaynak: (Paget'tan akt. Jong, 2008: 148)

Tecimsel kurmaca filmler, onları üreten, dağıtımını ve gösterimini yapan şirketlerin maksimum kar elde edebilmesi için büyük kitlelere hitap edecek şekilde tasarlanır. Ancak yaşadığımız çağı ya da tarihi olayları sunan belgesel film yapımcılarını, ticari kazançla ilişkisi olmayan birçok neden harekete geçirebilir. Örneğin, baskın bir

toplumsal sorun hakkında seyircileri bilgilendirme isteği, seyircileri sıradışı insanlarla ve onların başarılarıyla tanıştırmak, gündelik hayatın güzelliklerini ve acılarını yakalamak belgesel sinemacıyı film çekmeye motive edebilir. Belgeseller yapım ve gösterim yöntemleri açısından da kendine özgü özellikler taşır. Belgeseller, kurumsal yöneticiler, yıldızlar ve kara yönelik sistemlerin olduğu Hollywood gibi endüstriyel bir yapının içinde üretilmez. Bunun yerine bireysel ya da birlikte çalışan insanların oluşturduğu küçük ekiplerin olduğu bir iş gücü yapısı vardır (Pramaggiore ve Wallis, 2008: 280). Belgesel film yapımı kolektif bir üretim olarak hiyerarşik yapılardan uzakta durur. Belgesel sinemacılar genellikle daha önce çalıştıkları ve aynı dile yakın oldukları ekip arkadaşlarıyla film yapımını sürdürmeyi tercih eder. Ekibin dağılmasını istemezler. Filme alınacak konunun seçimi, anlatım dili, kurgusu vs. üzerine bütün ekip arasında görüşmeler yapılabilmektedir. Bunun yanı sıra belgesellerin kısıtlı bütçelerine rağmen bazen aylar ve hatta yıllar süren bilgi toplama, röportaj, ses ve görüntü kaydını içeren yapım süreçleri vardır. Kimi zaman bu süreçler bir takım beklenmedik engeller (filme alınan kişinin projeden vazgeçmesi, mekân izinlerinin alınamaması vs.) yüzünden kesintiye uğrayabilir. Bu nedenle sınırlı bütçeler, belgeselcilerin hem filmlerinin maliyetini karşılamak açısından hem de ekibin sürdürülebilirliğini sağlamak açısından yaşadıkları en büyük sorunlardan biridir.

Bir belgesel film genel olarak, televizyon kuruluşları, resmi ya da özel kurumlar, sponsorlar, yakın çevre desteği ve özkaynaklar yoluyla finanse edilir (Rosenthal, 2011: 124). Son dönemlerdeyse bu kaynaklara, alternatif olarak çeşitli fonlar, ortak yapımlar, pitching forumları, online finans, dağıtım ve gösterim kanalları eklenmiştir. Tarihsel olarak baktığımızda belgesel sinemada resmi ve özel kuruma bağlı üretim, yapım evleri, televizyona bağlı üretimler, bağımsız üretimler gibi çeşitli üretim

modellerinin varlığını görürüz. Bu üretim tarzlarını kronolojik olarak ayırmak mümkün değildir. Çünkü her biri geçirgen bir yapıdadır. Ancak bazı üretim tarzlarının belli dönemlerde ağırlık kazandığı ileri sürülebilir. Dolayısıyla yapılacak kategorizasyon da, bu görüş temelinde şekillenecektir.

I.2.1. Sinemanın Doğuşuyla Belgeselin İlk Adımları

Sinema bir dizi bilimsel, ticari ve sanatsal çabalar sonucunda doğmuştur. 1890'lı yıllarda Lumiere, başlıca mucit ve bilim adamlarının çalışmalarından hareketle sinematografi icat eder. Beş kilogramlık, portatif kamera aracılığıyla, gün ışığından yararlanarak gündelik yaşam kayıt altına alınabilmiştir. Lumiere Kardeşler, 28 Aralık 1895 günü Paris, Grand Cafe'de ücret karşılığında ilk film gösterimini yapar. Bu tarihteki film gösterisi sinemanın başlangıcı olarak kabul edilir. Armes'a göre (2011: 23), Lumiere sinema tarihinde iki açıdan önemlidir. Birincisi, Lumiere sinemayı bir endüstri olarak kurmuştur ve sinematograftan on yıl süresince uluslararası düzeyde faydalanacak kadar iş adamı duygusuna sahiptir. İkinci önemi ise, sinemayı en başından itibaren hareket halindeki gerçek yaşamı kaydetme biçimi olarak görmesidir. Sinemadaki gerçekçiliğin ilk örnekleri Lumiere ile verilir (Barnouw, 1993; Armes, 2011). Bu ilk filmler, genellikle fabrikadan ayrılan işçiler, bir trenin yolcularını indirmek için gara varışı, balıkçılar, sanatçıların sokak gösterileri, bir devlet başkanının bir resepsiyona katılımı gibi resmi ya da kamusal olayları içerdiği gibi, Lumiere'in babasının arkadaşları ile kâğıt oynaması ve ağabeyinin bebeklerine yemek yedirirken karısına yardım edişi gibi aile yaşantısından görüntüleri de yansıtır.

Lumiereeler, on yıllık süreç içinde sinematografin icadından dünya çapında yarar sağlar. Kendi kamera operatörlerini dünyanın çeşitli yerlerine göndererek gösterim

programlarını oluştururlar. Bu filmler gerçek yaşama ilişkin görüntüleri içermesi nedeniyle ‘belge’ niteliğinde değerlendirilir; çünkü görüntüler herhangi bir anlatı kaygısıyla çekilmemiştir. Buna rağmen Lumiere Kardeşler, sinema tarihi açısından gerçeğin ve dolayısıyla belgeselin ilk örneği olarak gösterilir (Ellis, 1990:4-6). Dolayısıyla belgesel filmin başlangıç noktası Robert Flaherty ve Dziga Vertov’un filmlerine uzanır.

I.2.2. Belgesel Filmin İlk Örneği: Robert Flaherty ve *Kuzeyli Nanook*

Belgesel sinemada üretim tarzlarına geçmeden önce ilk belgesel film olarak kabul gören *Kuzeyli Nanook*’un (*Nanook of the North*, 1922) yapım öyküsüne, filmin özelliklerine ve filmin yönetmeni Robert J. Flaherty’nin filme yaklaşımına bakmak, belgesel filmin üretim sorunlarını görebilmek açısından önemlidir.

Belgesel sinemanın öncülerinden Robert J. Flaherty, yalnızca uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkardığı filmi *Kuzeyli Nanook*’un ilk belgesel film olarak kabul edilmesi açısından değil, kendi yapım modeli ve sinemaya yaklaşımı açısından da belgesel sinema tarihinde önemli yer tutar. Araştırmacı ve maden arayıcısı olarak kariyerine başlayan Robert Flaherty, Kanada demiryollarını inşa eden Sir William Mackenzie için Hudson Körfez bölgesine keşifler yaparken Mackenzie’in önerisiyle gittiği yerlerde karşılaştığı ilginç yerleri ve orada yaşayan insanları kaydetmesi için yanına film kamerası alır. “Bell and Howell” marka kamera, portatif bir yıkama ve baskı makinesi ve aydınlatma araçları ile araştırma gezisine çıkar. Araştırma gezisinde Flaherty kuzeydeki yerli halk Eskimoların yaşamına ilgi duyar ve 1914-1915 yıllarında yaptığı iki araştırma gezisinde onların yaşamını saatlerce kaydeder (Barnouw, 1993: 33). Flaherty bu geziden döndüğünde filmin bulunduğu odada masadan bir sigara düşürmesi sonucu yangın çıktığını ve 70.000 feet’lik

negatifin yandığını söyler³ (Manvell, 2003: 57). Yangından filmin bir kopyasını kurtaran Flaherty, çektiği bu ilk görüntülerin kötü ve sıkıcı olduğunu söyler ve şöyle devam eder: “Ben keşfetmeyi öğrenmişim, ortaya çıkarmayı öğrenmemişim” (Saunders, 2010: 87). Bu özeleştirisıyla beraber Flaherty film yapma arzusundan vazgeçmez, çalışmaları üzerine yoğunlaşır. Dünyadaki en zor iklimin baskısı altında, dünyadaki herhangi bir insandan daha az kaynağa sahip birinin yaşamının ilginç olacağını düşünerek, bir Eskimo ailesini ve bu ailenin bir yıllık yaşayışını ele almaya karar verir. Ancak herhangi bir destek almadan, tek başına çıktığı bu yolculukta Flaherty filmi yapabilmek için finansmana ihtiyaç duyar. Bu yeni tarzdaki filmi destekleyecek birilerini bulmak zaman alır. Sonunda *Reillon Freres* adlı ünlü Fransız kürk şirketi bu konuya ilgi gösterir ve böylece *Kuzeyli Nanook* filminin yapımı finanse edilir. Flaherty, Hudson Körfezi’nin bir kesiminde on altı ay kalarak Nanook ve ailesinin filmi yapar. Flaherty, filmi dağıtmak istediğinde sürekli geri çevrilir. Çünkü bu film daha önce yapılmış filmlerden farklıdır. Sonunda dağıtımını Fransız firma *Pathe Exchange* üstlenir. Beklenmedik bir şekilde, bu yeni tarzdaki film, eleştirmenler tarafından beğenilir, geniş izleyici kitleleriyle buluşarak, gişelerde büyük bir başarı kazanır (Armes, 2011: 39). Flaherty, Hollywood’a alternatif olan yeni bir sinemayı ortaya çıkarmakla kalmayıp, bu yeni biçimi dünya çapında izleyicilerle buluşturur ve endüstriye kabul ettirir. Kuzeyli Nanook’un elde ettiği bu başarının ardından, film yapımcıları bir anlaşma yaparak Flaherty’i ikinci bir Nanook çekmek üzere güney denizlere göndermek ister. Hollywood’un Flaherty’den beklentisi yeni bir gişe başarısıdır. Flaherty çekeceği yeni filmde de insanın hayatta kalış dramasını anlatmayı ister (Ellis ve McLane, 2005: 15). Yapımcıların bir “iş filmi” haline getirmek üzere filme sonradan çekilmiş şarkıcı kızlar vb. eklemek istemeleri Flaherty’nin sinema anlayışına ters düşer,

³ Bu dönemde filmler nitrat tabanlı olduğu için, yangın, sinema sektörü için önemli bir sorun olmuştur.

böylelikle belgesel sinemayla öykülü sinemanın ilk büyük sürtüşmesi başlar (Adalı, 1986: 26).

Flaherty *Kuzeyli Nanook*'u yapmak için Nanook ve ailesiyle uzunca bir süre beraber yaşar. Grierson, Flaherty'nin bu çalışmasında belgesel sinemanın bazı ilkelerinin ortaya çıktığını belirtir. Bu ilkelerden biri, belgeselin filmin gerecini olduğu yerde yakalaması ve bu gereci düzene sokmak için içli dışlı olması yani öyküde yer alan kişilerle birlikte yaşamasıdır (akt. Ulutak, 2003: 60). Onun film yapımına yaklaşımı, Eskimo sanatına benzetilir. Eskimo oymacıları ayıbalığına ait olan bir fildişi parçasına biçim vermeye çalışmaz, onlar malzemede varolan biçimi açığa çıkarmayı amaçlar (Armes, 2011: 32). Flaherty'de buna benzer bir şey yapmıştır. Nanook ve ailesiyle uzunca bir süre yaşayarak onların yaşam koşullarını gözlemler ve deneyimler. Flaherty bu yöntemle ele aldığı konuya yaklaşabilmiş ve öyküyü içselleştirerek hayatın içindeki öyküyü yüzeysel bir anlatımı reddederek ortaya çıkarabilmiştir.

Flaherty'nin filmlerini keşif belgeseli olarak değerlendiren Barnouw (1993: 39), Flaherty'nin Hollywood kurgu gramerini esas aldığını belirtirken şu noktaya dikkat çeker: Flaherty kurguyu, bir senaryo yazarının, yönetmenin ya da oyuncunun önceden tasarlayarak uyguladığı bir anlatım yöntemi olarak kullanmamaktadır. Ulutak'a göre (2003: 61), Flaherty'nin filme alacağı kişilerle kendi doğal ortamlarında zaman geçirme yöntemi, dekorları, oyuncularını, senaryoyu kendiliğinden dışlar. Kurmaca filmler gibi bir senaryoya sahip olmasa da Flaherty oradaki insanların yaşamlarını belgelerken, "konularını yönlendirilmemiş gözlemden daha iyi oluşturduğunu gösteren mükemmel bir sahne ve etki yaratmak için onların ortamlarını kelimenin tam anlamıyla düzenler" (Kolker, 2011: 282). Jacobs da (1979: 8), filmdeki dramın, malzemenin kendisinden elde edildiğini ve hafif bir anlatı ile yönetmenin filmin konusuyla yaşaması sonucu öğrendikleri ve kazandığı

deneyimlere bağılı kalarak düzenlendiğini söyler. Flaherty, filmde buzun altına ölü bir foku yerleştirmesi gibi daha başka düzenlemeler yapmıştır. Bu durum Kolker'e (2011: 282-283) göre, "bir bütün olarak filmin otantikliğinin temsilinin gücünü azaltmaz. Flaherty'nin kamerayı kişiyi manzara içinde düzenlemek için tam doğru yere yerleştirme ve olayları kendi akışları içinde çekmesine olanak sağlayan zamanlama yeteneği filme kendinden sonraki belgesel film yapımının bir ölçütü olarak damgasını vurur".

Flaherty, ilk filminin başarısından sonra ikinci filmi *Moana*'yı (1926) çeker. İngiliz belgesel film hareketinin öncüsü John Grierson *Moana*'yı izledikten sonra, *New York Sun*'daki (Şubat 8, 1926) yazısında: "Tabi ki, Moana, Polinezyalı bir gencin ve ailesinin günlük yaşamdaki olaylarının görsel bir anlatımı olarak belgesel değerindedir" (akt. Ellis ve McLane, 2005: 3) diyerek bu yeni türdeki film için ilk kez bugün kullandığımız anlamda "belgesel" i kullanır ve bu ifade yaygınlık kazanmaya başlar.

Flaherty'nin deneyimlerinden hareketle belgesel film yapımı için bazı temel sonuçlar çıkarılabilir: 1) Flaherty, film ekipmalarıyla çıktığı yolculukta, işbölümü gerektiren film yapımını, tek başına göğüsler. Bu, belgeselin şu anki yapımcı-yönetmen içiçe geçmişliğinin bir örneğidir. 2) Ticari beklentiler nedeniyle film yapım ve dağıtım şirketlerinden yeteri kadar ilgi görmeyen belgesel filmler büyük ölçüde resmi ve özel kurumların sponsorluk desteğiyle üretilir. Flaherty, sponsorluk yoluyla film yaparak bu konuda tarihsel olarak ilk örneği verir. 3) Flaherty'nin kullandığı dönemin film ekipmanları, hem maliyet açısından hem de filmin yapım ve yapım sonrası aşamalarında yönetmeni zorlamıştır. Bu üretim araçları açısından, geleneksel film üretim tarzı ile dijital film üretim tarzının belgesel film yapımına etkilerini karşılaştırmamızı sağlar. 4) Flaherty'nin yapım pratiği, belgeselin bugün de süregelen finans, dağıtım ve gösterim arayışlarının gösterir. 5) Paramount, ticari kazanç sağlamak amacıyla Flaherty'nin filmi

üzerinde değişikliğe gitmesini istemiştir. Bu da bize bir yandan finans kaynağı ile yaratıcının özgürlüğü arasındaki ilişkiyi bir yandan da ticari sinemayla belgeselin çatıştığı noktaları gösterir. 6) Flaherty'nin, filmin gerçeci gerçek mekânda yakalaması ve bu gerçeği düzene sokmak için öyküde yer alan kişilerle birlikte yaşaması belgesel film yapımının en önemli özelliğidir. 7) Flaherty'nin gerçekliği ele alma biçimi, bugün de süregelen belgeselin estetiği ve etiği tartışmaları için önemli bir örnek oluşturur.

I.2.3. Resmi ve Özel Kuruma Bağlı Üretimler

Robert Flaherty'nin deneyimlerinden hareketle belgesel sinemanın varoluşunun 'sürdürülebilirliği' için finansal destek mekanizmalarına ihtiyaç olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durumun önemini farkederek İngiliz Belgesel Okulu'nun öncü ismi John Grierson, bir dizi çözüm arayışlarına girer ve finansal süreklilik için önemli adımlar atar. Grierson ve İngiliz Belgesel Okulu'nun yönetmenleri stüdyo ürünlerini, eğlence odaklı film yapımını, geleneksel yapımcılar ile finansörlerin yaklaşımlarını reddederek, filmlerini finanse edebilecek daha farklı bir finans kaynağı arayışına girerler (Armes, 2011: 48). Hükümete ve resmi kuruluşa yönelen İngiliz belgeselciler, buradan aldıkları destek karşılığında bürokratik işleyiş ve kamusal sorunlara ilişkin halka yönelik eğitim hizmeti içeren filmler yapar. İngiltere'de 1930'ların başında büyük bir ulusal film endüstrisi oluşur ve Grierson'un girişimleri sayesinde resmi kuruma bağlı üretim modeli sistematik hale gelir.

1920'lerde Amerika'da öğrenim gören sosyalist eğilimlere sahip Grierson, İngiltere'nin o dönemde içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal koşullar nedeniyle halkın eğitilmesi, bilgilendirilmesi ve farkındalık yaratma amacıyla belgesel sinemayı bir yol olarak görür. Grierson, belgeseli "aktüalitenin yaratıcı yorumu" olarak tanımlamanın

yanında onun temel ilkelerini belirler: faydacı, eğitimci, bireysel olmayan ve sosyal bir amaca hizmet eden (Jong, 2008: 143). Bundandır ki çalışma arkadaşlarına öncelikle propogandacı sonra film yapımcısı olduklarını söyler (Barnouw, 1993: 90; Ellis ve McLane, 2005: 59-74). Grierson filmlere olan bakışını sınırlamaz ancak ‘kamu ikna sanatı’ olarak tanımladığı propogandanın toplumda daha iddialı bir rolü olduğunu söyler (L’Etang, 2000: 84). Grierson propogandayı halkın yararına, halkın eğitimi ve bilinçlendirilmesi olarak görür. Bu açıdan Almanya’nın savaş dönemindeki propogandacı yaklaşımından farklılık gösterir. Düşünceleri sinema aracılığıyla yaymak isteyen Grierson bu konuda şunları söyler:

Sinemayı bir mimber ya da podyum olarak ele alıyorum ve onu bir propoganda aracı olarak kullanıyorum... Sanat bir şeydir ve kendini bilen bir kimse için yaratıcılığı için nerede en fazla özgürlük bulursa onu orada aramalıdır. Yeniden yaratmaysa başka bir şeydir, eğitim de gene başka bir şeydir. Propoganda da başkadır. Sinema bu bakımdan, yazı yazmak gibi, çeşitli biçimler alabilecek ve çeşitli işlevler görebilecek bir araç olarak anlaşılmalı gerekir (Ayça, 1974: 53).

Belgesel sinemanın propoganda ve eğitici özelliğini kullanma yönünde çalışan Grierson 1927 yılında İngiltere’de kamu sektöründe yer alan Empire Marketing Board’un (EMB) başkanı olan Stephen Tallents’a İngiliz mallarının satışını artırmak amacıyla ülkeyi ve kurumlarını tanıtabilecek filmler yapmayı kabul ettirir. Bu kurulun desteğiyle *Balıkçı Tekneleri (Drifters, 1929)* adlı filmi çeker. İngiliz işletmecilerin belgesellerin gösterimine sıcak bakmamaları nedeniyle, *Balıkçı Tekneleri*’nin prömiyeri *Film Society*’de yapılır. Filmin olumlu geri dönüşler almasıyla birçok ticari sinema salonu filmi göstermeyi ister. Thompson ve Bordwell’e göre (2003: 310), Grierson’un Sovyet kurgusuna olan ilgisi bu filmde oldukça görünürdür: Balıkçı teknelerinin parçaları arasında hızlı kesme yapılmış ve sıradan işler kahramanca sunulmuştur.

1930'da EMB Grierson'a sürekli bir film birimi kurma yetkisini verir. Grierson, aralarında Paul Rotha'nın da olduğu, çoğunlukla liberal olan bir dizi genç film yapımcısını işe alır. Bu grup, işçi sınıfının olumlu bir imaj oluşturmasını yönünde uğraş verir. Genellikle sınırlı dağıtımla, kısa, sessiz film çekerler (Thompson ve Bordwell, 2003: 310 - 312). 1933'te EMB'nin kapatılmasıyla sinema bölümü, yine bir devlet kuruluşu olan General Post Office (GPO) geçer. Bu birime, aralarında Basil Wright, Arthur Elton, Edgar Anstey, Harry Watt, Alberto Cavalcanti ve Stuart Legg gibi ülkenin çok önemli belgeselcileri katılır. Üretken bir özelliğe sahip olan GPO Film Birimi'nin sinemacıları, bu kurum için posta hizmetlerinin tanıtılmasına yönelik birçok film çeker. Eğitici yanı olan filmlerin çoğu okullara dağıtılır. Şiirsel ya da dramatik yaklaşımların olduğu filmler sinema salonlarında geniş bir dolaşıma girer. En bilinenlerinden biri, London'dan Glasgow'a giden bir gece treninin tipik bir yolculuğunu karmaşık ve lirik bir biçimde anlatan *Night Mail* (Basil Wright ve Harry Watt, 1936)'dir.

Belgesel film üretimi için devlet desteği bir başlangıç olur ancak belgesel filmin halk üzerindeki etkisinin anlaşılmasıyla özel kuruluşlar da belgesel filmi finanse etmeye başlar. Kamu ve özel kurumsal sponsorluğun kullanımı, Grierson'un film yapım tarzında yapımcıyı gişe geliri bağımlılığından kurtaran bir yeniliktir. Devletin ayırdığı sınırlı bütçelerin yetersizliği nedeniyle Grierson, ek fon kaynağı olarak özel şirketlere ulaşmaya başlar. Bu dönemde pek çok kuruluş kendi adına filmler yaptırır. 1934'te *Ceylon Tea Propaganda Board* için Basil Wright, *Song of Ceylon* filmini yönetir. 1935'te Arthur Elton ve Edgar Anstey *The Gas, Light and Coke Company* sponsorluğunda modern evlerde gaz ısı ve ışık kullanımını teşvik etmesi amacıyla *Housing Problems* (1935) filmi yapar. Elton ve Anstey, işçi sınıfından insanlarla onların kötü şartlardaki apartmanlarında doğrudan ses kaydını gerçekleştirir. Bu röportaj-görüşme yaklaşımı bundan böyle belgesel

filmlerde ve televizyonda yaygın olarak kullanılmaya başlar (Thompson ve Bordwell, 2003: 312).

Sinemacılar yetiştirmenin yanında Grierson, kendi filmi için seyirci oluşturmakla da ilgilenir. Grierson ve arkadaşları 1930'lar boyunca ticari salonların belgesel filmlere olan ilgisizliğiyle karşı karşıya kalırlar. Buna karşılık olarak, Grierson sinema salonları dışında dağıtım ve gösterim yöntemini geliştirir. Seyirciye ulaşmak için okullarda, fabrikalarda, sendika merkezlerinde, kilise salonlarında ve nihayetinde televizyonlarda dağıtım ve gösterimi gerçekleştirir (Ellis ve McLane, 2005: 61-73; Barnouw, 1993: 95-97). Özel sponsorluğun yaygınlığı, GPO Film biriminde önemli bir geçişe yol açar. Arthur Elton ülkenin en önemli kurumsal film biriminden *Shell Oil* için ayrılır. Stuart Legg ve Basil Right her ikisi de bağımsız bir yapım şirketi kurarak sponsorlar için filmler yapar. Grierson 1937'de birimden ayrılarak sponsorlar ve film yapımcılarını bir araya getireceği bir şirket kurar (Thompson ve Bordwell, 2003: 312-313). Grierson, kendi ülkesinin sınırları dışında da belgesel film üretimine destek olmak ister. Bunun için seyahatler yapar ve kendi yapım modelini tanıtır. Belgeselin finans, yapım ve dağıtımının İngiliz sistemi, diğer ülkeler için bir model olur (Ellis ve McLane, 2005: 63). Savaşın kendini göstermeye başladığı 1939 yılında, Grierson, *National Film Board (NFB)-Ulusal Film Örgütü*'nün kurulduğu Kanada'ya davet edilir ve 1941 yılında bu örgütün başına geçer. Burada da kendi yapım modelini oluşturmak için çalışmalar yürütür.

Bill Nichols'ın (2010: 167-169), expository (açıklayıcı) olarak tanımladığı tarzın en önemli temsilcilerinden biri Grierson'dur. Hatta bu tarz Grierson'la birlikte yerleşir ve belgesel sinema için klasik bir anlatım olarak günümüze kadar kullanılagelir. Açıklayıcı belgesel tarzı, tarihsel dünyanın parçalarını estetik ya da şiirsel bir anlatımdan daha çok, retorik bir yapı ile birleştirir. Bu tarz, izleyiciye, bir perspektif sunan ya da bir

argüman ileri süren yazılar veya seslerle (konuşma) doğrudan hitap eder. Bunların çoğu “Tanrının sesi (voice-of-God)” anlatımını tercih eder. Tanrının sesi, üst/dış ses kullanımudur. Anlatıcı görünmez, yalnızca sesi duyulur. Dış ses yorumu, tarihsel dünyadaki eylemleri (o dönemde yaşamadan belki) yargılama potansiyeline sahiptir. Profesyonel yorumcunun resmi sesi, haber sunucularının, muhabirlerinin otoriter tavrına benzer. Onların ‘tarafsız’, ‘önyargısız’, ‘her şeyi bilen’ vurgulama ve tonlamalarıyla ikna ve güven oluşturulur. İzleyici olarak dış ses yorumundan ipucu alırız ve görüntüleri, söylenenler için bir kanıt ya da açıklama olarak kabul ederiz. Açıklayıcı tarz bu şekilde nesnellik izlenimi yarattığını varsayar.

İngiltere’de Grierson’un çalışmaları devam ederken 1930’larda ve 1940’larda filmlerin halk üzerindeki etkisini gören devletler (Almanya, SSCB, ABD vs.) propaganda amacıyla belgesel film üretimine destek verir. Hükümet sponsorluğunda, ulusun yüceltilmesini amaçlayan belgeseller, özellikle Sovyet Rusya ve Nazi Almanya’sında dikkat çeken bir teknikle ortaya çıkar. (Jacobs, 1979: 73). Rusya’da Vertov’un *Enthusiasm* (1930), Almanya’da Nazi Partisi’nin sinemacısı Leni Riefenstahl’ın *İradenin Zaferi* (*Triumph of the Will*, 1934) ve *Olimpiyat* (*Olympia*, 1938) adlı filmleri hükümetin finanse ettiği filmlere örnek gösterilebilir.

Savaş döneminde yükselen bir eğilim olan belgeselin politize edilişi Almanya’da farklı tarzda ele alınır ve sonuçlanır. Sinemaya meraklı olan Hitler’in, Nazi dönemi boyunca sanatları kontrol altında tutan Propaganda Bakanı Dr. Josef Goebbels, sürekli film izleyerek, film yapımcılarıyla zaman geçirir. 1934’te sansür kontrolünü eline alan Goebbels savaşın bitimine kadar bizzat kendisi gösterime giren her uzun ve kısa metraj ile haber filmini inceler. Komünizmden nefret etmesine rağmen Goebbels, Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* filmine güçlü propagandası nedeniyle hayranlık duyar ve

onun kadar güçlü, Nazi düşüncesini anlatan bir sinema yaratmak ister (Thompson ve Bordwell, 2003: 271). Nazi partisinin Yahudi karşıtı tutumları, 1933'te tüm Yahudilerin film endüstrisinden uzak tutulması sonucunu doğurur. Filmlerin kitleler üzerindeki güçlü etkisini gören Goebbels, ülkedeki bütün yapım, dağıtım ve gösterim olanaklarını ele geçirir (Barnouw, 1993: 100). Hükümetin bu tutumu ülkede daha farklı bir sinema yapmayı olanaksızlaştırır. Yahudi film yapımcıları sektörden uzaklaştırılır, üretim araçlarına el konulur. Bu şekilde film yapımı, üretim araçlarına sahip olan hükümetin tekeline geçer. Böylelikle belgesellerin konusu, içeriği hükümetin politikalarına göre belirlenir. Çok tartışılan Alman Nazi Partisi'nin sinemacısı Leni Riefenstahl, Nazizmi tüm dünyaya tanıtmayı amaçlayan hükümetin finanse ettiği birçok propoganda filmi çeker. Hitlerin isteğiyle, kompozisyonu ve müzikal öğeleriyle dikkat çeken epik özelliğinde iki propoganda filmi yapılır. Riefenstahl'ın *Olimpiyat (Olympia, 1938)* ve *İradenin Zaferi (Triumph des Willens, 1937)* bu döneme damgasını vuran filmlerdendir.

İradenin Zaferi'nin konusu, 1934'te Nuremberg'teki Nazi partisinin kongresi üzerinedir. Hitler, gücünü ve hâkimiyetini göstermeyi amaçlar. Bunun için Riefenstahl'ın önüne önemli kaynaklar sunulur. 16 kamera ekibini yönetir. Etkinliğin filmde etkileyici görünmesi için devasa binalar dikilir. Başarılı bir sinematografi, kurgu ve müzikle Riefenstahl, iki saatlik Nazi ideolojisinin gösterisini ve coşkunu yaratır. Filmde Alman ordusunun kızgınlığı ve sertliği gösterilir. Filmin gerçek amacının Hitler'i mitleştirmek ve onu Almanların tanrısı olarak göstermek olduğunu söyleyen Rabiger'e göre (2004: 26) sanat böyle bir canavar figürü asla övmemelidir, Riefenstahl'ın kariyeri

sanat sanat içindir hakkında bir uyarı olarak durur.⁴ Belgesel iyilerin tarafında olacaksa, gerçeklik, akıl ve sorumlulukla yorumlanmalıdır.

Berlin’de düzenlenen 1936 Olimpiyat Oyunları’nın kaydı olarak yapılan büyük bütçeyle devlet tarafından desteklenen *Olimpiyat* filmdeki amaç, Almanya’yı, dünya toplumlarının yardıma hazır bir üyesi olarak göstermek ve böylece Nazi saldırganlığı üzerine korkuları bastırmaktır. (Thompson ve Bordwell, 2003: 273). Riefenstahl olayları çekmesi ve kalabalığın tepkilerini yakalaması için kamera ekiplerini uygun gördüğü alanlara yerleştirir. Filmin kurgusu iki yılı alır ve sonunda iki uzun metrajdan oluşan bir film ortaya çıkar. Hitlerin politikalarının üstünlüğünü empoze eden daha birçok propaganda filmi yapılır. Önceleri haber filmlerinde Alman askerlerinin karşılaştıkları engeller, ölüm ve acılar gösterilmemiştir ancak 1943’te Stalingrad’daki yenilgiden sonra birçok izleyici sadece bir imaj oluşturmaya çalışılan haber filmlerini reddeder (Thompson ve Bordwell, 2003: 316). Goebbels’in denetimi altında yapılan ve dört haber serisinin birleşiminden oluşan *German Weekly* (1940), düşmanın korkunçluğunu vurgulayan ve savaştan yana anlayışı içeren bir film olur.

Sovyet sineması ise, 1919’da Lenin’in sinema endüstrisini devletleştirmesiyle kurulur. Devletleştirme kararından hemen sonra sinemacı yetiştirmek amacıyla sinema okulu kurulur. Sinemacılar film deneylerini gerçekleştirirken, filmlerin Komünizmin haklılığını ortaya koyan ideolojik amaçlara hizmet etme potansiyelini görürler. Devlet Sinema Enstitüsü’nde çalışan film yapımcıları halka devletin mesajlarını iletme misyonunu üstlenir (Saunders, 2010: 35). Film yapımına önem veren Lenin, bunu şu sözlerle dile getirir: “Tüm sanatların içinde, sinema bizim için en önemlisidir” (akt. Ellis ve McLane,

⁴ Farklı ülkelerde ödül kazanan *İradenin Zaferi* filminin gösterimi savaş sonrasında yasaklanmıştır. Riefenstahl yargılanarak dört yıl hapse mahkûm edilmiştir (Erksan,1986).

2007: 27). Sinemanın kırsal kesimlere ulaşmasına önem veren Lenin, üretimde haber filmleri ve belgesellere öncelik tanır. “Agit-trains” adı verilen trenler oluşturularak, tren vagonları sinema salonu haline dönüştürülür. Bu trenler ülkenin en uzak köşesine kadar giderek bölgedeki halkla filmleri buluşturur.

Sovyetler Birliği’nin en önemli sinemacılarından biri olan Dziga Vertov, 1922’de *Kino-Pravda* (*film gerçek*) adı altında seri film üretimine başlar. Vertov ‘sinema-göz’ adını verdiği kuramıyla sinema tarihinde özgün bir yere sahip olur. Barnouw’un röportaj (reporter)⁵ belgeseli olarak değerlendirdiği Dziga Vertov, sinemayı sanatsal anlatım için bir araç, aynı zamanda da toplumsal bir güç olarak görür. Yeni bir toplumun inşasında sinemanın eğitici anlamda kullanılabilceğini düşünen Vertov, Sovyet gerçekliğini filmlerle belgelemenin önemine vurgu yapar. Stüdyo yapaylığı içinde oluşturulan yazınsal ve teatral gelenekleri reddedip, gerçeği göstermenin önemini vurgulayan Vertov’a göre “sinema izleyicisinin ‘uyuşmuş’ bilincine ulaşabilecek, hem izleme anında hem de sonrasında etkin bir ruhsal katılımı besleyebilecek yeni bir sinema biçimi yaratmak” (Petric, 2000: 16) gereklidir. Vertov’un film yapma yöntemi olan “sine-göz, hem görsel dünyanın hem de çıplak gözün görmediği dünyanın belgesel, sinemasal bir şekilde deşifre edilmesidir” (Vertov, 2007: 104). Kameranın insan gözünden daha üstün olduğunu ifade eden Vertov gerçekleri ortaya çıkarmanın önemine vurgu yapar.

Vertov, kamerayı doğrudan kaydedilen olaylara tutar, izleyiciyi film imgelerini görüntüleyen ve kurgulayan süreçlerden haberdar eder. Böylelikle izleyicinin çalışmakta olan sinemasal araçlara (montaj, donmuş çerçeve, efektler vs.) ilgisi artırılır. Bunu yaparak izleyeni bu araçlarla hareketli resmin yeniden yapılandırılmış gerçekliğini kabule zorlar

⁵ ‘Reporter’ haber ya da muhabir belgesel olarak da kullanılmaktadır.

(Petric, 2000: 27). Nichols (2010) *Film Kameralı Adam (The Man With The Movie Camera, 1929)*'ı bu yapısı nedeniyle düşünömsel (reflexive) belgesele örneğ gösterir.

Sinema-göz aracılığıyla, insanların günlük yaşantıları hiçbir müdahale olmadan yansıtılır. Vertov, oyuncu kullanmadan insanları gündelik yaşamlarında, doğal çevrelerinde gösterir (güzellik salonlarındaki kadınlar, kilisedeki yaşlı insanlar, köylüler, o anki yaşamı kaydeden kameramanlar). İnsanlar filme çekildiklerini fark etseler bile bu kameraya yakalandıkları gerçeğidir. Vertov'un kuramsal çalışmalarını uyguladığı filmlerin en başında *Film Kameralı Adam (1929)* gelir. Film gün doğumundan gün batımına kadar bir Sovyet kentindeki yaşamdan çeşitli görüntüler sunar. Kameranın gündelik etkinliğı ile filmin laboratuvar ve kurgu işleminde kameradan perdeye nasıl aktarıldığı gösterilir. Sıradan insanların gündelik yaşamlarından "farkında olunmayanları yakalamaları"na odaklanılır. Film "Sovyet toplumunda yaşamın dinamizminin-onun çelişkilerinin bin bir yüzünü yansıtmakta, insan algısı ve yaşamla teknolojinin birbirinden bağımsızlaşması için bir sinemasal metafor geliştirmektedir" (Petric, 2000: 130). Film birtakım ideolojik ve toplumsal vurgular içerir. Art arda sıralanan çekimler izleyiciyi görüntüler üzerinde düşündürmeye, sorgulamaya, olaylar arasında bağlantı kurmaya sevk eder niteliktedir. Vertov birbirine karşıt olan görüntüleri; hızlı ve ağır çekimi, yakın ve uzak planları, farklı zamanlarda, farklı yerlerde yapılan çekimleri kurguyu yoluyla bir araya getirerek etkili sonuçlar elde eder. Örneğ filmin bir bölümünde burjuva yaşamı ile çalışan sınıfın yaşamından bazı görüntüler art arda karşıtlık kuracak şekilde düzenlenmiştir. Burada bu iki yaşam arasındaki toplumsal farklılıklara gönderme yapılır.

Sonuç olarak Vertov; "yaşam-gerçeklerini" olduğu gibi kaydetmek ve böylelikle farkında olunmadan yakalanan gerçeğliğin dramatize edilmeyen sinematik temsilini gözleyerek montaj yoluyla yeniden yapılandırmak gerektiğine inanırken, evrensel

düzeyde anlaşılabilen görsel bir dil oluşturmanın da önemli olduğunu vurgular⁶ (Petric, 2000: 16-19).

Bu dönemde Avrupa’da belgesel film yapımcılarının ihtiyaç duyduğu finansal kaynağı hükümetler karşılamıştır, ancak Amerika’da devlet kurumları belgesel film yapımının önemini daha geç kavramıştır. Bu geç kalış Amerikan belgesel film yapımcılarını kendi kaynaklarını yaratmaya yönlendirmiş, sinemacılar sendikalarının ve eğitim vakıflarının desteğiyle filmler yapmıştır. (Jacobs, 1979: 73). Ancak 1930’larda Franklin Roosevelt’in iktidara gelmesiyle devletin belgesel filmlere yaklaşımı değişir. ABD yönetimi farklı kuruluşlar aracılığıyla bugün sinema tarihinde önemli yerlere sahip olan birçok belgeselin finansmanını sağlar ve yapımcısı olur.⁷ Pare Lorentz, *The Plow That Broke the Plains* (1936) ve hükümetin toprağı ziraata uygun hale getirme çalışmasıyla ilgili olan filmi *The River* (1938) filmlerini böyle bir destekle yapmıştır.

İkinci Dünya Savaşı boyunca devletler belgesel film üretimine ağırlık verir. Almanya’nın 1939’da Polonya’ya girmesiyle beraber, ‘borazan sesi (*bugle-call*)’ olarak adlandırılan ve askeri olayları içeren filmler tıpkı bir savaş silahı gibi kullanılır (Barnouw, 1993: 139). Amerika 1941’in Aralık ayına kadar Avrupa’da süren çatışmanın dışında kalır ancak Japonların Pearl Harbor’a saldırımları ve sonrasında Almanya’nın Amerika’ya savaş ilan etmesiyle daha geniş bölgelere yayılan bir çatışma kendini gösterir. “Pearl Harbor saldırısından sonra, birçok Amerikalı belgesel ve kurmaca film yapımcısı, hükümetin talepleri ve zorlaması ile karşılaşır. 1942’den savaşın sonuna kadar Amerikan

⁶ Vertov’un drammatizasyondan kaçışı ve gerçeğı ele alışı tartışmalıdır. Bu konudaki farklı tartışma için bkz. Kutay (2009).

⁷ Yine bu bağlamda yalnızca sinema değil, belgesel fotoğrafçılardan da yararlanılmıştır. 1930’larda Roy Striker başkanlığında oluşturulan FSA (Farm Security Administration, Çiftçi Güvenliğı Yönetimi) çerçevesinde yoksul halkın belgelenmesi için belgesel fotoğrafçılar desteklenmiştir.

belgeselleri, ulusal politikanın güçlü bir aracı olur” (Jacobs, 1979: 183). ABD hükümeti, savaş çabalarına destek olacak filmler yapması için Hollywood’a çağrıda bulunur. Önde gelen yönetmenlerden biri olan Frank Capra’dan bir dizi propaganda filmi yapılması istenir. Bunlar, ülkenin neden savaşta olduğunu ve neden Almanya, İtalya, Japonya ve diğerlerine karşı yabancı ülkelere yardım etmek zorunda olduklarını açıklayan yedi filmden oluşan bir seridir. Capra, öncelikle Alman ve diğer düşman kaynaklarından yakaladığı görüntüleri, müttefiklerinden gelen materyallerle birleştirdiği *Why We Fight* (1942-5) adında bir seri yapar. Başka yönetmenlerden de destek alan Capra, elde ettiği görüntüleri derler, Disney stüdyosu tarafından sağlanan animasyon haritalarla askeri stratejileri açıklar. Açıklayıcı tarzdaki bu filmde güçlü bir anlatıcı, izleyicilere görüntüler hakkında ne düşünüleceğini anlatır. Açıklayıcı belgesel tarzı İkinci Dünya Savaşı döneminde oldukça yerleşen bir anlatım yöntemi olur.

Barnouw’a göre (1993: 144-146), İngilizler de tıpkı Almanlar gibi “borazan sesi” olarak tanımlanan filmler çekmiştir ancak tarzları farklıdır. Humprey Jennings örneği üzerinde duran Barnouw, Jennings’in didaktik bir anlatımdan uzakta, insan davranışlarını odağa alıp ve insanlığa olan inancı vurguladığını söyler.

İkinci Dünya Savaşı’nda Avrupa’nın büyük bir bölümü yok edilmiştir ve bu dönemde yine belgeseller devreye girmiştir. Devlet sponsorluğunda yapılan belgesellerin çoğu savaşın sonuçları üzerinde durur. Filmler, şehirlerin yıkımı, evsizlik, milyonlarca mültecinin içinde bulunduğu kötü durumu olduğu kadar; askerler, denizciler ve onların ülkeleri için savaşan havacıların hayatlarını da belgeler (Rabiger, 2004: 26). Aleksander Ford ve Jerzy Bossak, Polonya’nın savaş sonrası halini *Majdanek* (1944) filmiyle gözler önüne sererken, Gustov Gavrin ve Kosta Hlavay’da Yugoslavya’daki savaş sonrası atmosferi konu alan *Jaseonovac* (1945) filmi yapar. Doğu Almanya’da, Andrew ve

Annelie Thorndike'in, arşiv materyallerden yola çıkarak yaptıkları *You and Many a Comrade* (1955) ve Japonya'da Akira Iwasaki'nin *The Tragedy of Japan* (1946), filmleri de savaş suçları üzerinedir. İngiltere'de Humphrey Jennings'in *Listen to Britain* (1942) ve *Fires Were Started* (1943), filmleri ise telkinde bulunmak ya da idealize etmek yerine, savaşa uyum sağlamaya zorlanan sıradan insanların hikâyeleri yoluyla İngiltere'nin gerçekçi bir portresini ve halkının hayatta kalma mücadelesini gösterir (Barnouw, 1993: 172-179). Alain Resnais'in *Night and Fog* (1955) adlı filmi de savaş sonrası çekilen önemli eleştirel filmlerden biridir.

İkinci Dünya Savaşı'nda belgesel filmlerin dünya çapında hızla yükselişe geçmesi, bu türe özel bir önem kazandırır. Bu dönemde birçok belgesel film, izleyicilerle sinema salonları dışında buluşma olanağı yakalar. Ancak savaş sonrasında devletlerin belgesel film yapımına verdiği desteklerin azalmasıyla askeri filmler son bulur. Finansal destekten yoksun kalan belgesel, yaklaşık onbeş yıl süren bir krize girmiş, belgesel film üretiminde dikkat çeken bir duraksama olur (Musser, 2003: 379; Jacobs, 1979: 186). Ancak savaştan sonra televizyon yayıncılığının hızla gelişmesi ile beraber, belgesel filmler kendilerine yepyeni bir ortam bulur.

Barnouw (1993), İngiltere'de Grierson ve ekibinin çalışmalarını taraf tutan belgeseller olarak tanımlarken Almanya, Amerika ve Sovyetler'de devlet desteğiyle gerçekleştirilen yapımları da propoganda olarak değerlendirir. 1920'ler ve 1930'larda Avrupa belgesellerindeyse, 20. yüzyılın kentsel sorunlarının yansıtıldığı görülür. Eski Avrupa kentlerinin yoksulluk içindeki ortamında, Joris Ivens, Alberto Cavalcanti, and Walter Ruttmann "kent senfonileri" olarak adlandırılan deneysel filmler üretir. Fransa, Almanya, Belçika ve Almanya'da yaptıkları filmlerde bir yaratıcı için önemli olan çekim ve kurguya, izlenimci bir tarzda yaklaşırlar. Onlar günlük yaşamın hızlı ritmini lirik tarzda

ele alırken, yoksulluk içindeki yaşamlarla empati kurarlar (Rabiger, 2004: 23). 1925'te Alberto Cavalcanti *Nothing but the Hours* (1926) filmini yapar. Thompson ve Bordwell'e göre burada iki şey bir araya gelmiştir: samimi belgesel çekimleri ve düzenlenen sahneler (2003: 181). Esnaflar kepenkleri açar, patronlar kafelerde yemek yer, bir adam bir kadını öldürür, yaşlı bir kadın sokakta bayılır. Cavalcanti bu görüntüleri, birbiriyle tutarlı bir olay dizisi içinde geliştirmeyi reddeder. Bunun yerine Paris'te zamanın geçişini bu görüntülerle örmeyi tercih eder.

Geniş bir şekilde sinema salonlarında dolaşıma giren, sessiz dönemin en etkili belgesellerinden biri olan (Thompson ve Bordwell, 2003: 181) Walter Ruttmann'ın *Berlin, Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (*Berlin, Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) filminde şehrin bir gününden kesitler verilir. Soyut animasyon geleneğinden gelen Ruttmann, filmin başında bazı geometrik şekillerle belgesel görüntüleri eşler. Film ayrıca sosyal yorumlar içerir, öğlen vakti evsiz bir kadın ve çocuğunun görüntüsünden gösterişli bir restoranda yemek dolu tabaklara kesme yapar. Hollandalı belgeselci Joris Ivens'in *Rain* (1929) filmi de bu türün önemli örneklerindendir. *Rain* Amsterdam'ın yağmurdan önce, yağmur esnasında ve yağmurdan sonraki görünümüne odaklanır. Nichols (2010:162-166), *Rain* (1929) ve benzer kent senfonileri filmlerini poetic (şiirsel) belgesel tarz kategorisine koyar. Bu tarzda, tarihsel dünyadan yararlanılır. Bir görüşü öne çıkarmaktan ziyade, bir şeyin nasıl olduğuna ilişkin duygu ve izlenimler iletilir. Görsel, tonal ve ritmik öğeler vurgulanır.

Barnouw (1993: 185-190), savaş sonrası sinemada iki tür eğilimin olduğunu söyler. Bu eğilimlerden biri savaşın geniş alana yayılmış yıkıntıları nedeniyle ortaya çıktığını belirttiği, belgesele benzeyen kurmaca filmlerdir.⁸ İkinci eğilim ise doğaya

⁸ İtalya'da; Roberto Rossellini'nin, *Açık Şehir* (*Open City*, 1945) ve Vittorio de Sica'nın, *Shoeshine* (1946) filmi, Fransa'da; Rene Clement'in, *Railway Battle* (1945) ve Almanya'da; Wolfgang Staudte'in, *The*

yönelen şiirsel tarzıdır. Bu eğilimi gösteren filmlerin ilk örnekleri, savaş sırasında tarafsız ve işgal altındaki ülkelerde görülür. Savaşta tarafsız yaklaşımı olan İsveç'te filmler, herhangi bir provokasyon içermemesi ya da belli bir tarafı tutmaması için incelenir. Arne Sucksdorff'un doğayı, vahşi yaşamı ve insanların bunlarla ilişkisini konu edindiği *August Rhapsody* (1940) ve *This Land is Full of Life* (1941) bu dönemde yapılır. Bazı ülkelerde de film yapımcıları, önce resmi görevlilere film önerilerini sunmak zorunda kalır. Bu durum ele alınan konuları etkiler. Kırsal yaşamın güzellikleri ve özellikle çiftlik hayatı en kabul gören konular olur. Henri Storck'un, bir Belçika çiftliğinde mevsim geçişinin kutlanmasını konu edinen *Peasant Symphony* (1944) filmi bu koşullarda yapılır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen film ekipmanlarıyla belgeselciler teknik denemelerde bulunur. Konuşma, müzik ve ses efektlerinin kurgusu üzerinde dururlar. Bu sanatsal yenilik arayışı, film pazarında yerini bulmaz (Barnouw, 1993: 196-197). Savaş sonrasında birçok sinema salonunun kapatılmasından deneysel ve kısa filmler olumsuz etkilenir. Televizyonun da hızlı gelişimi de buna etki eder, izleyiciler yeni bir platform olarak televizyona ilgi gösterir. İkinci Dünya Savaşı'nda sonra, belgesel film üretiminde tarihi kayıt altına alma eğilimi de görülür. Yarım yüzyıllık haber film arşivine sahip olan belgeselciler için böyle bir yönelim kaçınılmaz olur. 1930'larda belgeselciler güncel krizlere odaklanır ancak, savaş döneminden kalan çekimlerin teknik olanaklarla saniyede yirmi dört kareye çıkarılmasıyla, tarihsel ham görüntüler oluşur. Böylece tarihsel "derleme filmler"e yönelim olur (Barnouw, 1993: 198). Bilinmeyen görüntülerin gün yüzüne çıkmasıyla tarihi derleme filmlere ilgi artar. Fransa'da, Nicole Vedres'in savaş öncesinde Parislilerin yaşamını ve kültürünü betimlediği *Paris 1900* (1947), İtalya'da,

Murders Are Among Us (1946) ve Fred Zinnemann'ın, *The Search* (1948) filmleri bu eğilimi taşıyan filmlerdir. Barnouw'a göre (1993:185), bu filmler savaş belgesellerinin etkisini taşısa da, kurmaca film alanına doğru atılmış geri bir adımdır.

Carlo Infascelli'nin *Cavalcade of a Half Century* (1951) filmleri bu türe örnektir. Bu yıllarda televizyon derleme filmler için önemli bir destek kaynağı olur. İlk televizyon belgeselleri bu türde olur. Amerika'da National Broadcasting Company İkinci Dünya Savaşı'nda denizde süren savaşın kaydı olan yirmi altı bölümlük seri film, *Victory at Sea* (1952-53) ile bu başarıyı elde eder. Project Twent Unit yapımcı grubu, bu seriden sonra da *The Innocent Years* (1957) ve *The Jazz Age* (1957) gibi derleme filmlere devam eder. Bu dönemde daha birçok benzer proje televizyon destekli yapılır (Barnouw, 1993: 200).

I.2.4. Özgür Sinema, Doğrudan Sinema ve Sinema Gerçek

Savaş sonrası dönemin getirdiği sosyal ve ekonomik değişimler belgeseli etkiler, 1950'lerde belgeselciler finansal kaynak arayışına girer. Bu dönemde kendini gösteren yenilikçi belgeselcilerin birçoğu fon gruplarıyla anlaşma yapar. Bunlardan biri olan The National Film Board Of Canada (NFB), kısa animasyonlar ve belgesellere yoğunlaşır. Devlet fonlaması olmasına rağmen NFB, bürokratik yapısı olmayan kendine özgü yeteneklere kişisel bakış açılarını anlatma fırsatı vererek kurumsal olarak yenilenmeyi ister (Jacobs, 1979: 334; Thompson ve Bordwell, 2003: 480). Kişisel tutumlarını belgesel üzerinden anlatmayı bir yol olarak gören bazı film yapımcılarının çalışmaları, bireysel yeniliklere yönelik bu eğilimin açık örnekleridir (ör. Colin Low ve Wolf Koenig, *City of Gold*, 1957).

İngiltere'de, İşçi Partisi'nin 1945-1951 yılları arasındaki iktidarından sonra, Muhafazakâr Parti devlet yönetimine geçer. İşçi Partisi'nin uyguladığı sosyal ve ekonomik politikalarda büyük değişiklikler olur. Ellili yılların ortalarında, hükümetin izlediği politikalara karşı ülkede kültürel devrim yaşanır. On İki Kızgın Genç Adam olarak adlandırılan bir grup roman, oyun ve politik makale yazarı, ülke refahı adı altında sınıf

sisteminin devam ettirilmesini, üst sınıfın bütün devlet, iş, eğitim ve medya organlarını kontrol etmesini eleştirirler. Onlara göre toplumun üst sınıfı, bu kurumlar aracılığıyla, işçi sınıfının ve genelde tüm insanların ezilmesinden ve savunmasız bırakılmasından sorumludur (Ellis ve McLane, 2005: 196-197). Genç entelektüeller ve sanatçılar arasındaki bu görüş ve tutumlar, İngiliz belgesel filmlerine de yansır. 1956'da İngiltere'de ortaya çıkan, yenilikçi olmakla beraber, kısa ömürlü bir akım olan Özgür Sinema (Free Cinema) böyle bir ortamda doğar. Karel Reisz, Lindsay Anderson ve grubun diğer üyeleri sinema dergileri *Sequence* (1947-1952) ve *Sight and Sound*'la birleşir. Bu forumlarda, ticari film yapımına ve İngiltere belgesellerinin mevcut duruma yönelik karşıt duruşlarını ifade ederler.

Anderson önderliğindeki Özgür Sinema, bir yönüyle sponsor isteklerine hizmet etmeyen, eğlence amacından ve gişe beklentilerinden uzakta duran bir bağımsızlığa karşılık gelir. İlk gösterimlerinin programlarında, amaçlarını, insanların ve günlük yaşamın önemini vurgulayan bir özgürlük olarak ifade ederler (Ellis ve McLane, 2005: 198). Özgür Sinemacılar filmleri için gereken finansmanı, İngiliz Film Enstitüsü'nün Deneysel Film Komitesi ve zaman zaman kurumsal sponsorların sayesinde bulurlar. Bu kuruluş film biçiminde, tekniğinde ya da konularında deneysel filmler yapan yetenekli gençlere ve sıradan, ticari sponsor kullanmayı reddeden film yapımcılarına destek olur. Deneysel Yapım Komitesi, projelere İngiliz eğlence vergileri içinden, sinema endüstrine ayrılan bütçeden finans sağlar (Jacobs, 1979: 334).

Eski İngiliz belgeselleri barınma, sağlık, iş, eğitim ve politika gibi konulara ele alırken, Özgür Sinemacılar, monoton bir rutinde akan dünyada, genelde toplum tarafından önemsenmeyip görmezden gelinen yerlerde, gözlerden uzak, yalnız ve izole edilmiş bir şekilde yaşayan insana odaklanır (Jacobs, 1979: 338; Barnouw, 1993: 231). Filmlerin çoğu

İngiltere’de kentleşme gibi döneme ait konular hakkındaki yönetmenin kişisel tutumlarını dile getirir. Anderson’un *O Dreamland* (1953) halkın ucuz gece gezmelerine ihtiyacını yansıtırken, Tony Richardson’ın *Momma Don’t Allow* (1956) ve Reisz’in *We Are the Lambeth Boys* (1958) filmleri ergenlerin hayat tarzlarını ele alır. Yeni yaklaşımlar geleneksel konuların çoğunu değiştirir. Anderson’un Covent Garden pazarları hakkındaki filmi *Every Day Except Christmas* (1957) iş rutinlerini vurgularken *Thursday’s Children* (1954) bir okuldaki sağır çocukların doğal neşeli hallerini yakalayıp iyimser bir bakış sunar (Thompson ve Bordwell, 2003: 480-481). Özgür Sinema filmleri didaktik olmayıp daha çok duygularla ilgilenir. Filmlerde düzenli bir kronolojik sıralama ve belirgin bir anlatı yapısı olmayıp anlatıcıdan kaçınılır. İşitsel ve görsel zıtlıklar kullanılarak, iğneleyici ve mizahi anlatımlar ortaya çıkar.

Barnouw’a göre (1993: 231) Özgür Sinema yönetmenleri gözlemcidir. Bu dönemde yeni, hafif film ekipmanları, belgeselde daha samimi bir gözlemi mümkün kılar. Ses ve görüntünün bir arada kullanılabilmesi belgeselciler için yeni bir pencere açar. Gelişen teknolojiyi değerlendiren yönetmenler belli bir senaryoya bağlı kalmadan, yalnızca çekim mekânında elde edilen görüntü ve sesleri kaydeder. Bu filmlerde kamera kamuya açık yerlere yerleştirilir ve filmde yer alan insanlar bu durumun farkında olmaz.

1950’lerin sonu ve 1960’larda ortaya çıkan yeni teknoloji belgesel yapım pratiğinde ve estetiğinde değişim ve dönüşüm yaratır (Musser, 2003: 597). 16’mm’lik hafif, sessiz çalışabilen ve omuzda rahatlıkla taşınabilen Arriflex ve Auricon gibi blimp kameralar ve Nagra gibi ses kayıt cihazlarının kullanımı film yapımcılarına büyük kolaylıklar getirir (Nichols, 2010: 172). Aslında belgeselciler, izleyicilerine gözlemlenen gerçekliği daha iyi aktarabilmek için, her zaman sinema teknolojisini yakından takip etmiş, kimi zaman da kendileri ekipman geliştirmiştir. 1920’lerde kameralar taşınabilir ancak çok

ağır olduklarından sadece tripodla kullanılabilirken, 1927 yılına kadar hiçbir ses kaydedilememiştir. 1930 ve 1940'lı yıllarda optik ses kayıt cihazı kullanılmaya başlanmış ancak ekipmanlar çok büyük olduğundan, görüntü ve sesi mekânında kaydetmeyi imkânsız kılmıştır. Standart sesli belgesel film yapım yönteminde, görüntüler sessiz çekilmiş, daha sonra kurguda bu görüntülere sözcükler, müzik ve doğal sesler eklenmiştir. 1950'li yıllarda ise film teknolojilerinde büyük bir teknolojik devrim yaşanır. Film kameralarının metal aparatları yerine plastik malzemeler kullanılır, 16 mm'lik daha hafif, sessiz ve omuzda rahatlıkla taşınabilen kameralar ortaya çıkar. Optik hareketlerin kolay ve hızlı yapılmasına yarayan 12-120 mm'lik değişebilir odak uzaklığında olan zoom lensler ve düşük ışık ortamlarında çekim yapabilme imkânı sağlayan ışığa karşı yüksek duyarlı filmlerin gelişmesi ile haber toplama ve belgeselden, doğaçlama dramatik üretimlere kadar mekândaki çekim koşulları büyük ölçüde değişir. Bununla beraber belgeselciler küçük ekipler halinde çalışır. Bu teknolojiler kamera ve özne arasındaki bir devrimi tetiklemiştir, hareketin başlayabileceği yerler takip edilebilmekle birlikte, kamera ve ekip herhangi bir olayda aktif katılımcı olabirmiştir. Bu durum karakter odaklı hikâyeleri ön plana çıkarmıştır (Ellis ve McLane, 2005: 209-210; Rabiger, 2004: 28). Birçok film yapımcısı mizansen ve görüntü üzerindeki kontrolden vazgeçerek, bunun yerine kendiliğinden yaşanan deneyimleri kaydetmeyi tercih etmiştir. Bu gözlem ruhunu benimseyerek, çekim sonrası kurguda, dahası çekim boyunca filmlerde dış ses anlatımı olmayan, tamamlayıcı müzik ya da ses efekti kullanmayan, ara kuşaksız, tarihsel yeniden sahnelemenin olmadığı, kamera için eylemlerin tekrarı olmayan ve hiçbir röportaja yer vermeyen bir anlatımı tercih etmişlerdir (Nichols, 2010: 172-173). Bu yeni belgesel, bireyleri inceleme, bir durumun an be an gelişimini ortaya çıkarma ve drama anları ya da psikolojik durumları gösterme arayışında olmuştur (Thompson ve Bordwell, 2003: 483). Böyle bir yaklaşımla

belgeselciler öznelerinin kendilerini anlatmalarına izin verir. Nichols'ın (2010: 172) gözlemci tarz belgesel olarak tanımladığı Doğrudan Sinema (Direct Sinema) olarak adlandırılan bu eğilim, 'candid cinema', 'uncontrolled cinema', 'observational cinema', olarak da bilinir. Bu isim, yeni teknolojilerin bir anlık gerçekleşen olayı kaydetmesi ve film yapımcısının önceki belgeselcilerin yeniden düzenleme, anlatıcı yorumu gibi dolaylı belgelemekten kaçınmasına karşılık gelir. Bu tarz yönetmeni şimdiki zamanla sınırlar. Bu filmlerde tarih ve bağlam eksikliği görülebilir (Nichols, 2010).

ABD'de Doğrudan Sinema, foto-muhabir Robert Drew'in himayesinde ortaya çıkar. Dramatik gerçekliği kamerayla kaydetmeyi isteyen Drew işvereni Time-Life şirketinin desteğiyle; Leacock, Don Pennebaker, David ve Albert Maysles ve daha başka film yapımcılarını işe alır. Drew televizyon yayınına yönelik bir dizi kısa film yapar. Belgesel sinema tarihinde önemli yeri olan *Primary* (1960) filminde, Wisconsin ön seçimlerinde kamera, politikacılar John Kennedy ve Hubert Humphrey'i sokaklarda iş başındayken, kentten kente gidişlerinde ve gergin bir şekilde otel odalarında rahatlamaya çalışırken takip eder ve burada yakalanan gerçeklik dikkat çeker. Filmde binaların içinde ve dışında, uzun koridorda, merdivenlerden aşağıda ve yukarıda, çekim kesilmeden senkronlu ses alınabilmiştir. Ayrıca filmin draması, iki aday arasındaki çarpaz geçişler ve geniş ölçüde açıklayıcı yorumun yerini alan, haberlerin dış ses olarak kullanılmasıyla artar (Thompson ve Bordwell, 2003: 483; Ellis ve McLane, 2005: 212). Kısa bir süre sonra, Drew ve Leacock ABC televizyonu için çeşitli filmler yapar. 1961 ve 1963 arasında Drew Ortaklığı *Eddie* (1961), *Jane* (1962) ve *Chair* (1962) filmlerini de içeren on iki film daha yapar. Bu filmlerden on tanesi "Living Camera" serisi olarak bilinir. Şirket tarafından yapılan filmlerin çoğunun editoryal kontrolünü yapan Drew, belgeseli, dramatik hikâyeleri anlatmanın bir yolu olarak görür. Drew'e göre, Doğrudan Sinema izleyicileri "kriz

yapıları” aracılığıyla içine alır. Film izleyicinin duygularını çatışma, endişe-merak ve kesin sonucu göstererek ayakta tutar. Bu filmlerde ilk olarak kriz yapısı ortaya çıkar (Thompson ve Bordwell, 2003: 483). *The Chair* (1962) filminde avukatların Paul Crump adlı mahkûmu kurtarma mücadelesi gösterilir. Kriz, stres altındaki katılımcıları ve onların kişiliklerini ortaya çıkarmasını sağlar. Bu filmlerde sosyal aktörler, film yapımcıları orada yokmuşçasına kendi sorunları ve çatışmalarıyla meşgul olur. “Drew ve ekibi, gözlemlerini, gergin atmosferin hâkim olduğu, stres altında kalan bireylerin birer karaktere dönüştüğü yerlerde yapar. Doğrudan sinema yönetmenleri, insanın bireyselliğini ve ilişkilerinin gerçekliğini, olay örgüsü ve hikâyeye bağlı kalmadan, dramatik bir devamlılık yaratarak anlatmaya çabalar” (Jacobs, 1979: 376-377). Nichols’a (2010: 174) göre, bu filmlerde izleyiciler de gözlemlediği davranışlar üzerine çeşitli çıkarımlar yapıp, bazı sonuçlara varabilir. Film yapımcısının gözlemci pozisyonuna çekilmesi, izleyiciye olayların ve durumların önemine karar vermede daha aktif rol almasını sağlar.

Çok geçmeden Drew’in yapımcıları kendi şirketlerini kurmak için film biriminden ayrılırlar. Maysles kardeşler, film yapımcısı Joseph E. Levin’in bir çalışması *Showman* (1962), ve *What’s Happening! The Beatles in New York*’u (1964) yaparken, Don Pennebaker ve Richard Leacock da Drew Associates’den ayrılarak kendi firmalarını kurarlar. Pennebaker engelli ikizleri anlattığı çalışması *Elizabeth and Mary* (1965) ve Amerikan popüler müziği belgelediği *Don’t Look Back* (1966); *Monterey Por* (1968); *Keep on Rockin’* (1970); Leacock *Happy Mother’ Day* (1963), *A Stravinsky Portrait* (1964) ve *Ku Klux Klan-The Invisible Empire* (1965) filmleri bunlardan bazılarıdır.

Leacock, ‘uncontrolled’ (kontROLSÜZ/serbest) olarak adlandırdığı sinemasında film yapımcısının olaylara müdahale etmemesini, sadece gözlemlemeyip, mümkün olduğunca tedbirli ve sorumlu olmasını tercih eder. Leacock, kendini unutturan ekibin var

olan durumla daha rahat bütünleşebileceğine ve insanlar onların film yaptığını unutacağına inanır (Thompson ve Bordwell, 2003: 485). Gözlemsel bir yaklaşımı tercih eden belgeselciler Rabiger'e (2004: 29) göre "etnografların bir olayın kendi kendine şekillenmesini bekler gibi, mevcut ışık altında ve herhangi bir hazırlık yapmadan çekim yaparlar". Doğallığı yakalamak ve an be an yaşanan olayların beklenen, bazen de şaşırtıcı akışını kaydetmek gözlemsel yaklaşımın temel karakteristiğidir.

Nichols (2010: 178-179), film yapımcısının *fly on the wall*⁹ (duvardaki sinek) konumu ile gördüklerimizin ne kadarının kamera orada olmasaydı da yaşanacağını, ya da film yapımcısının varlığı daha belirgin olsa neler değişirdi gibi pek çok tartışmalara davetiye çıkardığını belirtir. Rabiger'e göre (2004: 30), kamera gerçekten gizli olmadıkça – etik açıdan sakıncalı bir pratik- katılımcılar genellikle kameranın varlığının farkında olur ve davranışlarını değiştirir. Bu nedenle gözlemci sinemanın doğruluğu, 'gerçek' ten daha çok hayali-aldatıcıdır. Rabiger bu tarzın, izleyicide bir 'ayrıcalıklı gözlemci' duygusu bıraktığını ancak bizim yaşamı nadiren-bazı filmlerin bize sunduğunu varsaydığı gibi– aracısız gördüğümüzü söyler.

Doğrudan Sinema'yla aynı dönemde Fransa'da Vertov'un sinema gerçeğine dayandırılan Sinema Gerçek (Cinema Verite) akımı ortaya çıkar. Bu akım ilk olarak Edgar Morin ve Jean Rouch'un *Bir Yaz Güncesi* (*Chronique d'un été*, 1960) filmiyle başlar. Rouch, çoğu kez Vertov'un teorisiyle, Flaherty'nin yöntemini birleştirmeye uğraştığını ifade eder. Rouch, film yapımcısının tarafsızlığı başarabileceğine ya da kameranın varlığını hissettirmeyeceğine inanmaz. Rouch'a göre filmyapımcısının öznesi-konusu üzerine güçlü bir tutumu olmalı ve onları nasıl resmedeceğini planlamalıdır (Ellis ve McLane, 2005:

⁹ *Fly on the wall*, film yapımcısının kamera orada değilmişcesine, olaylara müdahale etmeden gözlemci konumda olmasını ifade eder.

216). Afrika'daki yaşamı belgelemekle Rouch, herhangi bir kayıt yapmanın her zaman katılımcılarla önemli bir ilişkiyi kışkırttığını görmüştür. Konu ile yönetmen arasındaki ilişki, kameranın varlığını meşru kılar ve ekranda yer alanlar için ekibin katalizör olmasına izin verir. En önemlisi, Sinema Gerçek, yönetmeni karakteristik olayları başlatmada yetkili kılar ve Rouch'un ifadesiyle olayları pasif bir şekilde beklemektense "ayrıcalıklı anları" yoklar (Rabiger, 2004: 29). Barnouw (1993: 254-255), Sinema Gerçek'i katalizör belgeseller olarak tanımlar ve senkronlu ses sistemlerinin gelişmesiyle ortaya çıkan "Sinema Gerçek" ve "Doğrudan Sinema" nın bazen birbirini yerine kullanılması gibi bir sorun nedeniyle ikisi arasındaki temel bazı farklılıkların altını çizer. Buna göre, Doğrudan Sinema belgeselcileri, kameralarını alıp gerilim anlarının yaşandığı yerlere giderek, ortaya bir kriz çıkmasını beklerken; Rouch'un Sinema Gerçek'i ise olayların başlamasını hızlandırır. Doğrudan Sinema sanatçıları filmlerinde görünmezliği isterken, Rouch'un Sinema Gerçek belgeselcileri açıkça katılımcı olmayı tercih eder. Doğrudan Sinemacılar izleyici rolündeyken, Sinema Gerçekçiler katalizördür. Doğrudan Sinema, gerçeğe kameranın önünde gelişen olaylarla ulaşırken, Sinema Gerçekçiler bir paradoksa bağlıdır ve yapay durumların saklı gerçeği ortaya çıkarabildiğini iddia eder. Ali Issari ve Doris Paul da doğrudan sinemanın en önemli isimlerinden Richard Leacock ve sinema gerçek akımının öncüsü Jean Rouch'u şu şekilde karşılaştırır:

her ikisi de günlük yaşamın yüzeyselliği altında gizlenen "gerçek yaşam"ı ve "gerçek insan"ı bulmayı umarlar. Rouch, bunun için tartışma, röportaj ve bazı kurmaca yöntemleri kullanırken; Leacock, gerçeği öznelere gerçekten ne hissettiklerini bilinçsiz bir şekilde rahatladıkları ya da bir iş üzerine yoğunlaştırdıkları zaman ortaya çıkarmayı bekler (akt. Ellis ve McLane, 2005: 217).

Bill Nichols (2010: 179-182) Sinema Gerçek'i etkileşimli (participatory) tarz olarak tanımlar. Film yapımcısı konularını bekleyip gözlemektense, onlarla etkileşim

halinde olmayı tercih eder. Sorular, röportaj veya konuşmalarda gelişirken; katılım, işbirliği ya da yüzleşmelerin yapısında büyür. Kamera önünde olan film yapımcısı ve konu arasındaki etkileşimin doğasının birleşimi olur. Nichols'a göre bu tarz, '*sana onlar hakkında konuşuyorum*' formülünü '*onlarla bizim için konuşuyorum (ben ve sen)*' a dönüştürür. Etkileşimli tarz, gözlemci belgeselin *fly on the wall* (duvardaki sinek) konumundan biraz farklılık gösterir. Film yapımcısı, hemen herkes gibi sosyal bir aktör olur. Film yapımcılarının etkileşimi, bize dünyamızın özel bir bölümü hakkında ayırt edici bir pencere açar. Nichols (2010: 181-187) etkileşimli tarzda belgeselcilerin denemeci ve tarihçi olarak farklılık gösterdiklerini belirtir. Buna göre birincisi, kendilerini çevreleyen dünyayla kendi doğrudan katılımlarını sunmayı arayan belgeselciler, diğeryse; geniş sosyal konuları ve tarihsel perspektifleri röportajlar ve derleme metrajlar yoluyla sunmayı arayan belgeselcilerdir. Nichols, katılımcı belgeselin en popüler tarzlarını; biyografi, otobiyografi, tarih, denemeler ve günlükler olarak örnekler.

Barnouw (1993), bu dönemlerde Gerilla olarak değerlendirdiği belgesellerden de söz eder. Buna göre, 1950'lerin ortalarında Stalinizm karşıtı süreçle (de-Stalinization) başlayan liberal atmosferde, eleştirel bakış açısı taşıyan filmlere karşı toleranslı davranılmış ve Doğu Avrupa ülkelerinde "black film" (kara film) dalgası yayılmaya başlanmıştır. Bu filmlerdeki eleştirel tavır, daha çok idari sorunlara yöneliktir Barnouw'a göre (1993: 262-263). *Warsaw 56* (1956) tipik bir kara filmidir. Jerzy Bossak ve Jaroslaw Brozowski'nin yönetmenliğini yaptığı filmde, İkinci Dünya Savaşı sonrası Polonya'daki barınma sorunu ele alınır. Kara film türü, kısa sürede Macaristan, Çekoslovakya, Yugoslavya gibi ülkelerde de görülmeye başlanmıştır.

I.2.5. Televizyona Bağlı Üretimler

Yapımları finanse etme ve filmleri izleyiciyle buluşturma konusunda oldukça sınırlı bir olanağa sahip olan belgeseller televizyon yayıncılığının gelişmesiyle birlikte bu yeni platformda kendine yer edinir. Belgeselcilere açılan bu yeni kanal önemli ölçüde ve devamlı olarak onlara destek sağlar. Televizyon sayesinde belgeseller ve halkı bilgilendirme programları her zaman olduğundan daha büyük bir seyirci kitlesiyle buluşur. Savaştan sonra düzenli televizyon yayını İngiltere, ABD sonra da Kanada'da başlar ve bu kanallarda belgesel bölümleri kurulur. İngiltere'de British Broadcasting Corporation (BBC), 1953 yılında belgesel bölümünü kurar. Televizyon setlerinden gelen vergilerle finanse edilen BBC, kamusal yayıncılık ilkesiyle yola çıkar (Ellis ve McLane, 2005: 180). BBC, kamuyu bilgilendirmek, eğitmek ve eğlendirmek görevlerini üstlenir ve bunu büyük ölçüde belgeselle sağlar (Hill, 2008: 218). Amerika Birleşik Devletleri'nde 1951-1952'de Edward Murrow ve Fred W. Friendly'nin *See It Now* programı yayınlanmaya başlar. Dramatik ve diğer eğlence programları dış yapım, belgeseller ise içyapım tarafından hazırlanır. National Broadcasting Company (NBC), Columbia Broadcasting System (CBS) ve American Broadcasting System (ABC), kendi belgesel bölümlerini kurarak, sponsorlar tarafından desteklenmeyen, kamuya hizmet eden belgeseller yapmayı amaçlar. 1953 yılında, şu an Public Broadcasting System (PBS) olarak bilinen kuruluşun bir benzeri National Educational Television (NET) yayına başlar. Bu ticari olmayan televizyon kanalı, federal hükümet tarafından sağlanan fonla desteklenir, önemli miktarda belgesel ve kamu yararına çalışmalar yapar. Ayrıca NET, bağımsız yapım belgesellere önemli ölçüde ödenek ayırır, yurtdışından özellikle İngiltere'den birçok önemli belgesel ithal edilir (Ellis ve McLane, 2005: 181). Bu yıllarda televizyonlarda yayınlanan belgeseller, önceden sinema salonlarında gösterilen haber filmlerinin işlevine yakın bir çizgide ilerler. Haber konusu

olacak olaylara ilişkin filmler üretilir. 1960'lı yıllarda ABD'de Robert Drew, Frederick Wiseman, Richard Leacock gibi Doğrudan Sinema yönetmenleri televizyonda yayınlanmak üzere sosyal yaşama ilişkin sorunları ele alan filmler çeker. Ellis ve McLane'e (2005: 190) göre, 1950'ler ve 1960'lar boyunca televizyon için yapılan belgesellerin içeriğinde üç ana özellik baskın olur: Birincisi, haber değeri olan konular üzerine temellenen, güncel ve geniş bir izleyici kitlesine hitap eden belgeseller (*See It Now* ve *CBS Reports* gibi); ikincisi, tarihsel ve sıklıkla nostaljik konuları içeren derleme seriler ve programlar, (*Project XX* ve *The Twentieth Century* gibi) ve son olarak, 'insan ilgisi' diye adlandırılabilir, başkalarının kişilikleri, problemleri vs. hakkındaki merakla ilişkin programlar.

1970'li yıllarda kablolu ve uydu yayıncılığının gelişimiyle birçok televizyon kanalı yayına geçer ve 1980'lerde sayıları artar. ABD'deki HBO kanalı başta olmak üzere birçok ulusal ve yerel kanallar uydu sayesinde sınırları aşarak dünyanın birçok bölgesine yayınlarını ulaştırır. Bu gibi gelişmeler sayesinde özel ilgi alanlarına yönelik birçok kanal izleyiciye sunar. 80'li yılların sonunda çocuk, spor, hayvan, bilim, ev bakımı, tarih, sinema ve daha birçok konu üzerine yayın yapan özel kablolu tematik televizyon kanalları kurulur. Tematik kanalların yayın hayatına girmeye başlamasıyla belgesel film kanalları da bu yayın yelpazesi içindeki yerini alır. Belgeseller ve diğer kurmaca olmayan programlar hiç olmadığı kadar daha yaygın bir dağıtım ağına sahip olur (Ellis ve McLane, 2005: 260). 1982 yılında ABD'nin ilk belgesel kanalı Discovery Channel kablolu televizyon (cable tv) kanalı olarak yayın hayatına başlar. Ardından National Geographic, History Channel gibi belgesel kanalları kurulur. Discovery Channel'in yayına başladığı yıllarda üye/izleyici sayısı 156.000 iken, 1998 yılında sadece A.B.D'deki üye sayısı 73.5 milyon olmuş ve bu sayı 2003'te 86 milyona ulaşır. Bu dönemde Discovery Channel 155 ülkede 425 milyon

eve girerek dünyada en fazla bölgeye ulaşarak yaygın hale gelen televizyon kanallarından olur. Kanal yöneticileri yükselen bu başarının temelinde izleyicilerin, doğa, bilim, teknoloji ve farklı kültürlere ait insanların hayatlarını merak etmesi ve belgeselde bilgi ve eğlenceyi bir arada bulmalarını göstermektedirler (Kuruoğlu, 2006: 160).

İlk yıllarında karasal yayın yapan kamu hizmetindeki birçok kanalda, belgeseller eğitim ve bilgilendirme özellikleriyle kanalın kamu hizmetinin bir güvencesi olur. Belgesellere, izleyicilere düşünsel anlamda hiçbir yararı olmayan eğlence programlarına karşı bir panzehir olduğu düşüncesiyle bakılır (Kilborn ve İzod, 1997: 21). Ancak özellikle 1990'lı yıllarda televizyonlarda ticari anlayışın gittikçe yerleşmesiyle, televizyonun emir komuta zinciri içinde, belgeselciler kanal yönetiminin beklentileri ve istekleri ile karşı karşıya kalır. Televizyon yayınlarında belgesel, yayın akışında belirli bir dilimi doldurmak zorundadır. Bu durum belgeselcilerin yapım koşullarını bazı yönlerden açıkça etkiler. John Corner (2002: 259-260), televizyon yayıncılığının ekonomik yapısının belgesel sinemaya yansımaları üzerinden “post-belgesel” olarak tanımladığı bir döneme işaret eder. Corner'a göre geleneksel olarak belgeselin üç farklı işlevi olmuştur. Bunlardan biri Grierson geleneğinde gördüğümüz yurttaşlık bilinci yaratma ve kamuoyu oluşturmaktır. Bir diğeri, toplumsal yaşamı sorgulama ve açıklamadır. Bağımsız sinema hareketinde gelişen, eleştirel ve alternatif bakış sunmak da bir başka işlevidir. Corner dördüncü işlev olarak “eğlendirme”yi ekler. Bu işleviyle belgesel, “popüler factual (olgusal) eğlendirme” olarak görülen “post-belgesel” sürecine girmiştir. Televizyon kanallarında yer alan açıklayıcı, sorgulayan belgeseller yerini eğlenceye dayalı formlara bırakmıştır. Bu yapımlarda kimi zaman sıradan insanların rutin yaşamları, eylemleri yansıtılır, bazen olaylar yeniden düzenlenerek çekilir. Kurmaca ve belgesel öğelerin birbiri içine geçtiği çoğu yapım, türlerin sınırlarını bulanıklaştırır ve melez yapıda filmler ortaya

çıkar: Reality TV, Docu-Soap/Docu-Show, Reality Game-Doc vb. Kilborn ve Izod'a göre (1997: 172), "sinema belgeselin sorumluluğunu kaybederken, tür çabucak farklı çizgilerde gelişmeye başlamıştır. Bu kaçınılmaz olarak, sinemasal belgeselin değerlerinden herhangi bir sapmanın, bir ihanet olduğunu düşünenler ile belgeselin geleceğinin, yeni aracın (tv) taleplerine uyum sağlamaya bağlı olduğunu düşünenler arasında bir gerilim yaratmıştır."

Belgesel filmler için televizyon bir finans kaynağı olmanın yanı sıra daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmek anlamında önemli bir gösterim aracıdır. Melez formatta televizyon belgesellerinin yanı sıra, diğer belgesel film üretimi için de televizyon önemli bir finans ve gösterim kanalıdır. Televizyon yayınlarının şekillenmesinde ticari getirilerin ön planda tutulması gerçeğine paralel olarak programlarda izlenebilirlik önemli bir unsur olarak görülür. Belgeselcilerin televizyonun bu özelliğini ve sinemadan daha farklı bir izleme pratiğine sahip olduğu gerçeğini gözönünde bulundurması gerekir. Bu durum belgeselin kendi değerlerinden bir sapma olarak anlaşılmalıdır. Yeni teknolojik gelişmeler ve farklı ifade olanaklarıyla birlikte, belgeselciler yeni ve yaratıcı anlatım teknikleriyle bu platformdaki seyirciyi yakalayabilir. Günümüzde hem televizyonda hem de son yıllarda internette gerek belgeselci gerekse izleyici için platform seçeneklerinin artması umut verici görünmektedir.

I.2.6. Bağımsız Üretimler

Bugün kullandığımız anlamdaki 'bağımsız sinema' kavramı 1970'lerin sonlarında dilimize yerleşmiştir. Bağımsız sinema, geleneksel finansman sınırları dışında yapıp büyük Hollywood stüdyolarına bağlı olmayan şirketler tarafından dağıtılan filmler için kullanılmıştır (Holm, 2011: 12). Kurmaca film alanında ve özellikle Hollywood'da kullanılan bu kavram sonrasında dünya sinemalarına yayılır. Bağımsız bir film, büyük

Hollywood stüdyosu tarafından finanse edilmez. Bağımsız film yapımcıları sponsor bularak, yatırımcıların ilgisini çekerek veya yakın çevreden borç alarak filmlerini finanse ederler (Pramaggiore ve Wallis, 2008: 423). Bu projeler daha düşük bir bütçe ile kotarılabileceğinden, yönetmenlerin yapım süreci üzerindeki kontrolü büyük ölçüde elinde tutabildiğini söyleyebiliriz. Böyle bir üretim sürecinde, yönetmen, öyküleri, oyuncularını vs. seçmede daha özgür olabilir. Düşük üretim değerleri ve büyük, geniş ölçekli kurumsal çıkarlardan bağımsız olması açısından bağımsızlar, alternatif bir duyarlılık sunabilir.¹⁰ Belgesel sinema açısından bağımsız yapımlardan söz edebilmek için bir merkezi üretimin olması ve buna bağlı ana akım bir üretimin olması gerekir. Ancak böyle bir durumda üretim tarzı ve anlatı açısından farklı olan “bağımsız” diyebileceğimiz yapımlardan bahsedebiliriz. Türkiye özelinde de görülebileceği gibi belgesel filmler için böyle bir üretim alanı oluşmamıştır. Yapımcı-yönetmen içiçe geçmişliği olan belgesel film bağımsız bir üretim alanı olarak karşımıza çıkar.

Tarihsel olarak devam edildiğinde bağımsız film yapımının yükselişe geçtiği 1970’li yılların belgesel sinema için üretkenliğin ve yaratıcılığın olduğu önemli bir dönem olduğunu görülmektedir. 16 mm teknolojisi, film yapım sürecini yeniden yapılandırır. 16 mm film pazarı (okullar, kütüphaneler, üniversiteler, film dernekleri) bağımsız film yapımcılarının Hollywood ve televizyon kuruluşları gibi sınırlılıkları aşmalarını sağlar, onlara yaratıcı çalışmalar yapmaları için yeni finansal kaynaklar sunar (Ellis ve McLane, 2005: 227-228). Bu dönemde sosyal ve politik çalkantılarla oluşan bağımsız sinema, sadece yeni kurmaca film yapımcılarına değil aynı zamanda belgeselleri sinema salonlarında gösterilen belgeselcilere de ivme kazandırır. *Rock and roll* ve *Don’t Look*

¹⁰ Bağımsız yapım, büyük ölçekli yapımın görmezden geldiği konuları işleyebilir, film maliyetini karşılamak için büyük bir izleyici grubuna gereksinim duymadığından, daha kişisel ve tartışma yaratıcı olabilir.

Back, Gime Shelter gibi birçok müzik filmleri salonlarda gösterilir. Errol Morris *Gates of Heaven*' la 1978'de sinema salonlarında ilk kez ortaya çıkar. Ellis ve McLane'e göre (2005: 227-228), İkinci Dünya Savaşı'nı deneyimlememiş olan bu yeni kuşak belgeselciler kendilerine yönelmişlerdir. 16 mm sinema dışı pazar, sinema eğitimi veren programların ortaya çıkışı, 1960'ların politik ve sosyal ayaklanmaları ve sanatçıların kişisel özellikleri belgesel film yapımının birleşmesiyle 1970'lerde belgesel, insanların kendilerini yaratıcı bir şekilde ifade ettiği bir kanal olur. Kanada'da; Donald Brittain ve Michael Rubbo, Amerika'da; Emile de Antonio ve Frederick Wiseman, 1970'lere geçişte filmleriyle çok etkili olan isimlerdir. Emile de Antonio, Sinema Gerçek ve Doğrudan Sinema'dan olduğu kadar, klasik dış-ses anlatımından da kaçınır. Onun belgesel tekniği, büyük ölçüde televizyon kanallarından elde ettiği görüntüler (bazen illegal yolla) ile bunları Amerika politikalarını ve kültürünü ağır eleştirecek şekilde seçmesi ve kurgulamasını içerir. (Ellis ve McLane, 2005: 229). Oldukça politik filmi *Point of Order!* (1963) ve *Rush to Judgment* (1966), *In the Year of the Pig* (1968) filmleri bunun örneklerindedir. Antonio'nun en etkili filmlerinden olan *In the Year of the Pig* (1968) Vietnam Savaşı üzerine, röportajlar, haber görüntüleri, arşiv materyaller ile politik propaganda ve ironi kullanımının olduğu, savaş-karşıtı söylemleri içeren görüntülerin derlendiği bir filmidir. Vietnam savaşı sonrası politik bir hareketlilik yaşanmış, belgesel film yapımcıları savaş karşıtı duruşlarını göstermişlerdir. Savaşın doğrudan ve dolaylı etkileri 1970'lerin en dikkat çeken belgesel konularından olur. 16 mm film teknolojisinin getirdiği imkânlarla birçok film Amerika'nın askeri ve sosyal statüsünü eleştirir (Jacobs, 1979: 514-515). Peter Davis filmi, *The Selling of the Pentagon* (1971), Drew Associates tarafından yapılan *Letters from Vietnam* (1965), Michael Rubbo'nun savaş geriliminin altındaki sosyal yaşamı anlattığı *Sad Song of Yellow Skin* (1970) bu filmlerden bazılarıdır. Bu dönemde farklı denemeler de yapılır. Örneğin,

Jim McBride ve Kit Carson filmi olan *David Holzman's Diary* (1968), genç bir adamın apartmanını, kız arkadaşını, komşularını ve yaşamının her yönünü taşınabilir senkronize ses alan kamera donanımıyla filme almasını içerir. Başlangıçta film herhangi bir durum üzerine bir doğrudan sinema belgeseli gibi görünür. Ancak film; belgesel film yapımı, gerçek ve ilizyon hakkında bir kurmaca film olarak karşımıza çıkar.

1970'lerde yükselen feminizm hareketlerinin etkisiyle kadının yerini sorgulayan ve ağırlıklı olarak kadınlar tarafından belgesel filmler yapılmaya başlanır. Claudia Weill, Amalie Rothschild, Jill Godmilow gibi yönetmenler, kendi eşleri, anneleri ve kızları arasındaki ilişkileri ve kadını konu edinen filmlerde özneleriyle etkileşim içinde olurlar (Ellis ve McLane, 2005: 241-242). Üniversitelerin sinema bölümlerinden mezun olan genç kadın yönetmenler, feminist hareketin de etkisiyle, kendilerine özgü tarzlarıyla yarım yüzyıldan daha uzun süredir erkeklerin kontrolünde olan sinema dünyasında önemli başarılar elde eder (Jacobs, 1979: 516). Belgesellerinde kadının toplumdaki yerini sorgulayan ve kadınlık hallerini anlatan filmler (Jill Godmilow, *Antonia: A Portrait of the Woman*, 1974; Martha Coolidge, *Not a Pretty Picture*, 1975) olduğu gibi, kadın temasıyla sınırlı kalınmadığını gösteren filmler (Berly Fox, *The Mills of the Gods*, 1965; Cindy Firestone, *Attica*, 1973) de yapılır. Kadın belgeselcilerin sinemadaki yükselişini yansıtan bir diğer gelişme ise “medya endüstrisinde kadınların yetersiz ya da yanlış temsil edilmesi”nden hareketle 1972’de feminist film dağıtım şirketi *Women Make Movies*’in kurulmasıdır (Ellis ve McLane, 2005: 251). Bu yıllarda film yapımcıları tarafından gay hakları, siyah hareketi, feminizm, Vietnam Savaşı, çevrecilik, ilaç kullanımı, gençlik kültürünü gibi konuları içeren birtakım sosyal sorunlar da ele alınır.

Sinema Gerçek ve Doğrudan Sinema’ın yükselişinin ardından gelen dönemde belgesel sinemada daha farklı anlatımların olduğu görülür. Bunlardan biri olan düşünümsel

(reflexive) belgeselde, film yapımcısı ve izleyici arasındaki müzakere süreci önem kazanır. Tarihsel dünya, onu temsil eden problem ve konularla beraber ele alınırken, seyirciler olarak tarihsel dünyayı nasıl sembolize ettiğimizle ilgileniriz. Düşünümsel belgeseller gerçeklik konusunu ele alır. Tarihsel dünyaya problemsiz bir erişimi olanaklı kılan, fiziksel, psikolojik ve duygusal gerçeklik yaratan kurgu anlayışı, karakter gelişimi ve anlatı yapısına meydan okur (Nichols, 2010: 194-197). *Reassemblage* (T. Minh-ha Trinh, 1983) belgeseli bu anlayışı içinde barındıran düşünümsel belgesele örnek verilebilir. Belgeselin anlatı yapısı ve yaratıcı kurgusu izleyicilerin filmle etkileşimli bir ilişki kurmasına, filmin yarattığı anlamı sorgulaması konusunda aktif rol oynamasına olanak verir. Düşünümsel tarz, öz bilinçli, kendini sorgulayan bir sunum tarzıdır. İzleyicilerin de ‘gerçek’ üzerine sorgulamalar yapmasını ister. Ruby (2005a: 34-48), düşünümsel belgesellerin ortaya çıkışıyla ilgili bazı saptamalarda bulunmuştur. Ona göre bazı film yapımcıları, kim oldukları ve kimliklerinin filmlerini nasıl etkileyecekleri konusunda izleyicileri bilgilendirme ihtiyacı duymaya başlamışlardır. Ayrıca belgesel yapım sürecinde etkili olan ekonomik, politik ve kültürel yapıların izleyici tarafından bilinmesini istemişlerdir. Böylelikle düşünümsel belgesellerde, film yapımcısının varlığı, tarafsızlığı ve film inşa süreci vurgulanır. Nichols’a göre (2010: 199), belgeseller hem resmi hem de politik açıdan düşünümsel olabilir. Resmi açıdan düşünümsellik, belgesel formun kendisi hakkında dikkatimizi varsayımlarımıza ve beklentilerimize çeker. Politik açıdan düşünümsellik, film formundan ziyade tarihsel dünya hakkındaki varsayım ve beklentilerimizi gösterir. Feminist belgeseller 1970’lerde sosyal eğilimleri sorgulayan çalışmaların canlı örneğini bize sunar. Filmler bize toplumda süregelen, alıştığımız eğilim ve kodların nasıl sorunsuz bir şekilde çalıştığını gösterir. Bu tarz filmler izleyicinin farkındalığını artırmayı arzular.

1980’li yıllara girerken teknolojik bir devrim yaşanır. Film teknolojisinden video teknolojisine geçilir. Video teknolojisi üzerine çalışmaların olumlu sonuç vermesiyle, 1986 yılında Sony firması kullanımı kolay ve belirli bir görüntü kalitesini sahip dijital video kameraları piyasaya sürer. Yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde ise, belgesel film yapımında filmin yerini video almaya başlar. Bu teknolojik gelişmeler belgeselin yapım pratiklerini olduğu kadar estetiğini de bir hayli etkiler. 16 mm’ye göre kullanması ve taşınması daha kolay olan, daha az ışık seviyelerinde kullanılabilen, zorlu mekânlarda daha rahat hareket imkânı sağlayan ve devam eden olayların çekimlerinde daha uzun süreli kayıt yapan video kameralar bu gibi özellikleri nedeniyle film yapımcılarına cazip gelir. Bu durum Cinema Verite tarzı belgesellerde dikkat çeker ve aynı zamanda şahıs belgesellerin (personal documentaries) sayıca artmasıyla görünür (Ellis ve McLane, 2005: 258-259).

Pahalı olmayan video ve kullanımı kolay dijital teknolojiyle, daha önce bir kameraya sahip olamayan kişiler kendi belgesellerini yapabilmıştır. Bu dönemde kişisel filmler çoğalır. Aufderheide’ye göre birinci-şahıs filmler (first-person films) -günlükler, hatıralar, ev filmleri, terapisel kayıtlar, geziler- bu dönemde görsel işitsel dünyanın bir parçası olur. 1980’li yılların ortalarından itibaren kişisel denemeler, (personal essays), film okullarına ve sanat kurumlarına ulaşır, televizyonda da bir program türü olarak yerini alır. Video teknolojisinin hızlı yayılmasına paralel olarak, kamu kaynakları bağımsız ve deneysel projeler için kısılmıştır. Kişisel deneme belgeseller kamu yararına olan konuları ele alsa da, herkes tarafından kabul edilen anlamların arasına girmeyi amaçlayan, üstü kapalı bir yaklaşıma sahiptir. Bu eğilimi taşıyan filmlerde anlatıcı, açık şekilde anlatımın sahibidir ve onun içinde bir karakter olarak yer alır (akt. Ellis ve McLane, 2005: 262). Saunders’e göre (2010: 81) ‘kişisel denemeler’ (personal essay) türündeki eğilimin

öncülerinden Ross McElwee'nin filmi *Sherman's March* (1986), yönetmenin özne olduğu (director-as-subject) ve birinci şahıs (first-person) belgesele doğru bir eğilimin ilk izlerindedir.

Bu dönem içinde nükleer savaş tehlikesine karşı yapılan bazı tarihsel filmler de vardır. Yönetmenliğini Jane Loader, Kevin ve Pierce Rafferty'nin yaptığı *Atomic Cafe* (1982), çok geniş yelpazede, farklı kaynaklardan elde edilen görüntülerle yapılmıştır. Dış ses kullanımına başvurulmadan derlenmiş, ironi ve kara mizah anlatım tarzını içermektedir. Jon Else'in *The Day After Trinity* (1980) ve Dennis O'Rourke'nin *Radio Bikini* (1987) filmleri bu dönemde yapılan diğer anti-nükleer filmlerindedir.

1980'li yıllarda video teknolojisinin sağladığı erişilebilirlikle, birçok aktivist ve toplumsal sorunlara yönelen belgeselciler film çeker. Amerika Birleşik Devletleri'nde Afrika, Asya ve Latin Amerika kökenli birçok Amerikalı belgesel film yapımcısı, kendi köklerine yönelerek seslerini duyurmaya çalışır (Ellis ve McLane, 2005: 270-276). Afrika kökenli William Greaves, Henry Hampton, Marlon Riggs; Asya kökenli Arthur Dong ve Freida Lee Mock bu yönelimde olan belgeselcilerden bazılarıdır.

Sosyal değişimler ve video teknolojisiyle beraber, haklarını kullanamayan gruplar, doğrudan kendi sorunlarını ve endişelerini ifade etmek için belgeseller yapar. The Mariposo Film Grubu'nun *Word is Out* (1977) ve Robert Rosenberg, John Scagliotti ve Greta Schiller'in *Before Stonewall* (1984) 'queer cinema'nın biçimlendiği örneklerdir (Saunders, 2010: 76). *The Times of Harvey Milk* (Rob Epstein ve Richard Schmiechen, 1984) filmi, 1978'de San Francisco şehir konseyine seçilen ve eşcinsel olduğunu açıklayan ilk kişi olan Harvey Milk'in yaşamını ve trajik ölümünü konu edinir.

Bu dönemde belgeselcilerin ilgi duydukları bir diğer konu Doğrudan Sinema’da ilk örnekleri görülen müzik belgeselleridir. D.A. Pennebaker (*Don’t Look Back*, Bob Dylan, 1967), Martin Scorsese (*The Last Waltz*, *The Band*, 1979), Michael Apter (*Bring on the Night*, *Sting*, 1985), Wim Wenders (*Buena Vista Social Club*, 1999) en çok bilinen, önemli müzik filmlerindendir (Ellis ve McLane, 2005: 287). Sahne performansları ve müzisyenlerin sahne dışındaki yaşamlarını konu edinen filmler belgeselde “rockumentary” ya da “performance” olarak da adlandırılmaktadır. Bu belgesellerde gözlemsel tarzın özellikleri olan müdahalesiz, olayları olduğu gibi kaydetme, kriz anlarını yakalama gibi öğeleri görmekle birlikte, yönetmen ve müzisyen arasındaki bir işbirliğinin varlığı da kendini hissettirebilmektedir. Bu nedenle saf gözlemsel değil, etkileşimli yani yönetmenin filmde yer alan öznelerle kurduğu ilişki de kendini gösterebilmektedir.¹¹

Nichols (2010: 199-200) 1980 sonrasında edimsel (performative) belgesellerin ortaya çıktığını söyler. Edimsel tarz, bilginin gerçekte ne anlama geldiğine dair soruları gündeme getirir. Bilgi en iyi şekilde soyut olarak batı felsefesine dayanan genellemelere göre tanımlanabilir mi? Ya da bilgi somut ve şekillendirilmiş kişisel deneyimlere göre, şiir geleneğinde, edebiyat ve retorik içinde daha iyi tanımlanabilir mi? Nichols’ göre (2010: 201-202), edimsel belgeseller anlamın öznel olduğu varsayımının altını çizer. Bir sevgi ilişkisi farklı insanlar için farklı anlamlar doğuracaktır. Deneyim ve hafıza, değer ve inançların öznelliğine vurgu yapılır. Edimsel belgeselde vurgulanan duygusal yoğunluklar ve sosyal öznellikler, sıklıkla yetersiz temsil edilmiş ya da yanlış temsil edilmiş kadınlar, etnik azınlıklar, geyler ve lezbiyenlerdir. Bu tarz belgeseller *‘onlar hakkında bize*

¹¹ Rocumentary ile ilgili ayrıntılı örnek için bkz. Beattie, K.(2010)

konusuyorum’ filmlerine karşı eleştireldir (Nichols, 2010: 205). Bu yaklaşım izleyici, yönetmen ve konu arasındaki ilişkinin aktif olmasını sağlar.

Bağımsız sinemanın önemli bir dalı olarak belgesel sinemayı gösteren Holm (2011: 27), geleneksel Hollywood ortamından sıkılan izleyicilerin daha fazla rağbet gösterdiği belgesel sinemanın, gerçek anlamda 1980’lerin sonunda görücüye çıktığını söyler. Michael Moore (*Roger&Me*, 1989; *Bowling for Columbine*, 2002; *Fahrenheit 9/11*, 2004; *Sicko*, 2007), Errol Morris (*Gates of Heaven*, 1980; *The Thin Blue Line*, 1988) ve Ross McElwee’nin (*Sherman’s March: A Mediation to the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation*, 1986 ve *Bright Leaves*, 2003) filmlerinin başarısı, ortalama kurmaca filmlerin başarısıyla boy ölçüşmektedir. Holm’e göre, “Bu filmlerin tümü belgesel tanımını yeniden yapılandırılmış sahneler, geniş bir mizah anlayışı veya tamamen kişisel otobiyografik anlatılar gibi ilginç yollarla esnetmiştir”.

Belgeselde görülen eğilimlerden bir diğeri ise “Dogma 95” akımıyla ortaya çıkan “Dogumentary” akımıdır. 2002 yılında belgeselin, elektronik müzik eşliğindeki ağır çekim hayvan görüntüleri ve televizyon haberciliği ile bütünleştiğini, kurgusal film efektleriyle süslenerek gerçek yaşamı nesnel olarak tanımlama ve inanılır, güvenilir olma özelliklerini kaybettiğini düşünen Lars Von Trier, bu düşünceden hareketle, aydınlatma, optik efektler, müzik ve yorum gibi imge ve ses yönlendirmesini, stok görüntü ve gizli kamera kullanımlarını yasaklayan bir dizi kuralla, Borge Host, Leth ve Toger Seidenfaden ile birlikte Dogma’nın kurallarını belgesele taşıdığı Dogumentary akımını oluşturur. Yayınladıkları manifestoda, doğada gizli olan, bizi nereye götüreceğini bilmediğimiz büyü anı yakalamamız, an akarken, kendini ifade etmesine izin vermemiz gerektiğini, saf, nesnel, inanılır belgeseli yeniden canlandırmayı ve halkın belgesele olan inancını,

güvenini tazelemeyi amaçladıklarını ifade ederler (Stevenson ve Christensen'den akt. Topçu, 2005: 91). Farklı ülkelerden Dogumentary akımının örneklerine rastlanır. *Family* (Sami Saif, 2001), *My Body* (Margreth Olin, 2003), *Children of Gaia* ve *Allison's Baby* (Bente Milton, 2001), *Bye Bye Beauty* (Pal Hollender, 2001) bunlardan bazılarıdır.

Saunders (2010: 70-71) farklı belgesel film anlatı tarzlarıyla ortaya çıkan eğilimlere ilişkin şu tespitlerde bulunur:

'Post-klasik' ve 'post-modern' çağda, kurmaca olmayan sinema giderek birbirini etkileyen, içiçe geçen (cross-pollinated), düşünümsel, aksanlı (idiomatic), yeniden inşaa eden (reconstructive) (geçmişteki olayların bazen arşivler ya da yeniden canlandırma aracılığıyla) otobiyografik, kişisel-şahıs (personal), polemikçi/tartışmacı, yaratıcı yönetmen (authorial) ve edimseldir (performative). Sivil haklar mücadelesi sonucunda elde edilen toplumsal ve politik kazanımların yanı sıra, küçük video kameraların yaygınlaşması, 16 mm filmin finansman fırsatları ve kablolu televizyon, kurmaca olmayan filmin teknik süreçlerini kısmen demokratikleştirmiş, ayrıca çoğunlukla çeşitli azınlıklar kaygılarını ve fikirlerini ifade etmeye başlamıştır.

Sonuç olarak, belgesel sinema tarihine baktığımızda üretim tarzlarının belgesel sinemanın yaratım sürecinde ve düşünme biçiminde oldukça etkili olduğu görülmektedir. Grierson ya da Vertov'un topluma, siyasal yaşama, sanata bakışıyla, filmlerini finanse eden hükümetin ideolojisi birbiriyle örtüşür. Bu nedenle yaratım sürecinde daha özgür olabilmişlerdir. Bundan farklı bir örnekle, Almanya'da güçlü ve yıkıcı etkileriyle bir propaganda aracına dönüşen belgesel sinema, daha farklı düşünceleri içinde barındıramamıştır. Üretilen filmler devletin ideolojisini yansıtmak zorunda kalmıştır. Almanya'nın belgesel sinemacısı Reifenthal'in kariyeri bu anlamda önemli bir örnektir. Özel kuruluşlar ya da sponsorlar çoğu kez kendi tanıtımlarını yaptırmak istemiştir. Yüksek oranda kar elde etmek isteyen televizyonlarda üretilen belgeseller ise, televizyon izleyicisine yönelik hazırlanmış ve televizyonun yapım pratiğine göre üretilmiştir (az

parayla, hızlı yapılan ve eğlenceye yönelik). Bunun sonucunda ‘televizyon belgeselleri’ olarak adlandırılan yapımlar ortaya çıkmıştır. Televizyon, belgesel sinemanın “zaman ve fermantasyon” kavramlarıyla örtüşmediğinden bazı belgeselciler daha farklı üretim kanalları arayışına girmiştir. Teknolojinin sağladığı imkânlarla üretim araçları daha ulaşılabilir olmuştur. Bu sayede bağımsız üretimler yükselişe geçmiştir. Zaman zaman çeşitli fonlardan vb. destek alan bağımsızlar konu seçimi ve yaratım sürecinde daha özgür olabilmiş ve kişisel çalışmalar ve deneysel çalışmalar ağırlık kazanmıştır. Bununla birlikte herhangi bir finans kaynağının baskısı altında kalmayan belgeselciler, toplumsal ve siyasal konular, güncel tartışmalar, sivil haklar, azınlıklar gibi, dert edindikleri çeşitli meseleleri ele almış ve bu konulara bir bakış getirmiştir.

I.3. Türkiye’de Belgesel Sinema (1896-2000)

Lumiere Kardeşler halka açık ilk film gösterisinden sonra film çekmek için dünyanın çeşitli yerlerine ekipler gönderir. 1896’da Türkiye’ye gelen Lumiere Kardeşler’in kameramanlarından Alexandre Promio burada çekimler yapar.¹²Bunun yanı sıra, Makedon asıllı Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler tarafından da V. Sultan Reşat’ın Selanik ve Manastır ziyaretinin filme alındığı bilinmektedir. Türkiye belgesel sinemasının tarihi belge filmlerin çekimi ve gösterimi ile başlar. Can Candan (2012), Türkiye’de Lumiere’in ekiplerinin İstanbul’da çektiği ilk hareketli görüntülerle ülkemizde belgesel sinemanın başladığını söyler. Birçok kaynak, ilk Türk belgesel filmi olarak (elde olmaması ya da filmi gören kimsenin olmayışı gibi tartışmalarla birlikte), 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen, 1876-77 Osmanlı-Rus savaşında Osmanlı devletini yenilgiye uğratan

¹² İlk gösteri 1897 başlarında sarayda gerçekleşmiştir. 1908’de ise Türkiye’nin ilk sürekli sinem salonu Pathe kurulmuştur.

Rusya'nın, bu zaferi yaşatmak için diktikleri anıtın yıkılışını görüntülediği *Ayestefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmini gösterir.

I.3.1. Kuruma Bağlı Üretimler

İlk belgesel filminden sonra belgesel sinemada resmi bir kurumsallaşma oluşmaya başlar. O dönemde Harbiye Nazırı olan Enver Paşa'nın Almanya'ya yaptığı bir gezi ve oradaki incelemeleriyle, Osmanlı ordusunda bir sinema biriminin kurulmasının yolu açılır. Enver Paşa'nın isteğiyle 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kurulur, bu kurumun başkanlığına Fransız Pathe şirketinin Türkiye'deki temsilcisi Sigmund Weinberg getirilir, yardımcılığını da Fuat Uzkınay üstlenir. Weinberg bu görevi sırasında Galiçya cephesinde bazı filmler çeker. Kısa bir süre sonra bu kurumun başkanlığına Fuat Uzkınay getirilir.

Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından, Osmanlı ordusunun cephelerdeki çatışmalarını, müttefikler arasındaki ilişkileri ve ülkedeki günlük yaşamı konu alan haber ve belge filmler yapılır: *Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi* (1915), *Harbiye Nazırının Kıta Teftişi ve Batum Manzarası* (1915), *Çanakkale Muharebeleri* (1916), *Von der Goltz Paşa'nın Cenaze Merasimi* (1916), *General Thowshend* (1916), *Galiçya Harekatı* (1916), *Alman İmparatoru'nun Dersaadete Gelişi* (1917), *Alman İmparatoru'nun Çanakkale'yi Ziyareti* (1917), *Abdülhamit'in Cenaze Merasimi* (1918), *Sultan V. Mehmet Reşad'ın Cenaze Merasimi* (1918), *Sultan Vahdettin'in Biat Merasimi* (1918), *Sultan Vahdettin'in Kılıç Alayı* (1918), *At Yarışları* (1918) (Duruel Erklılıç, 2002: 11)¹³

¹³ Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çektiği bu filmlerin bazıları MSGSÜ Sinema-TV Merkezi Arşivi'nde bulunmaktadır.

1912’de kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, gelir kaynaklarını artırmak için yarı askeri bir sinema kolu kurar. Dr. Hikmet Bey’in müdürlüğünü yaptığı bu kurumda Kenan Erginsoy haber ve belge filmler yapar. Savaşın sona erişiyile bu cemiyet dağılır ve film ekipmanları, Merkez Ordu Sinema Dairesi’ndekilerle birlikte Malul Gaziler Cemiyeti’ne aktarılır. Bu cemiyetin de sinema birimine Fuat Uzkınay getirilir, Uzkınay bu dönemde düşmana karşı direnişleri görüntüler (örn. *Fatih’te İzmir İçin Miting*). Kurtuluş Savaşı’nın son yıllarında T.B.M.M. ordusu bünyesinde kurulan Ordu Film Alma Dairesi (sonradan Ordu Foto Film Merkezi adını alır) tarafından, 1922’de kaçan düşman ordusunun yol boyunca yaptıkları yıkımları gösteren *İstiklal (İzmir Zaferi)* adlı belgesel, ileriki yıllarda başka görüntülerin de eklenmesiyle on üç bölümlük bir filme dönüşür. Düzenli olarak film üreten ilk kurum olan Ordu Foto Film Merkezi 1960 yılının sonunda 27 Mayıs Devrimi’ni anlatan *Düşükler Yassıda’da* belgeselini yapar. (Adalı, 1986: 100; Balkaya, 1993: 33-34). Adalı (1986: 101), 1923’ten 1933 yılına kadarki dönemi Türk belge filmciliği açısından ölü bir dönem olarak değerlendirir. Daha sonraki yıllarda Türkiye’deki resmi film çalışmalarına Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü ile Milli Eğitim Bakanlığı’nın ilgili birimleri de katılır. Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü yerli ve yabancı filmlere belirli olanaklar sağlayarak haber ve belgesel film yapımının yolunu açar. Cumhuriyet’in onuncu yılı nedeniyle 1933’te Türkiye’ye gelen Sovyet yönetmenler Sergey Yutkeviç ve Lev Arnstam tarafından, Ankara’nın modern Türkiye’nin oluşmasındaki önemini anlatan *Türkiye’nin Kalbi Ankara*, 1938’de, Münir Hayri Egeli tarafından yapılan *Doğan Çavuş*, bu kurumun sunduğu olanaklarla yapılır. Milli Eğitim Bakanlığı’na bünyesine kurulan “Öğretici Filmler Merkezi”ndeysel okul malzemelerini kullanarak belgesel filmler yapılır. Avustralyalı Prof. Hübl’ün çalışmaları bu birimin ilk

faaliyetlerinden biri olur. Ayrıca bu birim, bazı yabancı kaynaklardan aldığı belgeselleri, sinema arabaları oluşturarak ülkenin uzak yerlerine ulaştırır (Balkaya, 1993: 34-35).

I.3.2. İstanbul Üniversitesi Film Merkezi

1956 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden bazı akademisyenler, Anadolu uygarlıklarını hem kendi ülkelerine hem de dünyaya tanıtmak amacıyla belgesel film yapar. “Sivil bir üretim olarak değerlendirilen” (Candan, 2012) bu kurumun çalışmalarını Hasan Özgen (2012) Türkiye’de birinci dönem belgesel sinema olarak tanımlar. Prof. Sabahattin Eyuboğlu ile Prof. Mazhar Şevket İpşiroğlu ilk olarak Hitit uygarlığını konu alan *Hitit Güneşi* (1956), ve sonrasında aynı yıl *Antalya Ormanları*’nı yapar. 1957’deyse aynı ikili 14. Yüzyıl sonlarında, kökleri Ortaasya’da Uygur Türklerine kadar uzanan büyük bir sanat geleneğinin son temsilcisi Mehmed Siyah Kalem’e ait olduğu düşünülen resimleri konu edinen *Siyah Kalem* belgeselini yapar.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi’nin belgesel film üretimi aynı çizgide 1960 yılına kadar sürer. Eyuboğlu ve İpşiroğlu 1959 yılında, *Surname, Karanlık Renkler, Anadolu’da Roma Mozayikleri* ve 1960’ta tamamlanan *Anadolu Yolları* belgesellerini çeker. Adalı’ya göre (1986: 108), bir eğitim kurumunun eğitim amacını da içeren filmleri, Türkiye’de sanatsal anlamda belgesel film çalışmalarının ilk örnekleridir.

Türkiye’de 1950-1960 döneminde 15 film yapılmış ancak yeterli ilgi görmemiş, yurtiçinde ve yurtdışında sınırlı sayıda izleyiciye ulaşabilmiştir. Adalı (1986: 109), belgesel filmlerin, devlet desteğinin yetersizliği, sinema işletmecilerinin ilgi göstermemesi gibi nedenlerle bu on yıllık dönemde bireysel çabalarla sınırlı kaldığını belirtir. Balkaya’ya göre (1993: 37), bu dönemde çekilen filmlerde iyimserlik havası

hâkimdir. Gerçek hayatta karşılaşılan olumsuz olaylar bu dönemde belgesel filmlere konu olmamıştır.

İstanbul Üniversitesi Film Merkezi, 1963 yılında Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk'in yönetmenliğinde, Doğu Anadolu'da X. yüzyıldan kalma bir dünya tapınağını konu alan *Aktamar*'ı yapar. Aktamar'da Anadolu'nun farklı uygarlıkların, kültürlerin buluşma noktası olduğuna dikkat çekilir. Eyuboğlu ve Aziz Albek'in yönettiği *Nemrut Tanrıları* (1964) ise, Kommagene kralı Antiochos'un kendisi için yaptırdığı mezar, açık hava tapınağı ve tanrı heykellerini konu alır. Adnan Benk'in Karatepe açık hava müzesindeki Aslantaş kalesinin kalıntılarını konu aldığı filmi *Ben Asitavandas* (1965), İtalya'da Padua Üniversitesinin düzenlediği film şenliğinde "eski bir sanat eserinin özgür ve çağdaş yorumlanmasında yeni bir araştırma" olarak değerlendirilir ve sanat filmleri dalında ödül alır (Adalı, 1986: 112). İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Anadolu uygarlıklarını konu edinen çalışmalarına devam eder. Eyuboğlu ve Albek, Antalya çevresindeki su kaynakları üzerinden yörenin tarihinin anlattığı *Eski Antalya'nın Suları* (1969), ve aynı yıl ilk izlerine yaklaşık 9 bin yıl öncesinde Anadolu'da rastlanan ve bir ucu Artemis ve Meryem Ana'ya kadar uzanan Ana Tanrıça kültürünü konu alan Ana Tanrıça ve karagöz oyununun tüm yapım aşamalarını ve tiplmelerini anlattıkları *Karagöz'ün Dünyası* (1972) belgesellerini yapar. Bunun yanı sıra, bu dönemde bazı kurumlar da kendi adlarına belgesel film üretmek istemiştir. Lütfi Ö. Akad'ın 1964 yılında Orman Bakanlığı

adına çektiği *Tanrının Bağışı Orman*¹⁴ ve Hürriyet Gazetesi için çektiği *Bir Gazetenin Hikayesi* (1964) bunlardan bazılarıdır (Onaran, 1990).¹⁵

I.3.3. Özel Kurumlar

1960 yılından sonra, bireysel çabalar ve kamu kurumlarının dışında artık özel kurumlar da kültürel faaliyet adı altında oluşturdukları finansmanlarla belgesel film üretimine destek verir. Eczacıbaşı Fabrikaları, Yapı Kredi Bankası ve Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu bu dönemde belgesel film yapımında öne çıkan kurumlardır.

Sabahattin Eyuboğlu ve Şakir Eczacıbaşı'nın işbirliği ve Eczacıbaşı Fabrikaları'nın desteğiyle 1962-1964 yılları arasında 'kültür mirasımız' konulu, renkli çekilmiş Eczacıbaşı Kültür Filmleri serisi, beş kısa filmde oluşur: *Yaşamak İçin* (1962-1963?, Sabahattin Eyuboğlu ve Şakir Eczacıbaşı), *Renk Duvarları* (1963?, Pierro Biro), *Göreme* (1963?, Pierro Biro), *Kırkpınar* (1963?, Pierro Biro), *Tülü* (1964?, Pierro Biro). Eczacıbaşı Fabrikaları, Türkiye'de ilk defa özel bir kuruluşun belgesel film üretimi yapması açısından tarihsel bir öneme sahiptir (Candan, 2010: 76). 1968 yılında ise Yapı Kredi Bankası da belgesel film yapımına girer ve *Ebru* (1968), *Edirne* (1969) ve *Köprü* (1970) filmleri çekilir. 1974 yılında ise Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu'da belgesel film yapıcılığına katılır. Suha Arın 1974-1984 yılları arasında bu kurum adına "Anadolu'da Uygarlıklarından İzler Dizisi" başlığı altında *Hattilerden Hititlere* (1974), *Midas'ın Dünyası* (1975), *Urartu'nun İki Mevsimi* (1977), *Likya'nın Sönmeyen Ateşi* (1978) ve "monogramik" çalışmalar olarak *Safranbolu'da Zaman* (1976), *İstanbul'un*

¹⁴ 1973 yılında Orman Bakanlığı adına yapmış olduğu diğer belgeseller: Ormancılığımızda Dün ve Bugün, Ormanları Koruma, Ormanların Ekonomik Değeri, Orman Yetiştirme, Ağaçlandırma, Orman-Köy İlişkileri, Orman Endüstrisi, Ormanın Ruhsal Sağlıkla İlgisi.

¹⁵ Akad'ın 1990 yılında TRT için çektiği *Dört Mevsim İstanbul*, un Türkiye belgesel sinemasında önemli bir yeri vardır.

Çağırıldığı Su (1977), *Kapalıçarşı'da 40.000 Adım* (1980), *Dolmabahçe ve Atatürk* (1981), *Kariye* (1984) ve *"Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak* (1990) belgesellerini yapar. Adalı (1986: 115), Suha Arın'ın başarılı filmler yapmasında bu kurumun yönetmene tanıdığı özgürlüğün de etkili olduğunun altını çizer.

Hasan Özgen, Türkiye'de ikinci dönem belgesel sinemanın Suha Arın'la beraber ifade edilebileceğini söyler. Bununla birlikte, ikinci dönem belgesel sinemanın başka bir tarihsel gelişmeyi, televizyon yayıncılığını içinde barındırdığı ifade eder. TRT'nin devreye girmesiyle belgesel bir gösterim alanı bulur. Özgen Türkiye'de belgesel sinemanın iki yöntemle geliştiğini belirterek şunları aktarır:

Bu yöntemlerden birincisi; televizyonun getirdiği bir ivmeye bağlı olarak ikinci dönem belgesel sinemada gördüğümüz, ağırlıklı olarak sipariş yöntemiyle gelişmiştir. Kaynak sağlayan kurumların talebi ya da kaynak sağlayan kurumlara proje götürerek belgesel sinema yapmak şekilde gelişmiştir. İkincisi; yönetmenlerin kendi bütçelerinden karşıladığı bağımsız yapımların varlığıdır. Yönetmen, yapımcı rolünü üstlenerek kaynakları bulmak, denetlemek ve doğru kullanmak zorundadır. Bu bağlamda belgesel sinemanın, bir yönetmen-yapımcı sineması olduğu söylenebilir. Bunlara ek olarak bir diğer yöntem ise; sponsorların devreye girmesidir. 24 Ocak kararlarından sonra, güçlenen yerel yönetimler de bir işveren, bir sponsor olarak devreye girmiş, çok sayıda bir kısmına tanıtım, bir kısmına belgesel diyebileceğimiz belediye ve valilik kaynaklı, yapımın gerçekleşmesini sağlayan sponsor kuruluşlar ortaya çıkmıştır.

Sponsorluklar, özel kurumlar belgesel yapımına olanak sağlamıştır ancak ülkemizde belgeselin daha sistematik ve sürekli yürütülmesini sağlayan bir kurum olması açısından TRT büyük önem taşır.¹⁶

¹⁶ Türkiye'de belgesel film üreten yapımcı evleri de vardır. Ancak sadece belgesel film üretimi yapanların sayısı azdır. Türkiye'de MTV ve VTR iki önemli yapımcıdır.

I.3.4. Televizyona Bağlı Üretim: TRT

1968’de yayına başlayan TRT kurumu, ilk yıllarında yerli belgesel film yapımına ağırlık verir (Cereci, 1997: 43). Televizyonun ilk yıllarında, haberler, dramalar, müzik programları ve sinema filmlerinin yanısıra, yabancı kaynaklı doğa belgeselleri yayınlanır. Daha sonraki yıllarda TRT, eğitim-kültür programları üretmeye başlar, 1975 yılında hazırlanan 7 bölümlük “Ankara” adlı programın yayınından sonra, basında yer alan eleştiri yazılarında “belgesel” tanımı kullanılır. TRT literatürüne “belgesel” kavramının girişi de bu yıllara denk gelir. 1977 yılında TRT’de belgesel programlar için ayrı bir bölüm oluşturulur. Bu gelişmeyle beraber, kültür, sanat, arkeoloji ve doğa alanlarında yapılan çok sayıda belgesel, izleyiciyi tek kanallı ortamda ilk kez “belgesel” ile buluşturur (Tanık Sezen, 2012). 1974 yılında kurum içinde belgesel film arşivi oluşturulur.

TRT, uzunca bir süre dünya ülkelerinden ve ülkemizden önemli belgesel örneklerini izleyiciye ulaştıran tek kanal olur. Sinema salonlarında pek rastlanmayan belgeseller 1968 yılından itibaren TRT’de yayınlanmaya başlar. Böylece geniş kitleler, İbşiroğlu, Eyüboğlu gibi yönetmenlerin filmlerini ve belgesel tarihine ilişkin daha birçok örnek filmleri bu dönemden sonra izler (Karslıoğlu, 2012). TRT’nin 1980 sonrası belgesel yapımlarının içeriğinde, Türkiye’nin doğal, tarihi ve kültürel özelliklerini yansıtan bir eğilim oluşur. Türkiye’yi tanıtmaya ve uluslararası televizyon pazarına girme amacı söz konusu olur. *Karadenizden Çeşitlemeler* (Arslan, 1986), *Suyla Gelen Kültür ve Keçenin Teri* (Karslıoğlu, 1988), *Bir Damla Su İçin* (Eraslan, 1989) bu eğilimdeki filmlere örnek gösterilir (Cankaya, 1997: 73).

Karslıoğlu’na göre (2012), TRT halka yaşadığı coğrafyayı görselliği ile birlikte anlatmış, bu coğrafyada binlerce yıldan bu yana oluşan kültürleri ve onların değerlerini

belgeleyen belgeselleri kendi içinde üreterek ortak kültür bilincinin oluşmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca kuruluşundan bu yana halkın sorunlarını, üretimlerini, yaşama biçimlerini belgesel film haline dönüştürerek onlara kendilerini anlatmaktadır. TRT belgesellerinin çoğunun doğa, tarihi olaylar, arkeoloji, mimari, sanat tarihi, sağlık gibi konularla ilgili olduğunu söyleyen Kerime Şenyücel (2012), özellikle sıkıyönetim dönemlerinde, TRT belgeselciliğinin bu konulara ağırlık verdiğini, ideolojik anlamlar barındırabilecek toplumsal belgesellerden özellikle uzak durduğunu belirtir. Bu durum devlet kanalının, finanse ettiği belgesel film üzerindeki etkilerini açıkça gösterir. Devletin ideolojisi doğrultusunda yayınlar yapılır. Siyasi konular, toplumsal meseleler, yakın tarihe ilişkin filmler gerçekleşemez. Özellikle ilk dönemlerinde gerek konular gerekse anlatı yapısı açısından birbirinin benzeri filmlerin yapıldığı görülür. Hasan Özgen (2012), Suha Arın'la beraber çalıştığı döneme ve TRT'nin belgesel film üretimine ilişkin şunları aktarır:

Belgeselin Türkiye'de ilk yaptığı, Türkiye'nin kültür coğrafyasını Türk halkına bütün ayrıntılarıyla anlatmak oldu. Suha Arın'la dışarıda bağımsız belgesel sinemacı olarak çalışırken TRT ile başlayan süreçte benzer şeyler yaptık. Biz yani, ikinci dönem belgeselciler olarak adlandırdığımız kuşak 'kültürel acilcileriz'. Ağırlıklı olarak kültürel temalı ya da kültür etrafında dönen, içinde insanın da olduğu filmler çektik. Bizim dönemimizin genel ritmi budur. Bir de inanılmaz sayıda ve koşturmayla yaptık bu işleri. (...)Türkiye görsel-işitsel olarak kendi coğrafyasının fethine kalkışmıştı, belgeselciler yoluyla. Çünkü Türkiye çok ciddi bir dönüşüm arifesindeydi ve çok hızlı tahrip oluyordu. Osmanlıdan başka uygarlık tanımayan Kültür Bakanları bizim dönemimizdeydi. O çatışmalarda tabi kaçınılmaz olarak ele aldığımız konularda sizi daha tutucu yapıyordu. Onların korunmasına yardımcı olacak şekilde işler yaptığımıza inanıyorsunuz.

Türkiye'de insanlar uzunca bir süre belgeselin tek gösterim kanalı olarak TRT'yi izler. Dolayısıyla bu kanalın yayınladıkları filmler halkın belgesele olan bakışında etkili olur. Mihriban Tanık Sezen (2012), TRT'nin belgesel film anlatısına ilişkin şunları aktarır:

TRT belgesel üretimini ilk yıllarında ve daha sonra da uzunca bir süre, daha çok tarihi belgeseller hazırlanmış; bunlarda da arşiv görüntüleri, raporlar, “üst metin” ve belgesel boyunca fonda akan müzik üslubu ile süreç içinde bir “şablon”a dönüşmüştür. Belirli bir “misyon” ve “sorumluluk” anlayışının beslediği bu kalıplaşmış üslup; “TRT Belgeseli” diye bir algı yaratmıştır.

Bu tarz belgeseller Nichols’un sınıflandırdığı grupta açıklayıcı belgesele denk gelir. Daha çok tarih, doğa, sanat ve kültürel konuların işlendiği filmlerde üst-sesin eşlik ettiği görüntüler filmin ana unsurları olur. Uzunca bir süre bu anlatı yapısı genel bir eğilim olarak Türkiye belgesel sinemasında varlığını sürdürür.

Devletin kanalı olan TRT’de iktidarın değişmesine bağlı olarak yayınların ve içeriğin de değişmesi, dolayısıyla iktidarın görüşlerine paralel yapımların yapılması belgesel sinemacıların kurumu eleştirdikleri konulardan biridir. Bu durum zaman zaman belgeselcilerin yaptıkları filmin denetime takılması sonucunu doğurur. TRT’ye film yapmış olan belgesel sinemacı Suha Arın (MTV, 2001), bu konuya ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır:

TRT siyasi otoritenin emrinde olduğundan ‘suya sabuna dokunan’ yapımları hazırlaması mümkün değil. Hazırlansa da denetime takılır kalır. Ben 1985 ve 86 yıllarında "*Fırat Göl Olurken*" adında 10 bölümlük bir belgesel çektim. Fırat suyunun baraj olmasıyla göçe zorlanan köylerde, kasabalarda çekimler yaptım, kazı yapanlarla, göçe zorlanan insanlarla görüştim. Ama TRT bu on bölümlük dizi belgeselin tamamını reddetti. Aslında bugün en çok belgesel yaptıran ve yayınlayan kurum TRT’dir. Ama TRT’nin de yaptırdığı yapımlar daha çok bilgisel türden filmlerdir. TRT’nin belgesellerini belgesel olarak değerlendiremem. Belgeselin kendine has özellikleri vardır biliyorsunuz.

Gürol Sözen’in *Toprak ve İnsan Belgeseli* (1975), Mehmet Deniz’in *Görünüm* (1978) ve *Kır Yoksullarının Türküsü* (1978) belgeselleri gibi birçok film denetime takılmıştır (Şenyücel, 2012). TRT’de çalışmış olan Ertuğrul Karşlıoğlu da (2012), “belgesellerimin konularını hep ben seçtim. O zaman da şimdi de rahatsız olduğum tek sorun denetimdir” der.

Mihriban Tanık Sezen (2012), TRT’nin denetimi ve bu konudaki kişisel görüşlerini şöyle açıklar:

Denetim, genel olarak yasalar ve TRT yayın ilkeleri esas alınarak yapılması gerekirken, dönem dönem, keyfi, siyasi ve kişisel denetimler sorun olmuş; basına da yansıyan tartışmalara ve sansür eleştirilerine yol açmıştır. Bu konuda altı çizilmesi gereken en önemli nokta “Özerklik”tir”. Anayasa’da, “özerk ve tarafsız bir kamu yayın kuruluşu” olarak tanımlanan TRT’nin, hala bu temele dayanan bir yasının olmayışı; tüm siyasi odaklara ve siyasal iktidara eşit mesafede durabilme imkânını elinden almakta, kurumu, “güçlünün” etkisine açık hale getirmektedir. Tarihine baktığımızda, özerklik kavramının, kamu yayıncılığı için olmazsa olmaz bir kavram olduğunu anlayabiliriz. Hem denetim konusuna, hem de genel olarak yayın politikalarının “tarafsızlığı”na, bu eksenden bakmakta yarar var. Çünkü TRT kamudan kesilen vergilerle yaşayan ve sadece ona karşı sorumlulukları olan bir kurumdur.

Sansür sadece belgesel için değil genel anlamda Türkiye sineması için uzunca bir dönem önemli bir engel ve sorun olmuştur. TRT, özel kanalların çoğalmasıyla beraber denetim konusunda daha esnek olmaya başlamıştır.

TRT’nin Türkiye belgesel sinemasında hem geniş arşiviyle hem de kurumda çalışan belgeselcilerin, bütçe, kamera, kurgu ve gösterim imkânını sağlamasıyla önemli bir yeri vardır. TRT çalışanları kabul edilen proje önerilerini gerçekleştirme ve televizyon kanalıyla gösterimini gerçekleştirme imkânına sahiptir. TRT’nin belgesel adına yaptığı olumlu adımlardan biri de, 2009 yılında tematik kanal TRT Belgesel’in yayına başlamasıdır. Hem TRT Belgesel’in hem de TRT’nin günümüzdeki belgesel film üretimine ilişkin temel özelliklerine ikinci bölümde değinilecektir.

II. BÖLÜM: 2000'Lİ YILLARDA BELGESEL SİNEMA

Bu bölümde öncelikle küreselleşme ve dijital teknoloji ekseninde 2000'li yıllarda genel olarak dünyada belgesel sinemanın üretim tarzı ve eğilimlerine bakılacaktır. Bu çerçeveden son yıllarda Türkiye'de belgesel sinemanın yapım koşulları ve eğilimleri incelenecektir.

II.1. Küreselleşme ve Dijital Teknolojinin Belgesel Sinemaya Etkisi

21.yüzyılın ilk yıllarından itibaren belgesel üretiminin teknolojik, ticari, estetik, politik ve sosyal boyutları açısından önemli ve devam eden değişimlerine tanık olunmaktadır. Yaşadığımız dönemin temel karakteristiği olan melezleşme belgesel sinemanın üretim tarzında ve filmin anlatı yapısında kendini gösterir. Her şeyden önce bir terim olarak "belgesel" farklı boyutlarıyla yeniden tartışılmakta ve net bir tanımlanamamaktadır. Bunca tartışma, yaşadığımız çağa ilişkin gerçekleri ele alıp tartışan ve farklı anlatım tarzlarını içinde barındıran belgesel sinemanın, günümüzde güçlü bir mecra olarak yükselişle ilişkilidir. Belgesel sinema her dönemde olduğu gibi yaşadığımız çağda da, dünyayı karmaşık hale getiren çeşitli sorunları sorgulamakta ve bu sorunların bilinmeyen yönlerini gün yüzüne çıkarmaktadır. Ellis ve McLane'e göre (2005: 327-328), 1930-1940'lı yıllarda Grierson'un faydacı, eğitici, sosyal amaca hizmet eden belgesel anlayışı ile 2000'li yıllarda belgesel sinemacıların motivasyonu arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Yine 1970'li yıllarda dünyada yaşanan çeşitli toplumsal hareketlerin etkisi ve dönemin teknolojik imkânları sayesinde kadınlar, azınlıklar, yurttaşlık hakları elinden alınan grupların belgesel film üretimine sarılmaları ile bu dönemdeki belgesel hareketliliği arasında bir benzerlik görülebilir. Küreselleşme, yenedünya düzeni gibi kavramsallaştırmaların sıklıkla telaffuz edildiği günümüzde, bu olgulardan bağımsız

düşünemeyeceğimiz dünyadaki siyasi gerilimler, toplumsal açmazlar, çevre sorunları vs. günümüz belgesel sinemasının gündemindedir. 2000’li yıllara girerken belgesel sinemanın büyük ölçüde ilgilendiği en önemli olaylardan biri 11 Eylül 2001’de yaşanan ve dünyadaki siyasal, ekonomik ve toplumsal yaşamı derinden etkileyen New York’un Dünya Ticaret Merkezi’ne yönelik saldırıdır. Teknolojinin sağladığı olanaklar; hafif, taşınabilir, kullanımı kolay, hızlı film ekipmanları ve çeşitli görüntü kaydediciler sayesinde bu olay yüzlerce insan tarafından farklı bakış açılarıyla (çoğu zaman self-refleksive tarzda) ele alınmıştır. Arthur (2005: 19), 11 Eylül’ün yarattığı ortamla beraber gerçek ve sahici olana dair insanların bir karışıklık içinde olduğunu ve insanlarda oluşan bu boşluğun belgesel sinema tarafından doldurulduğunu söyler. *In Memoriam: New York 9/11/01* (Grey, Nevins ve Hoffman, 2002), filmi tüm bu filmler içinde öne çıkar. 9/11 saldırısı aynı zaman dilimi içerisinde yüzlerce farklı açıdan filme ve videoya kaydedilmiştir. Ellis ve McLane (2005: 335)’e göre bu film devrim niteliğindedir. Daha önce hiçbir olay bu kadar farklı insan ve kamera çeşitleri tarafından değişik açılardan çekilmemiştir. 9/11 olayı ile birlikte belgesel sinemanın muhalif çizgisi daha da görünür olur. Michael Moore’un, *Fahrenheit 9/11*; Robert Greenwald’ın ‘Un’ serisi (*Unprecedented: The 2000 Presidential Election*, *Uncovered: The Whole Truth About the Iraq War* ve *Unconstitutional: The War on Our Civil Liberties*), *Bush’s Brain* (Mealey ve Shoop, 2004), *Hijacking Catastrophe:9/11*, *Fear and the Selling of American Empire* (Earp ve Jhally, 2004) ve daha birçok filmle Amerika’da politik belgeseller tartışılır (Cineaste, 2005: 29-36). Michael Renov (2005: 30) televizyondan bıkmış olan insanların politik belgeseli benimsediğini söyler. Gerçekten de, görsel kültürün hâkim olduğu günümüzde medya aracılığıyla deneyimlenen bir yaşam alanı vardır. Bu süreçte doğrudan deneyimin alanı daralmış ve bütünlüğün yerini kopukluğa bıraktığı bir toplumsal gerçeklik alanı oluşmuştur (Çakır, 2007: 171).

Dolayısıyla yaşadığımız çağda en ulaşılır ‘bilgi edinme’ kaynağı olan televizyondaki gerçeklikten sıkılan ve Arthur’un dediği gibi gerçek konusunda karmaşıklığa düşen insanlar için belgesel sinema alternatif bir bilgilendirme kaynağıdır. Belgesel sinema, içinde yaşadığımız gerçekliğe ilişkin farklı sesleri içinde barındırmasıyla daha çok kişinin katılımını sağlar. Dolayısıyla, karmaşık bir olgu olan küreselleşmenin yoğunluğunun katlanarak arttığı günümüzde bu süreçleri anlamlandırabilecek önemli bir alan olan belgesel sinemayla bir bağ kurmak önemlidir. Son yıllarda belgesel sinema üzerine yapılan araştırmalarda iki temel unsurla karşılaşırız: küreselleşme ve dijital teknoloji (Hogart, 2006; Baker, 2006; Duruel Erkiç, 2008). Belgesel filmler her ikisiyle etkileşim içindedir. Dolayısıyla, 2000 sonrası belgesel sinemaya ilişkin tespitleri, onu etkileyen dinamiklerle ele alıp açıklamak gerekir.

II.1.1. Küreselleşme

İçinde yaşadığımız çağda sosyal hayatın büyük bir parçasının küresel süreçler tarafından belirlendiği genel bir görüştür. Bundan dolayı küreselleşme kavramı ve küreselleşmenin etkileri 1980’li yıllardan başlayarak günümüze kadar birçok disiplin tarafından, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik ve teknolojik boyutlarıyla artan bir şekilde ele alınıp değerlendirilmektedir. Çeşitli teknolojik ilerlemeler ve teknolojilerin yöndeşmesi (gelişmiş telekomünikasyon yapıları, cep telefonları, dijital ve kablolu televizyonlar, elektronik posta ve internet vs.) zaman tasarrufunu ve mekânsal yakınlaşmayı olanaklı kılmıştır (Giddens, 2005: 52-53). Buna bağlı olarak küreselleşmenin yoğunluğu katlanarak artmış ve daha görünür hale gelmiştir. Gelişen iletişim ve telekomünikasyon teknolojileri aracılığıyla enformasyonun ve sermayenin sınır tanımadan yer değiştirebilmesi, ulusötesi şirketlerin ortaya çıkışı ve dünya ekonomisinin uluslararasılaşması küreselleşmenin önemli ayaklarını oluşturur (Hirst ve Thompson, 2003:

26; Castells, 2008: 373). Ekonomik ve sosyal ilişkilerin yoğunlaşmasına bağlı olarak ulusal sınırların çözülmesiyle, insan hakları için evrensel talepler, etnik ve dini kimliklerin öne çıkışı ve kültürün bir mücadele alanı olarak görülmesi de bu sürecin önemli özelliğidir (Lieber ve Weisberg, 2009: 354). Ekonomi boyutuyla küreselleşme, çokuluslu şirketlerin ulus devletler üzerindeki yaptırım gücü, ticaret, yatırım ve finansal hareketlerin batı merkezli kuzeyde toplanması nedeniyle eşitsiz bir küresel ekonominin varlığı gibi tartışmaları içerir (Hirst ve Thompson, 2003: 26-28). Küreselleşmenin kültürel alandaki etkileri ise, homojenleşen, batılılaşan tüketici kültürüne bağlı olarak farklı kimliklerin yok oluşu ile ilişkilendirilmekte ve küreselleşme batı kültürel emperyalizminin bir devamı olarak görülmektedir (Tomlinson, 2004: 320). Bu görüşten farklı olarak batının (özellikle ABD) kültürel emperyalizmi karşısında, ‘kültürel güç olarak kimlik’in tartışılması önemlidir. Tomlinson’a göre (2004: 321), küreselleşme “kültürel kimliği yaratan ve zenginleştiren en önemli güç’tür”. Küreselleşen kültürel yapılar ile farklılıkları, yerelliği birarada tutan kültürel pratikler küresel sürecin önemli bir özelliğidir. Evrensel-tikel ilişkisi üzerinden bu konuya yaklaşan Robertson’a göre (1999: 214), çağdaş dünyanın ‘küçülmesi’nin bir biçimi olarak küreselleşme tüm toplumsal ve kültürel oluşumları göreceleştirip birbiriyle ‘eşitler’. Robertson “küreselin yerelleşmesi” ve “yerelin küreselleşmesi” sürecini “küyerelleşme” kavramıyla açıklar. Küresel ve yerel olanın bu kaçınılmaz ilişkisinde, evrensellik ve tikellik, homojenleşme ve hegemonlaşma gibi birbirine zıt ilkeleri ve eğilimleri içeren diyalektik bir küreselleşme anlayışı kendini gösterir (Tomlinson, 2004: 31).

Küreselleşme tartışmalarında, hem küresel sermaye hem de küresel kültür bağlamında sinema endüstrisi önemli bir yere sahiptir. Hollywood birçok dönemde dünya sinemasında baskın bir yere sahip olmuştur. Hollywood film endüstrisinde küreselleşme,

bazı şirketlerin birleşmesinde etkili olur.¹⁷ Hollywood filmleri önemli bir pazar payı elde eder. Bu alanda da küresel-yerel ilişkisi dikkat çeken bir noktadır. Hollywood yerel olan öğeleri içselleştirirken, ulusal sinema sektörleri de (ticari yapımlar) bu rekabeti sürdürebilmek ve pazar payı elde edebilmek için küresel bir takım öğeleri kullanır (Christensen, 2005: 28). Belgesel sinemada ise küreselleşme tartışmaları yapım pratikleri açısından küresel ve yerel güçlerin birbiriyle olan karmaşık ilişkisi ile belgeselin kamusal sorunlara yaklaşımı etrafında şekillenir (Hogart, 2006).Yapım pratikleri açısından küreselleşme ileriki bölümde ayrıntılandırılacağı üzere, tüm dünyada etkileşimli bir alanın açılmasını sağlamıştır. Birbirine eklenen çeşitli yapım tarzları bu dönemin bir karakteristiği olarak öne çıkar.

Küreselleşme ve belgesel sinema ilişkisine temel tartışmalar, küresel belgesellerin özgürlük, eşitlik gibi kamusal sorunları ele alabilirler mi, kendi yaşadığı toplum dışındaki konularla bağlantı kurmamıza yardımcı olabilirler mi gibi soruları içerir. Bu konuya ilişkin tartışmalar umutlu ve karamsar bakışları içinde barındırır. Küreselleşmeye olumlu yaklaşan görüşe göre belgeseller, ortak sorunlara yönelik incelemelere, örneğin; dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan çeşitli krizlerin, göç, çevre sorunları, uluslararası organize suçlar, dinlerin ve inançların yükselişi, teknolojik gelişmeler, küresel ekonomi gibi konulara bir bakış getirerek bu konuların küresel ölçekte tartışılmasında önemli bir etki yaratabilir (Hogart, 2006: 62; Duruel Erkılıç, 2007: 226; Güzel Korver, 2009-2010: 90). “Tek bir dünyada” (Giddens, 2005: 52) yaşıyor olmamızın bilinciyle bu gibi konular uluslar ve kültürler arasında bir diyalog kurmayı, birbirini

¹⁷ 2000’li yıllarda, Universal Studios ve yan kuruluşları NBC Universal’ın bir parçası olurken; Columbia Pictures ve yan kuruluşları Japon Sony şirketine ait olmuş ve Twentieth Century Fox, News Corporation’ın bir parçası olmuştur. Kurumsal birleşmeler Hollywood’un yerli ve yabancı marketlerle yarışmasında destekleyici olmuş ve sektöre egemen ve rakipsiz olmasını sağlamıştır (Pramaggiore ve Wallis, 2008: 418, 419).

tanımayı ve anlamayı beraberinde getirir. Duruel Erkılıç'a göre (2007: 226), "belgesel sinema küreselleşmenin yarattığı gerilimleri yansıtan ve sonuçlarını tartışan, kendi içinde küreselleşme=amerikanlaşma denkleminin dışına çıkmaya çalışan bir üretim alanı olarak görünmektedir". Son yıllarda bazı belgesel filmlerde hem küresel bir takım sorunların ele alındığı, hem de küreselleşmenin kendisinin tartışıldığı görülebilmektedir. *War and Globalization: The Truth Behind September 11*(Chossudovsky, 2006), *The New Rules of The World* (Pilger, 2001), *Global Warming or Global Governance* (2009), *No Logo: Brands, Globalization&Resistance* (Jhally ve Alper, 2001), *The Corporation* (Achbar ve Abbott, 2003), *Super Size Me* (Spurlock, 2004), *Addicted to Plastic* (Connacher,2008), ve *Big Bucks Big Pharma* (Ridberg, 2006) bu eğilimdeki filmlerden bazılarıdır.

Küreselleşme ile Amerikanlaşmayı eşanlamlı olarak değerlendiren bakış açısına göre belgesel sinema, tüm dünyayı kuşatan benzer yaşama biçimlerinden, görsel formlardan ya da zihinsel döngülerden sıyrılarak izleyicisini farklı bir alana taşıma çabasıdadır (Duruel Erkılıç, 2007: 227). Ayrıca belgesel sinema, Hollywood'un dayatmış olduğu verili sinema dilinin karşısında yerel sinema dillerini yaratabilmektedir (Kutay, 2003). Küreselleşme ve belgesel sinema ilişkisine karamsar bir noktadan bakanlar, küresel belgesellerin, kamusal tartışmalarla ilişkin önleyici bir işlev üstlendiğini öne sürer. Örneğin, piyasaya yönelik, farklı kültürlerden gelen yorumların homojenleştirilmesi ya da kamusal alanda daha riskli sonuçlara yol açabilecek durumlarda sorunların kişisel boyutlara indirgenmesi. Tüm bu durumlarda belgeseller kamusal yöndeki incelemelerin, farklı bakış açılarının temsil edilmesinin ve hatta izleyiciler arası kurulacak farklı bağların önüne geçmekte ve onları engellemektedir (Hogart, 2006: 62-63). Politik, ekonomik, yasal ve kültürel kısıtlamalar belgeselin küresel pazarda özgürce konuşmasına belli sınırlılıklar getirebilir.

II.1.2. Dijital Teknoloji

Küreselleşme sürecinin önemli bir dinamiği olan dijitalleşmenin belgesel sinemayla olan ilişkisine iki açıdan bakılabilir. Bunlardan birincisi; dijital teknolojinin film yapımına getirdiği olanaklar, diğeri ise gerçeklik kavramı.

Dijitalleşme, ikilik düzende 0 ve 1'den oluşan kodlanmış görüntü ve seslerin depolanmasına, manipüle edilmesine ve yeniden üretimine olanak sağlar. Ses, müzik, fotoğraf, video, yazı gibi her türdeki veri, 0 ve 1'lerden oluşan sayısal kodlara dönüştürülür, telekomünikasyon teknolojisi, internet ve yayıncılık alanındaki yöndeşmeyle farklı noktalara ulaştırılır ve alıcıların kullanımına sunulur (Prince, 2002: 116). Dijital teknolojinin sinemaya sağladığı olanaklarla film yapım pratiğinde devam eden önemli değişimler yaşanmaktadır. Geleneksel üretim tarzında dijitalleşme sonucu bir takım kırılmalar yaşanmakta ve dijital bir üretim tarzına doğru yol alınmaktadır (Erkılıç: 2006). Hızlı bir şekilde birbirinin yerini alan çeşitli formatlar ve 2000'li yılların başında Apple'ın AVID'le başlayan dijital kurgu devrimi önemli gelişmelerdir.¹⁸ Dijital kamera, dijital video kurgusu, ses kaydı ve post-produksiyondaki gelişmeler, animasyon için dijital araçlar vs. belgesel film yapımını üretim tarzından, ürün yaratımı ve estetiğine kadar farklı boyutlarıyla büyük ölçüde etkilemektedir. Film yapımı için gerekli olan çekim ve post-produksiyon süreçleri bilgisayar ortamıyla daha kolay ve hızlı tamamlanabilir. Gittikçe çeşitlenen dijital teknikler ve imkânlarla üretilen yapımlar daha deneysel olabilmektedir. Amatör ve profesyonel film yapımcıları, DVD ve internet gibi platformlar arası birliktelik

¹⁸ Teknolojik gelişmelerle formatlar hızlı bir biçimde eskimektedir. Kaset yerine artık belleklere kayıt yapılmakta ve dijital aktarım sayesinde bu belleklerden görüntüler bilgisayarda arşivlenebilmektedir. Bu sayede kaset maliyetinden düşülmektedir. Bu gelişmelere bağlı olarak birçok kişi, dijital film kamerası, kolay kullanımı olan kurgu programları ve internet aracılığıyla kendi filmlerini yapıp, başkalarıyla paylaşabilmektedir.

gibi çeşitli interaktif formları kullanarak medyayı daha geleneksel belgesel metinlerinin dağıtımını için yeni bir araç olarak kullanmaktadır (Hight, 2008). Yeni dijital üretim, televizyon formatlarının sürekli çoğalması, sinema filmlerindeki artış, YouTube ve Google Video gibi video paylaşım sitelerinde görüntü yayınlamanın yaygınlaşması, daha fazla üretimin yapılmasında etkili olmuştur (Austin ve Jong, 2008: 1). Bu yenilikler belgesel film yapımının toplumsal-tarihsel dünyayı yakalamada yeni yaklaşımlara yönelmesine olanak verirken, bağımsız film yapımları da çoğalmaktadır. Baker'e göre (2006: X) belgesel yeni bir altın çağı yaşamaktadır ve bunu sağlayan etkenler; birçok kişinin farklı biçemlerle belgesel türüne yeni yaklaşımlar getirmeleri ve film yapım maliyetlerindeki düşüşlerdir.

Son yıllarda en çok konuşulan konulardan biri de belgesel filmlerin sinema salonlarında gösterime girerek geniş izleyici kitlesiyle buluşmasıdır. Chanan (2007: 3), dijital video çağında belgeselin beyaz perdeye dönüşünü 'yeni belgesel dalgası' olarak tanımlar. Chanan'a göre (2007: 3) belgeseller son on, on beş yıldır sinemaya beklenmedik büyük bir dönüş yapmıştır. Belgesellerin sadece televizyona ait olmadığı, sinemalarda da yer alabileceği görülmüştür. Belgesellerin yeniden yükselişe geçişi basında da dikkat çeker. 2003'te Telegraph'ın yazarlarından David Gritten, "*Why truth is stronger than fiction (Neden gerçek kurmacadan daha güçlüdür)*" başlığıyla kaleme aldığı yazısında belgeselin altın çağında olduğunu söyler. Gritten'a göre düşük bütçeler, mütevazı tanıtım ve kısıtlı dağıtımla, belgeseller film dünyasının ihmal edilmiş, üvey çocuğu olarak kalmaktadır. Hollywood stüdyo filmleri birçok gösterim alanında baskın olurken sinemaya gidenler, kendilerine doğruyu sunacağı varsayımıyla belgesel arayışına girerler. Gritten belgesellerin bu kadar çok gündeme gelmesinde kısmen finansal nedenlerin etkili olduğunu söyler. Belgesel film yapımında finansal destek bulmak kolay olmamaktadır. Ancak *Hoop*

Dreams (James, 1994), *Bowling for Columbine* (Moore, 2002), *Fahrenheit 9/11*(Moore, 2004), *Spellbound* (Blitz, 2002), *The Kid Stays in the Picture* (Morgen ve Burstein, 2002), *Supersize Me* (Spurlock, 2004) *Tarnation* (Caouette, 2003) ve *The Corporation* (Abbott ve Achbar, 2003) gibi gişede başarılı olan filmler yatırımcılara belgeselin yatırım yapmaya değer olduğuna dair sinyaller verir. Bazı belgesellerin sinema salonlarından elde ettiği başarı belgesel filmlerin kurmaca filmlerle yarışabilecek özellikte olduğunu ve ticari potansiyelini gösterir¹⁹ Bu gibi filmler sinema filmi finansmanı olarak adlandırılan yöntemi kullanır. Bu yapım modelinde sinema salonları ve DVD'ler ana dağıtım kanallarıdır ve yüksek oranda ticari başarı elde edilir. Vicente (2008: 272), gişelerde başarı kazanan belgesellerin, üretilmiş belgesellerin toplamının sadece küçük bir yüzdesini oluşturduğunu belirterek diğer 'sinemasal' belgesellerin seyircisine ulaşmak için hangi platformları veya medyayı kullanması gerektiği sorusunu gündeme getirir. Yakın zamana kadar filmler sinema salonları ya da televizyon aracılığıyla izleyiciyle buluşmuştur. Ancak çeşitli teknolojik gelişmeler filmlerin finans, dağıtım ve gösterim kanallarını çeşitlendirmiştir. Filmler; sinema salonlarının yanı sıra artık DVD ve Blu-ray gibi çeşitli formatlarda tüketiciye sunulan homevideo/ev sineması sistemi, farklı özelliklere sahip kanalları içine alan ödemeli televizyon ve internet platformları gibi geniş bir dağıtım ve gösterim seçenekleriyle izleyiciye ulaşabilmektedir. Özellikle internet teknolojilerindeki gelişim neredeyse bütün dünyaya ulaşabilen bir paylaşım alanı yaratmıştır. Filmlerin internet üzerinden izlenmesine de olanak tanıyan ve maliyeti düşük olan bu platformlar (DVD, Video on Demand, vs.) seyircinin izleme deneyimlerini, dağıtım kanallarını ve belgesel için yapım modellerini çeşitlendirmiştir (Erkılıç ve Toprak, 2012: 13). 2006 yılından itibaren belgesel alanında da gözlemlenen ve geleneksel modellerin yetersiz

¹⁹ Bkz. <http://boxofficemojo.com/genres/chart/?id=documentary.html>

kaldığı yerleri dolduran bu yeni platformlar, 1. küresel dağıtımına bağlı olarak ürünün geniş alanda mevcut olması, 2. hak sahibi için kullanılabilir ekonomik bir model oluşu, 3. film yapımıcısının film üzerinde elde ettiği kontrol, 4. yapımıcının kendi izleyicisini bulabilme ve doğrudan ulaşabilme (tek tek izleyiciler olarak), 5. esnek gösterim stratejileri ve düşük maliyetler gibi özellikleriyle ilgi görmektedir (Vicente, 2008: 275; Broderick, 2012). Son yıllarda birçok şirket gişe başarısı elde etmiş filmlerin olduğu kadar bağımsız belgesellerin de satışını ya da gösterimini online platformları kullanarak yapmaya başlamıştır (Glynne, 2011: 203). Bu servisler film izlemek için ödeme yapan seyirci yoluyla belgesel film yapımıcılarına finans kaynağı sağlar. Onlinefilm, DocsOnline.tv, Documen.tv ve daha birçok internet sitesi bu imkanı sağlamaktadır. Finans konusunda da ileride ayrıntılandırılacak olan internet üzerinden kitlesel fonlama yöntemi yeni bir eğilim olarak bu dönemde karşımıza çıkar.

Bjorn Sorensen (akt. Saunders, 2010: 233), “yeni medya”nın kurmaca olmayan film üzerindeki etkilerini açıklar:

1. Yeni teknoloji, yeni ifade araçlarını sağlar. Bunun sonucu olarak görsel-ışitsel anlatım biçimleri, özel ve ayrıcalıklı bir mecradan ortak ve kamuya açık bir anlatım biçimi haline gelişmektedir.
2. Bu değişim, daha demokratik bir kullanımı sağlar.
3. Yeni olanaklar modern ve farklı biçimlerin ve kullanımların önünü açar.

Bu analize göre yeni medya (‘Web 2.0.’ “internet kullanıcılarının ortaklaşa ve paylaşarak yarattığı sistem”) demokratikleşmeyi ve katılımcılığı artırmakta, herkese kültürel sınırları aşma ve ifadelerini paylaşma şansı verir (Saunders, 2010: 233). Bu yeni kanallar büyük ölçüde, herkesin kendi sesini duyurmasına ve çok büyük oranda izleyiciye ulaşmasına

olanak sağlar.²⁰ YouTube gibi video paylaşım sitelerinde sayısız izleyiciye ulaşabilmenin yanı sıra, izleyici görüntüler ya da filmlerle ilgili olarak yorum yapabilir. Dolayısıyla tüketici ve üretici arasındaki ilişki de değişime uğrar. Film üretenler kendi seyircisiyle interaktif bir ortamda buluşur. Bu platformlarda dünyanın herhangi bir yerinde yaşayan herhangi bir kişi küresel alanda kendi sesini duyurabilir.

Özetle dijital teknoloji, belgesel sinemacılara daha ucuz, daha kaliteli çekim yapma olanağı sağlar. Çekim sonrası non-linear kurguyla, renk, ses, efekt ve animasyon araçlarının çeşitlenmesi ve bunların hızlı ve her an değiştirilebilir özellikte oluşu önemli kolaylıklardır. Bunun yanı sıra, film ya da kaset yerine bellek kartının kullanılması belgeselcinin görüntüleri anında bilgisayara aktarmasını sağlar. Bu özellik sayesinde hem mevcut bellek yeniden kullanılmakta (kasete gerek kalmadığı için maliyet düşmekte) hem de görüntüler anında izlenerek çekim hataları vs. görülebilmektedir. Bu da fazla zaman kaybı olmadan yeniden çekim yapma fırsatı verir.

Dijital teknoloji ve belgesel sinema ilişkine bir de ‘gerçeklik’²¹ sorunsalı üzerinden bakılır.²² Gerçekliğe çok yaklaşan bir sanat dalı olarak görülen sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi durağan fotoğraflardan hareketli filme geçişle başlayıp günümüze kadar sürekli ilerleyen yeni teknik uygulamalarla farklı boyut kazanmakta ve tartışılmaktadır.

²⁰ Örneğin, 1927 doğumlu, ‘Geriatric1927’ rumuzlu Peter Oakley her bölümü 5-10 dakikalık olan “Telling It All” video dizisi ile video paylaşım sitesi YouTube’da tanınmış ve bu sitenin en çok takip edilen üyelerinden biri olmuştur.

²¹ Sinema ve gerçeklik ilişkisi kuramsal olarak biçimciler (formalist) ve gerçekçiler (realist) olarak yapılır. Bazin ve Kracauer gerçekçi kuramın önemli temsilcileri iken biçimci geleneğin önemli isimleri Arnheim, Eisenstein ve Balazs’tır. Bu iki yönelim ve aralarındaki karşıtlık sinema tarihinde Lumiere ve Melies’e kadar dayanır.

Görüntü, gerçeklik konusunda ikna edici özelliğe sahiptir. Herhangi birşeyi fotoğraf ya da film gibi görsel bir temsil aracılığı ile görmek izleyenleri fiziksel gerçekliğe yaklaştırır. Resmedilen, fotoğraflanan ya da sayısal hale getirilen görüntü aslında o şeyin kendisi değildir. “Bu düzenlenen, aydınlatılan, kameranın ya da bilgisayarın önüne getirilen, filme ya da ikili kodla (binary code) bilgisayara aktarılan, o şeyin gerçeklikteymiş gibi kendisi gibi görünen, ama aslında yalnızca o şeyin imgesi olarak görünen – aracılık edilen bir aktarımın bir temsilidir” (Kolker, 2011: 21). Filmi oluşturan görüntüler birçok müdahale (optik, bilgisayar, insan eli, insan gözü vs.) sonucunda oluşur. Görüntülenen şeye, yönetmenin seçtiği objektif, kompozisyon, çekim açı ve ölçekleri, kurgu ve daha birçok unsur etki eder. Kamera, bir mekânı, aksiyonu gerçek yaşamda olduğu biçimiyle ham haliyle kaydedebilir. Ancak yaşamın basitçe kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir. “Sinema izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakamaz” (Bonitzer, 2006: 87). Sinemada ironi, düş ve imgelem gibi yaratıcı öğeler de devreye girer (Armes, 2011: 20). Ancak kurmaca filmlerden farklı olarak belgesel filmlerin gerçekle olan ilişkisi daha da tartışmalıdır. Belgesel sinemanın hem sanatsal hem de bilimsel bir çizgisi vardır. Belgesel filmlerde yönetmen ele aldığı konuya, nesneye yöntem olarak bu iki unsuru göz önünde bulundurarak yaklaşır. Bununla birlikte izleyicinin de belgesel filme yüklediği anlamlar vardır. Belgesel film bu bilimsel çizgisi ile yaşadığımız dünyayı anlamlandırmayı, gerçeği ortaya koymayı onu sorgulamayı ve olayları kavranabilir kılmanın görsel bir aracıdır. Bu nedenle bazı filmler kamusal bir sorumluluk altına da girebilmektedir. Tüm bunların yanı sıra, belgesel için klasik bir anlatı olan “tanrının sesi” dış-ses kullanımının görüntü ve argümanların doğruluğu ve gerçekliği

²² Belgesel sinema gerçeklik ilişkisini tarih felsefesi açısından tartışmak için önemli bir kaynak olarak bkz. Ulutak (1988).

konusunda izleyiciye sorgulama şansı bırakmayan otoriterlik özelliği her söylenenin gerçek olduğu konusunda bir algı yaratır. Dolayısıyla belgesele verilen bu anlam, izleyiciyi filmde yer alan görüntülerin ve argümanların doğruluğu konusunda bir ön kabule bağlar. Ancak tıpkı kurmaca film yönetmenleri gibi belgesel film yönetmenleri de sinemanın sunduğu yaratıcı özgürlük alanında gezinirler. Belgesel filmler dünyayı yaratıcı bir biçimde anlamlandırır. Nichols (2010: 1), belgesellerin varsayımlara meydan okuyarak algıları değiştirdiğini söyler. Bunun yapılabilmesi için var olan gerçekliğin işlenmesi gerekir. Belgeselciler ele aldıkları gerçekliğe tasarım/senaryo aşamasından, elde edilen arşiv belge olan fotoğraf ve görüntülerin seçimi ve kullanımı ile çekim ve kurgu aşamasına kadar olan süreçte biçim verirler. Bu nedenle gerçeklikle sıkı bir ilişki için de olan belgesellerin de sübjektif bir üretim alanı olduğu göz ardı edilmemelidir. Ruby'e göre (2005b: 214), birçok izleyici belgesel görüntülerinin gerçeğin doğru temsilleri olduğuna inanır. Bu nedenle belgeselcilerin, belgesel formunun yorum ve inşa eden doğasını izleyicilere hatırlatması gerekir.

Sinemada üretim tarzı (yapım pratikleri) açısından büyük bir devrim yaratan dijital teknoloji ile birlikte gerçeklik tartışmaları farklı boyutlar kazanarak gündeme gelir. Geleneksel film üretim tarzının dayandığı fiziksel gerçeklik (mekân, nesne, aksiyon vs.) dijital film üretim tarzına geçişle birlikte değişikliğe uğrar. Görüntüler, sesler ve metinlerin sayısallaştırılmasıyla analog üretimin sınırları aşılar. Dijital dünyanın fiziksel sınırlarının olmayışı kullanıcılar için herşeyi olanaklı hale getirir. Dijital teknoloji sayesinde bilgisayar ortamında görüntüler üzerinde büyük ölçüde değişimler yapılabilir. Bu değişim sonrasında elde edilen dijital görüntüler gerçeğe çok yaklaşabilmekte hatta onun ötesine geçebilmektedir. Objektifin önündeki fiziksel gerçekliği kaydeden ve ona dayanan geleneksel üretimden en büyük farkıyla dijital üretimde karakterler, mekânlar, belgeler ve

daha birçok şey bilgisayar ortamında kusursuzca üretilebilir. Artık görüntünün fiziksel varlığına bile gerek kalmamaktadır. Bu noktada da sanal bir gerçeklikten söz edilir.²³ Görüntünün gerçekliği konusunda duyulan önceki endişeler, dijital görüntü manipülasyonu ile yeniden alevlenir. Manovich (1996), dijital verinin değişebilirliğinin, sinemanın doküman olarak gerçeklik değerinin de değişmesine neden olduğunu söyler. Dijital kurgu, belgeselin ‘grameri’ni ve görüntü kullanımındaki esnekliği etkiler (Corner ve Rosenthal, 2005: 5). Buna bağlı olarak, belgenin büyük önem taşıdığı belgesel filmlerde, sinemacının etik yükümlülükleri en önemli konulardan biri olarak kalmaya devam eder. Geleceğin estetiği etik üzerinden inşa edilecektir. Etik, hem gerçekle ilişkimizde hem de onun estetik üretiminde gericimiz ne olursa olsun sinemacılara çıkış yolu gösterecektir (Duruel Erkilic ve Erkilic, 2007: 304).

Dijital teknolojinin belgesel sinema üzerindeki etkilerini şöyle özetleyebiliriz:

1. Yapım pratikleri değişime uğrar. Dijital post-produksiyonla başlayan süreç, prodüksiyon aşamasında da dijital kamera, ses kaydı kullanımı ile devam eder.
2. Yapım maliyetleri düşerken deneysel çalışmalar yapılır ve belgeselde yeni yaklaşımlar doğar.
3. DVD, Blu-ray, video on demand, internet gibi platformlar arası birlikteliğin kullanımı ile belgeselciler finans, dağıtım, gösterim için alternatif olanaklar yakalar.
4. Yeni teknolojilerle web documentary/interaktif belgesel gibi farklı ifade biçimleri ortaya çıkar.
5. Seyircinin izleme deneyimleri değişirken, belgeselciler için de yapım modelleri çeşitlenir.
6. Kolektif bir üretim alanı olan belgesel sinemada bireysel yapımlara fırsat doğar.
7. Belgeseller özel bir mecradan ortak, kamuya açık bir anlatım biçimi olarak gelişir, bu da demokratik bir alanın oluşmasına ortam hazırlar.
8. Dijital ortamda varolan görüntülerin sınırsız olanaklarla

²³ Baudrillard (1998) “simulasyon kuramı”nda teknolojinin geldiği noktada, simularklar ve simulasyonla çevrelenen bir dünyada artık gerçeklik ve temsil ilişkisinin değiştiği bir hipergerçeklik evreninde yaşadığımızı söyler.

değiştirilebilmesi, fiziksel olarak varolmayan şeylerin sanal ortamda yaratılabilmesi bir taraftan görüntü kalitesinin artması, görsel belge sorununun alternatif olarak çözülmesi, yaratıcı çalışmaların ortaya çıkmasını sağlarken bir taraftan da “sinemanın doküman olarak gerçeklik değerinin değişmesi[ne]” (Monavich, 1996) neden olur.

II.1.3. Melez/Karma Bir Üretime Doğru: Sponsorluk, Fonlar, Ortak Yapımlar, Pitching, Kitlese Fonlama

Belgesel sinemada üretim tarzının en temel belirleyenleri olan finansman ve üretim araçları ağırlıklı olarak televizyon kuruluşları üzerinden sağlanır ancak günümüzde televizyon dışında artık çeşitli fonlar, pitching (sunum) platformları, resmi ve özel kurumların sponsorlukları, ortak yapımlar, kitlese fonlama, belgesellerin alternatif kaynakları olarak gittikçe çeşitlenir. Tüm bu tarzlar geçirgen özellikte olabilir. Bir film birden fazla kaynakla finanse edilerek yapım, dağıtım ve gösterimini yapabilir. Örneğin herhangi bir televizyon tarafından finanse edilen bir film sinema salonlarında gösterilebileceği gibi (örn. *Etre et Avoir* (Philibert, 2004) *Corporation* (Achbar ve Abbott, 2003)), bir ülkenin finanse ettiği filme başka ülkelerin televizyonları da ortak olabilir.

Günümüzde televizyona bağlı olan üretim tarzında belgeselcilerin filmlerini finanse edebilmesi için, kanalın hangi tür belgesellere ağırlık verdiği, ne gibi yapım arayışları içinde olduğu oldukça belirleyicidir. Burada belgeselcinin projesiyle kanalın yayın politikaları, kuşak programları arasında bir paralelliğin olması beklenir. Dünyadan örneklerine baktığımızda televizyonda İngiltere’de; BBC, Channel 4, Amerika’da; Discovery Channel, National Geographic, HBO, History Channel, CPB(Corporation for Public Broadcasting), PBS’i (Public Broadcasting System) görmekteyiz. Bu bölgelerde finansal kaynak bulmada televizyon yayıncısının bir yapım şirketi tarafından sunulan bir

fikre dayalı filmi sipariş etmesi söz konusudur. Ayrıca bu kanalların kuşakları ve zaman dilimleri proje seçmede belirleyicidir (Glynne, 2011: 71). Discovery, bağımsız film yapımcılarına fırsat sunar. Bu gibi kanallardan finansman elde etmek pazar bilgisini gerektirir. Dolayısıyla bu belgeselin konusu, estetiği, anlatısı, tarzı, uzunluğu gibi filme ilişkin birçok şeyi açıkça etkiler. Avrupa’da, televizyonda belgesel film yayıncılık açısından önem taşır. Özellikle Fransa’da; ARTE, Almanya’da ZDF ve ARD belgesel film için önemlidir. ARTE Avrupa’nın çoklu kültürel kanalı olarak öne çıkmaktadır. Bu kanallar farklı ülkelerden proje önerilerine açıktır. Ancak yine burada da kendi izleyici kitlesi belirleyici olabilmektedir. Bu bölgede ortak yapım ve ön-satışlar yaygındır. Ortak yapımda önemli bağımsız filmler birden fazla yayın kuruluşu tarafından finanse edilebilir. Bu durumda finansörler yayın lisansını alırlar ve diğer haklar, gelirler film yapımcısında kalabilir.

Belgesel üzerine yapılan çalışmalar özellikle televizyondaki belgesellerin ‘küresel’ den çok, ulusal kapsamda olduğuna işaret eder. Örneğin Discovery Channel ve diğer uluslararası özel kanallardaki küresel programlara göre, düzenli karasal yayın yapan televizyonlardaki yerel programlar daha çok popüler olma eğilimindedir. Bu araştırmalar belgesellerin birçok pazarda az ya da çok yerli olarak üretilip tüketildiğini ortaya koyar. Uluslararası kanalların çok azı belgeselin dünya izleyicisine yönelik tasarlanmış yapımlarına şans tanır (Hogart, 2006: 21). Bu alandaki araştırmaların yetersiz olmasına karşın, yerli izleyicilerin yerli belgeselleri tercih ettiği ve tüm dünyada yapımcıların, izleyicilerinin kendi yaşadıkları coğrafyaya yakın konularla ilgilendiklerini iddia edilir. Ancak istisnalar vardır. Hogart’a göre (2006: 21), Avrupa seyircisi için belli ölçüde çoklu kültürel çizgi sağlayan Avrupa’nın ARTE kanalı ve Amerika’nın Documentary Channel’ı (Belgesel Kanalı) kozmopolitan bir çizgidedir. Avrupa’da ise iki ya da daha fazla

televizyonun tek bir belgesele yatırım yaptığı bir ortak yapım coğrafyası vardır. Avrupa kanallarında kaynak bulma şansı ulusal kanallara göre daha yüksek olabilmektedir. Belgeselcilerin kaynak bulabilmesi için farklı ülkelerdeki farklı televizyonların belirli miktarlarda maddi katkı sağlamaları gerekir (Glynne, 2011: 73-74). Hogart (2006) ortak yapımları, yerelin belgesel yapımına olanak sağlaması nedeniyle küresel ve yerelin birbirini tamamladığı bir pratik olarak görür.

Günümüzde belgeselin bir sinema filmi olarak finanse edilmesinde ise, üç ana yol vardır: televizyon, sinema filmine yatırım yapacak kuruluşlar ve kurmaca sinema filmi yaklaşımı (hibe, ödenek, dağıtımıcılarla anlaşma, özel sermaye, vs.) (Glynne, 2011: 79). Çeşitli kuruluşların yaptığı sponsorluklar ise, belgesel sinemacılar için projelerini finanse etmeyi sağlayan ana kanallardan biridir. Sponsorluk, “bir kişi veya kuruluşun kendi uzmanlık alanı dışındaki herhangi bir olay ya da etkinliğe doğrudan ya da dolaylı olarak belirli bir dönemde kar veya çıkar amacı elde etmek için destek sağlaması ile günümüzde sözcük anlamı olan kefalet ve desteklemeden ziyade tanıtım aracı olarak” (Çelik, 2011: 259) tanımlanır. Sponsor şirketlerle film yapımcıları arasındaki ilişki, günümüze kadar çeşitli yöntemler ve stratejilerle gelişerek devam etmektedir. Kuruluşlar, kurumsal imaj ya da markaların tanıtımını yapmak, kendi faaliyet alanına doğrudan uyan projelere destek vererek hedef kitlelerine farklı bir kanalla ulaşmak, ürünlerini tanıtmak, medyada yer almak, kurum kültürünü oluşturmak ve topluma katkıda bulunmak gibi çeşitli nedenlerle filmlere sponsorluk yapar (Çelik, 2011: 262; Okay, 1997: 134).

Belgesel film yapımcıları sponsor ararken, kendi ihtiyaçlarını tespit ederek sponsordan beklentilerini belirledikleri bir öneri teklifini oluşturur. Ele alınan konu ile sponsor kuruluşların faaliyetleri arasında paralellik oluşturacak bir bağ varsa, bu kurumlar kendi imajlarını oluşturmak ve saygınlık kazanmak amacıyla projeye destek verebilir.

Örneğin bir petrol şirketi olan Gulf Oil, 1 milyon \$'a, CBS'te yayınlanan doğa belgeseli dizisi 'National Geographic Special'ın sponsorluğunu yaparak çevreye duyarlı olduğunu göstermek ister (Okay, 1997:141). Türkiye'de 12 bölümlük kültür ve uygarlık konulu filmlerden olan *Turkuaz* (Karabuda, 1990) Garanti Bankası'nın sponsorluğuyla yapılmıştır. Türkiye'de kültür-sanat alanındaki etkinliklere destek veren Yapı Kredi Bankası da kendi stratejilerine uygun olarak sinema filmlerine zaman zaman sponsor olmaktadır.

Finans kaynağı bulma konusunda sınırlı olanaklara sahip olan yerel bölgelerde uluslararası ilişkiler önem kazanır. Devlet desteğinin yeterli olmayışı, özel sektör finansörlerinin belgesele sıcak bakmayışı ve az gelişen sponsorluk yöntemi gibi nedenlerle yapımcılar kendi sınırlarının ötesinde fon bulma arayışına girerler. Yabancı sermayeciler de belgeseli üretmek için daha ucuz, satmak için daha kolay ve diğer programlara göre göstermek için daha uzun ömürlü bulmaktadırlar. Bu gibi nedenlerle küresel pazarda belgesele talep olmaktadır. Birçok ülkenin kendi ulusal ve bölgesel film fonları vardır. Bunun yanı sıra yardım kuruluşları, sivil toplum örgütleri, vakıflar vs. ilgilerini çeken konulara maddi destek verirler. International Documentary Association (IDA), Independent Film Project (IFP), Film Arts Foundation, IMAGE Film ve Video Center, Women Make Movies, Film Forum, Documentary Educational Resources belgesel filmlere fon desteği veren kuruluşlardan bazılarıdır.

Belgesel sinemacıların farklı ülkelerdeki film yapımcıları, yönetmenler ve finansörlerle etkileşime geçebileceği en önemli platformlardan biri de uluslararası film festivalleridir. Dünya çapında belgeselin köklü bir geleneği haline gelmiş ve 90'lı yılların sonundan günümüze iyice artış gösteren 2,500 den fazla festival gerçekleşmektedir.²⁴Farklı

²⁴ Başlıca film festivalleri; International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA), Toronto Hot Docs International Documentary Film Festival, Sheffield Doc/Fest, Silver Docs, True/False Film Festival,

ülkelerden yüzlerce filmin gösterimi yapılmakta, dünyada dağınık halde olan film yapımcıları, yönetmenleri ve finansörleri biraraya gelmektedir. Bundan dolayı festivaller küresel bir faaliyet olarak görülür. Bu festivaller ayrıca belgesel için bir pazar yaratır. Festivaller teknolojik hareketliliğin, fikirlerin, paraların ve farklı bölgelerden kişilerin buluşmasına olanak sağlarken yapımların fonlanmasına da aracı olur (Hogart, 2006: 33; Ellis ve McLane, 2005: 341). Örneğin, New York'un *Independent Film Project* ve Afrika'nın *Sithengi* Film Festivali, küresel pazarla yerel bağlantıları kurabilmek için oluşturulmuştur. Hogart'a göre (2006: 34), festivallerde belli bir ölçüde belgesel çeşitliliğine izin verilmesinin yanı sıra, her festival eşitlik yaratmaz. Bu buluşmalar büyük ülkelerin küçük ülkeler üzerindeki belli bir çeşit belgeselin hâkim kılmanın da bir örneği olarak görülebilir. Festivaller dünya çapında yapımcılar üzerinde baskın bir pazar biçimini empoze edebilir.

Belgesel film yapımının son yıllarda çeşitlenen ve birarada yürütülen bir üretim tarzı içinde olduğunun bir diğer işareti pitching (sunum) platformlarıdır. Pitching, bir belgesel projesi sahibinin (yönetmen/yapımcı) aracı editörlerin önünde projesini tanıttığı ve destek almaya çalıştığı bir sunum biçimidir. Pitching platformları aracılığıyla filmlerini finanse etmek isteyen belgeselcilerin bir takım becerilere sahip olması beklenir. Bunlardan biri, projenin temel fikrini birkaç etkileyici cümleyle özetleyebilmektir. Belgeselcinin projesine inanması ve projeyi gerçekleştirebileceğine dair aracı editörleri ikna etmesi gerekir (Bernard, 2007: 137-138). Bu platformlarda proje sahiplerine verilen süre çok kısıtlı olup, belgeselcilerin kendilerini ve projelerini bu süre içinde en iyi şekilde ifade etmeleri ve aracı editörleri etkilemeleri beklenir. Birer işadamı olan aracı editörler,

Thessaloniki Documentary Festival, Visions Du Reel, Sunny Side of the Doc, La Rochelle, Leipzig, CPH:Doc. Türkiye'nin başlıca belgesel film festivalleri ise, İstanbul Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, Safranbolu Altınsafran Belgesel Film Festivali'dir.

projenin maliyetini karşılayıp karşılayamayacaklarını ve kanalları ya da fonları için uygun olup olmadığı bilmek ister (Glynne, 2011: 82-83). Bernard'a göre (2007: 138-139), bu platformlardan destek alabilmek için aracı editörler hakkında bilgi sahibi olmak, yaptıkları işleri yakından takip etmek ve daha önce ne tür projelere destek verdiklerini bilmek oldukça önemlidir. Dünyanın farklı yerlerinde, belli dönemlerde pitching oturumları yapılır. Bu oturumlar bazen bir festivalin içinde yer alan bir etkinlik olabileceği gibi bazen de bir televizyon kuruluşunun parçası olabilir. Channel 4 BRITDOC Foundation, Sunny Side of the Doc, FEST Pitching Forum (FEST-International Film Festival), DOC Meeting Argentina (Pitching and One-on-One), Co-production Forum (San Sebastian International Film Festival) pitching platformlarından bazılarıdır.

Son yıllarda belgesel film üretim tarzında yeni bir eğilim daha vardır. Teknolojik ilerlemeler ve internetin sınır tanımayan olanakları sayesinde bazı belgeselciler geleneksel finans yöntemlerinin yetersizliği nedeniyle alternatif bir kanal olarak "kitlesele fonlama" (crowdfunding) modeline yönelmektedir. Kitlesele fonlama, kişilerin ya da kurumların sıklıkla internet üzerinden küçük miktarlarda bağışlarla, inandıkları ve güvendikleri müzisyenlerin, film yapımcılarının ve diğer yaratıcı insanların projelerine finansal kaynak oluşturdukları online fonlama yöntemi olarak tanımlanabilir (Hemer, 2011: 8). Kitlesele fonlamada üç önemli taraf vardır: 1. yatırımcılar (bağışçılar) 2.yaratıcı (film yapımcısı, müzisyen, girişimci vs.) ve 3. platform (web). Süreç özetle şöyle işler: Yaratıcı, projesinin fonlanması için kalabalığa (bağışçılar-internet kullanıcıları) web sitesi üzerinden çağrıda bulunur. Yatırımcılar/bağışçılar ilgilendikleri ve fonlanmasını istedikleri projeye, kişisel olarak, katkı sunabilecekleri meblağlarda destekte bulunur. Proje sahipleri (yaratıcılar), bağışçılara yapacakları maddi katkı karşılığında birtakım ödüller verir. Platform, kitle fonlamasında fon talep eden yaratıcı ve ona katkı sunmak isteyen

bağışçının internet ortamında buluşması ve para transferlerini gerçekleştirmeleri sürecinde aracı olur.²⁵ Bunun karşılığında da elde edilen fon miktarından belli bir yüzdeyi keser. Belgesel sinemada bu yöntemin öncüsü *Aptallık Çağı* (*The Age of Stupid*, 2009) adlı filmi ile Franny Armstrong olur. Armstrong filmin finansmanını kendi şirketi Spanner Films üzerinden kitle fonlaması yoluyla tedarik eder ve bağımsız filmler için bu modelin öncüsü olur.²⁶ Kitlesele fonlamada maliyetler, zamanlama, teslimat, yaratıcı vizyon, yürütme, pazarlama ve tüketici ilişkilerine kadar her şeyin yaratıcı tarafından kontrol edilebilir olması nedeniyle bu model belgeselcilerde cazip gelmekte ve giderek yaygınlaşmaktadır.

Belgesel film yapımı bu etkileşimlilikle beraber yine de, ulusal finans pazarlarıyla ilişkili görülür. Dünya çapında son zamanlarda yapılan bir çalışma belgesel bütçelerinin %72 sinin yerel olarak karşılandığını ve %28 inin uluslararası kaynaklardan sağlandığını göstermektedir (Hogart, 2006: 31). Ama aynı zamanda, belgesel yapımının sadece dörtte biri hiç yabancı katkı almadan gerçekleştirilmektedir. Bu çerçevede belgesel film üretim tarzının hem küresel hem de yerel pazar dinamikleriyle hareket ettiği söylenebilir.

II.1.4. Belgesel Sinemada Genel Eğilimler

Küreselleşme ve dijitalleşme sonucu son yıllarda belgesel sinemada görülen bu hareketlikte konuların çeşitliliği de dikkat çeker. Amerika'nın silahlı şiddete eğilimi (*Bowling for Columbine*), Fransa'da toplayıcıların pratikleri (*Les Glaneurs at la Glaneuse*), bir filozofun portresi (*Derrida*), çocukların yazım yarışması (*Spellbound*); kırsal bir

²⁵ Kickstarter ve IndieGoGo dünyaca bilinen en önemli iki kitlesele fonlama platformudur. Türkiye'deki ilk kitle fonlama sitesi ise Projemefon'dur.

²⁶ *Aptallık Çağı* (2009) belgeseli, 600'den fazla yatırımcının katkısıyla yaklaşık £900,000 gibi bir parayla fonlanmıştır(spannerfilms.net).

Fransız ilkokulu (*Etre et avoir*), Rio de Janeiro’da bir otobüste silahlı gençler tarafından yolcuların rehin alınışı (*Bus 174*), New York’ta geçimsiz bir aile (*Capturing the Friedmans*); Danimarkalı iki film yapımcısı arasındaki bir oyun (*The Five Obstructions*), And’larda iki İngiliz dağcının hikâyesi (*Touching the Void*) ve daha birçok farklı konunun ele alındığını görebiliriz. Chanan’a göre (2007: 3) Amerika, Fransa, Brezilya ve daha birçok yerde böyle bir hareketliliğin varlığı yeni dalga filmlerin (sinema salonlarında gösterime giren belgeseller) uluslararası karaktere sahip olduğunun belirtisidir.

Jong’a göre (2008: 144), modern belgesel formatları hala sıradan insanlara odaklanmış görünmektedir. İnsanların hayatta karşılaştıkları zorluklar ve bu zorlukları nasıl yendikleri gösterilir. Örneğin *Touching the Void* (Macdonald, 2003) ya da *Deep Water* (Osmond ve Rothwell, 2006) filmlerinde dağlara tırmanmak ya da dünyanın etrafında yelkencilik gündelik yaşam olarak düşünülmez ama bu tarz filmlerde dahi bireye odaklanılır. Bireylerin duygusal yaşamları, kişisel mücadeleleri ve yaşadıkları zorluklar filmlerde işlenir. İzleyiciye bu tarz zorlu koşullarla nasıl başa çıkılabileceğinin bilgisini verilir. Bunun yanı sıra belgesel projeleri hızla odaklarını kamu konulardan özel konulara yer değiştirmektedir. Jong’a göre bu değişim belgeseli sinemasal bir şekilde izlenebilir kılınmıştır çünkü bu belgeseller bireylerin samimi, özel dünyalarına odaklanmıştır. Jong, belgeselin faydacı ve eğitimsel geçmişinden kendine yeni sesler ve yeni formlar bulduğu prangalarını çözme sürecinde olduğunu ve tüm bunların belgeselin melez tarihinin göstergesi ve onaylayıcısı olduğunu söyler. Chanan göre (2007: 12) son on onbeş yılın yeni belgeseli sanatsal bir hareketten ziyade bir mücadele, eylem dalgasıdır. Birçok filmde belgeselciler bir dünya bireyi olarak söylemde bulunur. Belgesel, kamerasını toplumsal gerçekliğe çevirmiştir ve film yapımcısı yaşadığımız dünyaya ilişkin kendi bakışını sunar.

2011 yılında Tunus, Mısır ve Libya’da baskıcı rejimlere karşı başlayan kitlesel gösterilerle bu ülkelerdeki rejimler sarsılırken, bu mücadele Suriye başta olmak üzere geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. “Arap Baharı” olarak adlandırılan bu eylemler çokça tartışılmakla birlikte, cep telefonlarına ve kişisel kameralarına sarılan insanlar, kendi tanıklıkları üzerinden çektiği görüntüleri sosyal medyada paylaşarak tüm dünyaya ulaştırmıştır. Bu toplumsal kriz döneminde, Arap Baharı’na yönelik birçok belgesel film ardı ardına gelir. Belgeselciler çoğunlukla kendi deneyimleri üzerinden, öz-düşünsel (self-reflexive) tarzda ve farklı kişiler tarafından çekilmiş görüntüleri de içeren filmler üretmiştir: *Kahire Merkez (Cairo Downtown, Popolani) İnşallah Laik Olacağız! (Laïcité inch'allah!, El Fani) Devrim Görüntüleri (Images of Revolution, Hamdan)*, *Tahrir: Özgürlük Meydanı (Tahrir Liberation Square, Savona)*, *Duvar (Le mur, Omrani)*. Son yıllarda tüm dünyanın dikkat çektiği bu olay üzerine belgesel sinemacılar Chanan’ın belirttiği gibi kişisel bir söylemde bulunur. Filmlerde özgürlük, insan hakları, din, modernite, toplumsal cinsiyet ve eşitlik gibi kavramlar öne çıkar. Bu gibi belgesel filmler, tarihe tanıklık etme ve tarihi kaydetme amacını öncelikli olarak taşır.

Chanan (2007: 12) “yeni dalga belgesel”in konu ve tarzına ilişkin şu önemli tespitleri yapar:

Yeni dalga belgesel konularının ve stillerinin geniş çeşitliliği yeni türleri açıkça belirtmeyi, saptamayı güçleştirir. Bazıları sıradan durumlardaki sıradan insanlar hakkındadır (*Etre et avoir* ya da *Suite Habana*, 2003 gibi), ya da *Spellbound* filmindeki gibi özel konulardır. Tarz açısından bazıları ‘klasik’tir: *Etre et avoir*, *Touching the Void* ve *Suite Habana* filmlerinde film yapımcısı çerçevenin dışında, karakterlere konsantre olmaktadır. Diğerleri görsel biçem ve anlatıma daha anarşik ya da post modern yaklaşımdadır: *Les Glaneurs et la Glaneuse (2000)*, *The Five Obstructions* ya da *Tarnation* büyük ölçüde self-reflexive olmakla birlikte çeşitli görüntülerin heyecan yaratacak şekilde sıralamaktadırlar. Nick Broomfield ve Michael Moore’un, filmleri, film yapımcısının bireyselliğinin hâkim olduğu bir

politik röportaj tarzının temsilidir. Filmler büyük ölçüde edimsel (performative) özelliktedir. Amerika'da güçlü bir şekilde yankılanan bu tarz son derece cinsiyetçi aynı zamanda hiciv ve ironi özelliklerine sahiptir.

Bununla birlikte her yerde belgesel ve kurmacanın birleşimiyle belgesel tanımını sorgulatan filmler yapılmaktadır. Çünkü bu filmler ne sadece kurmaca ne sadece belgesel olarak tanımlanabilir: *Happy Birthday Mr Mograbi* (Mograbi, 1999), *The Class* (Cantet, 2008), *The Road To Guantanamo* (Whitecross ve Winterbottom, 2006). Televizyon yapımları da kurmaca-belgesel formattaki yayınlarına yeni türler eklemiştir. Kanada'nın özel kanal serilerinde belgesel, komedi ve yemek formatları sunulması gibi, 'shockumentaries' ve diğer bazı melez yapımlar Kuzey ve Güney Amerika pazarlarına yayılmıştır. Dünya çapında bazı kanallar yeni infotainment (haber-eğlence ya da eğlendirici bilgilendirme) türünü sunmaktadır. Gerçek ve kurmaca ayrımındaki kaymalar nedeniyle dünya çapındaki tarih, bilim ve kültür arasında çizgi çizen belgesel üzerindeki değişime dikkat çekilmiştir (Hogart, 2006: 95-96).

III. BÖLÜM: SON DÖNEM TÜRKİYE BELGESEL SİNEMASI:

“YENİ TÜRKİYE BELGESELLERİ”

Türk sineması 1990’lı yıllarda girdiği kriz dönemini doksanların sonuna doğru atlarmaya başlar. Sinemacılar, Avrupa Konseyi’nin kurduğu sinema destekleme kuruluşu Eurimages desteğini alır. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın açtığı fonla devlet de sinemaya destek verir. Bunun yanı sıra sponsorluk sistemi gelişir, bazı kuruluşlar az da olsa yerli yapımlara finansman olanağı sağlar. Doksanlı yılların ortalarıyla birlikte, küçük bütçelerle, küçük ekiple, kendi senaryolarını çeken bağımsız sinemacıların sayısı artmaya başlar. Bir taraftan da 2000’li yıllara girerken büyük gişe başarısı elde eden “popüler sinema” olarak ifade edilen filmler üretilir. 1990’lı yıllarla ortaya çıkan, “genç yönetmenler kuşağı” olarak adlandırılan uluslararası alanda ses getiren yönetmenlerin yaptıkları yaratıcı filmler yeni bir oluşumu ortaya çıkarır. Asuman Suner’in (2006: 33) “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırdığı bu eğilimin temel eksenini küçük bütçeli, çoğu kez tanınmamış ya da amatör oyuncularını kullanan, yenilikçi bir sinema dili arayışında olan ve filmin bir bütün olarak yaratım sürecinde etkili olan bir yönetmenler kuşağı oluşturur. Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin temsil ettiği bu kuşak Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulmasına karşın, ulusal ve uluslararası festivallerde ilgi görmekte ve ödüller kazanmaktadır. Bunun yanı sıra üniversitelerin sinema bölümlerinden mezun genç sinemacılar sektöre girer. Dijital sinema uygulamaları ve dijital kamera ile filmler üretilir. Yerli film üretiminde artış olur ve Türkiye izleyicisinin yerli film izleme oranında dikkat çeken bir yükseliş olur. Etnik kimlikler, eşcinsellik gibi farklı konu ve temalar filmlerde işlenir. Bağımsız sinemacılar, popüler yapımlar, değişen seyirci profili yakın dönemlerde Türkiye sinemasının ve izleyicisinin özellikleri olarak karşımıza çıkar.

2000’li yıllarda belgesel sinema özelinde de yenilikçi, yaratıcı film üreten genç bir kuşak oluşur. Türkiye’de üretilen bu belgeseller ise “belgeselde yeni dalga”, “yeni Türkiye belgeselleri” başlığı altında tartışılmaya başlanır. Özellikle bağımsız belgesellerin yer aldığı bu panellerde, Türkiye toplumunun yaşadığı değişimler çerçevesinde belgesellerin konuları ve anlatım tarzları üzerine konuşulup, tartışılır. Bu bölümde son dönem belgesel filmlerin üretim koşulları, “yeni”likleri, anlatı ve üslup arayışları ele alınacaktır.

III.1. Son dönem Türkiye Belgesel Sinemasında Üretim Tarzı

Son dönem Türkiye belgesel sinemasının ivme kazanmasında bazı dinamiklerin etkisi söz konusudur. Belgesel filmlerin gösteriminin görece artması, festivaller aracılığıyla dünyadan farklı belgesel film örneklerinin izlenebilmesi, çeşitli panellerin düzenlenmesi belgesel üzerine düşünülüp tartışılmasını sağlar.²⁷ 1997 yılında belgesel sinema alanında faaliyet gösteren, üniversite öğretim üyeleri, TRT ve özel televizyonların belgeselcileri, şirket sahibi olarak belgesel çalışmalar gerçekleştirenler, piyasada serbest olarak çalışanlar ve ilgili fakültelerin öğrencilerinden oluşan üyelere sahip belgesel sinemacıları ilk örgütleyen oluşum olan Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB) kurulur. 1997 yılı Mart ayında yapılan Ulusal Konferans ile örgütlenme sürecine giren BSB’nin bildiri kitapçığında (1997: 260-261), yayınlanan bazı ilkeler şunlardır:

Toplumsal hafıza boşluklarının doldurulmasını kültürel sürekliliğin sağlanmasını ve doğaya sahip çıkmasını temel varoluş gerekçesi olarak kabul etmektedir. Bütün zamanlara tanık, hayata bilgi ve yaratıcılıkla müdahale etme ve geleceğin tasarımı belgesel sinemanın kurumsallaşması ile ivme kazanacaktır.

²⁷ Türkiye’de 1960’larda kurulan ilk sinema kulübü Kulüp Sinema 7, ardından Türk Film Arşivi ve Sinematek’i bu noktada anmak gerekir. Bu kurumlarda belgesellerin de yer aldığı çeşitli film gösterimleri, paneller, toplantılar yapılmış ve sinema üzerine düşünülüp, tartışılmıştır. Bu kurumlar sayesinde entellektüel bir tartışma ortamı oluşmuştur.

İnsana ve hayata özne olarak bakmaktadır ve bütün evrensel değerlerin, insanlağın ortak mirası olduğunu kabul etmekte ve bunun gerçekleşebilmesi için toplumların kendileriyle hesaplaşmaları ve kendisini tanımaları gerekmektedir.

Kendi kimliğini, dilini, kavramlarını, kendi kurallarıyla açıklamanın arayışı içinde olan BSB, kendi özgürlük alanını yaratmayı ve bağımsızlığını hedeflemektedir.

BSB estetik kaygısını ve bütün yüzleri ile gerçeğin toplusallaşmasını yanı başına, düş kurmaktan korkmamayı ve düş kurma yeteneğini geliştirmeyi önerirken, kendi etiğini, kendini ve toplumu geliştirmenin çıkış noktası olarak her zaman gündemde tutmaktadır

Kültür Bakanlığının meslek birlikleri oluşturma çabalarına bağlı olarak belgesel sinemacılar bir eser sahibi olarak örgütlenir. BSB'nin bağımsız belgesel sinemacıların tek telif örgütü ve aynı zamanda bir meslek örgütü olduğunu belirten BSB Başkanı, aynı zamanda da belgesel sinemacı olan Hasan Özgen (2012), bu birliğe iki karakterli bakmak gerektiğini belirtir:

Özünde yasaların tanımladığı bir telif örgütüyüz; telif haklarını koruyabilmek, bu alandaki sorunları bakanlıkla işbirliği halinde çözebilmek anlamında yarı kamusal bir sivil toplum örgütüyüz. Aynı zamanda doğrudan bir meslek birliğiyiz; üyelerimizin mesleki ve demokratik haklarını savunmaya çalışan bir yapımız var bu ikisini birlikte götürmeye çalışıyoruz.

Enis Rıza (2012), BSB ile birlikte yakın tarihlere rastlayan belgesel sinemadaki hareketi şu şekilde açıklar:

1997'den sonra, üniversitelerde belgesel eğitiminin başlaması, yayınlar, uluslararası ilişkiler, çeşitli atölyeler, festivaller, gösteriler vs. ile beklenmedik hızlı bir dinamik oluşmaya başladı. O dinamikle beraber ve dünyayla etkileşimle birlikte farklı diller ve farklı, daha insani, daha sorunlara yüzünü dönen konular ele alınmaya başlandı. 97-2000 arasını da saymayacak olursak- o hazırlık süreci, arayış süreci-, yaklaşık 10-12 yıldır Türkiye'de korkunç bir patlama oldu. Türkiye'de belgesel sinema hızla etkileşime girip, kendi dilini yakalamaya başladı.

BSB belgesel sinema alanına çeşitli katkılarda bulunmaktadır. Bunlardan biri Türkiye'de belgesel sinema alanındaki kuramsal çalışmaları içeren “Belgesel Sinema” adlı üç sayısı çıkan dergi ve sonrasında çıkan derleme yıllıklardır. Ülkemizde belgesel sinema alanında yazılı kaynaklar oldukça azdır. Bu anlamda BSB'nin yayınları oldukça önem taşır. BSB'nin bir diğer katkısı ise, her yıl düzenlediği *Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali*'dir. 2000'li yıllarda belgesel üzerine *Uluslararası Alanya Film Festivali*, *Documentarist Belgesel Günleri*, *Uluslararası Altın Safran Film Festivali*, *Bodrum Belgesel Film Festivali* ve *Diyarbakır Belgesel Film günleri (Filmamed)* de yapılmaktadır. Bu sayede hem ülkemizdeki belgeselciler filmlerini izleyiciyle buluşturabilmekte hem de dünyanın dört bir yanından gelen belgeseller izlenebilmektedir. Bunun yanı sıra, bu festivaller kapsamında düzenlenen çeşitli atölyeler, etkinlikler, paneller ve sempozyumlar sayesinde belgesel sinema entelektüel olarak ele alınabilmektedir. 2000 yılında kurulan Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi (MAFM), Türkiye'deki sinema ortamına önemli katkılarda bulunmaktadır. MAFM yaptığı film gösterimleri dışında, söyleşi ve panellere önemli bir yer ayırmakta hem seyirciler hem de sinemacılar için bir tartışma ortamı oluşturmaktadır. Ayrıca bu paneller ve söyleşiler metin haline getirilerek kitaplaştırılmakta ve herkese ulaşabilmektedir. 2001 yılından günümüze kadar hem gösterimlerde hem de her yıl kitap haline getirilen panel ve söyleşilerde belgesellere ayrıca yer verilir.²⁸ Bu sayede belgesellere ilişkin güncel bilgilere de ulaşabilmektedir. Bu ve daha başka yayınlar sayesinde kısıtlı da olsa belgesel sinema literatürü çoğalmakta ve belgesele olan ilgi daha da artmaktadır. Bunların yanısıra, ülkemizde sinema eğitimi veren bölümlerin artışı, bu bölümlerde belgesel film üzerine dersler verilmesi ve belgesel

²⁸ Ülkemizin en önemli sinema dergilerinden olan *Altyazı*'da da belgesel filmlere ilişkin makaleler ve sürekli olarak her sayıda *docİstanbul* adıyla sadece belgesel üzerine bir bölüme yer verilir.

projelerin üretilmesi yeni genç bir kuşağın yetişerek, belgeselin hareketliliğinin sürdürülmesi anlamında önemli bir gelişmelerdir.

Türkiye’de 2000’li yıllarda üretim tarzına baktığımızda, finans kaynağı açısından bir çeşitliliğin oluştuğunu görürüz. 2006’da Kültür Bakanlığı’nın verdiği destek fonları ve yurtdışından elde edilen fonlar, yurtdışında televizyon kanallarının sağladığı ortak yapımlar, belgesel film festivalleri ve bu festivaller içinde gerçekleşen fon destekleri, tematik kanalların ortaya çıkışı, sponsorluklar, kitlesel fonlama yöntemi gibi finansman kaynakları üretimi hareketlendirmiştir. Tüm bu olumlu gelişmelere ve çeşitliliğe rağmen 2000’li yıllarda da Türkiye’de bir belgesel sinema sektöründen bahsetmek zor görünmektedir. Belgesel film yapımı önceden olduğu gibi yine kişisel çabalarla ve ağırlıklı olarak bağımsız bir yapım modeliyle ilerlemektedir. Belgesel sinemacılar filmlerini finanse etme, dağıtımına sokma ve en önemlisi izleyiciyle buluşturma konusunda sınırlı imkânlarla sahiptir. Enis Rıza’ya göre (2012), Türkiye’de belgesel sinema “üretim süreçleri hiçbir standarda uymayan, herkesin kendi kaynaklarını, kendi imkânlarını kullandığı ve bir tür, çarpışa çarpışa filmi gerçekleştirildiği bir süreç” şeklinde gerçekleşir. Dolayısıyla böyle bir tablo içerisinde farklı ve sistematik ilerleyen üretim tarzlarından söz etmek mümkün değildir. Türkiye’de TRT kurumuna bağlı üretim yapan sinemacılar dışında belgeselcilerin ağırlıklı olarak bağımsız bir üretimde buldukları görülür. Bu nedenle Türkiye’de ‘bağımsız belgesel’in genel özelliklerine bakmak faydalı olacaktır.²⁹

Akademisyen, aynı zamanda belgesel sinemacı Can Candan (2012), bağımsız belgeselciliği; kurumlardan, büyük sponsorlardan ve ticari kaygılardan bağımsız olmak şeklinde tanımlar. Kurumlardan bağımsızlık, örneğin TRT gibi herhangi bir kurum için

²⁹ Türkiye’de 1960’lı yılların sonunda oluşan ve kısa ömürlü olan Genç Sinema Hareketi Türkiye’de bağımsız belgeselin ilk nüveleri olarak gösterilir. Genç Sinema Hareketi için bkz. Belgesel Sinema (2003).

çalışmamayı ifade eder. Burada sinemacının hangi konuyu, nasıl işleyeceğine kendinin karar vermesi önemli bir noktadır. Belgesel sinemacının ticari kaygılardan bağımsız olması ise, ticari beklentilerden uzak, sinemacının sadece kendi meselesini en iyi nasıl ifade edebileceğine odaklanan bir yaklaşımı beraberinde getirir. Sponsorlara bağlı olmak ise, sponsorun beklentilerini ve isteklerini göz önünde bulundurmaya gerektirir.

Enis Rıza (2012), “bağımsız üretmemek için bir endüstri olması gerekiyor. O endüstrinin biçimlendirdiği, o endüstrinin devletle, kültür politikalarıyla vs. bir ilişkisinin olması, mekanizmalarının olması gerekiyor ve onun biçimlendirdiği daha kurumsal bir belgesel anlayışının olması gerekiyor” derken, Türkiye’de bu yapının olmaması nedeniyle belgesel üretiminin hemen hemen büyük bir bölümünün bağımsız olduğunu söyler. Hasan Özgen’e göre (2012), “belgesel sinema, zihinsel olarak hala bağımsızdır ancak yapım koşulları açısından büyük bağımlılıklar gösteren; gerek yapım kaynakları, gösterim kaynakları, gerekse dağıtım ve uluslararası alana girebilme imkânları açısından hala büyük bağımlılıklar içeren bir sinemadır”. Türkiye’deki çoğu bağımsız belgeseller çok düşük bütçelerle ve işbirliği ve dayanışma yoluyla yapılır. Yakın çevrenin desteği ya da özkaynaklarla, kamera, kurgu ünitesi gibi ekipmanlar elde edilir ya da kullanılır. Hüseyin Karabey’in *Sessiz Ölüm* (2000) belgeselinin yapım süreci buna bir örnektir:

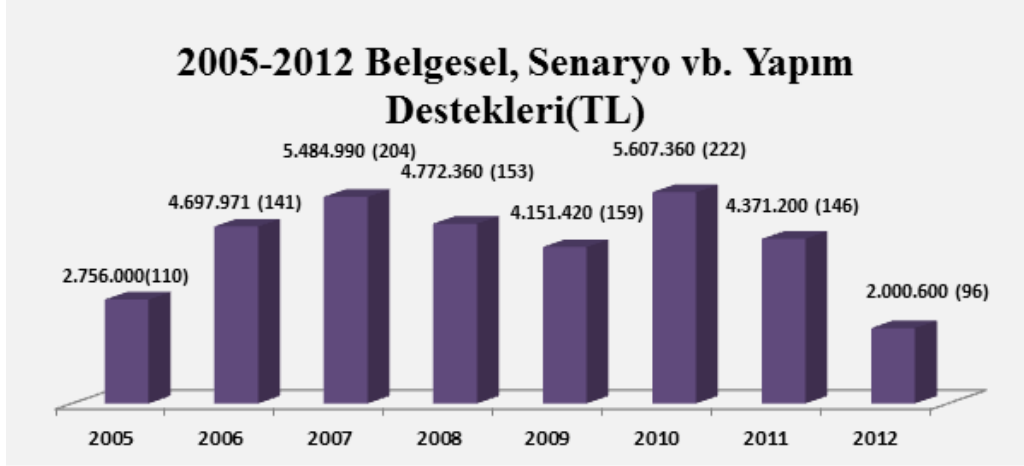
Çekim aşaması başladığında param yoktu. Yani bir ekiple gidip çekim yaptırılmazdım. Ufak bir kamera, bir sırt çantası ve basit ışıklar aldım. Ama teknolojiye hâkim olduğum için başarılı bir çekim yapacağımı biliyordum. *Boran*’dan (*önceki filmi*) dolayı üç festivale davet edilmişim, yol parasını da öyle çıkardım (...) böyle tamamen alternatif koşullarda (Karabey, 2001)

Türkiye’de 2004 yılında sahaya dayalı yapılan bir araştırmaya göre,³⁰ belgesel film yönetmenlerinin en çok mali destek aldıkları kaynaklar; kurumlar, televizyon kanalları ve kendi kaynaklarıdır. Kurum sponsorluğu; üniversite, banka, dernek-vakıf, ajans ve belediye gibi kurumları içerir. Televizyon kanalları ise, başta TRT olmak üzere, CNN Türk, BBC, WDR, TV8, NTV ve Olay TV’dir (Susar, 2004: 31-40). Ancak yönetmenler tek bir mali kaynağın çoğu zaman yetersiz olması nedeniyle, birden fazla yerden bütçelerini tamamlamaya çalışır. Yine aynı araştırmada yönetmenlerin belgesel film üretiminde karşılaştıkları en önemli sorun finans olarak görünür. Günümüzde de belgesel sinemacılar finans konusunda hala büyük ölçüde sorun yaşar. Belgesel sinemacılar filmlerini finanse edebilmek için öncelikle kendi özkaynaklarını kullanır (Elmas, 2012; Kabadayı Dal, 2012). Ancak yakın zamanda bu sorunun yeterli görülmesi de belli bir ölçüde azalmasını sağlayan önemli bir gelişme olur. Sinema okullarının, meslek birliklerinin, sendikaların ve sinema çalışanların çabaları sonucunda, 2004 yılında 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Kanun” un yürürlüğe girmesiyle belgesel sinemacılar bu kanaldan yararlanmaya başlar.³¹ Kültür ve Turizm Bakanlığı sinema filmlerine üç şekilde destekte bulunur: proje desteği (doğrudan ve geri ödemesiz); yapım desteği (doğrudan ya da dolaylı ve geri ödemeli), yapım sonrası desteği (doğrudan ya da dolaylı, geri ödemeli ya da geri ödemesiz).

³⁰ Türkiye’de Belgesel Sinemacılar (Susar, 2004) adlı kitaptaki saha araştırmasında birden fazla film üretmiş 91 belgesel sinemacıyla görüşülmüştür. Yönetmenlerin meslekte geçirdikleri yıl baz alınarak medyan hesaplanmıştır. Buna göre, görüşme yapılan yönetmenlerin 44’ü “12 yıl ve daha az” deneyime, 47’si ise “13 ve daha fazla” deneyime sahiptir. Araştırma bulguları bu iki ayrıma göre yorumlanmıştır.

³¹ 3984 sayılı Kanununun 12. Maddesi gereğince Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun yıllık bütçesinden harcanmayarak kalan miktarın aktarıldığı T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı adına bir kamu bankasında açılan hesaptan aktarılan bütçenin, Türk kültürünün araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılmasına ilişkin olarak ilim-edebiyat, güzel sanatlar, müzik ve sinema gibi alanlarda gerçekleştirilecek çalışmaların desteklenmesinde kullanılması için ayrılan pay ile beslenen “Sinema Filmlerini Destekleme Fonu” oluşturulmuştur.

Tablo.(4) 2005-2012 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Belgesel, Senaryo vb. Yapım Destekleri



*Parantez içindeki sayılar ilgili yılda desteklenen toplam proje sayısını belirtmektedir.

Kaynak: sinema.gov.tr

Aşağıdaki tabloda ise, Kültür Bakanlığı'nın 2006-2013 yılları arasında sadece belgesel film yapım projelerine doğrudan ve geri ödemesiz destek ile belgesel film yapım geliştirme projelerine verdiği desteğe ilişkin veriler aktarılmıştır:

Tablo (5). 2006-2013 Kültür Bakanlığı Belgesel Projesi Yapım Destekleri

Yıl	Proje Sayısı	Yapım Desteği
2006	38	1.053.000 TL
2007	53	1.586.000 TL
2008	37	1.265.000 TL
2009	31	1.209.000 TL
2010	40	1.262.000 TL
2011	19	665.000 TL
2012	27	1.185.000 TL
2013	59	1.994.700 TL
Toplam	304	10.219.000 TL

Kültür Bakanlığı 2006'dan beri 304 belgesel film projesine toplam 10.219.000 tl destek vermiştir. Devletin bir belgesel politikasının olmayışını vurgulayan Deniz Kurtuluş Özgünay (2012), Kültür Bakanlığı'nın destekleme fonunda belgesele yeteri kadar bütçe ayrılmadığını söyler. Belgesel sinemacı Doğa Kılıcıoğlu da (2012), Kültür Bakanlığı'nın, belgeselcilerin en çok faydalandığı fonlardan biri olduğunu belirtmekle beraber bu desteğin yetersiz olduğunu ifade eder. Her zaman minimum düzeyde minimum ekiple film yapmak durumunda olduklarını söyleyen Kılıcıoğlu'na göre, son dönemde dünyada belgeselin görüntü, ses, ekipman ve ekibin kalitesine daha çok önem verilmektedir. Bu nedenle de mali anlamda daha farklı düzeyde desteklere ihtiyaç vardır.

Kültür Bakanlığı'nın vermiş olduğu destekler belgesel sinema için önemli bir gelişmedir. Belgesel sinemacıların çoğu öncelikli olarak bu fona başvurmaktadır. Belgeselciler finansman sorununu kendi öz kaynakları dışında, Kültür Bakanlığı'nın Sinema Destekleme Fonu, uluslararası sinema kurumlarının fonları, yurtiçindeki televizyon kanalları, yurtdışındaki kanallarla gerçekleştirilen ortak yapımlar ve çeşitli sponsorluk olanaklarıyla çözmeye çalışır (Kılıcıoğlu, 2012; Kabadayı Dal, 2012; Elmas, 2012). Teknolojinin ve iletişimin artmasıyla uluslararası fonların da bir olanak olduğunu söyleyen Bahriye Kabadayı Dal (2012) bu fonların kurmaca filmleri daha fazla önemsedğini, ama belgesel filmlerin de içinde yer aldığını belirtir. Bunun yanı sıra bazı fonların sadece belli bölgelere fon sağladığını söylerken ikili ülke ilişkilerinin önemine dikkat çeker. Bingöl Elmas (2012), Türkiye'de belgesel film üretenler olarak bu uluslararası fonlarda çok yeni olduklarını ve oralardaki arayışlara ve dile yeteri kadar hâkim olmadıklarını belirtir. Kabadayı Dal (2012), uluslararası destekte farklı imkânların da olduğunu söyler:

Sizin belgeselinizin bir ayağı Yunanistan'sa, Yunanistan'daki eş bir şirket veya eş bir meslektaşınızla barter usulü paslaşabilirsiniz. Para dolaşımı olmadan.

İstanbul'dan kalkıp Selanik'e gittiğinizde buradan ekip ve ekipman taşımadan işin o taraftaki kısmını böyle halledebilmek, cebinizde sıcak para olmasa da baktığınızda çok önemli bir destek. Bu da sizin ne kadar networkünüzün olduğuyla alakalı. Filminizle uluslararası alanlarda dolaşmak ve şansınızı artırmak istiyorsanız o ortamlardaki networkünüzü güçlendirmelisiniz. Daha fazla insan ve yapmak istediklerinize uygun insan tanımak zorundasınız. Canlı ve sürekli bir ilişki lazım.

Yurtdışı televizyon kanallarının sağladığı ortak yapım olanakları da önemlidir. Türkiye'de bu olanaktan faydalanan belgesel sinemacılar vardır. Fransa-Almanya ortak kültür kanalı ARTE ve Paris'ten Article Z adlı prodüksiyon şirketi işbirliğiyle yapılan 'Öteki Türkiye' projesi bunun bir örneğidir. Bu proje kapsamında Türkiyeli belgeselcilerin filmlerinden beş tanesi seçilmiştir: Bingöl Elmas'ın, *Pippa'ya Mektubum* (2010); Doğa Kılıcıoğlu'nun, *Kamerayla İzdivaç* (2010); Berke Baş'ın *Beton Park* (2010); Emre Akay'ın *Boğaz* ve yönetmenliğini dört kişinin üstlendiği *Bu Ne Güzel Demokrasi* (2008, Söylemez, Topaloğlu, Baş ve Vardar) filmleri bu proje kapsamında yapılmıştır. Kazım Öz'ün *Son Mevsim: Şavaklar* (2008) belgeseli de, ARTE'nin ve Jan Vrijman Fonu'nun katkılarıyla gerçekleştirilir. Türkiye'de de bir temsilcisi olan ARTE, izleyicisinin ilgi alanına göre birçok ülkeden filmlere destek verir.

Ortak yapım, dağıtım ve gösterim desteği veren Eurimages Avrupa Destek fonu Türkiye sineması için oldukça önemlidir. Bu fon sayesinde 1990'lı yıllardan günümüze kadar birçok kurmaca film yapım desteği almıştır. Temel amacı, "sinema eserlerini yapım ve dağıtım alanlarında desteklemek ve fona üye ülkelerin (36 ülke) sinema profesyonelleri arasındaki işbirliğini teşvik etmek suretiyle, Avrupa film endüstrisinin gelişimine katkıda bulunmak" (sinema.gov.tr) olan Eurimages fonundan ülkemiz sineması yararlanmaktadır ancak belgesel özeline baktığımızda bu durum farklıdır. Eurimages'in destek verdiği tek

belgesel 2005 yılında Elfe Uluç'un Türkiye–Fransa ortak yapımı *Ayşe'yi Kim Sevmiyor* filmidir. Belgesel bu fondan 42 bin 145 Avro destek almıştır (ntvmsnbc.com).

Belgesel sinemada sponsorluk sistemi de yeteri kadar gelişmemiştir ancak bazı örnekler vardır. *Atatürk* (1998), *Nemrut* (1999) ve *Hititler* (2002) belgesellerinin yönetmeni Tolga Örnek'in *Gelibolu* (2005) belgeseli, ulusal sermayenin gösterdiği yoğun ilgi ve buna bağlı olarak oluşan büyük bütçesiyle ilk olma özelliğini taşır (ntv, 2012).³² İlk kez farklı bir belgesel anlayışını ülkemize getirdiğini belirten Kurtuluş Özgünay'a göre (2012), "Örnek'in filmleri, Amerikan televizyon sektörü belgesellerinin dinamikleriyle yapılmıştır. Bu ülkede bir sürü insan o tür bir belgesel prodüksiyonuyla ilk defa karşılaşmıştır". Tolga Örnek'in *Gelibolu* belgeseli Türkiye sinema salonlarında nadir yer bulan belgesellerden biridir ve o tarihe kadar ki en büyük hasılatı sahip sinema salonlarında gösterilen belgesel film (ekipfilm, 2012) olarak bir ilktir. Candan'a göre (2012), "çok büyük bir kurum tarafından yapılan bu tür büyük bütçeli belgeseller, bağımsız belgeselcilikten ayrı durmaktadır. Bu gibi büyük bir desteği alan yapımlar genellikle suya sabuna dokunmayan, daha tekin konulardır."

Kolektif bir yapım ve post-prodüksiyon süreciyle ortaya çıkan *Ekümenopolis* (2011) ise, Türkiye'de kitlesel fonlama yöntemiyle vizyona giren ilk film olması nedeniyle önemlidir. Filmin yapımcısı Gaye Günay, bu filmin sponsorsuz gerçekleştiğini söyleyerek, filmin yapımında ve post-prodüksiyon sürecinde film şirketlerinden ve birçok kişiden

³² Ana sponsorluğunu Doğu Grubu'nun yaptığı belgesele; Garanti, Akçansa, Banvit, Çalık Holding A.Ş., Deva Holding, Feyziye Mektepleri Vakfı Işık Okulları, IBM Turk Ltd.Şti., İstikbal, Kent Gıda, Koç Allianz ve Tirsan Treyler sponsor olmuştur.

bireysel destek aldıklarını belirtir.³³ Filmin yönetmeni İmre Azem, filmin yapım sürecini şu şekilde özetler:

bağımsız kalmanın birinci öncelik olması gerektiğini düşündük. Bir şirket, banka ya da vakıfla ilişkilendirilmek istemedik. Politik bir konu rahatlıkla siyasi düzleme çekilebilirdi (...) Avrupa Birliği'nin kültürel fonlarından da uzak durduk, çünkü genellikle bunlar bazı siyasi amaçlara hizmet ediyorlar (...) Bizim burada hassasiyet gösterdiğimiz konu, seyircinin algısındaki bağımsızlık. Eğer filmin sonunda bir bankanın logosu veya bir sermayedarın kültür vakfının logosu gözükmüşse, bu seyircinin aklında haklı olarak bazı soru işaretleri (Acaba neyi söylemediler?) bırakabilirdi. (...) O yüzden sadece bireysel desteklerle ve bu projenin sadece film değeri üzerinden bize destek olacak film şirketleriyle çalıştık; onların desteğiyle bu filmi bitirdik. Bu sayede yüksek bütçeli gibi gözükse ama sponsorsuz, tamamen bağımsız bir film yapmayı başardık (Aytaç; Ergezen ve Sönmez, 2012: 34).

Filmin dağıtım aşamasında da bağımsız kalabilmek için 'kitlesele fonlama' yöntemini kullandıklarını belirten Azem, bu yöntem için tek bir finansörü değil, birçok insanı ikna etmenin önemine vurgu yapar.³⁴ Ekümenopolis belgeseli kitlesele fonlama yöntemiyle İstanbul ve Ankara'da vizyona girer. Candan da (2012), *Benim Çocuğum* adlı filmi için internet üzerinden kitle fonlaması kampanyası düzenlemiştir. Ağırlıklı olarak Türkiye olmak üzere, birçok ülkeden, 300'ün üzerinde kişi bu filmin yapımını destekler.³⁵ Türkiye'de bağımsız belgeseller için çok rastlanan bir durum olmadığını belirten Candan'a göre bu yöntem belgesel sinemacıya özgürlük sağlar.

Görüldüğü gibi Türkiye'de belgesel sinemacılar alternatif yollarla filmlerini üretmektedirler. Bu durum belgesel sinema üretim alanında iş bölümünü de etkiler.

³³ (İstanbul Film Festivali, 2012)

³⁴ 18 bin 500 lira olarak hedeflenen bütçesiyle film, kitlesele fonlama sitesinden 213 destekçisinden toplam 19 bin 940 lira bağış toplar.

³⁵ Sosyal medya, internet ve basın aracılığıyla bu proje duyurulmuş ve yazılı basın ve televizyonla da tanıtılmıştır. Bu yöntemle yaklaşık 18 bin dolar toplanmıştır.

Türkiye belgesel sinemasında, yönetmen-yapımcı iç içe geçmişliği vardır bu hala devam etmektedir. Bu özelliği nedeniyle belgeselciler proje bulma, geliştirme, prodüksiyon; bütçeyi oluşturma, finans kaynaklarını bulma (sponsor bulma gibi), yapım takvimini oluşturma, organize etme, dağıtım ve gösterim kanallarını bulma ve daha bir dizi iş yükünü çoğu kez kendi başlarına ya da gönüllü olarak yakın çevreden dayanışma ve işbirliği yoluyla çözmeye çalışır. Bingöl Elmas, kendinden örnek vererek, bu sorunu dile getirir:

Günümün büyük bir bölümü -finans bir yana- organizasyonla geçiyor. Ben hangi arada yaratıcı kısmını devreye sokabileceğim ya da yönetmenlik kısmını hangi arada yapabileceğim. Günün geç saatlerine kalıyor o işler. Bir sürü işi bir arada yapmaktan kaynaklı bir şey. Gelen bütçe çok belli. O bütçede o kadar çok insanın o kadar zamanlarını sürdürmesinin imkânı yok (2012).

Bir diğer önemli unsur da belgesel sinemacıların aynı ekiple çalışma istediğidir. Susar'ın araştırmasında, yönetmenlerin beşte dördü (%78), 'ortak bir dil konuşmak', 'uyum', 'anlaşabilmek' ve 'tanımak' gibi nedenlerle aynı ekiple çalışmayı tercih ettiklerini söylemiştir (2004: 41-42). 'Kurum şartları (TRT)', ve 'her işin ayrı bir ekip gerektirdiği'ni düşünenler de vardır. Bununla birlikte, yönetmenlerin ortalama olarak 6 kişilik ekiple çalıştıkları belirtilmiştir. Enis Rıza'ya göre (2012), "belgesel sinemada ekip hafızası, üslup, anlayış, inisiyatif kullanma gibi nedenlerle ekibin ve ilişkilerin sürdürülebilirliği önemlidir". Bu sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi için belgesel sinemanın ekonomik sorunlarını çözebilmesi gerekir. Türkiye'de bağımsız belgeseller çok düşük bütçelerle çekilirken, mali kaynak imcece yöntemi sağlanır. Belgeselciler yakın çevreden aldığı desteklerle film ekipmanlarını tedarik etmeye çalışır. Candan (2012), düşük bütçeli bu yapımlarda, ilk filminden sonra sürecin biraz daha iyileştiğini belirtir. Örneğin, festivalden alınan ödülle araç-gereç alınabilmektedir.

2000’li yıllarda Türkiye belgesel sinemasında bir diğer önemli gelişme ise tematik kanalların; İZ TV ve TRT Belgesel Kanalı’nın kuruluşudur. İZ TV’ningenel yayın yönetmenliğini yapan Coşkun Aral’a göre (2012),

2000’li yıllardan itibaren televizyonların sadece eğlence, hoş ve boş zaman harcama yolundaki ana misyonu, reklamcılar tarafından da destek görmüş, böylece sadece eğlence, drama, beceri alanlarda yayıncılığa girmişlerdir. Devletler her ne kadar yayın denetim sistemleriyle bu oranları korumak isteseler de, reklamcılarının hedefi o eğlendirici, hiç anlam ifade etmeyen, insanları rahatlatıcı yayıncı anlayışı veren programlar olmuştur.

Türkiye’de de küçümsenmeyecek bir reklam payı olduğunu söyleyen Aral’a göre bu pay, eğlence, ‘hoş ama boş programlar’a gider. Bu nedenle de para kazandırmadığı için belgesele ayrılan süre ve destek, ne kanallar tarafından ne de finanse etmesi beklenen şirketler tarafından değerlendirilmemektedir. “Bundandır ki, belgeseller ceza gibi görülür”³⁶

Devletin kendi kanallarında, hükümetin kendi politikalarına ve siyasi görüşlerine paralel oluşumları desteklediğini belirten Aral (2012), bu gibi nedenlerle kendi mecralarını aramaya koyulduklarını söyler. Digitürk’ün, kanalın ve bütün getirilerin kendisine ait olması koşuluyla bir yayın platformu desteğiyle İZ TV (2006) kurulur. İZ’deki programların maddi kaynağı, Şarküteri Prodüksiyon, zaman zaman destek olan firmalar ve bazı belgeselcilerle sağlanır. Daha cüzi bütçelerle, yapımların kendi yaşamlarından verdiği özverilerle ve Digitürk’ün verdiği sınırlı desteklerle bu işi yürütmeye çalıştıklarını belirten Aral, bu imkânların yapımı zorlamakla beraber önemli olduğunu ifade ederken belgeselin sağlıklı kurumsal desteklere sahip olmadığını altını çizer. “Devlet bu sene ilk kez çok ciddi bir belgesel projesi yaptı. TRT de yayınlandı:

³⁶RTÜK zaman zaman kanallara yayın durdurma cezası verir ve bu kanallarda belgesel yayınlanır.

Batiya Akan Nehir. İnanılmaz bir bütçe³⁷ ama yabancılara yaptırıldı çünkü başka koşullar. Buralarda biz belirleyici değiliz”

Coşkun Aral (2012), dünyada en çok belgesel film üreten ülkeler İngiltere, Fransa, Amerika, Almanya olduğu için bir dönem onların getirdiği koşulların, anlatı yapısında belirleyici olduğunu söyler.

Olmazsa olmaz öğeler vardı ve çoğunluğu da vahşi doğa üzerindiydi ama Discovery, National Geographic gibi, ARTE gibi kanallar ortaya çıktığında yelpaze çok genişledi. Birdenbire *Mega Binalar* diye bir belgesel çıktı. Gezgin kültürünün yaşam biçimini anlatan belgeseller yapıldı, uzay araçlarındaki yayınlar belgesellere aktarılmaya başlandı. Çok uzun soluklu onlarca yıl içinde biriktirilmiş malzeme ve çok ciddi teknik altyapıyla mikro kozmos belgeseller yapıldı. Bunlar çok ciddi bütçeler. Böylelikle belgeselin o olmazsa olmaz şekilleri değişti (Aral, 2012).

İZ TV, *İZ'in Yüzleri* adıyla programlar üretir. *Wilcon'un Karavanı*'yla bir yabancının Türkiye'de birebir topluma empati yaparak duygularını ekrana yansıtılır; *Gezi Rehberi*'nde bir gencin kendi özgün giyim tarzı ve kendi özgün anlatımı ve bakışı sunulur; *Gidiş-Dönüş*'te toplumsal duyarlılığı olan bir sinema oyuncusunun gözüyle Türkiye'nin değişik sorunları aktarılmaya çalışılır; *Yemeğin Yolculuğu*'yla mutfağa girilerek farklı gözlerle, farklı lezzet algılamaları sunulur.

Türkiye'de belgesel üzerine yayın yapan bir diğer tematik kanal ise 2009' da yayına başlayan TRT Belgesel'dir. TRT Belgesel'e ilişkin görüşleri aktarmadan önce TRT'nin belgesel film yapım tarzına bakmakta fayda vardır. TRT' de belgesel, genellikle “öneri” esasına göre hazırlanır. Ancak bir kamu yayın kuruluşu olarak, yasasının kendine verdiği görevler kapsamında, yönetim, yapımcıdan bazı özel belgesel programlar yapmasını isteyebilir, sipariş edebilir. TRT'de, Ankara'da bulunan Belgesel ve Drama

³⁷ (10 milyon dolarlık bir bütçe). Bkz. <http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/ovur/2011/09/17/batiya-dogru-akan-nehir>

Programlar Müdürlüğünde belgesel üreten (prodüktör, yönetmen ve asistan konumunda görev yapan) yaklaşık 80 kişinin yanı sıra, İstanbul ve İzmir Televizyonlarında da belgesel üreten yapımcılar vardır. TRT’de belgeseller, en başta TRT Belgesel ve Turizm kanalında yayınlanır.³⁸ Üretilen, ilgi gören ve izleyicinin talep ettiği belgeseller, DVD olarak çoğaltılır, TRT marketlerde satışa sunulur.

2009’da yayına başlayan TRT Belgesel kanalı, belgesel sinemanın bir yapım ve gösterim kanalına kavuşması açısından önemlidir. 2012’nin ilk çeyreğinde 265 yapıma destek verdiklerini belirten TRT Belgesel Koordinatörü Hüdai Yılmazkan (2012), Türkiye’de belgesel filmlere liderlik yaptıklarını söyler. Türkiye’de bir belgesel endüstrisi ve pazarı oluşturmayı hedeflediklerini ve Çin’e de belgesel ihraç ettiklerini söyleyen Yılmazkan şunları aktarır:

Dünyanın en büyük ve en önemli görüntü arşivlerinden birine sahibiz. TRT’nin elindeki belgeselleri farklı ülkeler kendi dillerine çevirerek yayımlıyorlar. Kanal ihracı projesinin ilk adımları Çin Devlet Televizyonu (CRI) ile başladı. Periyodik olarak günde 2 saat ile Çin’in 6 eyaletinde TRT belgeselleri yayınlanacak.

TRT Belgesel kanalı, Digitürk, D-Smart, uydu vb. platformlara abone olanlar tarafından izlenebilir. Tanık Sezen (2012) bu durumun kamu kaynakları ile var olan bir kanalın, yayınlarını, tüm halka ulaştırması sorumluluğuyla bağdaşmadığının altını çizer. TRT Belgesel’in mevcut yapımları desteklediği, festivale gönderilen filmleri gösterdiğini belirten Aral (2012), TRT gibi bir kurumun belgesele daha fazla destek vermesi gerektiğini söylerken Candan (2012) da, kanalın kendi üretimlerini desteklediğini, bu nedenle dışarıdan bağımsız belgeselcilerin burada yer bulmasının çok zor olduğunu söyler.

³⁸ Belgeselin konusuna, biçimine bağlı olarak ve kanal kimlikleri de göz önüne alınarak, TRT’nin her kanalında belgesele yer verilir.

TRT Belgesel’de tarih, toplum, doğa, çevre, kültür-sanat ve teknoloji gibi alanlarında belgesel programlar yayınlanır. Ancak kanalın “belgesel” algısı hakkında pek çok soruyu barındırdığını söyleyen Tanık Sezen’e göre (2012),

daha çok, “halk arasında” da yaygın algı ile, doğa filmleri; tarihi ve turistik yörelerimizin anlatıldığı “gezi” filmleri ile , “belgesel sinema” algısı birbirine karışmakta; bu kafa ve kavram karışıklığı, kanalın yayınlarına yansımaktadır. Bu kavramların ve “belgesel sinema “ algısının temel alındığı, izleyici gereksinimlerini dikkate alan, gerçekçi ve yenilikçi yayın politikalarına ihtiyaç vardır.

Enis Rıza’ya göre (2012) son dönem TRT belgesellerinde, geleneksel çizgiyi sürdüren bir anlayışın varlığının yanı sıra (toplumu eğitmek misyonunda olan), ondan bağımsızlaşan farklı üsluplarda, farklı konuları ele alışlar da vardır. Bingöl Elmas (2012) da, benzer şekilde TRT’de iki tür anlayışın olduğunu söylemekte ve TRT’ nin imkânlarını kullanıp, kendi özgün hikâyelerini anlatmaya çaba sarf eden belgeselcilerin olduğunu altını çizer. Tülay Bostancı Akça’nın *Sessizliğin Ortasında: Gökçeışık İstasyonu* (2005), Tülin Sertöz’ün *Ninni* (2001-2002), Mihriban Tanık Sezen’in *Sokağın Sesi* (2009) TRT’nin alışlagelmiş anlatımlarının dışında bir üsluba sahip önemli belgesellerden bazılarıdır. Tülay Bostancı Akça’nın yönettiği, TRT yapımı *Sessizliğin Ortasında: Gökçeışık İstasyonu* (2005) TRT’nin kendi içinde de farklı yönelimler içinde olduğunu bir örneğidir. Belgesel, Eskişehir-Afyon demiryolu hattında yer alan Gökçeışık İstasyonu’nda yaşanan yalnızlığı, bekleyişi, sessizliği tek başına görev yapan hareket memurlarının ve yolcuların anlatımıyla izleyiciye aktarır. Film açıklayıcı tarzdan oldukça farklı bir anlatı yapısına sahiptir. Bir öykü olarak işlenen istasyondaki hayat ve zamanın akışı, güçlü sinematografik anlatımlarla ifade edilir.

TRT Belgesel, tüm eleştirilerin yanında, son dönem belgesel sineması için önemli bir kanaldır. Bu kanalda yayınlanan *Hayatı Belgeleyenler* programı da ulusal ve

uluslararası alanda öne çıkmış belgesel sinemacıları, onların belgesellerini ekrana taşır. Bununla birlikte, hem belgeselcilerin anlatımı hem de kamera arkası görüntülerle belgesel film yapımına ilişkin önemli bilgileri ve deneyimleri aktarmasıyla bu alana ilgi gösteren izleyicinin “belgesele” ilişkin bir bakış geliştirmesi açısından önemlidir.

Belgeseller her zaman televizyonda gösterim fırsatını bulamayabilir. Türkiye belgesel sinemasında finans sorunuyla birlikte diğer önemli bir sorun gösterimdir. Susar’ın (2004: 45) araştırmasında, belgeselcilerin gösterim kanallarının televizyon, özel gösterimler, sinema ve festivaller olduğu ortaya çıkar. Sinemalarda vizyona giren belgesel film sayısı oldukça azdır. Aral’a göre (2012) belgesellerin sinemalarda gösterimi için, sinemanın kendi özgün koşullarına uygun olması önemlidir. Bunlardan en önemlisi yayın kalitesidir. Yayın kalitesinin iyi olması da belgesele ciddi bir bütçenin ayrılmasını gerektirir. Aral’a göre, sinemada izlenebilecek kalitedeki belgesel sayısı hep azdır çünkü maliyet çok yüksektir.

Bazı kaynaklara göre, Türkiye’de 2000’li yıllarda sinema salonlarında gösterime giren ilk yerli belgesel Hüseyin Karabey’in yaptığı *Sessiz Ölüm* (2001)’dir. Türkiye’de 2011 yılında yerli film izleme oranında dikkat çeken bir yükseliş olmuştur (sinema.gov.tr). Ancak çok az sayıda belgesel film gösterime girmekte ve daha az izleyiciyle buluşmaktadır. Tablo (5)’te 2005-2012 yılları arasında sinemalarda gösterime giren filmler ve bu filmlere ilişkin bilgiler yer alır.

Tablo.5. 2005-2012 Sinema Salonlarında Gösterime Giren Belgesel Filmler

Yapım Yılı	Filmin Adı	Yönetmen	İzleyici Sayısı	Toplam Hasılat
2005	Gelibolu	Tolga Örnek	677.738	3.584.745,62 TL
2005	İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek	Fatih Akın	36.396	259.548,50 TL
2005	Takım Böyle Tutulur: Vazgeçersen Kaybedersin	Okan Altıparmak, Andreas Treske	6.828	48.315 TL
2005	Uzak (Dûr)	Kazım Öz	-----	-----
2006	Oyun	Pelin Esmer	7.962	34.849 TL
2008	Mustafa	Can Dünder	1.101.014	8.506.941,00 TL
2008	Mevlana Celaleddin-İ Rumi: Aşkın Dansı	Kürşat Kızıbaz	65.183	407.785,00 TL
2008	Son Buluşma	Nesli Çölgeçen	39.687	263.078,00 TL
2009	İki Dil Bir Bavul	Özgür Doğan, Orhan Eskiköy	91.523	606.053,24 TL
2010	Nene Hatun	Avni Kütükoğlu	34.058	241.148,50 TL
2010	Anadolu'nun Kayıp Şarkıları	Nezih Ünen	12.277	98.284,00 TL
2010	Son Mevsim: Şavaklar	Kazım Öz	6.859	41.451,00 TL
2010	İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları	Nezahat Gündoğan	-----	-----
2011	Ünye De Fatsa Arası	Esra Alkan	419	4.190,00 TL
2011	5 No'lu Cezaevi	Çayan Demirel	-----	-----
2012	Simurg	Ruhi Karadağ	121.747	14.584
2012	Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir	İmre Azem	6.569	64.756,00 TL

Kaynak: boxofficeturkiye (2012).

Türkiye’de sinema salonları dışında belgeseller, öncelikle festivallerde, kültür merkezlerinde, üniversitelerde ve çeşitli derneklerin, toplulukların düzenledikleri özel gösterimler aracılığıyla izleyiciyle buluşur. Candan, *3 Saat* (2008) filminin gösterimi için iki yıl boyunca Türkiye’yi gezdiklerini ve filmi çok farklı seyircilerle buluşturdıklarını söyler. Benzer şekilde Bingöl Elmas da *Pippaya Mektubum* (2010) filminin gösterimi için

birçok yere gidip söyleşiler yapmıştır. Bu tarz özel gösterimlerin yanı sıra, bazı televizyonlar da belgesellere ilgi göstermeye başlamıştır. IMC TV'nin Türkiye'den filmlerin yer aldığı belgesel film kuşağı bunlar içinde önemli bir örnektir. TRT Belgesel'in dış yapımları da alması ve El-Cezire'nin belgesel üretimine doğrudan girişmesi de önemli adımlardır. Bunun dışında, Kanal 24 Enis Rıza'nın *Çöpte Dostoyevski Buldum* filmini üç gösterim için satın almıştır. IMC televizyonu da aynı şekilde bazı filmleri ikişer gösterim için satın almıştır.³⁹ İnternet ise son yıllarda yönelinen bir dağıtım-gösterim platformu olmuştur. Film yapımcıları VoD ya da streaming yöntemini kullanabilir. Ümit Kıvanç *gecetreni* adlı sitesinde filmlerini yayınlamaktadır. İnternet kullanıcıları herhangi bir ücret vermeden ve beklemeden bu filmleri izleyebilir. Kıvanç yakın tarihlerde yaptığı *16 Ton* (2011) ve *Ağlama anne, güzel yerdeyim* (2012) belgesellerini de paylaşımına açmıştır.

Hasan Özgen'e göre, Türkiye'de gösterim sorunu belli bir ölçüde yayın kurumlarından kaynaklanır. “Yayın kuruluşları, yasa koyucunun yerli yapımları desteklemek, belgeseli desteklemek adı altında getirdiği kuralları aşmayı becermektedirler” (2012). Türkiye'de televizyon kanalları belgesele para ödeyerek yayınlamaktan ziyade eğer filmin sponsoru varsa ulusal kanallar belgeselciden filmi yayınlamak için para ister (Özgen, 2012). Aral'a göre (2012), “böyle bir sistem dünyanın başka bir yerinde yoktur”. Bu duruma istisna olarak gösterebileceğimiz TRT vardır ancak bu kurum siyasi görüşle paralel yayınları desteklediği gerekçesiyle belgeselciler tarafından eleştirilmektedir (Kabadayı Dal, 2012; Aral, 2012).

Belgesel sinemacılar Birliği (BSB) Başkanı Hasan Özgen, meslek birliği olarak gösterim sorununu çözmek için uğraş verdiklerini belirtir. Özgen'e göre (2012) genel

³⁹ Kanal 24 ayrıca, Emel Çelebi'nin filmlerini(örn. *Lilitin Kızkardeşleri*), Mizgin Müjde Arslan'ın *Ölüm Elbisesi: Kumalık* filminin gösterim hakkı için satın almış ve göstermiştir.

olarak sinema Türkiye’de iki kurumda temsil edilmelidir: RTÜK ve TRT. Ancak bu iki kurumda da sektörün temsilcisi yoktur. Özgen, gösterim için daha demokratik alanları kullanarak çeşitli girişimlerde bulduklarını söylemektedir.⁴⁰

III.2. Son Dönem Türkiye Belgesel Sinemasında Genel Eğilimler

Belgesel sinema parçası olduğu toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik yaşama tanıklık ederken, bir taraftan da yaşanan bu süreçleri eleştirel bir perspektifle yeniden değerlendirip kültürel bir müdahale de bulunabilmektedir. Türkiye’nin gerek geçmiş gerekse yakın tarihlerde olsun yaşadığı farklı sorunlar ve temel meseleler son dönem Türkiye belgesel sinemasının gündemine oturmuştur. Küreselleşme ve dijital teknolojinin yoğunluğunun artması, tek kutuplu dünya, rekabetçilik, ekonomik krizler, AB süreci, milenyum ve yeni yüzyıl söylemi, AKP iktidarı ve laiklik ile muhafazakârlık tartışmaları, artan milliyetçilik, etnik kimlik politikaları, bireycilik, postmodernizm, sivil toplum örgütlerinin gelişimi, banka ve finans sektöründeki gelişim, alt ve üst sınıflar arasında büyüyen ekonomik ve toplumsal uçurum Türkiye toplumunun yakın tarihinde yaşadığı önemli gelişmelerdendir (Alpkaya ve Duru, 2012). 1980 askeri darbesi, demokrasinin olmadığı, siyasi ve toplumsal bir baskı ortamı içinde, insan haklarının ihlal edildiği bir dönem olarak Türkiye tarihine geçer. 1982 Anayasası’nın uzantıları günümüze kadar etkisini gösterir. Dünyada olduğu gibi ülkemizde de neoliberal politikalar ekonomi alanında uygulanmaya başlar. Türkiye, neoliberal politikalar ve iletişim-finans alanındaki yeni düzenlemeleriyle küreselleşen dünyaya uyum sağlar. 1990’lı yıllarda özel kanallar yayına başlar. Yayıncılıktaki bu gelişmelere bağlı olarak tüketim kültürünün yoğunluğu

⁴⁰Belediyelerle anlaşarak salonlarda belgesel film gösterimi yaygınlaştırma çalışılmaktadır. BSB şu anda İstanbul’da Beşiktaş Belediyesi ile anlaşarak düzenli olarak belgesel film gösterimi düzenlemektedir. Bunun dışında, Türkiye’nin çeşitli yerlerinden gelen tekliflerle belli dönemlerde yapımcı/yönetmen katılımıyla film gösterimi yapılmaktadır (Özgen, 2012).

artar. Bu dönemlerde “kimlik”in tartışılması önemlidir. Çevreciler, feministler, eşcinseller, farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar kamusal alanda kendilerini ifade ederek toplumsal taleplerde bulunurlar. Kemalizm yine kamusal alanda eleştirilmeye sorgulanmaya başlar, resmi tarihe karşı sivil tarih konumlanmaya başlar.

Özetle aktarılmaya çalışılan, yaşanmış ve yaşanmakta olan bu olaylar ve olgular kültürel bir üretim alanı olan belgesel sinemanın ülkemizdeki üretimlerine yansır. 2000’li yıllarda yapılan Türkiye belgeselleri siyasi baskıların ve yasakların görece azalmasıyla, tarihi mekânları, doğa güzelliklerini, çeşitli meslekleri vb. konuları ele alan önceki belgesellerden, geniş bir konu çeşitliliğiyle farklılık gösterir. Önceki belgesellere benzer konularda filmler de üretilmeye devam eder ancak özellikle televizyon yapımı dışındaki üretimlerde bu konular ele alınsa dahi anlatım tarzı ve yöntem açısından farklılıklar olduğu görülebilir. Türkiye tarihinde yer alan tarihsel, siyasal, toplumsal meseleleri ve olayları eleştirel bir biçimde ele alan filmlerin yanı sıra, çevre ve kent sorunları, kişisel deneyimler, insan öyküleri, kadın sorunları ve daha birçok konuda film üretimi yapılmaktadır. 2000’li yıllarda Türkiye belgesel sinemasında belli eğilimleri ve temaları ortaya koymak mümkündür. Bu çalışmada son dönem sıklıkla ele alınan konuları ve anlatıları göstermesi açısından bazı başlıklar üzerinden yönelimler aktarılmaya çalışılacaktır.

III.2.1. Siyasi Tarih ve Toplumsal Bellek

Yakın tarihe kadar dünyada özellikle ulus-devletlerin yaşadığı önemli tarihsel olayların tek yanlı ve çoğu kez baskıcı yöntemlerle işlenmesi, tarihin mağdur olan öznelere seslerinin duyulmamasına neden olmuştur. Ancak seksenli yıllara girerken dünyada yaşanan çeşitli olaylar (bazı askeri diktatörlüklerin çözülmesi, Sovyetler Birliği

ve Doğu Bloku'nun dağılması gibi) toplumların kendi geçmişleriyle olan ilişkisinde bir değişim yaratmaya başlamıştır. Geçmişini inkâr etmek, engellemek ve bastırmak yönünde gelişen ilişki kırılarak birçok ülkede geçmiş sorgulanmaya başlanmıştır. Bu eğilim 'geçmişle hesaplaşma' kavramını evrensel düzlemde öne çıkarmıştır (Sancar, 2010: 19). Tarih ve kültürel araştırmalarda, büyük resmi anlatılara karşı olarak öznel boyut ön plana çıkarılmakta ve mikro ölçekli bir yaklaşım yaygınlık kazanmaktadır. Sarlo (2012, 17) yetmişli ve seksenli yıllarda "dile dönüş" diye adlandırılan akımla eşzamanlı olarak *öznele/özneye dönüş*'ün etkinlik kazandığını; hayatın, gerçeğin dokusunu deneyimin hatırlanmasına yerleştirerek yeniden inşa etme, birinci tekil şahısın bakış açısının yeniden değer kazanması eğilimlerinin geçmiş araştırmalarından şimdiki zamana dair kültürel araştırmalara kadar yaygınlaştığını belirtir.

Türkiye tarihinde de bastırılan, travmatik birçok tarihsel dönem olmuştur. Ermeni Tehciri, İstiklal Mahkemeleri, 1937-38 Dersim katliamı, Kürt isyanları, 6-7 Eylül olayları, 1 Mayıs 1977, 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül darbe ve rejimleri, Sivas katliamı, 28 Şubat süreci toplumu derinden etkileyen önemli dönemlerdir. Sancar'a göre (2010: 256), Türkiye'de bu haksızlık ve şiddet ve acı birikimiyle yüzleşmemiş olmak, toplumsal yarılmanın giderek derinleşmesine neden olmuştur. Türkiye'de bir hesaplaşma sürecinden söz edilememekle birlikte; siyasi, kültürel, dilsel yasakların görece azalmasıyla yeteri kadar dillendirilemeyen konuların daha fazla gündeme gelip tartışıldığı görülmektedir. Bu bağlamda kültürel bir form olan belgesel filmler de gerek ele aldığı konular ve anlatı yapıları gerekse söylemleri açısından bu eğilimin birer örneği olarak karşımıza çıkar.

Dünyada hatırlama ve geçmişle hesaplaşma yönelimleri farklı nedenlere bağlanır. Assman'a göre (2001: 16-17), yeni elektronik medya ile bellek dışı kayıtların olanaklı hale gelmesi ve yazılı tarihin kaydettiği en ağır felaketlerin ve insanlık suçlarının

görgü tanığı olmuş bir kuşağın yaşama veda ediyor oluşu “bellek ve hatırlama” nın yükselen bir eğilim olmasının nedenlerindedir. Tarihçi Pierre Nora’ya göre ise (akt. Sancar, 2010: 65) ,

‘Hafızanın Yükselmesi’nin nedenlerinden biri tarihin demokratikleşmesidir. Nora’nın ‘tarihin demokratikleşmesi’nden kast ettiği; halkların, toplulukların, etnik grupların ve hatta bireylerin güçlü kurtuluş ve özgürleşme mücadelesidir. Buna göre azınlık hafızalarının akla gelebilecek bütün biçimleri, büyük bir hızla yaygınlaşıyor. Geçmişlerini geri almak, azınlıklar açısından kimliğin bütünleyici bir unsurudur

Son dönem Türkiye belgesellerinin tarihsel olaylara tanıklık eden kuşağın anlattıklarını kaydetme ve bunlar üzerinden yeni bir tarihsel perspektif yaratma peşinde olduğu görülmektedir. Michael Renov (1993: 21) belgesel sinemanın işlevlerini “kaydetmek, açığa çıkarmak, korumak; ikna etmek ya da tanıtmak; analiz etmek ya da sorgulamak; anlatmak” olduğunu söylerken belgeselin tarihsel gerçekliği yeniden, farklı bir perspektifle ele alma özelliğine dikkat çeker. Yaşadığı döneme tanıklık eden ve tarihi kaydeden belgeseller toplumun hem geçmişini hem de yaşadığı dönemi kavramasına, sorgulamasına kapı aralar. Son yıllarda Türkiye’nin siyasal ve toplumsal karmaşalarını konu edinen belgeseller, geçmişte yaşananların hatırlanmasına ve buna bağlı olarak toplumsal hafızanın önemine işaret eder. Bunlardan biri de Türkiye tarihinde yeni bir dönemi başlatan ve toplum üzerindeki etkisini sürdüren 12 Eylül 1980 askeri darbesidir. Yönetmen Çayan Demirel 12 Eylül 1980 askeri darbesinden 1984 yılına kadar geçen süreçte otuz dört tutuklunun ölümüne, yüzlerce tutuklunun sakat kalmasına neden olan Diyarbakır 5 Nolu Cezaevi’nde yaşanan işkenceleri *5 Nolu Cezaevi* (2009) adlı belgeseliyle ele alır.⁴¹ Film, Diyarbakır Askeri Cezaevi’ndeki tutuklu mahkûmlara yapılan insanlık dışı uygulamaları ve haksızlıkları birinci ağıza, tanıklara başvurarak anlatır. Anlatılanlar resmi tutanaklar,

⁴¹ Film öncelikle festivallerde, dernek ve kuruluşların özel gösterimleriyle izleyiciyle buluşmuştur. Bir sinema salonunda ise iki ay kadar gösterimi olmuştur.

gazete haberleri, bir mahkûmun çizimleri, arşivler ve güncel cezaevi görüntüleriyle desteklenir. Kürt kültürel ve siyasi kimliğinin bastırılmaya çalışılmasını, yaşanan ağır insan hakları ihlallerini, ölen tutukluların resmi belgelerde yazıldığı gibi değil de, hangi koşullarda ve nasıl öldüklerini o dönemin mağdurlarının anlatımıyla öğreniriz. Gazete haberleri ile tanıkların anlatımı bir zıtlığı oluşturacak şekilde kurgulanır. Bunun yanı sıra, silüet olarak gösterilen birbiri ardına kelepçelenmiş insan görüntüleriyle canlandırma yöntemine başvurulur. Dikenli tellere takılmış top, parmaklıklar arasından görünen karlar altındaki yalnız ağaç, kuşlar, zincirlenen ağaç gövdesi, kökleri topraktan taşan ama ayakta kalmayı başarmış ağaç imgeleri, köksüzlüğe karşı aidiyetin, baskıya karşın direncin, ölüme karşın yaşamın metaforu olurlar (Akbulut, 2010: 121). Belgesel hem o dönem cezaevinde hayatlarını kaybedenlerin, hem de ruhen ve bedenen yaralı olarak hayatta kalanların sesinin duyulmasını sağlayarak, pek çok kişinin bilmediği, karanlık bir dönemin üzerindeki örtüyü kaldırır. İzleyiciyi pasif olmaktan çıkarıp, sorgulamaya çağıran film bu anlamda düşünümsel bir yapıyı kurar. Açıklayıcı tarz belgeselden farklı olarak bu film izleyici ile filmin konusu ve özneleri arasında etkileşimli bir ilişkiyi başlatır. İzleyiciyi resmi tarihe farklı bir perspektiften bakmaya çağırır. Her şeyden öte, yaşananların insanlar üzerindeki etkisine odaklanır. Yönetmen Demirel (2013), tarihle yüzleşmek ve geleceği doğru kurmak istediğini söylerken, bugünü anlamının tarihin arka planını öğrenmekle mümkün olabileceğinin altını çizer. Belgesel sinemanın tek başına bir şey değiştirmedeğini, bu hayatın bütününe dair bir yüzleşmenin olması gerektiğini söyler. Demirel'e göre belgeselle, insanlarda soru sorma kabiliyetini geliştirerek "neden" diye sordurabilirsiniz.

Tunç Erenkuş'un *Oğlunuz Erdal* (2010)⁴² belgeseli ise, 17 yaşındaki Erdal Eren'in kısa süren yaşamı üzerinden Türkiye'nin 1975-1985 arasındaki karanlık dönemini işler. Film, Erdal Eren'in doğduğu topraklardan onu idama kadar götüren süreci Eren'in ailesi, dostları ve tanıkların anlattıkları üzerinden aktarır. Film, o dönemin adalet anlayışını Eren'in ailesi, yine o dönemde öldürülen Sinan Suner'in ailesi, cezaevi arkadaşları, gazeteci Namık Koçak'ın ve Eren'in son gecesinde fotoğrafını çeken Savaş Ay'ın anlatımına dayandırarak aktarır. Mahkeme tutanakları, sansür nedeniyle o dönem yayınlanmayan televizyon programı, karikatürler ve bir dönem dizisindeki canlandırma sahnesi filmin görsel anlatımını destekler. Trajik bir olay ele alınırken, kayıt esnasında ortaya çıkan tebessüm ettiren anların yerinde kullanılması anlatı yapısını zenginleştirir. Zaman zaman kullanılan aktüel kamera tanıklara ilgiyi artırır. Film özenli arşiv-müzik kullanımı ve yaratıcı kurgusuyla dikkat çeker.

Mehmet Özgür Candan, *Geçmiş Mazi Olmadı* (2011) belgeseliyle, 12 Eylül dönemiyle hayatı darmadağın olan Tümay ve ailesinin hikâyesini üzerinden, işkence gören bir kuşağın dışarıda kalanlara, aileleri üzerinde oluşan etkilere dikkat çeker. Yönetmen Candan (Ergezen, 2012: 62-63), bu filmin bir kadının doğmamış torununa yazdığı mektuplar üzerine kurulu olduğunu söyler. Bununla birlikte belgesel için ön araştırma yapıp, hikâyeye ilişkin kafasında bir şeyler kurduğunu ancak çekimlerde insanlara bağlı faktörler etkili olduğu için, insanlar ve öykülerin gidişatına göre filmin estetiğinin şekillendiğini ifade eder. Tümay'ın ailesinin özellikle evdeki gündelik yaşamı gözlemci bir yaklaşımla işlenirken, filmde yer alan annenin masa başında yazdığı mektuplar, arabayla çıktığı yolculuklar gibi sahnelerde mizansene başvurulmuştur. Belgesel, 12 Eylül darbesini

⁴² Belgesel, Sosyal Araştırma Vakfı (SAV) ve 74-83 Çalışma Grubu'nun, araştırmacı Tefik Taş ve yönetmen Tunç Erenkuş'un 2007 yılında başlattığı uzun bir çalışma sonucu tamamlanmıştır.

yapanlar hakkında soruşturma başlatılıp dava açıldığı bir dönemde çekilmiştir. Filmde ailelerin bu konuya ilişkin sorgulamalarının da yer alması filmin güncel meselelerle de ilişkilendirmesi açısından önemlidir.

Cahit Akçam'ın yönettiği *Fatsa Gerçeği*; *Yeraltı Maden-İş/Yeni Çeltek*; *Maraş Katliamı*, *Tariş*, *Çimentepe*, *Gültepe Direnişleri* filmlerinden oluşan *Unutturulanlar Belgesel Dizisi* (2006) ve *Her Renk Siyah* (2009) ve *Nefti Yeşil ve Mavi İdamlar* (2010) serilerinden oluşan *12 Eylül Adaleti* belgeselleri, tarihsel bir döneme tanıklık eden ve onu deneyimleyen kişilerin anlatımına dayanır.⁴³ Bu filmler resmi tarihe karşı bir sözlü tarih oluşturarak toplumsal hafızanın taze tutulmasını sağlar. Akçam (2010: 236), bir tarihsel dönemi yaşamış, ona farklı yerlerden tanık etmiş; bir hâkim, bir askeri savcı, bir işçi önderi, bir öğrenci gençlik lideri ya da idam edilmiş bir gencin annesi üzerinden anlatarak, Türkiye'nin farklı tarihsel süreçlerindeki tanıklıklarını bir belgesel, bir bellek arşivi haline getirerek topluma sunmayı amaçladıklarını belirtir. Bu gibi belgesellerin, nesiller arasında doğabilecek geçmiş bilgisi kaybını önleyebilecek bir işlevi olmaktadır.

Hüseyin Karabey'in Türkiye'de F tipi cezaevlerinin uygulamaya konmak istendiği bir dönemde çekilen *Sessiz Ölüm* (2001) belgeseli ise, kurmaca sahneleri de içinde barındıran anlatı yapısına sahiptir. Avrupa ve Amerika'daki çeşitli cezaevi uygulamalarını tanıkların anlatılarına dayanarak anlatan filmde, belgesel öğeler yer yer kurmaca sahnelerle kesilir. Karabey (2001) gerçeğe kurgunun yanyana gelmesinin her zaman bir farklılık yarattığını söylerken, filmde yer alan kurmaca sahnelerin izleyicilere konuşulanları algılaması için zaman tanıdığını belirtir. Film tamamlandığında bu tarzdaki cezaevi uygulamaları yasal olarak Türkiye'de uygulamaya girmemiştir. Karabey, bu konu

⁴³ Belgeseller, Dostluk Yardımlaşma Vakfı'nın oluşturduğu fonla, Özgür Açılım Kolektifi tarafından yapılmıştır.

ile ilgili halkı uyarmak istediğini söyler. Belgesel bir anlamda halkı bilinçlendirmek gibi toplumsal bir sorumluluk duygusuyla yapılmıştır. Karabey (2001), bağımsız bir film olarak tanımladığı belgeselini, kendi bireysel çabalarıyla çektiğini ifade ederken, işin finansman kısmını özkaynakları ve yakın çevre desteği ile çözdüğünü söyler. *Sessiz Ölüm*, sinema salonlarında gösterime girmiştir. Bunun yanı sıra, siyasi partiler, demokratik kitle örgütleri, üniversiteler filmin seyirciye ulaşmasını sağlayan diğer kanallar olmuştur.

Murat Özçelik'in, *Ölücanlar* (2010) filmindeyse, yönetmen Özçelik, kendi hikâyesinden yola çıkar. Yönetmen, bir Türk-İş eyleminde pankart açmaktan tutuklanmış ve Ankara Ulucanlar Cezaevi'nde kalmıştır. 1999 yılında F-tipi cezaevi politikaları kapsamında, 10 tutuklunun hayatını işkenceyle kaybettiği Ulucanlar Cezaevi'nde yapılan operasyona tanık olan yönetmen bu olayı kendi deneyimleri üzerinden anlatır. Cezaevini gezmeye gelen bir gruba yaşadıklarını ve gezdikleri mekânı anlatan Özçelik'in yanı sıra cezaevinde kalmış eski mahkûmlar da acı deneyimlerini dile getirir. Yönetmen filmin ana karakteri olması sebebiyle, birinci şahıs belgesel tarzının bir örneğini verir. *Büyük Yüzleşme: Ulucanlar Cezaevi* (Beysülen, 2010-11) ve *İbret Olsun Diye* (Sönmez, 2007) cezaevinde yaşanan insan hakları ihlallerini konu edinen diğer belgesellerdendir.

2000'li yıllarda Türkiye'de belgesel filmlerin gündeminde olan konulardan biri de Dersim olayıdır. Çayan Demirel'in *38* (2006), Nezahat Gündoğan'ın *İki Tutam Saç Dersim'in Kayıp Kızları* (2010), Özgür Fındık'ın *Kırmızı Kalem/Qelema Sure* (2009) ve *Kara Vagon: 38 Dersim Sürgünleri* (2011) filmleri, 1937-38 yıllarında, Türkiye Cumhuriyeti'nin "ulus inşa etme süreci"nde (Kürkçügil, 2009), Dersim'de yaşananları, tanıkların, belgelerin ve uzmanların anlatımıyla ortaya koyar. Bu filmlerde belgeler ve dönemin tanıkları aracılığıyla tarihsel yaşanmışlıklar sorgulanır. Resmi tarihsel anlatıların karşısında, kişisel anlatıları ön plana çıkaran bu filmlerde tarihle yüzleşmenin altı çizilir.

Yakın zamanda gün yüzüne çıkartılan bilgi ve belgelerle beraber Dersim olayı yeniden gündeme gelerek tartışılır. Başbakan Erdoğan, 23 Kasım 2011’de yaptığı konuşmada 8 Ağustos 1939 tarihli bir belgede Dersim’de 1936-37-38-39’da toplam 13 bin 806 kişinin öldürüldüğünün ifade edildiğini söyleyerek şu açıklamayı yapar: “Eğer devlet adına özür dilemek gerekiyorsa ve böyle bir literatür varsa ben özür dilerim ve diliyorum” (DHA, 2011). Başbakanın bu açıklamaları, devletin tarihle yüzleşmesi, hesaplaşması açısından önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir. Türkiye’de ilk kez bir başbakan, Dersim’de yaşananların devlet tarafından gerçekleştirilen bir katliam olduğunu açıklar. Bu açıklama, olayın bundan sonraki kısımlarını tartışmak açısından olumlu bir kanal açtığı şeklinde yorumlanmıştır.⁴⁴ Böyle bir ortam içinde Dersim olayına ilişkin yapılan belgeseller de bu tartışmaların önemli bir ayağını oluşturur. Dersim kökenli yönetmen Gündoğan’ın *İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları* belgeseli bu atmosfer için de medyada geniş yer bulur ve çoğu yazar, olayın insanlar üzerinde yarattığı ağır tahribata dikkat çeker. Türkiye’nin tarihsel belleğinde oluşan bir boşluğu doldurma gayretinde olan bu belgeseller, geçmişte yaşananların tanıklarını yitirmeden, bu olayın daha önce dillendirilmeyen farklı yönlerini ve insanlar üzerinde bıraktığı etkiyi aktarırken, izleyiciyi unutmaya karşı anımsamaya çağırır. Monceau’ya göre (2009: 614), “Türk toplumunda 1980’lerden itibaren kimlik hakkı taleplerinin yükselmesi ve ‘azınlıkların’ kültürel hakları örneğinde olduğu gibi demokratikleşme ve insan haklarına ilişkin sorunların siyasi gündeme girmesi, sanatsal ve kültürel çevreler üzerinde verimli bir etki yaratmıştır”. Günümüzde bu etkilerin giderek yükseldiği görülmektedir. Çayan Demirel 1937-38 yıllarında Dersim bölgesinde yaşananları anlattığı 38 (2006) belgeseli için, o coğrafyanın bir insanı olduğunu söyler ve şöyle devam eder: “Bir anlatılan tarih, bir de her gün

⁴⁴ Dersim olayı ve tartışmalar için bkz. Aslan (2010); Çalışlar (2011); Radikal Dersim Gerçeği Yazı Dizisi

ailenizden gördüğünüz her gün ninenizin yüzüne bakınca gördüğünüz acının sorumluluğu var. (...) Herhalde aydın olmanın, erdemli olabilmenin şartı insanın kendi yaşadığı acılara sahip çıkmasıdır” (Okur, 2007: 306). Demirel kendi geçmişinden yola çıkarak, ‘kendi tarihleri’ni ve birikmişliklerini anlatmanın sorumluluğuyla hareket eder ve kamerasını dönemin tanıklarına çevirir. Film üç yıl süren bir araştırma sonunda tamamlanır. Fotoğraf ve görsel malzemeler, insanların özel arşivlerinden elde edilir (Okur, 2007: 308). Filmde dış ses anlatımının yanı sıra, tanıklar ve akademisyenler de anlatıcı olarak yer alır. Belgeler ve yazılar anlatıcının söylemlerini destekler. Filmin başında tanıklardan biri, “*kamerayı kapatırsan konuşurum, yoksa konuşmam, başımız belaya girer, Kapatın ha!*” diyerek ısrar eder. Demirel’e göre (Çiftçi, 2008: 62), “*ulus-devlet, diğer etnisitelerin reddi üzerine kurulu bir yapı olduğu için, süreç içinde aynı korkuyu devamlılaştırarak koruyorlar. Filmin başlangıcı, korkunun hala sürdüğünün, konunun hala çözülmediğinin bir göstergesi*”dir. 38, gösterim engeline takılmıştır. Filmin ilk gösterimi 2006 yılında 9. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali’nde yapılmıştır. Ancak Munzur Festivali’ndeki gösterimi, valilik tarafından gösterim izni olmadığı için engellenir. Belgeselin ticari dolaşıma ve gösterime sunulması için Kültür ve Turizm Bakanlığı’na ‘Eser İşletme Belgesi’ almak için başvurulmuştur (Candan, 2011: 72). Ancak film sansürlenir. Demirel, “*oybirliğiyle ticari dolaşıma sokulmasına ve gösterime sunulmasına uygun bulunmamıştır*” yazısı aldıklarını ve sansür gerekçesinin, yönetmeliğin 5224 sayılı kanununun yönetmeliğinin 11. maddesine göre “*kamu ahlakına, anayasal düzene karşı çıkmak*” olarak gösterildiğini söyler (Okur, 2007: 305-306).

Bundan dört yıl sonra Nezahat Gündoğan’ın *İki Tutam Saç: Dersim’in Kayıp Kızları* belgeseli sinemalarda gösterime girer. Bu durum yakın tarihlerde Dersim olayına

ilişkin kırılmalarla ilişkilendirilebilir. Film, 1937-38 Dersim harekâtıyla birlikte ailelerinden alınarak rütbeli askerlere verilen kızların köklerinden koparılışı anlatılır. Uzun bir araştırma sonucunda, bugün 80’li yaşlardaki Huriye ve Fatma adındaki kadınların, askerler tarafından alınmaları, yaşadıkları travmalar, suskunluklar ve ailelerine kavuşma sürecini anlatılırken, geçmişte yaşananların izleri ve hala köklerini arayan başka kızlar ve kızlarını arayan başka ailelerin duygularına da yer verilir. Zamanında gerideki kardeşler için kesilip küçük bohçaların içinde saklanmış saç tutamları ise, belgeselin en çarpıcı anlarından biri olarak hafızalara yerleşir.

Filmde sözlü tarih yöntemi kullanılmış, evlatlık verilen kızlarla röportajlar yapılmıştır. Bununla birlikte şimdiye kadar gün yüzüne çıkmayan pek çok gerçek, belge ve fotoğraflar filmde güçlü bir öge olarak karşımıza çıkar. Dersim’le ilgili çok az bilgi ve belgenin olduğu ve olayla ilgili doğru bir tarih birikiminin olmayışını belirten Gündoğan (Baş, 2011: 390), motivasyonunu etkileyen faktörlerden birinin bu tarihi ortaya çıkarmak olduğunu söyler:

Genel olarak kamuoyu, toplumumuz, resmî ideolojinin çok etkisinde. Bazı hassasiyetler oluşturulmuş ki, onları tartışamazsınız bile. ‘Nereden, nasıl bir tartışma zemini yaratabilirim bu konuyla ilgili?’ diye düşünüyordum, sırf insan öykülerden yola çıkmayı bu yüzden tercih ettim. Olayın tarihsel, siyasi yanını özet geçerek, öykülerin içindekilere yoğunlaştım bu yüzden.

Filmin konusunu oluşturan olayın, insanlar üzerindeki etkisi ön plandadır ancak bu kişiler aracılığıyla konunun tarihsel ve siyasi düzlemine de değinilir. Filmde tarihsel bilgileri aktaran bir dış ses vardır ancak tarihin resmi inşasında sesleri işitilmeyen, bizzat olayı yaşayan öznelerin anlatımı hâkimdir. Bu yaklaşım, öğreten bir bakışı kırmakta ve onun yerine anlamayı, kendini başkasının yerine koyabilmeyi, sorgulamayı beraberinde getirir. Gündoğan (2012) çekimler esnasında bazı sinemasal kaygıları bir tarafa bırakmak zorunda

olduklarını söylerken, konu ile arasındaki ilişkiye dair şunları söyler: “Hem gözlemci, hem araştırmacı hem öznesi oldum. Hassas noktayı kurmaya çalıştım. Öznesi olunca mesafeyi koyamamak gibi bir sorun oluşabilir, bunu sürekli hatırlattım kendime. Biraz daha dışında durarak da objektif olmaya çalıştım”. 80’li yaşlardaki Huriye ve Fatma Hanım’ların kendilerini ifade edişleri, yaşananlara daha farklı bir gözle, daha insan odaklı bir bakışla yaklaşmamızı sağlar. Tarihsel bir olayın bilinmeyen bir boyutunu, kayıp kızları ortaya çıkaran bu belgesel, iki amca-kızın buluşmasını sağlamanın yanı sıra, hala köklerini arayanların mücadelesine ortak olarak belgeselin toplumsal işlevini gündeme getirir. Gündoğan (2012) bu gibi toplumsal meseleleri ticari beklentisi olan kurumların desteklemesinin zor olduğunu, filmin yapım aşamasında bütçeyi oldukça sınırlı tuttuklarını söylerken, finansal kaynağı yalnızca bu konuya duyarlı olan insanların katkıları ve gittikleri bölgedeki halkın yardımseverliği ile çözebildiklerini belirtir. Film birçok festivalde, 12 ildeki alternatif sinema salonlarında, kurumların organize ettiği özel gösterimlerle ve DVD dağıtımını aracılığıyla izleyici ile buluşur.

Tarihsel konuları kişisel deneyimler üzerinden aktaran bu filmler ağırlıklı olarak sözlü tarih yöntemini kullanır. Bu yöntem çok yeni değildir ancak yakın dönemde gelişen ve çeşitlenen ses ve görüntü kayıt cihazları, sözlü tarih hareketinin yükselişinde etkili olur. Sözlü tarih, “tarihi olaylarla ilgili birinci elden bilgiye sahip kişilerden elde edilen bilgiyi kaydetmenin ve bunu toplam bilgiye eklemenin bir yolu (Kyvig ve Marty, 2000: 70) olarak tanımlanır. Bu yöntemle şimdiye kadar bilinmeyen gerçekler ya da tarihsel gerçeklerin ele alınmayan boyutları gün yüzüne çıkabilmekte ve doğru olduğunuz varsaydığımız gerçeklere meydan okuyabilmektedir. Kişisel anıların bir kaynak olarak kullanımını üzerine kurulu olan sözlü tarih Counce’a göre (2001: 8-12) “bugünü daha iyi anlayabilmek ve geleceği yönlendirebilmek için, geçmişi anlamlandırabilme sürecine

yapılan bir katkıdır”. Sözlü tarih çalışmaları, tarihçilerin genelde dayandıkları belgeleri tamamlamada ya da eleştirel bir gözle alternatif bir tarih oluşturmada kullanılır. Sözlü tarih araştırmacılığıyla, belli bir toplumda siyasi, kültürel ve iktisadi açıdan ayırt edici özelliklere sahip ‘kuşakları’ birbiri ile karşılaştırmak veya toplumun yaşadığı kriz dönemlerinin sıradan hayatlardaki karşılığının tarihlerini yazmak mümkün olur. Farklı yaşam deneyimleri ve bunların anlatımlarıyla insanı ön plana çıkarır. (Tosh, 2011; Thompson, 1999). Tarihsel yaşamın, toplumsal meselelerin insanlar üzerindeki etkisine vurgu yapan belgesel sinemanın bu yöntemi kullanması kaçınılmazdır. Filmler öznel ve güncel yapıda olan sözlü tarih aracılığıyla, tarihin bireyler tarafından günümüzde nasıl anlaşıldığını, yorumlandığını ve yaşandığını anlamayı sağlar. Böylelikle yazılı olan tarihte tartışmalara yol açan ya da çoğu zaman göz ardı edilen olayların yeniden ancak bu kez farklı bir perspektiften incelenmesine olanak sağlar.

Sözlü tarih yönteminin kullanıldığı Enis Rıza Sakızlı’nın, *Ayrılığın Yurdu Hüzün: Kayaköy* (2001) ve *Yeni Bir Yurt Edinmek* (2006) filmleri ise, 1923 nüfus mübadelesini konu edinir. Her iki filmde de mübadelenin insanlar üzerindeki etkisine odaklanır. *Ayrılığın Yurdu Hüzün: Kayaköy* filminin başındaki şiirsel anlatımı olan dış ses, yönetmenin kendi sesidir. Dış sesle eş zamanlı gelen boş evler ve terkedilmiş çeşitli mekânların görüntüleri sembolik anlamlar içerir. Yönetmenin anlatımı ile bu görüntüler Kayaköy’de geçmişteki yaşam devam ediyormuşcasına bir duygu yaratır. Yönetmen filmde yer almaz ancak kendi dış-sesi vardır. Bu dış ses yönetmenin konu ile arasındaki ilişkiye dair ipucu verir. Açıklayıcı-gözlemci belgesel yapısına sahip olan filmde sözlü tarih yöntemiyle tanıkların seslerine kulak verilir. Görüşmeler gözlemci bir kamerayla müdahalesiz gerçekleşir.

Yeni Bir Yurt Edinmek filmi ise, *Ayrılığın Yurdu Hüzün: Kayaköy* belgeselinin gösteriminin ardından oradaki mübadillerin geçmişlerini anlatma isteğiyle ortaya çıkar. Bu filmde ise yönetmeni ve kamerasını film içinde görürüz. Enis Rıza film içinde yaptığı söyleşiler ve araştırmalarda zaman zaman görünür. Burada yönetmen de hikâyenin bir parçası olurken, konu ve özneleriyle daha yakın bir bağ kurar. Belgeselin hem oluşum süreci hem de yönetmenin film içindeki varlığı bir etkileşimsellik ortaya çıkarır. Yönetmen konunun bir boyutuna gözlemci bir şekilde yaklaşırken, bir taraftan da filmin bir parçası olması ve belgeselin kendisinin filmin konusu olması açısından farklı belgesel tarzlarını içeren bir anlatıya dönüşür (Duruel Erkılıç ve Erkılıç, 2012: 75-77) . Etkileşimselliğin (participatory) yanı sıra, belgeselin inşa sürecinin izleyiciye aktarılması ve izleyici ile özne ve yönetmen arasındaki ilişki açısından bir düşünümsellik (reflexivity) ortaya çıkar. Enis Rıza (2012), genel olarak kendi filmlerindeki üslubu ve estetiği oluşturma konusunda şunları söyler:

Temel çizgi üzerinde hangi hikâyeyi anlatıyorsam, o hikâyenin kendi özünde içkin olan estetiği bulmaya çalışıyorum. Onun üzerinden bir anlatım biçimi oluşturmaya çalışıyorum. Bazı filmlerde ben de varım o filmin içinde, müzik de var, dışsal başka anlatımlar var, metaforlar çok hâkim vs. Ama bir başka filme bakıyorsun aslında ben anlatmıyorum, doğrudan doğruya filmin kahramanı kendini anlatıyor. Dolayısıyla ben kendimi anlatmış oluyorum. Farklı üsluplar gibi gözüke de hepsini kesen o metaforik anlatımlar, sinematografik belli öğeler hepsinde hakim.

Enis Rıza filmlerinde hikâyeyle arasında bir ilişki kurar. Yönetmenin dış-sesi, didaktik ve otoriter bir anlatımdan uzaktadır. Yönetmenin dili bu hüznü paylaştığını ve hikâyenin bir parçası olduğunu gösterir.

Can Candan'ın Berlin Duvarı'nın yıkılması sonrası Almanya'da yabancılara bakışı ve Türk azınlığın geleceğe ilişkin duygularını ele alan *Duvarlar* (2000) belgeseli de Türkiye toplumu açısından önemli bir tarihsel süreci yine insan üzerinden aktarır.

Amerika’da uzun süre yaşıyan yönetmen kendi göç deneyimi üzerinden yola çıkar. Anlatıcı ses, kendi sesidir. Konuyu kendi gözünden değerlendirmiş bir yandan da Almanya’daki Türklerle röportajlar yapmıştır. Çekimler 1991 yılına aittir ancak yönetmen ara verdikten sonra filmi 2000 yılında yapmıştır. Belgesel dış çekimlerde aktüel görüntülere dayanan gözlemci bir yapıya sahiptir. Candan, çekim sürecini izleyici ile paylaşmanın yanı sıra, belgeselin içerisinde kendisini konumlandırmakta, sorular sormakta ve kendi öznelliğini ortaya koymaktadır. Filmin bu yapısı Nichols’ın belirttiği öz-düşünümsel (self-reflexive) tarza karşılık gelmektedir.

Bahriye Kabadayı Dal’ın, 68’de üniversiteli gençlerin eşitsizliğe dikkat çekerek, farklı bir kalkınma anlayışını savunmak üzere, İstanbul Boğazı için yapılacak köprüye karşılık olarak Hakkâri’de köprü yapmalarını konu edinen *Devrimci Gençlik Köprüsü* (2007) belgeseli, hem dönemin hem de bugünün toplumsal ve ekonomik koşullarını ortaya koyar. Filmde sözlü tarih yöntemiyle Zap’a köprü yapmaya gitmiş 68’lilerle, köprünün yapımına tanık olmuş yöre halkıyla, yerel tarihçilerle, yöredeki kamu görevlileriyle, yörede yaşayan bugünkü genç nesillerle görüşmeler yapılmış ve arşiv görüntüleri bu görüşmeler ve katılımcıların kaynak paylaşımıyla bir araya getirilmiştir. Film aynı anının katılımcılarını bir araya getirerek, toplumsal hafızayı kurmada bir köprü işlevi görür. 1968’in ve günümüzün gençleri arasında, bir zamanların doğu sorunuyla bugünkü kürt sorununu birlikte düşünmede ve ülkenin doğusu ile batısındaki siyasi muhalefetleri yeniden düşünmede bir hafıza köprüsü inşa eder. Ayrıca yönetmen Kabadayı’nın İstanbul’dan Hakkâri’ye yaptığı yolculuk ve filmin girişinde kullandığı kendi anlatıcı dış-sesi, onun bu hikâyenin bir parçası olduğunu gösterir. Bu dış-ses yönetmenin kişisel bakışına vurgu yapar ancak buradaki amaç seyirciye bir metindeki gerçekleri dikte etmek değil, aksine tarihi ve günümüzü sorgulaması için kapı aralamaktır.

Yönetmen, kendi deneyimlerini dış-sesiyle aktarması, tarihsel bilgileri, belge ve arşiv görüntüleriyle anlatması, film yapım sürecinden izleyiciyi yer yer haberdar edişiyile farklı belgesel tarzlarını (açıklayıcı, düşünümsel, edimsel) birarada kullanır.

Türkiye'nin tarihsel geçmişini yeniden ve bilinmeyen yönleriyle ele alan bu politik filmlerde dikkat çeken şeylerden biri de yönetmenin filmle arasındaki ilişkidir. Belgeselciler aslında ya kendi hikâyelerini ya da yakın çevresinde hiç de uzak olmadığı hikâyeleri anlatmaktadır. Bu durum belgeselcilerin ele aldıkları konuyu içselleştirmelerinde önemli bir etkidir. Filmle aralarında kurdukları yakın bağ, belli bir gerçekliği dikte etmeye dönüşmez. Yönetmenler didaktik bir tarih anlayışından uzakta, tanıkların, kişisel hikâyelerin kendini anlatmasını tercih ederken, bir yandan da izleyicinin zihinsel anlamda harekete geçmesini sağlayarak, olayları kendilerince değerlendirip sorgulamalarına olanak tanır. Bu filmlerde tarihsel gerçeklik geçmiş ile günümüz arasında bir bağ kurularak ele alınır. Türkiye belgesel sinemasının bu yönelimlerine ilişkin Enis Rıza (2012)'nin saptamaları önemlidir:

Eskiden belgesel deyince akla gelen ilk şeydu: eskiye ait bir hikâye anlatmak. Eskiye ait bir hikâye anlatmak için o olayı araştırmış tarihçilerle konuşulur, genel yapı buydu. Bugünün ve geleceğin hikâyesi de belgeseldir. Bir kere bu anlayış yeni biçimde ortaya çıktı. Geçmişin hikâyesini anlatırken bile bugünden yola çıkarak anlatım biçimleri ortaya çıkmaya başladı. Bugün yaşamakta, sürmekte olan hikâyelerin anlatımı çok fazlalaştı.

Kişisel geçmişler yoluyla aktarılan tarihsel konuların yanı sıra, tarihsel kişiliklerde son yıllarda belgesellerde yer almaya devam eder. Tarihsel kişiler genellikle toplumda tabu olarak kabul edilir ve bu kişiler üzerine yapılan çalışmalarda başka

hassasiyetler devreye girer. Can Dündar'ın, canlandırma sahneler içeren docudrama⁴⁵ türündeki *Mustafa* (2008) belgeseli, yıllarca tek bir bakışla eline alınan Atatürk filmlerinden farklı olarak, Atatürk'ün yaşamını başından sonuna kadar, askeri, siyasi ve özellikle insani boyutlarıyla ele alır. Filmin adının yalnızca “*Mustafa*” olması bile yönetmenin Atatürk'ün insani yönünü ön plana çıkarmak isteyişidir.

Mustafa açıklayıcı tarz belgesel yapısındadır. Yönetmenin sesi, dış-sestir. Dış-sesin anlatımını, arşiv görüntüler, fotoğraflar, belgeler, haritalar, ses kayıtları tamamlar. Filmde Atatürk'ün sevdiği şarkılar yer alır. Atatürk üzerine yapılmış daha önceki filmlerden farklı olarak, Atatürk'ün daha önce pek dillendirilmeyen farklı yönlerini ön plana çıkarması nedeniyle film bazı kimselerce olumsuz eleştiriler alır. Belgesel için Cumhurbaşkanlığı ve Genelkurmay Başkanlığı arşivleriyle, yerli ve yabancı arşivler taranmıştır. Bu geniş kapsamlı araştırma sonunda, Atatürk'ün daha önce görülmemiş fotoğraflarına, hatıralarını yazdığı not defterlerine, yakınlarına yolladığı özel mektuplarına, günlüğüne ve el yazılarına ulaşılmıştır. Filmde daha önce rastlanmamış bilgilerin ve belgelerin kullanılması dikkat çeker. Dündar (2010: 333), belgelerin bir kısmında, kimi zaman iyi niyetler kimi zaman kötü niyetlerle bir gizleme ya da sansürleme olduğunu belirtir ve herkesin bir ucundan kese biçer o dönemi bulanıklaştırdığını söyler. Filmde belgelerin daha önce yayınlanmamış, orijinal haliyle kullanılması çeşitli çevrelerin tepkisini çekmiş ve yönetmene suç duyurusunda bulunulmuştur. Film Türkiye'nin en önemli tarihsel kişiliklerinden biri olan Atatürk'ü resmi tarih anlayışından farklı olarak ele alması ve bunun üzerinden tabu olan bazı konuları yıkması açısından önemli bir kırılma yaratır.

⁴⁵ Docudrama, kurmaca yapıya sahip belgesel içerikli filmler için kullanılan bir terimdir (Rhodes ve Springer, 2006: 4).

Mustafa belgeseli NTV kanalı ve Ko'Medya ortak yapımı olmasının yanı sıra, birçok kuruluşun sponsorluğunda gerçekleşen bir yapımdır. 2008 yılında Türkiye'nin birçok yerinde sinema salonlarında gösterime giren film şimdiye kadarki en yüksek hasıllata sahip film olmuştur.

Tarihi öneme sahip olan kişileri konu edinen belgesellerden biri de Nurdan Arca'nın yönettiği 2006 yapımı *Simavnalı Bedrettin* belgeselidir. Simavnalı Bedrettin 1359 ve 1420 yılları arasında yaşamış bir hukuk âlimi ve mutasavvıftır. Belgesel, Ortaçağ'da tüm dinlerin kardeşliğini savunan Simavnalı Bedrettin'in Anadolu ve Trakya'da bıraktığı izleri takip ederek ilerler. Bu bölgelerde yaşayanlarla yapılan röportajlar filmin tamamlayıcı unsurlarındandır. TRT'de de *Yıllar, Yollar, Yüzler: Müşfik Kenter* (Akça, 2004) gibi biyografik belgeseller oldukça fazladır.

Tolga Örnek'in docudrama türündeki, röportajlar, güncel çekimler, görsel efektler içeren *Hititler* (2003) ve farklı uluslardan on askerın mektup ve günlüklerinden yola çıkılan ve canlandırmaya dayanan, Çanakkale'de savaşan askerlerin acılarını, endişelerini duygularını yansıtan ve zorlu koşullarda hayatta kalma mücadelelerini anlatan *Gelibolu* (2005) filmi büyük prodüksiyonuyla dikkat çekmiş ve geniş bir izleyici kitleleriyle buluşmuştur. *Gelibolu* açıklayıcı tarz belgeselin açık bir örneğidir. Otoriter, izleyici ile yukarıdan aşağıya bir ilişki kuran dış-ses, tarihsel bilgileri tamamlayan belgeler ve yazılar, uzman görüşleri bu yapının temel öğeleri olarak filmde yer alır.

Hititler (2003) filminde Hititler'in kuruluşundan yıkılışına kadar ki dönem anlatılır. Türkiye'de o güne kadar yapılmış en büyük bütçeli belgesellerden biri olan

filimde, son teknoloji kullanılır⁴⁶. Hititler ve Mısırlılar arasındaki Kadeş savaşını, Hitit halkını ve kentin genel görünümünü görselleştirmek için güçlü animasyon teknikleri kullanılır. Pazar yeri, halkın tarım faaliyetleri vs. göstermek için platolar oluşturulmuştur. Bunun dışında çoğu yerde oyuncu kullanılarak dramatik canlandırmalar yapılmıştır. Bu tarz tarihi konulu filmlerde görsel belge sorununu çözebilmek ve daha güçlü sinematografik bir anlatım oluşturabilmek için dijital teknolojinin sunduğu olanaklardan (animasyon, efekt, renk, ses vb.) yararlanır. Dijital teknoloji sayesinde fiziksel olmayan gerçek mekânlar ve çeşitli görseller yaratılabilmektedir. Bu durum, malzemesini gerçeklikten alan belgesel sinemanın formunu etkileyebilir.

Son dönem tarihi konulu filmlerden, büyük bütçesiyle⁴⁷ ve ileri sürdüğü teziyle dikkat çeken *Batiya Doğru Akan Nehir* (2011) belgeseli, başbakan Erdoğan'ın danışmanı tarafından hazırlanmış ve Bahçeşehir Üniversitesi Medeniyet Araştırmaları Merkezi'nin (MEDAM) işbirliğiyle yapılmıştır. Yirmi bölümlük belgesel dizisinin yönetmenliğini ve yapımcılığını yabancı isimler yapmıştır. Filmin misyonunu şu şekilde açıklamıştır:

Dünya tarihini konu alan televizyon programları bugüne kadar daima Avrupa perspektifiyle yapıldı. Dünyanın dört bir tarafındaki izleyici kitlelerinin bakışı uygarlığın gerçek doğum yerinden, yani Orta Doğu'daki iki nehrin arasından başka yerlere çevrildi. Günümüzde dünyaya egemen olan ticari pazar, adalet, medeni haklar, sanatsal ifade ve tek tanrıya ibadet gibi kavramları bu olağanüstü bölgeye borçluyuz. Bu dizi, uluslararası televizyonda ilk defa olmak üzere, bu kavramların dünya çapında yayılmasına vesile olan destansı anlatımları dünyanın gerçek merkezinden kaynaklanan yeni bir bakış açısıyla gözler önüne sermektedir⁴⁸

⁴⁶ Hititler'in ana sponsorluğunu IMKB, Çalık Holding, ABT Ajans yapmış; THY, Erdemir, İstikbal, CNR, Koç Alianz, Fibula by Efe Kuyumculuk, İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Nur İnfaat, destek vermiştir.

⁴⁷ (10 milyon dolarlık bir bütçe). Bkz. <http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/ovur/2011/09/17/batiya-dogru-akan-nehir>

⁴⁸ www.medam.org.tr

Belgesel “dünyanın gerçek merkezi ve medeniyetin gerçek doğum yerini” açığa çıkarma, gösterme iddiasını taşımaktadır. Filmde buradan hareketle, Ortadoğu’da doğan uygarlığın “özellikle Türkler tarafından” nasıl yayıldığı anlatılır. Belgeselde, söylenen her şeyin doğru olduğu algısı yaratan “Tanrının sesi” olarak ifade edilen dış-ses kullanımının yanı sıra uzmanların görüşlerine de yer verilir. Bu belgesel, Barnouw’un (1993) taraf tutan (advocate), Nichols’ın da (2010) açıklayıcı (expository) belgesel olarak değerlendirdiği belgesel tarzının tipik bir örneğidir.

Tarihi konulu filmlerden biri de TRT tarafından çekilen *Osmanlı Devleti’nin Doğuşu* (2000, Karatay ve Sarısoy) dur. İki yılda tamamlanan film dokuz bölümden oluşmaktadır. Filmde animasyonlar, dramatizasyonlar, uzman görüşleri, belgeler ve haritalar kullanılır. Akıcı bir anlatımı sağlayan filmin kurgusu sayesinde, geçmişte yaşanmış olayların izleyiciye aktarımı kolaylaşır.

III.2.2. Kentleşme ve Çevre Sorunları

Son yıllarda belgesel sinemanın gündemindeki konulardan biri de küresel ekonominin dayatmaları ve buna bağlı olarak doğanın tahribatı, çevre sorunları, kentsel dönüşümün yarattığı parçalanmalar ve korkulardır. Belgesel sinema bir mücadele aracı olarak bu süreci takip etmekte ve üretimlerini insanlara ulaştırarak bu sorunlara dikkat çekmektedir. İçinde yaşadığımız süreci anlamlandırmaya çalışan bu belgeseller, gelecekte katlanarak büyüyecek olan çarpık kentleşme, tarihsel ve kültürel yapıların yok oluşu, kentin gelir gruplarına göre paylaşılması ve buna bağlı olarak toplumsal ilişkilerin zayıflaması, doğanın tahribatı, doğal kaynakların özelleşmesi gibi bir dizi sorun hakkında insanları uyarır.

Türkiye, 1980’li yılların başında dışa açık büyüme stratejisine yönelirken, kentsel gelişme dinamikleri açısından ‘sermayenin kentleşmesi’ olarak adlandırılan bir dönem başlamıştır. Neo-liberal dışa büyüme stratejisi ve buna bağlı olarak kentlerin sermaye birikim sürecinin merkeze gelişi ABD, İngiltere gibi merkez ülkelerden başlayarak, ulus-ötesi kurumlar yoluyla çevreye yayılmış ve yayılmaya devam etmektedir (Şengül, 2012: 380). Şengül’e göre (2012: 357), özellikle “son 30 yıl içinde giderek artan bir biçimde, daha önce kentlere sınırlı ilgi gösteren büyük sermaye daha önce gir(e)mediği birçok alana saldırgan bir biçimde girmeyi başarmış ve hegemonik hale gelmiştir”. Buna bağlı olarak dünya kentlerinde köklü değişimler meydana gelir. Finans merkezli bu yeni ekonomik yapılanmanın bir sonucu olarak kentsel alanlar bir sermaye üretim aracı olarak görülür.⁴⁹ Dolayısıyla bu sürecin hem küreseli hem de yereli etkileyen bir dinamik olarak işlediğini görmek mümkündür. Kentin, sermayenin kar isteğine göre yapılandığı bu süreçten İstanbul da payını alır. İstanbul, bir yandan ulusal ölçekteki sermaye gruplarının bir yandan da birçok ulus-ötesi şirketlerin odaklandığı merkezlerden biri olur.⁵⁰ Son yıllarda sermaye odaklı bir anlayış doğrultusunda İstanbul, “kentsel dönüşüm” adı altında yeniden yapılanmakta ve neoliberal kentleşme modeline uygun hale getirilmeye çalışılmaktadır. Tüm bu gelişmeler son dönem belgesel sinemanın da gündemindedir, filmlerde “kentsel dönüşüm” ün yıkıcı etkileri ele alınır. *Ekümenopolis* (Azem, 2011), *İstanbul Çıplak* (Biçen, 2009), *Son Sürat: İstanbul* (Aslıhan Ünalı), *Selahattin’in İstanbul’u* (Aysim Türkmen), *X* (Arık, 2007) ve daha birçok belgesel bu süreci belgeler.

İmre Azem’in *Ekümenopolis* belgeseli, özellikle 1980’li yılların sonunda, küreselleşme ve neoliberalizm sürecinde İstanbul’un geçirdiği değişime ve bu değişimin

⁴⁹ Bu konuyla ilgili tartışmalar için bkz. (Birikim, 2011).

⁵⁰ İstanbul’daki bu değişimleri ele alan önemli bir kaynak olarak bkz. (Keyder, 2000).

kentte yaşayan insanlar üzerindeki etkilerine odaklanır. ‘Ekümenopolis’ terimi, “kentleşme ve nüfus artışıyla bağlantılı olarak “dünyadaki bütün kentleşmiş alanların ve megapollerin kuşaklar halinde birbiriyle birleşeceği ve tek bir şehir oluşturacağı fikrini temsil etmektedir”. Film, “küresel kent” olarak tasarlanmaya çalışılan İstanbul’u, yıkılan gecekondularıyla, bir yandan hızlıca yükselen gökdelenleriyle, sahillerin, ormanların yok oluşuyla, rezidanslarla resmederken, kentsel mekânların ticarileşmesine vurgu yapar. Belgesel düz bir anlatım yerine, farklı anlatım tarzlarını birarada kullanır. Grafik animasyon ve üst-ses aracılığıyla, kentlere göç ediş, 1980 sonrası etkisi hissedilen neoliberalizm, İstanbul’un özelleşmesi ve Türkiye’de yaşanan önemli olaylar dinamik, hızlı bir şekilde izleyiciye aktarılır. Bu tarz tarihsel bilgileri uzun ve sıkıcı bir anlatımdan uzak tutarak, animasyonla ve kısa bir şekilde anlatılması, izleyicinin filme ilk dakikalardan itibaren bağlanmasını ve dikkatini vermesini sağlayan güçlü bir anlatım olur. Filmde İstanbul’un görünümü altı başlık üzerinden aktarılır. Üçüncü köprüünün yapılmasının yaratacağı karmaşıklık, kentsel dönüşümün mağdurlarının mücadeleleri, kentin merkezinde önemli alanları işgal eden AVM’ler, anti-sosyal yaşam alanları filmin yoğunlaştığı konulardır. Film sağlıklı bir çevre ve konut hakkının önemine vurgu yapmakta ve bu süreçte mağdur olan insanların yanında olarak onların mücadelelerinin haklılığını gösterir. Belgesel ayrıca yaşananları ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan değerlendiren akademisyenler ve uzmanların görüşlerinin yanı sıra, proje yatırımcılarının da görüşlerine yer verir. Yönetmen filmdeki karakterlerin davalarının takipçisi olarak bu mücadeleye ortak olur.

Rüya Arzu Köksal ve Aydın Kudu ise, *Son Kumsal* (2008) filmiyle, insanın doğayla olan ilişkisini engelleyecek bir faktör olması gerekçesiyle Karadeniz sahil otoyolu yapımını eleştirirler. Filmin üç yıl süren yapım süreci, bu otoyolun halkın denizden

koparılişına adım adım tanık olur. Bunun yalnızca doğaya etkisi değil, aynı zamanda bir yaşam kültürüne etkisinin de altı çizilir. Toplu yaşam alanlarının daraltılmasının, insanları kapalı mekânlara yönlendireceği ve böylelikle toplumsal yaşamın muhafazakârlaşacağı fikri öne sürülür. Film, konunun geçtiği mekândaki aksiyonu, görüntüleri ve sesi kaydetmesi, herhangi bir dış-sesin olmayışı, bir durumun gelişimini şimdiki zamana bağlı olarak kaydetmesi ve olayları orada yaşayan öznelere psikolojik durumunu ön plana çıkarması nedeniyle gözlemci tarzıdır. Ancak geleneksel anlamdaki gözlemcilikten bir farkı televizyon haberi gibi bir görseli, o zamansallık dışında kullanması ve röportajların olmasıdır. Röportajlar kamera ve yönetmenin varlığını hatırlatır. Ancak bu belgeselde yöre halkıyla yapılan görüşmeler yine de anlık bir yapıda gelişir.

Son Kumsal filmi de gösterim engeline takılır. Filmin İnebolu'daki gösteriminde Belediye Başkanı, Başbakan Erdoğan'ın konuşmasının olduğu görüntülere tepki göstererek, filmin yönetmeni Aydın Kudu'ya “*sen burada politika yapıyorsun*” demiş ve sonrasında hakaret ederek yönetmeni kovmuştur (Kudu, 2009: 321). Belgesel sinemanın muhalefet etme alanının daraltılması, belgeselcileri gösterim kanallarının bağımsızlaşması ve alternatif gösterim yöntemlerinin geliştirilmesine yönelmektedir. *Son Kumsal* belgeseli internet üzerinden ücretsiz bir şekilde yayınlanmaktadır.⁵¹

Belgesel sinema, artan hidroelektrik santral (HES), projeleri karşısında da sesini yükseltir. HES projeleriyle birlikte derelerin kullanım hakkı şirketlere devredilmektedir. Özellikle Doğu Karadeniz bölgesini kapsayan ve son yıllarda birçok vadiyi de tehdit altına alan HES'ler doğanın tahribatına yol açmakta ve yaşam biçimlerini

⁵¹ İnternet üzerinden ücretsiz gösterim birçok belgeselci tarafından tartışılan bir konudur. Finans sorunu yaşayan belgesel filmler, gösterim yoluyla da maddi bir geri dönüş alamayınca bir sonraki filmi çekmek daha da zorlaşır. Bunun yanı sıra ekibin emeğinin karşılanmayı söz konusu olur.

etkilemektedir (Hamsici, 2011). Suyun ticarileştirilmesi ve vadilerin yok edilmesi karşısında toplumsal hareketler de yükselişe geçer. Devlet ve sermaye ile halk karşı karşıya gelmiştir. Yaşam alanlarını korumak isteyen halk, çoğu kez jandarma ve polisle çatışmıştır. Tortum'da HES'leri protesto eden 17 yaşındaki Leyla Yalçinkaya'ya dava açılmış ve "HES'in çalışma alanlarında bulunmama ve eylemlere katılanlarla görüşmeme" cezası verilmiştir (Radikal, 2012). Artan HES projeleri ve halkın direnişi karşısında bu süreci belgeleyen filmlerde birbiri ardına gelir. *Bir Avuç Cesur İnsan* (Köksal, 2011), *İşte Böyle* (Şişman ve Sarıyıldız, 2012), *Anadolu'nun İsyanı* (2011), *Vatandaş Mustafa* (Kazmaz, 2007), *Kanımızı Veririz Suyumuzu Vermeyiz* (Bilen, 2010), *Sudaki Suretler* (Erkal Tülek, 2011) *Akıntıya Karşı* (Kocagöz ve Işıl, 2012) gibi filmler doğa tahribatının, insan hakları ihlallerinin önemine dikkat çekerek bu mücadelenin bir parçası olur.

Rüya Arzu Köksal'ın *Bir Avuç Cesur İnsan* (2011) belgeseli, Doğu Karadeniz'deki vadilere yapılan ve yapılması planlanan HES'lere karşı halkın direnişini bizzat yöre halkının anlatımlarıyla işler. Bir taraftan toprağını satıp pişman olanlar ve direniş için yürüyüşe katılmak, HES'leri protesto etmek isteyenler diğer yandan bu projelerin istihdam sağlayacağını ve devletin kalkınacağını düşünüp bu projeleri savunanlar arasındaki çatışmalar da gösterilir. Özellikle Karadenizli kadınlar mücadeleyi örgütler ve başı çeker. Bu direniş için kahvehanelerde oturan erkekleri aralarına katılmaları için ikna etmeye çalışırlar. Doğayla sıkı ve özel bir ilişkisi olan Karadenizliler, bu bağlarının kopmaması için "Vadime Dokunmayın", "Denizimizi Aldınız Deremizi Asla!" , "Turizme evet, HES'lere Hayır" sloganları atar. Filmde yönetmen halkın direnişini aktarırken bir taraftan da yetkililerin de görüşlerine yer verir. Dolayısıyla yönetmen her iki tarafında düşüncelerini izleyiciyle paylaşır. Yönetmen filmin sonunda "devam edecek" ibaresiyle bu sürecin bir takipçisi olduğunu açıkça belirtir. Bir önceki filmde olduğu gibi

bu filmde de yönetmenin çekimleri gözlemci bir tarza sahiptir. Ancak yönetmenin konu ve özneleri arasındaki ilişki açıktır. Köksal da bu direnişin bir parçasıdır ve filmin konusu ve öznelerle zaman zaman katılımcı bir ilişki kurar.

Gönüllü ve kolektif bir çalışma sonucu, HES'e karşı halkın isyanını konu alan *Anadolu'nun İsyanı* (2011) filmi ise, Anadolu'nun birden fazla bölgesine çekilir. Konu ile yeni ilişki kuracak izleyici için filmin başında dış-ses anlatımıyla tarihsel bilgiler aktarılır. Dış-ses anlatımını, HES kurulacak dereler ve nehirlerin görüntüleri eşlik eder. Filmin büyük kısmı açıklayıcı tarzda ilerler. İleriki bölümlerde ise bu kez söz yöre halkına verilir. Derelerini, nehirlerini kaybetmek istemeyen halk bu konuyla ilgili kişisel görüşlerini ve duygularını dile getirir.

Küresel ekonominin dayatmaları ve etkileri tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'nin belgesel sinemasında da tartışılmaktadır. HES belgeselleri, küreselleşmenin yereldeki etkisini gözler önüne sermekte ve doğa tahribatının tüm dünyanın sorunu olduğunu gösterir.

III.2.3. Kadın Sorunları ve Toplumsal Cinsiyet

Türkiye'de 80'li yıllarda toplumun ataerkil yapısına meydan okuyan bağımsız kadın hareketleri, 90'lı yıllarda yaygınlaşarak kurumsallaşır. Feminist, dindar, laik, sosyalist, lezbiyen gibi farklı kadın grupları siyasi bir aktivizm yaratır. Sivil haklar, demokrasi, özgürlük ve eşitlik gibi kavramlar kamuoyunda tartışılır. Cinsel taciz, tecavüz, ensest, namus cinayeti gibi konular daha fazla ön plana çıkar (Alkan ve Çakır, 2012: 213; 220). Kurumsal örgütlenmeler, yürütülen çeşitli kampanyalara rağmen kadının sosyal yaşamdaki yerine ilişkin meseleler henüz çözülebilmemiş değildir. Kadının kamusal alandaki yeri bir yana, aile içinde söz hakkının olmayışı, fiziksel, cinsel şiddete maruz kalışları vs.

toplumun en büyük sorunlarından biri olarak karşımıza çıkar. Son yıllarda medyada neredeyse her gün kadın cinayetleri, tecavüz, şiddet, taciz, ‘namus cinayetleri’ üzerine haberler yer almaktadır. Bu da toplumda ciddi gerilimler yaratmaktadır.

Son yıllarda bu olayların daha da görünür hale gelişi belgesel sinemacıları harekete geçirmiş, özellikle kadın yönetmenler tarafından kadının toplumsal yaşamdaki yerini sorgulayan filmler yapılmıştır. Bingöl Elmas, dünya barışı için beyaz gelinlikle, Milano’dan otostopla yola çıkan Pippa Bacca’nın yolculuğunun Türkiye’de uğradığı saldırıyla sona ermesine bir tepki olarak *Pippa’ya Mektubum* (2010) adlı filmi yapar. Yönetmen, siyah bir gelinlik giyerek “Barış Gelini”nin yarım kalan yolculuğunu tıpkı onun gibi otostop yaparak devam ettirir. Filmin ana karakteri olarak yönetmen (director as subject), çıktığı bu yolculukta kadının toplumundaki yerini sorunsallaştırır. “Ülkedeki erkek hoyratlığı ve sistem hoyratlığı karşısında bir ses çıkarma” ya (Elmas, 2012) vurgu yapan Elmas, “bir kadın olarak, olan bitenler karşısında sesimi çıkarma isteği duydum, bu benim için bir protestoydu aynı zamanda, film olması daha sonraki bir süreçti” (Erk, 2012: 59) demektedir ve aktivist-belgeselci kimliğiyle hareket etmektedir. Filmde yönetmeni takip eden ve çekim yapan ekip de görülür. Ekiptekiler bir taraftan çekime devam ederken, bir yandan da yaptıkları işe yönelik kendi aralarında konuşur. Filmin ana karakteri olan yönetmen, siyah gelinliğiyle otostop yaparak çeşitli araçlara biner ve şoförlerle sohbet eder. Bu sohbet sırasında da erkeklerin kadına ilişkin görüşleri yansıtılır. Yönetmen, film boyunca erkeklere ön yargıyla yaklaşmaz. Elmas, “tecavüzcü ve tacizci erkeği var eden sistem ortada dururken ve onunla uğraşmak gerekirken, filmdeki erkeklere düşmanlık yapamam” (Erk, 2012: 59) demektedir ve sorunun nedenlerini çözmenin gerekliliğini söyler. Filmde de seyircinin bunu sorgulaması beklenir. *Pippaya Mektubum* filminde ana karakterin yönetmen oluşu ve ekibin hikâyesinin içinde yer alışı son dönem Türkiye belgesel

sineması içinde dikkat çeken bir anlatı tarzı örneğidir. *Pippaya Mektubum* yönetmenin kendi yolculuğu ve filmin ana karakteri olması açısından; birinci şahıs, izleyiciyi film yapım sürecinden haberdar etmesi ve belgeselin gerçekliği nasıl inşa ettiğini adım adım göstermesi ile izleyici, yönetmen ve konu olmak üzere üçlü bir ilişkiyi harekete geçirmesi açısından; düşünümsel, bunu yaparken de yönetmenin kendi öznelliğini devreye sokarak, öznel deneyimler edinmesi ile; öz-düşünümsel ve edimsel (performative) anlatı yapısına sahiptir. Film bu anlatı yapısını kurarken, toplumsal kodların sorunsuz işleyişini seyirciye hatırlatır.

Mizgin Müjde Arslan ise *Ölüm Elbisesi: Kumalık* (2009) filminde kuma giden, şiddet gören ve felç olan kendi halasının hikâyesinden yola çıkarak Mardin Kızıltepe'deki benzer sorunları yaşayan kuma kadınların hayatlarına bakmakta ve bu geleneğin kadınlarda ve çocuklarda yarattığı yıkıcı etki ortaya konmaktadır. Mardin'de yaşamış olan Arslan (2009: 311), etrafındaki kadınların 12 yaşına evlendirilmesi ve sürekli hamile olmasından etkilendiği belirterek kadınların maruz bırakıldığı ayrımcılığa ve bu baskılara karşı büyük bir öfke duyduğunu ve bunu ifade etmek istediğini söylemiştir. Yönetmen öğretici bir dil yerine konuyu, yaşayan öznenin dillendirmesini tercih etmiştir. Kadınlar bir taraftan gündelik işlerini yaparken (pamuk toplarken, yemek yaparken) bir yandan da kendi dilleriyle yaşadıklarını, hikâyelerini anlatmışlardır. Filmde kadınları baskı altında, dışarıdaki dünyadan kapalı bir şekilde hayatlarına devam ettiklerine tanık oluruz. Filmde erkeklerin de gündelik yaşamı çeşitli mekânlarda (sokak, kahve dükkân gibi) resmedilirken onların da görüşlerine yer verilmiştir. Erkekler genellikle kadının çalışmaması, evde oturmasını düşünmektedirler. Film de yine o yöreye ait müzikler kullanılmış ve duygusal bir etki yaratılmıştır.

Sabite Kaya ise, *Bedensiz Ruhlar* (2011) filmiyle hayat kadınlarının hikâyelerini ele alır. Filmde, çocuk yaşta tecavüze uğrayan ve sonrasında geneleve giren Ayşe Tükrükçü'nün, genelevden çıktıktan sonra, onunla benzer hayatı yaşayan kadınlar adına mücadele edişine odaklanırken Türkiye'deki seks işçilerinin yaşamlarını da resmeder. Filmde eril iktidarın, kadın bedeni üstünde uyguladığı cinsel ve fiziksel şiddet gösterilerek, Türkiye'de kadının toplumdaki yerine dikkat çekilir. Anlatıcı olarak dış-ses yoktur, konu kadınlarla yapılan görüşmeler, yaşanmışlıklar ve deneyimlerin aktarımıyla ilerler. Kadın karakterlerin gündelik hayattaki aralarındaki ilişki müdahalesiz, gözlemci bir tarzla aktarılır. Belgesel izleyicilere toplumsal cinsiyet kodlarının toplumdaki işleyişini hatırlatır.

Bu Ne Güzel Demokrasi (2008, Söylemez, Baş, Topaloğlu, Vardar) belgeseli ise, kadınların siyasete katılımını konu alır. 2007 seçimlerinde bir iş kadını, bir profesör, genç bir aday, bir Kürt aktivist ve iki eski genelev çalışanından oluşan kadınların milletvekili seçilme mücadelesi işlenir. Gözlemci tarz belgesel yapısında olan filmde kadınların gündelik yaşamda seçmenlerle olan ilişkisi müdahalesiz bir şekilde yakalanır. Kadınların evlerden sokaklara, sünnet törenlerinden yas evine ve partilerinin mitingine kadar her koşuşturmacası an be an görüntülenir. Belgesel eril hakimiyetin olduğu siyaset alanında kadının varolma mücadelesini işlerken, günümüz Türkiye'sini farklı boyutlarıyla yansıtır. Film kolektifi Filmist tarafından yapılan *Bu Ne Güzel Demokrasi* birçok belgesel film gibi finans sorunu yaşamıştır. Gönüllü katılımlarla gerçekleşen film alternatif gösterim ortamlarından izleyici ile buluşmuştur.

Melisa Önel'in feminist aktivist Esmeray'ın hayatını konu alan *Ben ve Nuri Bala* (2009) ve Can Candan'ın Türkiye'de çocukları LGBT (Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Trans) bireyler olan anne, babaların deneyimlerini ve hikâyelerini konu edinen *Benim*

Çocuğum (2012) belgeseli de toplumsal cinsiyet kavramını ele alan önemli filmlerdir. *Ben ve Nuri Bala*'da yönetmen, Türkiye'de tek kişilik gösterileriyle tanınan, transseksüeller arasında tanınan Esmeray'ın hikayesini, biyografik bir çizgiden daha çok, kimlik ve aidiyet kavramları ekseninde oluşturmuştur. Esmeray'ın başından geçen olaylar, gündelik yaşamı ve sahnedeki performansları gözlemci bir yaklaşımla ele alınırken, yönetmenin bu deneyimlerle kurduğu ilişki ve olayları anlamlandırma süreci önem kazanır. Esmeray'ın özlem duyduğu doğudaki köyü ve İstanbul arasında yaptığı yolculuklar ve buralardaki yaşamı aidiyet kavramının sorunsallaştırıldığı ana mekanlar olarak karşımıza çıkar. Esmeray'ın gittiği yerlerde kendini bulunduğu yerin bir parçası olarak hissetmeyişi, toplumda bireylerin "bir yere ait olma" durumunun neden önemsendiği konusunda bir düşünceyi harekete geçirir. İzleyici, yönetmen ve konu arasındaki ilişki önem kazanır. Hareketli kamera, insan odaklı olan bu belgeselin anlatımını güçlendirmiştir. Yönetmen bir taraftan gözlemci bir yaklaşımla Esmeray'ı filme alırken, buralarda yakalanan gerçekliği düşünümsel bir tarzla yapılandırır.

Benim Çocuğum (2012) belgeselinde ise daha doğrudan bir anlatım tercih edilmiştir. Filmde yer alan anne ve babalar deneyimlerini anlatmak için evlerinde kamera karşına geçerek ve izleyici ile doğrudan bir ilişki kurarlar. Filmin büyük bir bölümü sabit bir kamerayla kaydı yapılan konuşmalarla geçer. İlerleyen bölümlerde ev ortamından çıkılıp, anne babaların kamusal alanda çocuklarının ve kendi seslerinin duyulması için verdikleri mücadele mekanlarına geçilir. Ailelerin birbirlerine destek olup örgütlendikleri Listag Derneği ve sokaklar ana mekanlar olur. İstikal Caddesi'nde yapılan kalabalık yürüyüş, konuşulamayan, dillendirilemeyen gerçeklerin yaşandığı ev ortamından çıkışın bir işareti olur. Toplumsal cinsiyet meselesi *Benim Çocuğum* belgeseli üzerinden yeniden tartışılır.

Toplumsal cinsiyet ve kadın sorunlarını merkeze alan daha birçok belgesel yapılmıştır. Yeşim Ustaoglu'nun Karadeniz bölgesindeki bir köyde insan-doğa mücadelesini o yörede yaşayan kadın karakterler üzerinden anlattığı *Sırtlarındaki Hayat* (2004), Mihriban Tanık Sezen'in Ankara'nın gecekonduların yoğun olarak bulunduğu semtlerden Mamak'ta yaşayan ve Türkiye'nin çok farklı bölgelerinden, farklı nedenlerle buraya göç eden kadınların yaşadıkları zorluklar ve hayatlarını değiştirme çabalarını konu edinen *Kadınlar İçin Kadınlar* (2005), Bingöl Elmas'ın çocuk yaşta evlendirilenlerin hikâyesini anlattığı *Evcilik Oyunu* (2012), kadınların maruz kaldıkları baskılara ve ayrımcılığa işaret eden, kadınların yıllarca bastırılan seslerini duyurmaya çalışan filmlerden bazılarıdır.

Son dönem Türkiye sineması erkek filmlerinin öne çıktığı ve kadın karakterlerin giderek azaldığı şeklinde eleştirilmektedir (Öztürk, 2012: 471). Ancak belgesel sinema bundan farklı olarak kadını ve kadın sorunlarını sıklıkla ele almaktadır. Bu durum bize belgesel sinemanın toplumsal cinsiyet, insan hakları, eşitlik, demokrasi gibi kavramları ön plana çıkaran bir üretim alanı olduğunu yeniden hatırlatır.

III.2.4. 'Sıradan İnsan'a Yönelen Filmler

Son dönem belgesellerinde doğrudan, sıradan insanların hikâyelerini konu alan filmler de yapılmaktadır. Bu filmlerde sıradan insanların etkileyici, beklenmedik yaşamlarına tanık olunmaktadır. Enis Rıza'nın *Çöpte Dostoyevski Buldum* (2010) filminde kâğıt toplayıcılığından sahaflığa varan oldukça farklı yaşam öyküsüyle Oktay Çetinkaya'nın hikâyesi anlatılırken, Pelin Esmer'in *Oyun*'unda (2005) köylü kadınların tiyatro yapma süreçleri, Bingöl Elmas'ın *Ağustos Karıncası*'nda, Timur Selçuk'tan piyano dersleri alabilmek için birçok işte çalışan belediye işçisi İbo'nun hikâyesi anlatılmaktadır.

Belgesel sinemayı sadece politik ya da belli alanlarla sınırlandırıp, kişisel belgeselleri bunun dışına atmanın doğru olmadığını söyleyen Doğa Kılıcıoğlu (2012), gündüz kuşağında pek çok kanalda yayınlanan evlendirme programlarından birini incelediği *Kamerayla İzdivaç* (2010)'ta 'sıradan insan'a odaklanmıştır.⁵² Belgeselde, yalnızca evlenmek isteyenlerle değil, izleyicilerle, stüdyodaki seyircilerle, programın sunucusuyla ve program ekibiyle diyalog kurularak televizyon ekranlarındaki yaşam farklı yönleriyle yansıtılmıştır. Yönetmen, programda yaşanan tuhaflikları yargılamadan, insanı anlamaya yönelik bir tutumla buradaki yaşamı anlamaya ve aktarmaya çalışmıştır. Filmde evlenmek için programa başvuranlar, programa seyirci olarak katılanlar ve ekrana çıkıp tanınmak isteyenlerin 'yalnızlıkları' filmin en öne çıkardığı konulardan biridir. Bu yalnızlıklarından kurtulmak, kameralar önünde kendini ifade etmek ve görünür olmak isteyenlerin hikâyeleri gözlemci bir kamerayla yakalanmaktadır. Filmde televizyondan alınan görüntüler ve belgesel kamerasının görüntüleri zamansal bir bütünlük oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Yönetmen karakterleri hem program esnasında hem de ekran arkasında görüntülemeyi tercih etmiştir. Bu sayede izleyicinin televizyon ve temsil biçimleri hakkında bir anlam yürütmesine izin verilmiştir.

Can Candan'ın çalıştığı üniversitenin araştırma fonuyla finanse ettiği ve Serdar Değirmencioğlu'yla beraber yaptıkları *3 Saat ('bir ÖSS belgeseli', 2008)* belgeseli de, Türkiye'de her yıl bir kez ve aynı anda yapılan ÖSS sınavını konu almaktadır. Her sene binlerce öğrencinin en az bir yılını bu sınava göre programlaması, bunun için sosyal yaşamından fedakârlıklarda bulunması, dersanelere para harcanması ve büyük stres altında çalışmalarını söz konusudur. Sürekli eleştirilen ÖSS sistemi Türkiye'deki gençler ve

⁵² Doğa Kılıcıoğlu'nun 2003 yapımı *Üç Kulaklı* belgeseli de görme engelli bir anne-babanın gören iki çocuğuyla günlük yaşamlarından küçük bir kesiti konu edinir.

aileler için ortak bir deneyimdir. Candan ve Değirmencioğlu, bu ortak deneyimden hareketle ÖSS'ye hazırlanacak 6 öğrenciyi belirleyerek onların bir yıllık yaşamlarını gözlemlemiş ve bunun sonucunda bir ÖSS belgeseli ortaya çıkmıştır. Öğrenciler Türkiye'nin de sosyo-ekonomik gerçekliğini ortaya koyabilmek adına hem meslek lisesi hem de özel okul öğrencileri arasından seçilmiştir. *3 Saat* belgeseli öğrencilerin yaşamını farklı anlarda ve farklı mekânlarda kaydetmiştir: okulda, dershanede, evde, otobüste vs. Filmde aileler, okuldaki ve dershanedeki öğretmenler ve öğrencilerle röportaj yapılmıştır. Yönetmen bazı sahnelerde yer almasıyla katılımcı olmuştur. Bunun yanı sıra, gözlemci, hareketli bir kamera ile öğrencilerin gündelik yaşamı doğal halleriyle yakalanmıştır. Film sınav öncesi ve sınav sonraki süreci aktarmaktadır. Mekânda rahatça dolaşmaya izin veren kamera ile birçok yere rahatça girilebilmiştir. Öğrencilerin sınava gireceği gün okul bahçesinde diğer öğrencilerin ve ailelerin de heyecanı filme yansımış ve bu ortak deneyim vurgulanmıştır. Bununla birlikte kamera güvenlik görevlilerinin öğrencileri aramasına kadar birçok önemli anı kaydetmiş ve bu süreci her aşamasıyla filme alabilmiştir. Belgesel sıradan insana, onun deneyimlerine, bir şeyi gerçekleştirme arzusuna ve mücadelesine odaklanmıştır.

Aynı konuyu ele alan bir diğer film ise TRT yapımı olan Tülin Sertöz'ün yönettiği *Dönüm Noktası* (2010) belgeselidir. Belgesel bir yıl boyunca sınava farklı yerlerde ve farklı koşullarda hazırlanan öğrencilerin ve ailelerin yaşadığı süreci işler. Film TRT ekranında izleyiciyle buluşur.

III.2.5. Kültüre ve Geleneğe Yönelen Filmler

2000'li yıllarda yapılan belgeseller Türkiye coğrafyasında yok olmaya yüz tutan yaşamları, kültürleri, dilleri, türküleri de konu edinmektedir. Kazım Öz'ün *Son*

Mevsim: Şavaklar (2008) belgeseli, Dersim bölgesinde yaşayan hayvancılıkla geçinen göçebe bir topluluk olan Şavakların yaşam tarzlarını, doğayla olan ilişkilerini ve mücadelelerini anlatmaktadır. Görsel anlatımın ağır bastığı filmde Şavakların yaşam biçimi dört mevsimde anlatılmaktadır. Filmde mevsimsel geçişlilik etkili bir görsel anlatımla gösterilmektedir. Şavakların göçebe hayatı ve hem iklimsel hem de ulaşım şartları nedeniyle yaşadıkları mücadeleler oldukça gerçekçi bir anlatımla ele alınmıştır. Bu sahnelerde kamera gözlemci konumunu sürdürmektedir. Bazı sahnelerde Şavaklar kameraya bakarak konuşmaktadır. Buralarda ekibin sesini de duyarız. Filmde ekip fiziksel olarak görünmemektedir (finalde gölgeleri dışında). Arslan ve Genco'ya göre (2010: 77) “yönetmenin film içindeki duruşu bazen çok mesafeli, bir sınırın eşiğinde, bazen çok içeridendir. Filmin elden ele devam eden koyun kırpma sekansı gibi mizansen kısımlar belli eder kendini”. Bu film Şavakların yaşamlarına, yok olmaya yüz tutan gelenek ve kültürlerine ilişkin önemli bir belgeseldir.

Yokolmaya yüz tutan kültürlerin, geleneklerin kayıt altına alınmasını sağlayan belgesellerden bir diğeri ise Yüksel Aksu'nun *Anadolu'nun Son Göçerleri: Sarıkeçililer* (2010) dir. 2008 yılında Çevre ve Orman Bakanlığı çıkardığı bir yasayla Sarıkeçililer'in göçebelikten yerleşik hayata geçmeleri amaçlanmıştır. Bundan hareketle Aksu, belki de son göçerler olacağı düşüncesiyle bu kültürü filme almak istemiştir. Aksu (Mansuroğlu ve Menteş, 2010), bu belgeseli yapma amacını şöyle açıklamaktadır:

Onların temsil ettiği bir kültür var. Bu kültür yasaklanırsa, yasak da tutarsa zaten sosyolojik olarak neredeyse bitmiş olan bir kültür yok olacak. Bunun için acilen bir şeyler yapmamız gerektiğini düşündüm. Yönetmen olduğum için de ilk aklıma gelen, “*hemen gidelim kameralarla kayda alalım*” demek oldu... Yörükler bir daha göçemezlerse eğer, gelecek kuşaklara Dadaloğulları, Karacaoğlanları ve genel olarak halk edebiyatını oluşturan göçebe kültürünü bir daha gösteremeyeceğiz. Biz de bir

minibüs kiralayıp, iki kamera aldık; paramız yok, pulumuz yok⁵³, elimizde bir metin de yoktu. İlk derdimiz göçü kayda alıp gelecek kuşaklara aktarmaktı.

Uzun bir geçmişi olan konar-göçerliğin son temsilcileri Sarıkeçilileri konu alan belgeselde, Sarıkeçili çadırı, develerin göçe hazırlanması, yaylaya çıkarken izlenen göç yolları, çadırda oynanan geleneksel oyunlar gösterilirken bir yandan da bu kültürün ritüelleri yansıtılmaktadır.

Nezih Ünen'in Anadolu'nun yıllarca biriktirmiş olduğu şarkıların, Anadolu halkının sesleriyle ve kendi doğal coğrafyasının görselliği eşliğinde yeniden hayat bulduğu filmi *Anadolu'nun Kayıp Şarkıları* (2009) da Anadolu kültürünün zenginliğini göstermektedir. Filmde kendi ortamında, provasız söylenen şarkılara modern düzenlemeler yapılmış ve ortaya farklı, yaratıcı bir film çıkmıştır. Anadolu'nun çeşitli mekânlarında; evlerde, tarlalarda, avlularda söylenen şarkılar aracılığıyla, yerel halkın yaşam biçimleri de tüm görselliğiyle yansımaktadır. Karadeniz coğrafyasının büyüleyici görselliği önünde yine o coğrafyanın insanı kendi yöresine özgü bir şarkıyı bütün doğallıyla söylemektedir. Yalnız halkın söylediği şarkılar değil bir de mekânın ve gündelik yaşamın ritmi vardır. İnsanların çay toplarken, ip sararken, bakır işlerken vs. çıkardığı sesler şarkılara karışmaktadır. Anadolu bütün doğallıyla, gözlemci ve kimi zaman sabit, kimi zaman hareketli kamerayla yakalanmıştır. Bu görüntüler ve sesler büyük bir ustalıklarla kurguda yaratıcı bir belgesele dönüşmüştür.

Mihriban Sezen'in Maçahela Vadisi'nde düğünlerde, çeşitli şenliklerde söylenen ve kuşaktan kuşağa aktarılan çok sesli şarkıları yörenin yaşlılarından aktardığı *Maçahela Vadisi* (2004) ve yüzlerce yıldır süregelen dövme geleneği ve kültürüne farklı

⁵³ Yüksel Aksu daha sonra, çeşitli derneklerden, valilikten ve Kültür Bakanlığı'ndan destek almıştır(Mansuroğlu ve Menteş,2010).

bir bakış getirdiği *Dövmenin Dili* (2012); Hasan Özgen'in Karaman'ın tarihi ve kültürel özelliklerini konu alan *Gelenler, Gidenler ve Kalanlar* (2006); Elçioğlu'nun, Anadolu'nun kültürel zenginliği ile çeşitliliğinin temel unsurlarından biri olan müziği konu alan TRT yapımı *Yöresel Müziğin Ustaları* (2009) kültüre ve geleneğe yönelen belgesellerden bazılarıdır.

II.2.6. Kurmacaya Yaklaşan Belgeseller

Belgesel sinemada görülen önemli bir diğer eğilim ise, kurmaca ve belgesel sinemanın giderek birbirlerine yaklaştığını gördüğümüz filmlerdir. Bu filmlerde kurmaca ve belgesel 'arasında' bir dil arayışı kendini göstermektedir. Ülkemizde bu eğilimin en çok tartışıldığı filmlerden biri *İki Dil Bir Bavul*'dur (Eskiköy ve Doğan, 2008).⁵⁴ Bu filmde, üniversite eğitiminden sonra ilk öğretmenlik deneyimini yapmak üzere, daha önce hiç gitmediği doğuya Siverek'in bir köyüne giden öğretmen Emre'nin, daha önce hiç Türkçe konuşmamış ilkokul birinci sınıf öğrencilerle birlikte geçirdiği bir öğretim yılını anlatılmaktadır. Filmde Kürtçe bilmeyen bir öğretmen ile Türkçe bilmeyen öğrencilerin aralarındaki iletişim/sizliğin yarattığı çaresizlik yansıtılmaktadır. Film anlatım dili açısından hem kurmacaya hem de belgesele yakın olduğu şeklinde değerlendirilmektedir (Güven, 2009: 12). Film gerçek mekânda, gerçek kişilerin hikâyesini izleyiciye aktarmaktadır. Filmin başında öğretmen Emre bavuluyla köye gelir, evine yerleşir ve öğrencilerle ve onların aileleriyle ilk kez buluşur. Ancak bu sahneler filmin ilk bölümleri için çekilmiş sahnelerdir. Çünkü Emre öğretmen zaten bu filmde önce, o köye atanmıştır. Dolayısıyla kurmaca olan ancak belgeselin kendi karakterlerinin yer aldığı bu sahneler belgesel sinemanın kurmacaya yaklaştığı anlardandır.

⁵⁴ Kurmaca ve belgesel arasında bir yerde olduğu belirtilen bir diğer film *Oyun* (Esmer, 2005).

Aynı yönetmenlerin benzer bir yaklaşımı sürdürdükleri son filmi *Babamın Sesi* (2012) Maraş Katliamı'ndan etkilenen Kürt-Alevi bir ailenin hikâyesini ele alır. Yönetmenlerden Zeynel Doğan'ın ailesinin gerçek hikâyesinden yola çıkılarak oluşturulan senaryoda esas belgesel unsurlar Doğan'ın babasından kalan ses kayıtlarıdır. Önceleri belgesel film olarak düşünülen film daha güçlü bir anlatıma sahip olacağı fikriyle kurmaca olarak tasarlanır. Filmde hikâye gerçek hayattan alınırken, oyuncular Doğan'ın gerçek ailesidir. Bu filmlerin yanı sıra, yakın tarihlerde yapılan *Köprüdekiler* (Özge, 2009), *11'e 10 Kala* (Esmer, 2009) ve *Gelecek Uzun Sürer* (Alper, 2011) gibi kurmaca olarak yapılan filmlerin belgesel film anlatım öğelerine başvurması da Türkiye sinemasında belgesel-kurmaca etkileşimi tartışmalarını gündeme taşımıştır.

2000'li yıllarda Türkiye'de yapılan belgeselleri birçok temaya ayırmak mümkündür. Ancak araştırmanın sınırlılıkları ve örnekleme açısından bazı temalar seçilmiştir. Ele alınan filmlerde Türkiye belgesel sinemasının son dönemde toplumsal bellek, geçmişle hesaplaşma, toplumsal cinsiyet, kimlik politikaları, aidiyet gibi kavramlar etrafında gezindiği ve belgesel sinemacıların ele aldıkları konuları, farklı anlatı yapıları kurarak işlemeye çalıştıkları söylenebilir. Tüm bu konuları ele alan filmlerin 'insani' merkeze alan bir bakışa sahip oldukları dikkat çeker.

IV. BÖLÜM: YÖNTEM

IV.1. Problem Tanımı

Belgesel sinema, dijital teknolojinin hızla geliştiği, küreselleşme olgusunun bu yolla daha da belirginleştiği, çeşitli ekonomik, sosyal, politik gelişmelerin yaşandığı bir dönemde ivme kazanmış ve tüm dünyada etkisini hissettirmiştir. Günümüzde belgesel sinema verili dilin yarattığı gerçeklik algısı karşısında bir direniş ve mücadele alanı olarak görölmektedir. Ele aldığı çeşitli konularla evrensel düzeyde bir farkındalık yaratmaktadır. 2000’li yıllarda dünyada ve Türkiye’de belgesel sinemanın yükseliş geçmesinde etkili olan çeşitli dinamiklerin varlığından söz edebiliriz. Resmi tarihin karşısında mikro tarihin varlığı ve özel olanın dile getirilme ihtiyacı, toplumsal meselelerin gündeme getirilmesinde belgesel sinemanın bir kanal olarak görölmesi, tüm bunların yanında dijital teknolojinin gelişmesiyle film yapım olanaklarının çeşitlenmesi, kameraların hafiflemesi ve ucuzlayarak yaygınlaşması, kişisel bilgisayarlarda yapıma olanak sağlayan kurgu programları, internetin ve festivallerin filmleri daha fazla izleyiciyle buluşturma imkânı, sinema eğitimi veren kurumların çalışmaları belgesel film üretiminde artış sağlamıştır. 2000’li yıllar Türkiye belgesel sinemasında üretim tarzı ve eğilimleri etkileyen faktörlerin neler olduğu ve bu ikisi arasındaki ilişkinin nasıl bir belgesel sinema oluşturduğu, bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

IV.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, son dönemde dünyada ve Türkiye’de yaşanan değişimlere bağlı olarak Türkiye belgesel sinemasında, üretim tarzı ve eğilimleri etkileyen dinamikleri saptamak ve bunun belgesel anlatı ve estetiğine etkilerini çözümlmek amaçlanmaktadır.

IV.3. Araştırmanın Önemi

Küreselleşme ile başlayan süreçte dijital teknolojinin de etkisiyle gerçekleşen ilişkimizin farklılaştığı, toplumsal yaşamın görsel medya yoluyla kurulmasıyla ortaya çıkan yeni bir gerçeklik/temsil ilişkisinin gündeme geldiği, sanal dünya kavramının sıkça tartışıldığı bir dönemde belgesel sinemanın durumu incelenmeye değerdir. Dünyadaki bu gelişmelerin ülkemiz belgesel sinemasında hem üretim tarzı hem de eğilim açısından ne gibi farklılaşmalar ya da benzerlikler getirdiğinin incelenmesi hem kendi sinemamızı tanımlamak hem de Türkiye belgesel sineması alanında yapılan sınırlı çalışmalara katkı sağlayabilmek adına önemlidir.

IV.4. Araştırma Soruları

Araştırmanın problemi ve amacı doğrultusunda aşağıda belirtilen sorulara yanıt aranacaktır.

- 1) Belgesel sinemada üretim tarzı ve eğilimleri etkileyen toplumsal, kültürel, politik, teknolojik ve ekonomik dinamikler nelerdir?
- 2) Belgesel sinema tarihsel olarak nasıl bir gelişim süreci izlemiştir? Son yıllarda dünyada belgesel sinema nasıl bir yönelim içerisindedir?
- 3) 2000 sonrası Türkiye’de belgesel sinema dönemselleştirmesi neye karşılık gelmektedir?
- 4) 2000’li yıllar Türkiye’de belgesel sinemada üretim tarzı ve eğilimler nelerdir? Bu nasıl bir belgesel estetiği oluşturmaktadır?
- 5) Günümüzde belgesel sinema nasıl değerlendirilmektedir, yaklaşımlar nelerdir?

IV.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, araştırma evreni ve araştırma örnekleme ile sınırlıdır. Ülkemizde profesyonel ve amatör birçok belgesel film üretilmektedir ancak Türkiye’de sinema alanında bir gözlemevi olmaması nedeniyle filmlere ilişkin verileri toplamak sorun olmuştur. Sinema salonlarında çok az yer bulan belgesellere ilişkin bilgilere, ancak festivaller, özel gösterimler, internet ve sinema dergileri üzerinden ulaşılabilmektedir. Bu durum üretilen belgesel film sayısını saptamak ve belgesel filmlere ilişkin geniş bir değerlendirme yapmayı olanaksızlaştırmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada bu kanallar vasıtasıyla öne çıkan filmler ağırlık kazanmıştır.

IV.6. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada nitel yöntem kullanılmıştır. Literatür taraması yapılmış, daha önce yapılmış çalışmalarda ele alınan kavramlar araştırmanın problem amacı doğrultusunda yeniden değerlendirilmiştir. Türkiye’de belgesel sinema üretiminde bulunan yapımcı/yönetmen vb. ile görüşme yapılmış ve bu görüşmelerin çıktıları literatür taraması ile ilişkilendirilerek Türkiye Belgesel Sineması üzerinde çıkarımlarda bulunulmuştur.

Araştırmanın evreni Türkiye’de 2000’den günümüze Türkiye’de üretilen belgesel filmlerdir. Araştırmanın örneklem kümesini ise bu dönemde üretilen, ele aldıkları konular ve anlatı özellikleri ile son dönemi temsil eden ve ulaşılabilen filmler oluşturmaktadır.

IV.7. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler, literatür taraması, nitel analiz ve derinlemesine görüşme teknikleri ile elde edilmiştir.

SONUÇ

Belgesel sinema, tarihi boyunca yapım, dağıtım ve gösterim yöntemleri açısından kendine özgü koşullarla ilerlemeye çalışan bir üretim alanı olmuştur. Hollywood gibi endüstriyel bir sistemden farklı bir yerde, hiyerarşik yapılardan uzak duran belgesel sinema, kolektif bir üretim ve muhalif bir temsil biçimi olarak kendine alternatif üretim yöntemleri geliştirmeye çalışmıştır. Üretim finansmanı açısından sınırlı kanallara sahip olan belgesel filmler genel olarak, televizyon kuruluşları, resmi ya da özel kurumlar, sponsorlar, yakın çevre desteği ve özkaynaklar yoluyla finanse edilir. Bu kanallardan destek almak her zaman mümkün olmadığı gibi, yetersiz de kalabilir. 2000'li yıllara girerken küreselleşme ve onun bir ayağı olan dijital teknolojinin etkisiyle dünyada belgesel film üretiminde bir hareketlilik yaşanmaya başlar. Belgeselin ana finans kaynağı olan televizyon dışında artık çeşitli fonlar, ortak yapımlar, pitching forumları, online finans, dağıtım ve gösterim gibi alternatif finans kanallarının birarada kullanıldığı karma bir üretim tarzı oluşur. Dijital teknoloji film yapım maliyetini düşürürken, belgesel film üretiminin artışına olanak sağlar. Bağımsız yapımlar çoğalır. Yeni teknolojilerle belgeselde yeni yaklaşımlar ortaya çıkar. Belgesel film yapımı özel bir mecra olmaktan çıkar, görece daha demokratik bir üretim alanı oluşur.

Bununla birlikte, belgeseller yeniden sinema salonlarında geniş izleyici kitleleriyle buluşur. Büyük ilgi gören bu filmler, belgeselin televizyon dışında da yer alabileceğini gösterir. Bazı filmler, belgesellerin ticari potansiyelini de ortaya koyar. Sinemalarda gösterime giren belgesellerin başta ABD olmak üzere belli merkezlerde üretilen filmler olduğu dikkat çeker. Gösterim şansı bulamayan belgeseller farklı mecralara yönelir. İnternet teknolojilerindeki gelişim belgeselin yapım modellerini çeşitlendirir.

İnternet üzerinden finans, dağıtım ve gösterim son yıllarda hız kazanır. Bu alternatif platformlar, film yapımcısının kendi filmi üzerinde denetim sahibi oluşu ve yine film yapımcısının bu platformlar aracılığıyla kendi izleyicisine doğrudan ulaşabilmesi, küresel dağıtım, esnek gösterim ve düşük maliyet gibi özellikleri nedeniyle belgesel sinemacılara cazip gelmektedir. İnternetin iki yönlü ilişkiyi mümkün kılmasıyla tüketici ve üretici arasındaki ilişki değişmeye başlar. Belgesel sinemacılar, izleyicisi ile interaktif bir ilişki kurarak, geri bildirimler alabilmektedir. Dijital teknoloji ile yapım pratikleri de değişime uğrar. Dijital post-produksiyonla başlayan süreç, prodüksiyon aşamasında dijital kamera ve ses kaydı kullanımı ile devam eder. Film yaratım aşamasında, dijital ortamda varolan görüntülerin üzerinde büyük değişiklikler yapılabilmesi, fiziksel olarak varolmayan şeylerin sanal ortamda yaratılabilmesi görsel belge sorununun çözülmesini, yaratıcı çalışmaların ortaya çıkmasını sağlarken bir taraftan da “sinemanın doküman olarak gerçeklik değerinin değişmesi”ne (Monavich, 1996) neden olur.

Son dönem üretimde görülen bu hareketlilikle belgesel filmlerin konuları ve anlatı tarzları gelişirken, türler arasındaki ayrım esner. Klasik (‘açıklayıcı tarz’) belgesel anlatısında filmler üretilmeye devam ederken, bir taraftan bu anlatıya meydan okuyan (‘gözlemci’, ‘etkileşimli’, ‘düşünsel’) tarzlar kendini gösterir. Belgesel filmler geçmişteki toplum için fayda sağlama işlevini sürdürürken, yeni sesler ve yeni formlar üretir. Toplumsal gerçeklik ele alınırken film yapımcısının öznelliği dikkat çeker. Bu değişim, yapımcının kişisel bakışını vurgular ve tarafsız gerçeklik sunduğu iddiasında olan ‘Tanrının sesi’ kullanımından belli ölçüde vazgeçildiğini gösterir. Bununla birlikte politik, muhalif belgesellerde artış olur.

Türkiye’de ise, belgeseller başlangıçta resmi ve özel kuruma bağlı olarak üretilir. TRT ile birlikte belgesel sinema, daha çok eğitim, kültür, sanat, arkeoloji gibi

alanları konu edinen ve sipariş tarzıyla gelişen bir televizyon belgeselciliği yöntemiyle gelişir. Belgeseller devletin uyguladığı sansür koşullarında ve desteklenmeden kendine bir alan açmaya çalışır. Türkiye belgesel tarihinde Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Suha Arın gibi önemli isimler olarak karşımıza çıkar. Televizyona bağlı üretimin yanı sıra, finansmanı kendi bütçelerinden karşılayan bağımsız yapımlar da olur. İlerleyen yıllarda sponsorluk sistemi de gelişir, kurumlar belgesel film yaptırır. Ancak bu filmler daha çok kurumların tanıtımını yapan ‘kurmaca olmayan film’lerdir. İlk zamanlarda belgesel film anlatısında özellikle TRT belgeselleriyle yerleşen dış-ses kullanımının baskın olduğu açıklayıcı tarz (expository) hâkim olur. TRT’de üretilen belgesellerin konu ve anlatı yapısı uzunca bir süre filmlerde kalıplaşmış bir üslup yaratır.

Türkiye’de geçmişte olduğu gibi günümüzde de belgesel sinema büyük ölçüde kendi iç dinamikleriyle, kişisel çabalarla sürdürülen bir alandır. Bu durum ülkemizde belgesel sinema sektörünün olmayışıyla ilişkilidir. Bu nedenle, belli standartları olan sistematik bir üretim tarzından da söz etmek mümkün değildir. Belgeselcilerin yaşadıkları en büyük sorun finans ve özellikle gösterimdir. Ancak dünyada olduğu gibi Türkiye’de de 2000’li yıllara girerken bir hareketlenme yaşanır. Film üretiminde artış olurken, az da olsa bazı belgeseller sinema salonlarında gösterilir. Belgesel film üretimindeki artış, politik bir var oluş mücadelesinin yanı sıra ekonomik ve teknolojik imkânların artışıyla ilişkilendirilebilir.

2000’li yıllarda, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın verdiği sinema destekleme fonları ve yurtdışındaki fonlar, yurtdışında televizyon kanallarının sağladığı ortak yapımlar (örneğin, ARTE), belgesel film festivalleri ve bu festivaller içinde gerçekleşen fon destekleri ve proje geliştirme atölyeleri, tematik kanalların ortaya çıkışı, sponsorluklar, kitlesele fonlama yöntemi gibi bir dizi gelişmeler yaşanır. Dijital teknolojinin sağladığı

düşük maliyet, küçük ekip ve internet aracılığıyla finans, dağıtım ve gösterim olanakları günümüz belgesel sinemasındaki artışın önemli dinamikleri olarak karşımıza çıkar.

Finans olanağı olarak, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteği belgesel sinemacılar tarafından değerlendirilmektedir. Birçok kişi artık ilk olarak bu fona başvurmaktadır. Ancak bu fonun sağladığı destek belgeselciler tarafından yeterli bulunmamaktadır. Bu nedenle yapım maliyetinin diğer bir kısmını başka kanallardan sağlamaya çalışırlar. Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli fonlara başvurulur, yurtdışı ilişkiler önem kazanır. Bu araştırmada, belgeselcilerin dünyadaki belgeselciler tarafından değerlendirilen pitching forumlarına yönelmedikleri görülmüştür. Ancak yüz yüze görüşmelerden çıkan sonuca göre belgeselciler en çok Fransız-Alman ortak kanalı ARTE'de şanslarını aramaktadırlar. ARTE, Türkiye'deki bazı belgesel filmlere finans sağlamak ve bu filmlerin gösterimi için yayın lisansı almaktadır.

Bu çalışmada, belgesel sinemacıların yaşadıkları en büyük sorunun gösterim olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Belgesel sinemacılar alternatif yollarla filmlerini finanse ederler ancak bu filmlerden çok azı sinema salonlarında gösterim şansı bulur. Hatta bazıları, yalnızca alternatif sinema salonlarında gösterilir. Türkiye'de sinema salonları dışında belgeseller, öncelikle festivallerde, kültür merkezlerinde, üniversitelerde ve çeşitli derneklerin, toplulukların düzenledikleri özel gösterimler aracılığıyla izleyiciyle buluşur. TRT Belgesel ve İZTV kanalları, filmlerin bir gösterim mecrasına ulaşması anlamında önemlidir. Ancak bu kanalların dış yapımlara finans ya da gösterim imkânı yaratıp yaratmadığı konusu tartışılmaktadır. Belgesel filmler için televizyon, daha çok izleyiciye ulaşmak açısından önemli bir gösterim aracıdır. Dünyada olduğu gibi belgesel sinemacılar verilecek telif haklarıyla bu konuda bir iyileşme yaratılabilir. Türkiye'de belgesel film tematik kanalları çok yakın dönemde yayına geçmiştir. Bu nedenle buradaki üretime

ilişkin sağlıklı bir değerlendirme için zamana ihtiyaç vardır. Ancak televizyonun belgeselle ilişkisine bakıldığında, belgeselin kendine özgü yapım özelliklerinin, televizyonun program üretim biçimiyle uyuşmadığı söylenebilir. Ancak Türkiye'deki tematik kanallar içyapım ve mevcut televizyon yapımların yanı sıra, dışarıdan bağımsız yapımlara olanak tanıdığı ölçüde belgesel sinemaya büyük ölçüde destek vermiş olacaktır.

Son dönem dünyadaki kitlesel fonlama yöntemine Türkiye'den belgesel sinemacıların da yönelmesi, hızlı iletişimin ve dünyadaki belgesel film üretim modelleriyle etkileşim halinde olduğunun bir göstergesidir. Belgeselciler bu platformlarda da arayışlarını sürdürmektedirler. Belgesel film yapım pratiğine uyan bu platformlar aracılığıyla sanal imece denilebilecek kolektif bir işbirliği ortaya çıkar. Bu yöntemle, az da olsa bazı belgeselciler finans, dağıtım ve gösterim gibi sorunlarını çözebilmiştir.

Günümüzde TRT kurumuna bağlı üretim yapanlar, bütçe ve film ekipmanları açısından herhangi bir sorun yaşamamaktadırlar. Ancak bu kurumda da bir hiyerarşik yapı vardır. Dolayısıyla öneri esasına dayanan film üretiminde projeler komisyonun onayını almak zorundadırlar. Yüz yüze görüşmelerden çıkarılan sonuçlara göre, TRT'de iki tür belgesel anlayışın olduğu ileri sürülebilir. Bir kısım belgeselci TRT'nin geçmişten beri süregelen kamu yayıncılığı anlayışı doğrultusunda belli paket programları, alışlagelen anlatım kalıplarında üretirken, bir kısım belgeselci de kurumun sağladığı olanaklardan faydalanarak, daha özgün filmler yapmaktadır.

Türkiye'de çoğunlukla kolektif bir şekilde üretilen bağımsız belgesel filmler, herhangi bir kurumun hiyerarşik yapısından uzakta olması nedeniyle daha farklı, alternatif bir yerde durur. Belgesel sinemacılar bir bütün olarak filme, ele aldıkları konudan anlatı tarzına kadar hâkim olurlar. Bu yaratıcılık anlamında önemli bir ayrıcalıktır. Görece ticari

yönü ağır basmayan bu filmler, finansman sorunu yaşar. Siyasal, toplumsal söylemi ağır basan bu filmlere her kuruluş destek vermeyebilmektedir. Bu filmler ele aldıkları meseleye ortak olan topluluklardan, derneklerden ve kolektif yapılardan destek görebilir. Bu filmler, Türkiye’de büyük kuruluşların desteklediği büyük gişe getirisi getiren belgesellerden ayrı bir yerde durur.

Türkiye’nin siyasal, ekonomik, toplumsal değişim süreçleri içerisinde, kültürel üretimin bir alanı olan belgesel sinema, günümüzde kendine bir alan açmakta ve çeşitli tartışma zeminlerini yaratmaktadır. Belgesel sinemacılar üretim koşulları açısından finans ve gösterim gibi temel sorunlarını henüz çözememiş olsa da, özellikle bağımsız belgesellerin etkisi artmıştır. Filmlerini ağırlıklı olarak kişisel desteklerle finanse etmeye çalışan, aynı şekilde üretim için gerekli olan kamera, kurgu, ses kayıt cihazı gibi araçları da benzer şekilde yardımlarla edinmeye çalışan, gösterim için türlü mücadeleler veren bağımsız belgeselcilerin tüm bu zorlayıcı koşullara rağmen farklı motivasyonlarla üretim isteği içinde oldukları görülür.

Türkiye’de belgesel film yapımında belirtilmesi gereken önemli bir özellik, üretilen filmlerin çoğunun dijital teknoloji kullanılarak yapılmasıdır. Filmler dijital kamera ve dijital kurgu sistemleriyle üretilmektedir. Üretim araçlarındaki bu değişim sayesinde, uzun bir araştırma ve çekim süreci olan belgesel filmlerde maliyet düşmektedir. Çekim aşamasını da kolaylaştıran dijital üretim araçları sayesinde farklı mekân koşullarında çalışmak mümkün olmaktadır. Daha çok kişinin üretim araçlarına ulaşabilmesi farklı hikâyelerin, farklı anlatıların ve insanı her yönüyle ele alan belgesellerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Son dönem Türkiye belgeselleri geniş bir konu çeşitliliğine sahiptir. Bu nedenle ağırlıklı olarak kültürel konuları ele alan önceki belgesellerden farklılık gösterirler. Klasik üst-ses kullanımında bir farklılaşma söz konusu olur. Bunun yerine sözlü tarih yöntemi sıklıkla tercih edilir. Sözlü tarih ve tanıklıkların anlatımı, özel, kamusal ve politik kimliği zedelenen kişilere söz hakkı tanınması nedeniyle önemlidir ve giderek güç kazanmaktadır. Bazı filmlerde üst-ses kullanımı yönetmenin kendi sesi olur. Burada tarafsızlık değil, öznellik vurgulanır. Yönetmenin üst sesi, ele aldığı konu, özneler ve izleyici arasında bir etkileşim yaratır. Türkiye’de belgeselin uzun süre kullandığı anlatı yapısı olan açıklayıcı tarzda bu değişimlerle kırılmaya başlar. Ele alınan konu, hikâyenin yapısına göre Nichols’un sınıfladığı biçimde (2010) gözlemci, etkileşimsel, düşünümsel ve edimsel olabilmektedir. Tek bir tarzın hâkim olduğu anlatılar olduğu gibi farklı tarzların birarada kullanıldığı filmler de olur. Anlatı tarzlarındaki bu farklılıklar son dönemin en önemli özelliklerinden biridir ve Türkiye belgesel sinemasının kendi dilini yakalması açısından önemlidir. Anlatı tarzındaki bu dönüşüm Türkiye’de belgesel sinemacının izleyici ile kurduğu ilişkiyi de değişime uğratmıştır. İzleyici pasif bir konumdan çıkarak, film yönetmeni ve filmin özneleriyle zihinsel anlamda bir etkileşim içine girmiştir.

2000 sonrası Yeni Türkiye Belgeselleri olarak ifade edilen filmler; güncel meseleleri içeren, dile getirilmeyen, bastırılmaya ve üzeri örtülmeye çalışılan gerçekleri ele alan, resmi tarihe ve onun söylemlerine karşı alternatif bir tarih oluşturan, gerçekle yüzleşmeye çağıran, toplumsal bellek/toplumsal hafıza meseleleri üzerine eğilen, devlet-vatandaş ilişkisine bakan, etnik, politik, toplumsal cinsiyet anlamında azınlık grupları, kimlikleri ve sorunlarıyla ilgili olan, sıradan insanların etkileyici yaşamlarını anlama ve anlamlandırmaya çalışan, çevre sorunlarını dert edinen bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkar. Belgesel sinemacılar, yaşadıkları toplumun bir bireyi olarak, dert edindikleri

meseleleri, bir mücadele ve ifade alanı olarak gördükleri belgesel sinemayla açığa çıkarırlar. Ele alınan konu, tema ve belgesel sinemacının üslubuna göre, gözlemci, etkileşimsel, düşünümsel, edimsel veya melez/karma bir anlatı tarzı ön plana çıkar. Belgeselin ele aldığı meseleler ve izleyici ile kurulan ilişki, tarihsel ve güncel gerçekliği anlamlandırabilmemiz açısından oldukça değerli görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Adalı, B. (1986). *Belgesel sinema*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Akbulut, H. (2010). “Bellek olarak belgesel sinema: Son dönem Türkiye belgesel sinemasına bir bakış”. *Sinecine, 1*, 119-124
- Akçam, C. (2010). *Belgesellerle 12 eylül*. Mithat Alam Film Merkezi Yıllığı (2010). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Alkan, A. ve Çakır, S. (2012). Osmanlı İmparatorluğu’ndan modern Türkiye’ye cinsiyet rejimi: süreklilik ve kırılmalar. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Ed.), *1920’den günümüze Türkiye’de toplumsal yapı ve değişim* içinde Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Alpkaya F. ve Duru, B. (2012). *1920’den günümüze Türkiye’de toplumsal yapı ve değişim*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve gerçekçilik*. (Çev. Zeynep Özen Barkot) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arslan, M. (2009). *Yeni Türkiye’nin yeni belgeselleri* söyleşisi. Mithat Alam Film Merkezi Yıllığı (2010). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, M. ve Genco, E. (2010). Şavak yönetmenin ıslığı ve “yeni belgesel gerçekliği”. *Yeni Film, 20*, 72-77.
- Aslan, Ş. (2010). *Herkesin bildiği sır: dersim*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Arthur, P. (2005, Summer). Extreme makeover: the changing face of documentary. *Cineaste, 30.3*, 18-24

- Assman, J. (2001) *Kültürel bellek*. (Çev. Ayşe Tekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Austin, T. ve Jong, W. (2008). *Rethinking documentary: new perspectives and practices*. Open University Press.
- Ayça, E. (1974). Grierson ve İngiliz belge sineması okulu. *Yedinci Sanat*. Bilgi Yayınevi.
- Aytaç, S.; Ergezen, E. ve Sönmez, N. (2012). Ekümenopolis. *Altyazı*, 117, 34
- Baker, M. (2006). *Documentary in the digital age*. London: Focal Press.
- Balkaya, F. (1993). *Türkiye’de belgesel film çalışmaları*. Ankara: Basım&Grafik Matbaacılık.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press.
- Baş, B. (2011). Yeni Türkiye belgeselleri. *Sinema söyleşileri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, J. (1998). *Simulakrlar ve simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır) İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Beattie, K. (2010). Rock and roll deyip geçme: ‘rockumentary’, dolaysız sinema ve performans sergileme. (Çev. Elif Özdemir Taş ve Ebru Akay Pepedil) *Sekans*, 3. Ankara: Tan Yayınları.
- Bernard, S. (2007). *Documentary storytelling*. London: Focal Press.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve dekadrajlar*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Bordwell, D.; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985). *The Classical hollywood cinema film style & mode of production to 1960*. Routledge.
- Broderick, P. (2012). *Welcome to the new World of distribution*. Erişim tarihi: 07.04.2012
<http://www.peterbroderick.com/writing/writing/welcometotheworld.html>
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. London: Routledge.
- Candan, C. (2011). 38 belgeselinin hukuk serüveni. *Altyazı*, 104, 72-73
- Castells, M. (2008). *Ağ toplumunun yükselişi*. (Çev. Ebru Kılıç) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Counce, S.(2001). *Sözlü tarih ve yerel tarihçi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Cerci, S. (1997). *Belgesel film*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Chanan, M (2007). *The politics of documentary*. London: BFI.
- Christensen, M. (2005). "Küresel neye denir? Ziyi mi hızlı koşar nicole mü iyi öper? ".
Seyir, 2
- Corner, J (2000). "What we can say about documentary?" *Media culture society*. Erişim tarihi: 13 Nisan 2012, <http://mcs.sagepub.com/content/22/5/681.refsat>
- Çalışlar, İ. (2011). *Dersim raporu*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Çankaya, Ö. (1997). TRT'nin belgesel yayıncılık politikaları ve belgesel yapımcılarının konuya ilişkin değerlendirmeleri. Sönmezcan, N. (Ed.) *Belgesel sinema üzerine*. İstanbul: Tayf Basım.

Çakır, S. (2007). “Görsel medya ve gerçeklik ilişkisi”. Bilgili, C. ve Akbulut, N.(Der.).
Medya eleştirileri içinde (ss.163-206) Beta Yayınları.

Çelik, Ş.(2011). *Kültür endüstrisi*. İstanbul: Literatür Yayıncılık

Duruel Erkılıç, S. (2002). *Sinema tarih ilişkileri ve Türk sinemasında tarihe bakış*.
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne
ve Görüntü Sanatları. Sanatta Yeterlilik Tezi.

Duruel Erkılıç, S. (2008). Küreselleşmenin yarattığı gerilime sinemanın yanıtı: belgesel
sinema. İltter,T. ve diğ.,(Ed.), *Communication in peace/conflict in communication* içinde
(ss.225-232). Eastern Mediterranean University Press.

Duruel Erkılıç, S. ve Erkılıç, H. (2007). Dijital sinema ve gerçeklik. Bilgili, C. ve Akbulut,
N.(Dr). *Medya eleştirileri* içinde (ss. 289-306). İstanbul: Beta Yayınları.

Duruel Erkılıç S. ve Erkılıç, H. (2012). *What does a documentary change) Remembrance
and the search for truth in ayrılığın yurdu hüüzün and yeni bir yurt edinmek*.

Erişimtarihi:21.04.2013

[http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_5._sayi_Guz_2012/
pdf/Senem_Hakan_Erkilic.pdf](http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_5._sayi_Guz_2012/pdf/Senem_Hakan_Erkilic.pdf)

Dündar, C. (2010) Söyleşiler, sinemanın dışından. *Sinema söyleşileri* içinde (s.317-349).
İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Ergezen (2012). Mehmet Özgür Candan’la söyleşi. *Altyazı, 117*

Ellis, Jack C. (1990). *A history of film*. Prentice Hall, US.

- Ellis, J.C ve McLane, B. (2005). *A new history of documentary film*. New York: Continuum.
- Erkılıç, H. (2006). Elektronik/dijital sinema: değişen üretim tarzında olanaklar ve sınırlılıklar, *New media and interactivity international conference*, November1-3 2006, Marmara Üniversitesi, Proceeding, 62-68.
- Erkılıç, H. ve Toprak, A.(2012). Belgeselin alternatif dağıtım ve gösterim olanağı olarak internet. *The turkish online journal of design art and communication*. Volume 2-Issue 1
- Erksan, M. (1986). Tutsak filmler. ...ve *sinema* içinde (ss.124-128). İstanbul: Hil Yayınları.
- Ersoy, M. (1984) .*Üretim tarzlarının eklemlenmesi üzerine*, Birey ve Toplum, Ankara
- Giddens, A. (2005). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Glyne, A. (2011). *Belgeseller: nasıl yapılır nasıl dağıtılır*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Gritten (2003). Why truth is stronger than fiction. *The Telegraph*. Erişim tarihi: 06.05.2012
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3597489/Why-truth-is-stronger-than-fiction.html>
- Hamsici, M. (2011). Dereler ve isyanlardan tabiat bilgisi dersleri. *Yeni film*, 23, 46-52
- Hight, C. (2008). The field of digital documentary: a challenge to documentary theorists. *Studies in documentary film*. Volume 2 Number 1
- Hill, A. (2008). Documentary mode engagement. (ed). Thomas Austin ve Wilma de Jong. *Rethinking documentary* içinde. s.217-232. London: Open University Press.

- Hirst, P. ve Thompson, G. (2003). *Küreselleşme sorgulanıyor*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Hogart, D. (2006). *Realer then reel: global direction in documentary*. University of Texas Press.
- Holm, D. (2010). *Bağımsız sinema*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Jacobs (1979). *The documentary tradition*. New York: W.W. Norton&Company.
- Jong, W. (2008) Developing and producing feature documentary: the case of Deep Water. Austin ve De Yong (Ed.), *Rethinking documentary* içinde (ss. 133-135). London: Open University Press.
- Keyder, Ç. (2000). İstanbul: küresel ile yerel arasında. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kilborn K. ve Izod, J. (1997). *An introduction to television documentary*. New York: Manchester University Press.
- Kolker (2011). *Film, biçim, kültür*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Korver, S. (2011). Kültürlerarası diyalog ve belgesel sinema. *Belgesel sinema* içinde (s. 90-95). İstanbul: BSB
- Kudu, A. (2009). *Yeni Türkiye'nin yeni belgeselleri* söyleşisi. Mithat Alam Film Merkezi Yıllığı (2010). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kuruoğlu, H. (1999). "Grierson'dan discovery kanal'a belgesel film", *Sinemasal*, 3, 48-61
- Kutay, U. (2009). *Gerçeği öldüren kamera*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kürkçügil, M. (2009). Dersim: geçmişle yüzleşme zamanı. *NTV tarih*.
- Kyving, D. ve Marthy, M. (2000). *Yanıbaşımızdaki tarih*. İstanbul: Yurt Yayınları.

- L'Etang, J. (2000). Grierson and the public relations industry in Britain. Izod ve Kilborn (Ed.), *From grierson to the docu-soap* içinde (ss.83-97). UK: University of Luton
- Lieber, R. ve Weisberg, R. (2009). Küreselleşme, kültür ve kimlik krizi. Bülbül, K, (Ed). *Küreselleşme*. Ankara: Orion Kitabevi.
- Marks, K. (1997). *Kapital (Cilt 3)*. Ankara: Sol Yayınları.
- Manovich, L. (1996). *What is digital cinema*. Erişim tarihi: 21 Mayıs 2012, <http://jupiter.ucsd.edu/~manovich/text/digital-cinema.html>
- Manvell, R. (2003). "Flaherty ile konuşma", *Belgesel sinema. 2: 57-59*.
- Monceau, N.(2009) Sinema ve ulusal kimlik. Vaner, S. (Haz.), *21. yüzyıla girerken Türkiye*. İstanbul: KitapYayınevi.
- Musser, C. (2003). Cinema verite. Smith, G. N. (Ed.), *Dünya sinema tarihi* içinde (ss.598-605). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- MTV(2001) Suha Arın'la bir röportaj <http://www.mtvfilm.com/tr/yazi-sa/suha-arinla-bir-roportaj/> Erişim tarihi: 21.02.2012.
- Nichols B. (2010). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nowell-Smith (ed). *Dünya sinema tarihi*. (Çev. Ahmet Fethi) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Okay, A. (1997). Sponsorluk ve belgesel film sponsorluğu. Sönmez, N.(Ed.), *Belgesel sinema üzerine* İstanbul: Tayf Basım.

- Okur, Y. (2007). Kısa film ve belgesel. *Sinema söyleşileri içinde* (ss.305-309).İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Onaran A. (1990). *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özkazanç, A. (2012). Cumhuriyet döneminde siyasal gelişmeler: tarihsel-sosyolojik bir değerlendirme. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Der.), *1920'den günümüze Türkiye'de toplumsal yapı ve değişim*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Öztürk, R. (2012). Türkiye'de sinema. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Der.), *1920'den günümüze Türkiye'de toplumsal yapı ve değişim*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Petric, V. (2000). *Sinemada konstrüktivizm*. (Çev. Güzin Yamaner) Ankara: Öteki Yayınları.
- Poulantzas, N. (1992). *Siyasal iktidar ve toplumsal sınıflar*. İstanbul: Belge Yayınları
- Pramaggiore, M. ve Wallis T. (2008) *Film a critical introduction*. London: L. King Publishing.
- Prince, S. (2002). "True lies: perceptual realism, digital images and film theory". Graeme, T. (ed). *Film cultures reader*. Florence: Routledge.
- Rabiger, M. (2004). *Directing documentary*. USA: Focal Press.
- Renov M. (1993) Toward a poetics of documentary, Renov, M. (Ed.), *Theorizing documentary*, Routledge, New York-London, s. 12-37.
- Rıza, E. (2005). "Belgesel sinema üzerine notlar". *Sanat dünyamız*. Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı: 94

Robertson, R. (1999) *Küreselleşme-toplum kuramı ve küresel kültür*. (Çev. Ümit H.Yolsal)
Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Rosenthal ve Corner (2005). *New challenges for documentary*. Manchester University Press.

Rosenthal, A. (2011). *Succeeding as a documentary filmmaker: a guide to the professional world*. US: Southern Illinois University Press.

Rotha, P. (2000). *Belgesel sinema*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Ruby, J (2005: a). "The Image mirrored: reflexivity and the documentary film" Rosenthal ve Corner (Ed.), *New challenges for documentary*. Manchester University Press.

Ruby, J (2005: b). The ethics of image making; or, "they're going to put me in the movies. They're going to make big star out of me..."Rosenthal ve Corner (ed) *New challenges for documentary*. Manchester University Press.

Sancar, M. (2010) *Geçmişle hesaplaşma*. İstanbul: İletişim.

Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman*. İstanbul: Metis Yayınları.

Saunders, D. (2010). *Documentary*. Routledge.

Suner, A. (2006). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis Yayınları.

Susar, F. (2004). *Türkiye'de belgesel sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları.

Şengül, H.T. (2012). Türkiye'nin kentleşme deneyiminin dönemlenmesi. Alpkaya, F. ve Duru, B.(Der.) *1920'den günümüze Türkiye'de toplumsal yapı ve değişim*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Şenyücel,K.(2012).Belgeseltarihi.Erişimtarihi:18.13.2013.

<http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/geneltarih.html>.

Thompson, K. ve Bordwell (2003). *Film history*. McGraw-Hill Companies.

Thompson, P.(1999) *Geçmişin sesi*. (Çev. Şehnaz Layıkel) İstanbul: Tarih Vakfı.

Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve kültür*. (Çev. Arzu Eker) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Topçu, G. (2005). *Sinemada yeni yönelimler: dogma 95 örneği ve anlatı yapısının incelenmesi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Doktora Tezi.

Tosh, J. (1997) *Tarihin peşinde*. Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul: Tarih Vakfı.

Ulutak, N. (2003). *Robert J. Flaherty ve Kuzeyli Nanook*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Ulutak, N. (1988). *Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Vertov, D. (2007). *Sine-göz*. (Çev. Ahmet Ergenç) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Vicente, A.(2008). Documentary viewing platforms. T. Austin vd. (Ed.), *Rethinking documentary*. London: Open University Press.

Yılmazkan (2012) Çinlilere Günde 2 Saat TRT.

Erişimtarihi:27.10.2012http://www.radikal.com.tr/turkiye/cinlilere_gunde_2_saat_trt-1103964 14.10.2012

Mansuroğlu,S. ve Menteş,M. (2010). Erişim tarihi: 18.05.2012

http://www.birgun.net/report_index.php?news_code=1290348436&year=2010&month=11&day=21

Kişisel Görüşmeler

Bahriye Kabadayı Dal (belgesel sinemacı) ile yapılan kişisel görüşme, VTR Araştırma Yapım Yönetim, İstanbul, 12 Nisan 2012

Bingöl Elmas (belgesel sinemacı) ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul, 10 Nisan 2012

Can Candan (akademisyen, belgesel sinemacı) ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul, 11 Nisan 2012

Coşkun Aral (belgesel sinemacı ve İZ Tv genel yayın yönetmeni) ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul, 10 Nisan 2012

Deniz Kurtuluş Özgünay (yapımcı/yönetmen) ile yapılan kişisel görüşme, Gölge Film Prodüksiyon Şirketi, İstanbul, 11 Nisan 2012

Doğa Kılıcıoğlu (belgesel sinemacı) ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul, 13 Nisan 2012

Enis Rıza Sakızlı (belgesel sinemacı) ile yapılan kişisel görüşme, VTR Araştırma Yapım Yönetim, İstanbul, 12 Nisan 2012

Ertuğrul Karşlıoğlu ile e-posta yoluyla yapılan görüşme, belgesel sinemacı, 3 Haziran 2012

Nezhat Gündoğan (araştırmacı/belgesel sinemacı) ile yapılan kişisel görüşme, Mersin, 29 Aralık 2012

Hasan Özgen (Belgesel Sinemacılar Birliği Başkanı, belgesel sinemacı) ile yapılan kişisel görüşme, İstanbul, 12 Nisan 2012

Mihriban Tanık Sezen (TRT belgesel film yapımcısı/yönetmeni) ile e-posta yoluyla yapılan görüşme, 5 Haziran 2012