

BELGESEL FİLMİN TASARIM BOYUTU VE TÜRK BELGESEL SİNEMASINDAN ÖRNEK UYGULAMALAR

Yrd.Doç.Dr. Mustafa SÖZEN

Akdeniz Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

sozen@akdeniz.edu.tr

ÖZET

Bu çalışma, belgesel filmin uygulama tasarımına yönelik boyutun irdelenmesi üzerine kurulmuştur. Çalışmada belgesel sinemanın doğası genel çizgiler içinde verilerek, tasarım boyutu belirli parametrelerle oluşturulan dizgesel bir yapı içinde irdelenmiştir. Bu yapı, bir analiz çerçevesinde Türk belgesel filmlerine uygulanmış; analizden elde edilen veriler yorumlanarak Türk belgesel film yaratımında genel çıkarsamalara ulaşılacak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Belgesel Film, Tasarım, Anlatım, Anlatının Görselleştirilmesi.*

THE DESIGNING DIMENTION OF THE DOCUMENTARY FILM AND THE SAMPLE PRACTICES FROM THE TURKISH DOCUMENTARY FILMS

ABSTRACT

The study is based on the examination of the dimensions concerning the applicative design of the documentary. The nature of the documentary is presented in general terms. The designing dimension has been transformed into a systematic structure composed of certain parameters. This study aims to reach conclusions related to the Turkish documentaries by evaluating the data obtained from the analysis.

Keywords: *Documentary Film, Design, Narration, Visualisation of the Narrative.*

1. GİRİŞ

Kendine özgü dili ve tasarımı olan belgesel sinema, bir sanat dalı olarak insanların hem ‘bilgi’ hem de ‘duygu’ boyutuna eş yönelimi olan bir anlatı biçimidir. Bu niteliğinden ötürü de sinema sanatı içinde ‘özel bir tür’ olarak tanımlanmaktadır*.

Belgesel sinemanın ne olduğu, neleri kapsadığı ve nasıl bir dile sahip olduğu konusunda birçok tanım yapılmış, bunlardan bazıları sınırları daraltılmış, indirgemeci bir bakış açısını içerirken, bazıları daha esnek ve sınırları daha müphem olan bakış açılarıyla oluşturulmuştur. Bu nedenle belgesel sinema üzerine olan tanımların birçoğunda net ifadelerle karşılaşılmaz. Belgesel sinema gerçekten belgesel olmayanla nasıl ayrılabilir, ayrımın sınırı neresidir; belgesel sinemaya ‘özgü’ olup da diğer alanların dışında kalan ‘özellikler’ nelerdir gibi soruların getirdikleriyle bir ayıklanmaya gidildiğinde, tanımlamalarda pek de fazla bir şey kalmamaktadır. Bütün bunlara karşın Haziran 1947’de on dört devletin altına imza koyduğu; “Belgesel film, selüloidin üzerine kayıt yapmanın tüm yöntemleri ile gerçekliğin herhangi bir görünümünün yorumlanması, olaylara dayanan çekimler ya da oluşumlar ile bir duyum ya da neden yaratma, insanın bilgi ve kavramasını genişletme, ekonomi, kültür ve insan ilişkilerine yönelik çözümler sunma ve uyarma amaçlı yapımlar ortaya koyma anlamına gelmektedir” (Rotha, 2000:22) tanımlaması belgesel alanında çalışanlarca çok kabul gören ve dolayısıyla da en az tartışılan tanımlardan biri olagelmıştır.

1.1. Çalışmanın Metodolojisi

Belgesel filmleri farklı kriterlere göre değişik ayrılmalara, değişik çözümleme metotlarına tabi tutmak mümkündür. Bu çalışma da belgesel sinemada anlatım boyutunun görsel dile çevrilmesinde kullanılan sinematografik yapıdaki tasarım niteliğinin irdelenmesi üzerine kurulmuştur. Analiz boyutunun oluşturulmasında belgesel filmi bir dil olarak oluşturan unsurlar belirli parametreler (anlatı tarzı, anlatıcı modu ve öyküleme boyutu) alt değişkenleriyle bir tablo haline getirilmiş ve filmler bu tabloda anlatımlarında yer alış düzeylerinin yetkinliğine göre değerlendirilmiştir. Kuşkusuz ki bu değerlendirmeler araştırmacının kişisel görüşünü yansıttığı için belirli bir sübjektifliği üstünde taşımaktadır; fakat bu sübjektiflik tümüyle de bir keyfiliği içermemektedir; zira söz konusu olan değerlendirme, parametrelerin belirlenmiş nesnelliği içinde kalan ve dolayısıyla da sınırları kesinleşmiş alan içindeki bir yorumlama eylemidir. Kullanılan metotla, hem tasarımın yapı taşlarını oluşturan parametrelerin uygulamada ne denli yer aldığına dair bilgiler elde edilebilmekte, hem de Türk belgesel sinemasında anlatım boyutunun niteliğine yönelik bir dizi veriye ulaşılabilmektedir. Analizin evren ve örneklemini 2008 yılında Antalya’da gerçekleştirilen 45. Altın Portakal Film Yarışmasının belgesel film bölümünde yer alan çalışmalar oluşturmaktadır. Bu bölümde yer alan film sayısı yirmi yedi’dir ve gösterilen

* Aynı ayrı nitelemelere sahip olmalarına rağmen ‘belgesel sinema’ ve ‘belgesel film’ kavramlarının çoğu kez birbiri yerine geçmiş olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada, belgesel sinema, estetik/anlatı/söylem; belgesel film ise estetik/tasarım/uygulama boyutlarını içeren bir kavramsallaştırma içinde kullanılmıştır.

filmlerin tümü örneklem olarak ele alınmıştır. Filmlerin köklü bir festivalin yarışma programında ön jüri tarafından değerlendirilip finalde yarışmaya hak kazanan olmaları ve çoğunun profesyonel yapım niteliği taşımalarıyla, çalışmanın amaçlarına yönelik anlamlı çıkarımlara yetecek kadar veri içerdikleri düşünülmektedir.

2. BELGESEL SİNEMADA SÖYLEM KURULUMU

Sinema, söylemi (discourse) iki temel yaklaşım içinde yeniden üretir. İlki ‘gerçeğe öykünme’dir ve bu kurmaca film anlatısının omurgasını oluşturur. Diğeri gerçeği soruşturma/gerçeği açıklama yaklaşımıdır ki bu da belgesel sinemanın varlık nedenini oluşturur. Buradaki amaç, gerçeğin ardındaki gerçeğin, sürecin ardındaki sürecin araştırılarak dünyaya, olaylara ve olgulara ‘bilgi’ tabanlı bakabilmeyi yaratabilmektir. Kurmaca filmler, ele aldığı herhangi bir konuyu anlamlı bir hayal gücü ile ‘hayatın bütünlüğünü (totality of life)’ içinde yansıtmaya yönelirken, belgesel filmler ‘gerçeğin bütünlüğünü (totality of reality) dramatik anlatı üstünde yeniden üretmeye çalışır.

Belgesel film yönetmeni; gerçeği işleyip, yansıtmakta, hayal’i değil, gerçek’i yorumlamaktadır. Bu nedenle nesnel görüntülerin; plan olarak, çerçeve olarak, resim olarak güzel olması bir filmin belgesel sinema niteliğini taşımasına yetmez. Kurmaca filmlere sanat niteliğini kazandıran özellikler ne ise belgesel filmleri de sıradan kaydedilmiş güzel görüntüler olmaktan kurtaracak olan aynı özelliklerdir. Bunun başında da sanatçının (yönetmenin) sanatsal yetkinliği ve hayatı algılayış biçimi gelir. Tıpkı bir yazar, bir ressam, bir fotoğraf sanatçısı gibi belgesel film yönetmeni de kendi dünya ve sanatsal görüşüne göre seçimler yapan birisidir ve bu anlamda bir ‘yorumcudan’ başka bir şey değildir. Belgesel film yönetmeni, izleyicisine yansıtmak istediklerini, yeğlediği tarz, anlatım tonu, bakış açısı ve filmin formatıyla belirleyip aktarmaktadır. (Bernard, 2007:4). Kurmaca (fiction) ve belgesel (non-fiction) sinemanın söylem üretimine yönelik farklılıkları ve ilintileri bir tablo haline getirilip daha rahat açıklanabilir (Nichols, 1991:166).

Tablo 1: Sinema Türü-Söylem Niteliği İlintisi

Sinema Türü	Anlatılan Dünya	Yaratıcının Söylemi	İzleyicinin Yorumlaması
Klasik Hollywood	Tahayyüle dayalı ve bütüncül yapıda	Biçim ve olay örgüsü gerçekçi bir anlayış içinde	Törel ve genelliğe ait tekillik içinde
Avrupa Sanat Sineması	Tahayyüle dayalı ve parçalı yapıda	Biçim ve olay örgüsü modernist anlatı anlayışı içinde	Belirsizlikleri ve muğlaklığı sezmeye dayalı biçimde
Belgesel	Tarihsel ve/veya toplumsal bağlama dayalı yapıda	Olayları açıklama ve bakış açısı retorik biçimde	Bir teze, bir soruna; hem akıla hem de empatiye dayalı biçimde

Kaynak: Bill Nichols (1991), Representing Reality- Issues and Concepts in Documentary, Indiana University Pres, USA.

Söylem, belgesel sinemada belirli anlatım tarzları (rhetorical style) aracılığıyla oluşturulur. Bu tarzlar, gözlemci (observational), açıklayıcı (expository), etkileşimli (interactive) ve yansıtıcı/yansıtmacı (reflexive) olmak üzere dörde ayrılır. Her tarzın kendine özgülüğünü sağlayan özellikler vardır (Kochberg, 2002:32-33).

Gözlemci tarz, Bazin'in 'Direct Cinema' yaklaşımını andırır da 'Fly on the Wall' yaklaşımına daha çok benzer. Gözlemci belgesel, didaktik bir edayla seslendirilen üst ses anlatımını, stüdyo ortamlarını, sahte görüntüleri yapay bulmakta ve daha sade, daha gerçek(çi), bir anlatı yaratmaya çalışmaktadır. Belirleyici özellikleri sıralanacak olursa;

- Doğalcılık anlayışı üzerine kurulu, uzun çekimler, doğal ışık, senkronize ses ve dolaylı anlatım,
- Yorumlayıcı üst sese (tanrının sesi/voice-of-god) yer vermeme,
- Toplumda yer edinmiş ya da özel önemi olan kişilerle röportaj yapmama,
- Belirli ön kabullere yer vermeme,
- Gerçek zaman ve gerçek mekân duygusuna özel vurgu yapma,
- Zayıf nedenselliğe vurgulamadır.

Açıklayıcı tarzın formatı neredeyse klasik Hollywood sinemasının anlatısına benzemektedir. Burada bir anlatıcı, yansıtılan olayların nasıl yorumlanması gerektiğini izleyiciye öğretici bir edayla açıklar; bunu bazen perdede bizzat gözükerek bazen de üst ses aracılığıyla yapar. Özellikleri;

- Klasik realist yapı,
- Yorumlayıcı üst-ses kullanımı,
- Didaktik anlatım,
- Senkronize olmayan ses kullanımı,
- Sosyal aktörler veya tanıklarla röportajlar yapılması,
- Sözel olarak ileri sürülen tezlere arşiv görüntüleri ya da illüstrasyonlarla karşılık verilmesi,
- Atlamalı kurgu kullanımı ve metaforik anlatım üzerine kurulmuş düzenlemedir.

Etkileşim yapılanmasında, anlatı metni ve/veya söylemi ile ona maruz kalan izleyicinin kurduğu ilişkinin niteliği belirleyicilik taşımaktadır. Bu yapılanma, geleneksel tek yönlü iletişimin pasif izleyici/alımlaşıcının yerine konulan ve yüceltilen 'aktif izleyici' kavramına dayanır. Etkileşimli tarzı ayırt eden özellikler;

- Müdahale ile gerçekdışlılık yaratımı,
- Yönetmenin anlattığı şeye karşı kendi duruşunun belirgin biçimde yansıtması,

- Yönetmen, sosyal aktörler ve izleyici arasında etkileşimin belirginleştirilmesi,
- Tartışmalı röportajlar yaparak, aykırılıkları veya yalanları ortaya çıkarma,
- Doğrudan anlatım,
- Çoklu bakış-açısı kullanımıyla etkileşim yaratacak ses ve görüntü kullanımı,
- Tanıklıklar ve sözlü tarih kullanımına yer verilmesidir.

Yansıtıcı ya da yansıtmacı tarz ise, olayları kamera orada değilmiş gibi göstermenin bir aldatmacadan başka bir şey olmadığı tezi üzerine kurulmuştur. Bunlar yalnızca konularını değil, kendi var oluşlarını ve belgesel niteliklerini de sorgulanmaya açık hale getirmektedirler. Özellikleri ise;

- Gerçeğe benzeyişte kırılma (Bu, izleyiciyi belgeselin gerçekliğine çekmek için yapılan bir oyundur),
- Dışarıdan görünen gerçekliğe meydan okuma olarak farkındalık bilinci yaratma,
- Belgeselin getirdiği tezin artmasına yönelik izleyicide tepki duygusu yaratımı,
- Bilinçli olarak imal edilen hayali konudan izleyicide bir çıkarsama, bir farkındalık yaratımıdır.

3. BELGESEL FİLMİN TASARIM BOYUTU

Belgesel bir film öncelikle bilimselliğe, daha sonra ise bir anlatım duygusuna sahip olmalıdır, çünkü bu, ona yoğun bir duygu çeşitliliği getirir. Açık bir çatışma noktası olmalıdır; çünkü ancak böylece artan bir gelişim içinde gerilim duygusu yaratılabilir. Gerilim duygusunun sürekli gelişimi, seyircinin ilgisinin yitmemesi için bir ön koşul gibidir (Rosenthal, 2002:115). Belgelele konu olan hikâye belirgin bir düşünce, hipotez veya sorular dizisine sahip olmalıdır ki, bu da, filmin neye odaklanması gerektiğini getirir, film sürecini belirler ve filmin bitiminde düşünsel doygunluğun ortaya çıkmasını yaratır (Bernard, 2007:3).

Sinemada yaratımın temel basamağı düşünsel odaktır. Tasarım, bu düşünsel odak perspektifinden seçilen konunun doğası ve ona ilişkin yapılan yoğun araştırmalar içinde belirlenip somutlaşır (Young, 2002:8). Tasarımın bir de ‘uygulama’ aşaması vardır. Belki hiç bir tasarım uygulamaya tam olarak aktarılamaz; ama en başarılı tasarımlar en yüksek uygulama oranını sağlayanlardır. Sinema sanatında ‘konu’, ‘biçim’ ve ‘söz’ birbirinin bütünleyicisi olmak zorundadır. Bunlardan hiç birinin öbürüne sonradan eklenmesi olanaklı değildir. Tasarım aşamasında konu, biçim ve söz, dahası müzik bile belirlenmiş ve bütünlenmiş olmak zorundadır (Tuncer, 2003).

Belgesel filmin senaryosu doğal olarak kurgulu filmlerden farklıdır. Bu farklılık ‘tablo 1’de de gösterilen anlatı dünyalarının farklılığı temelinde, seçilen anlatı tarzının (narrative form) niteliği doğrultusunda şekillenir. Tasarım aşamasında yeterince

geliştirilmemiş bir film doğaldır ki, yönetmenin kafasındaki var olan hazır kalıpların birisiyle üretilir. Kısacası tasarım yapılmayınca düşünce de özgür olmamakta, pratiğe, uygulamaya dayanan şablonumsu bir yaklaşıma boyun eğmektedir. Senaryo, tasarımın kendisi, rapordur. Düşüncenin, uygulamanın sınırları içinde boğulmaması için senaryonun yazılma sürecinde mutlak olarak ön-tasarıma, masa başı çalışmasının son noktaya kadar götürülmesine gerek vardır. Senaryonun son noktaya götürülmesi, uygulamanın tasarımı hiç etkilemeyeceği anlamına gelmez. Uygulama, elbette yapılan, varılan son nokta çalışmalarında bazı değişimler gerektirebilir; ancak bu tasarımın gevşek yapılsa da olabirliği anlamına gelmez (Tuncer, 2003). Bu argümana karşı çıkan, belgesel sinemada filmin öyküsünü tamamıyla önceden belirleyen bir metnin oluşturulmasının zorunlu olmadığını öne süren görüşler de vardır. Bu görüşe göre çekimlerin plan ve programını sıkı sıkıya belirleyen drama filmlerin senaryosuna göre belgesel film senaryosu, daha kısa, daha esnek ve açık uçlu bir yapıda olabilir (Roscoe ve Hight, 2001:15-18).

4. BELGESEL FİLMİN TASARIM PARAMETRELERİ

Belgesel sinema yapımına yönelik düşünsel süreç, sinematografi olarak hayata geçirilirken önce senaryo, sonra da senaryonun görsel dile çevrimi tasarım unsuru olarak ele alınır ve bu tasarım, belirli parametreler ve onları oluşturan değişkenler aracılığıyla inşa edilir. Tasarım parametreleri anlatı tarzı, anlatıcı modu ve sinematografik öyküleme boyutu olmak üzere üç ana unsur içinde ele alınabilir.

4.1. Anlatı Tarzı

Belgesel film için yapılacak bir tasarımda birincil olarak filmin nasıl bir yaklaşıma sahip olacağı belirlenir. Bu, 'anlatı tarzı'nın belirlenmesi demektir. Günümüz belgesel anlatılarında dört tarz olduğu ve bunların hangi özellikleri taşıdığı daha önce açıklanmıştı. Paul Rotha (2000:148) gibi birçok kuramcı bu dört tarzı kendi içinde birleştirerek 'betimleyici-gözlemci' (observational) ve 'yorumlayıcı-açıklayıcı' (expository) olmak üzere ikili bir yapıya indirgemektedirler. Betimleyici/gözlemci tarzın amacı, olayın/oluşumun ne/nasılığı hakkında bilgi vermek iken yorumlayıcı/açıklayıcı tarz ise doğal olanın dramatikleştirilmesini esas alır. Bu ikinci yaklaşımda, doğrudan doğruya gerçekleri ifade etmenin yerine sembolik dile yaslanmanın sinemasal dile daha uygun olduğu anlayışı öne çıkar. Her iki yaklaşımdan birinin diğerine üstün olduğunu söylemek olanaklı değildir; yeğlenip kullanılmalrı, yönetmenlerin kişisel tercihleri doğrultusunda yapımın amacı ve hedef kitlesiyle ilintili olarak belirlenir.

4.2. Anlatıcı Modu

İkincil boyut ise belirlenen anlatı tarzının doğal uzantısı olarak öykülemenin akışını etkileyecek olan anlatım unsurlarının (narration elements) yani anlatıcı modu ile sinematografik öyküleme (görüntü, oyuncu, yineleme, ayrıntı niteliği, ses evreni ve kurgu tasarımı) boyutunun uygulamada nasıl ve ne denli yer alacağıın belirlenmesidir. Sırasıyla bunları açıklamaya çalışalım.

4.2.1. Anlatıcı Tipolojisi

Öykü anlatımı her zaman için bir anlatıcı tipolojisine ve bir bakış açısına sahiptir. Sinemada ‘anlatıcı’ (narrator) tipolojisi ikiye ayrılır: İlki ‘perde-içi anlatıcı’dır. ‘Katılımcı anlatıcı’ da denilen bu yapılanmada anlatıcı bizzat perdede görülür ve izleyiciye konuyu doğrudan anlatır, film hakkında mutlak ve kesin bilgileri açıklar, olaylara katılım gösterebilir veya en yakın tanık pozisyonunda açıklamalar yapar. İkinci tipoloji olan ‘perde-dışı anlatıcı’ ise ‘açıklama yapan anlatıcı’ olarak da tanımlanır. Bu anlatıcı görünmez bir varlık olarak kamera aracılığıyla konusunu anlatır. Bazen de üst ses olarak görünmeyen bir spiker gibi doğrudan izleyiciye hitap ederek açıklamalar yapar ve görüntüde yansıtılan olay ya da oluşumlar hakkında bilgi verir.

Belgesel filmlerin perde-içi anlatıcı kullanmadan kendi öyküsünü kendisi anlatması ideal olanıdır. Eğer perde-içi anlatıcı kullanılacaksa bu bir kat daha önem kazanır, çünkü anlatıcı, sadece görüntünün bir parçası olmayıp; filmin akışını hızlandırabilen, sekanslar arasında kısa veya hızlı bağlar kurabilen ve bu nedenle de filmin ritmini hatta daha da öte rengini veren bir belirleyici konumuna gelmektedir. Bir başka yön de perde-içi anlatıcının beden dilini kullanabilme yetisinin ve sesinin mikrofonik olmasının ayrı bir önem taşımasıdır (Rabiger, 1998:283). Bakış açısı (point of view) kavramı filmde yer alan konunun nasıl ve kimin bakış açısıyla anlatıldığını gösterir. Bir konu üç değişik bakış açısıyla anlatılabilir. Bunlar: a) Tanrısal bakış açısı: Olgular ve olaylar her şeyi gören ve bilen bir anlatıcının gözünden anlatılır; b) Birinci kişi bakış açısı: Olgular ve olaylar konunun içinde birinci dereceden yer alan kişinin gözünden ve onun hayatı algılama ve yorumlama perspektifinden anlatılır; c) İkinci kişi bakış açısı: Olgular ve olaylar konunun içinde yer alan ama merkezde bulunmayan bir kişinin gözünden ve onun hayatı algılama ve yorumlama perspektifinden anlatılır (Bernard, 2007:210-212).

4.3. Sinematografik Öyküleme Boyutu

Bu parametreyi görüntü tasarımı, oyunculuk tasarımı, yineleme tasarımı, ayrıntı tasarımı, kurgu tasarımı ve ses evreni tasarımı olmak üzere altı değişken oluşturmaktadır.

4.3.1. Görüntü Tasarımı

Sinema sanatının varlığını oluşturan görüntü tasarımında iki temel unsur yaşamsal bir öneme sahiptir. Bunların ilki görsel estetiğin niteliği yani plan kurma, çekim ölçeği ve mizansen’in ne denli yetkin inşa edilmiş olmasıdır. Çekim estetiği olarak tanımlanabilecek bu unsur, görüntü kompozisyonundan, görsel ritme ve oradan aydınlatmaya kadar bir dizi unsuru içerir. Görüntü sadece görselliğin kompozisyonu anlamına gelmemekte, kameranın niteliği, objektif seçimi, aydınlatma, vb. unsurlarla sahnenin anlattığıyla doğrudan ilintili olmasını ve bu ilintiyi görsel düzlemde yansıtabilmesini de içermektedir. Sözgelimi, doğal şeylerin güzelliği ya da güneş ışığının ve çiçeklerin, gökyüzünün güzelliği ‘amaç ve konu ile ilintili olmadıkça’ önemsizdir (Garrison, 2002:106). Diğer unsur ise görüntünün dramatik niteliğidir ki bu da özne, zaman ve mekân ilintilerinin nasıl ve ne denli yetkin biçimde yansıtılabildiğini

içerir. Burada amaç izleyenlerin bazı konularda dikkatini çekebilmek, onları düşünsel düzlemde etkileyebilmektir.

4.3.2. Oyunculuk Tasarımı

Filmler insana dair öyküler anlattıkları için yansıtılan insan tipolojileri oyunculuk sorununu da beraberinde getirir. Oyuncu kullanımı belgesel film yaratmanın yapısı içinde kurgusal filmlere göre belirli farklılıklar taşır. Burada temel sorun doğal ya da profesyonel oyuncu kullanımındaki oyuncu yönetiminin farklılığıdır. Konunun doğal parçası olan insanları oyuncu boyutuna taşımak pek de kolay değildir. Profesyonel olmayan bu insanlardan istenen ifadeyi elde etmeye yönelik ikna çalışmaları çoğu kez başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Aktör olmayan kişileri yönetmek farklı bir oyunculuk yönetimi gerektirir. Belgeseller için seçilen bu insanlardan, doğal tutumlarından daha fazlasını yapmaları beklenemez. Eğer ele alınan konunun anlatımı için fiziksel ve psikolojik olarak uygun biri bulunamadıysa, o halde eğitim almış bir oyuncuya gereksinim var demektir ve bu profesyonel oyunculuk belgesellerde rahatlıkla kullanılabilir (Rotha, 2000:123).

4.3.3. Yineleme Tasarımı

Belgesel filmin gereği olarak sık sık 'yineleme' unsuru kullanılır. Öğretici bir amaç taşıyan ve bilgilendirme işlevine sahip olan bütün eylemlerde olduğu gibi film çalışmalarında da yineleme sıkça başvurulan bir kullanım yöntemidir. Doğaldır ki belgesel film, yinelemenin en çok kullanıldığı türlerden birisidir; çünkü belgeselin yapısı bilgilendirmeyi amaçlar ve bunu yaparken de yeni bilgilere, yeni kavramlara, aşına olunmayan durumlara ve isimlere anlatisında sık sık yer verebilir. Az duyulan, az bilinen bir bilgiyi öğretmek, benimsetmek doğaldır ki yinelemekle mümkündür. Yineleme, birbirinin kopyası olan sahnelerin zaman zaman verilmesi olmayıp, aynı görüntülerin farklı işlevlerle yüklenmiş olarak vurgulanmasıdır (Cereci, 1997:79).

4.3.4. Ayrıntı Tasarımı

Belgesel filmde ayrıntı tasarımı, zorunlu olarak ön plana çıkartılan ve bu anlamda bakış açısının ortaya konulmasına yönelik bir uygulama aracıdır. Belgesel filmin, gerçeklere ulaşan, belgeleyen ve öğreten niteliği ancak, görsel ve sözlü ayrıntılar içindeki sunumların yerli yerinde kullanılmasıyla anlam kazanır. Ayrıntılar, konunun önem verilen, dikkat çekilmek istenen ve vurgulanması gereken yanının belirlenmesi demektir. Bir başka deyişle konunun özel bir tarafını seçerek ayıklama ve büyütme işlemidir (Cereci, 1997:80).

4.3.5. Kurgu Tasarımı

Belgesel filmin kurgusu kendine özgü bir nitelik taşır, çünkü diğer türlerin aksine belgeseli asıl ortaya çıkaran, anlamlı kılan kurgu tasarımı değildir. Onu asıl ortaya çıkaran konu ve konunun işleniş biçim ve biçemidir. Belgesel sinema

kurgusunda ritm ve timing oldukça önem taşır*. Ritm, filmin ilk görüntüsünden başlayıp finaline kadar götüren ve filmin konusunu, mesajını etkilerini de birlikte taşıyan bir unsurdur. Bir anlamda ritm, vurgu noktalarının, temel iniş çıkışların, zaman aralıklarına göre uygun bir sırayla verilmesidir. Ritm, filmin anlatımına anlam katan, yoğunluk kazandıran duyguların insanlar arasında paylaşımını sağlayan hız ya da tempo olarak açıklanabilir. Ritm, film bölümlerinin metrik bir düzen içinde birbirini izlemesi olmayıp, daha çok planlar içinde oluşan zaman baskısı aracılığıyla oluşturulmasıdır. Bir filmdeki en belirleyici öge sanıldığı gibi kurgu değil, ritmidir. Her filmin ritmi ancak kendisi için geçerlidir, başka deyişle tüm filmler için geçerli bağımsız ritm kuralları yoktur (Can ve Esen, 2008:154).

Uzun metrajlı filmde olduğu gibi belgesel sinemada da yönetmen filmini kurgularken gerçek zamana müdahale eder, gerektiği ölçüde zaman eksiltmeleri veya zaman uzamaları yapar. Olaylar ve oluşumlar kurgunun yapısı içinde zamana yedirilir; bu da çekimleri, kesmeleri ve diğer anlatı unsurlarının yaratıcı biçimde kurgulanmasını getirir. Bazı sahneler belirli duygular taşır ve buna göre de zamanda azaltmalar ya da uzamalar (expanding-time) yapmaya ihtiyaç duyarlar. Belgesel filmlerde anlatımda ‘yavaş’lıktan yakınılması oldukça sık bir durumdur, bunun nedeni de ele alınan konuya ait sürecin -doğrudan ilgili veya dolaylı ilgili- her detayına yer verilmesidir (Rosenthal, 2002:114). Örneğin belgeselde zamanın yanlış kullanımı olan (collapsing-time) zaman uzamalarının (over-time) birçoğu, mülakat/röportajın gereğinden uzun tutulduğu sahnelerde ya da mülakat/röportaj kullanımına çokça yer verilen anlatılarda görülür (Bernard, 2007:83).

Öykünün ilerleyiş hızı, ritm ve doruk nokta; bu üç temel unsur ‘timing’i belirler. İyi bir başlangıç, öykü izleyicisini içine alır ve bunu yaratan da bir beklenti duygusunun oluşturulmasıdır. Asıl zorluk ilk yarım saat içinde ilginin nasıl tutulacağıdır ve bunu doğaldır ki öykünün ilerleyiş hızını ve ritmini bilinçli biçimde inşa eden bir anlatım gerçekleştirebilir (Rosenthal, 2002:114). Filmin ritmini belirleyen temel unsurlar, çekim ve sahnelerin uzunluğu, diyalogların gereksiz uzatılması, karakterin davranış ve konuşmalarıdır (Rabiger, 1998:66). Senaryolarda sık sık başvurulan ‘eksilti’ (ellipsis), öykünün bir parçasının bir anının ya da bir ayrıntısının bilinçli olarak atlanmasıdır. İzleyicinin bu eksik parçaları aklından birleştirmesine dayanan bu teknik, ritmin hızlandırılması ve anlatının daha bir canlı olması içindir. ‘Yerleştirim’ ise filmin ileri bir evresinde konuya katkıda bulunacak bir kişi ayrıntı ya da olayın filmin hareket eksenine konmasıdır.

Timing`de rastlanılan yaygın hatalar şunlardır:

* Tam bir Türkçe karşılığı bulunmayan ve futboldan sanat alanına kadar geniş bir kullanım yelpazesi olan ‘timing’, dramaya dayalı sanat alanlarında ‘temsilin zaman tasarımı’ olarak da tanımlanabilir. Timing, ‘zaman sanatları’ olarak kabul edilen tiyatro, sinema, opera gibi alanların anahtar kavramlarından biridir. Yaşanılan hayata özgü şeyleri bir olay örgüsü içinde, belirlenmiş bir üslup ve kompozisyonla yeniden üretme esasına dayanan bu sanatlarda doğal olarak nesnel hayatın zamanı ile tasarlanan ve anlatılan şeylerin zamanı, hiçbir zaman birbirinin aynı olmamaktadır. Dolayısıyla performansa dayanan bu sanatların anlatı metinlerinde o anlatıya özgü olarak her seferinde yeniden ve farklı şekilde inşa edilen bir ‘zamanlama’ tasarımı vardır ve bu da timing olarak adlandırılmaktadır.

- Sekanslar gereğinden fazla uzun tutulmuştur,
- Sekanslar arasında yeteri kadar anlamsal ilinti kurulmamıştır,
- Benzer sekanslar çoktur ve bunlar ardı ardına birbirini takip etmektedir,
- Her bir sekans kendi içindeki gelişiminde mantıksal ve duygusal bağlamı yeteri kadar yansıtmamaktadır (Rosenthal, 2002:115).

4.3.6. Ses Evreni Tasarımı

Fark edilsin ya da edilmesin ses, birkaç nedenden dolayı güçlü bir film tekniğidir: Öncelikle, kendine has bir duygu durumu yaratmakta; daha da önemlisi izleyicinin görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması hususunda aktif şekilde bir biçimlendirmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008:2659).

Müzik her zaman için film yaratımının değerli parçalarından biri olagelmıştır. Belgesel filmlerde müzik tasarımı diğer türlere göre bazı farklılıklar taşır; örneğin görüntülerin uyandırdığı duygular değil, bestecinin yarattığı imaj ve duygular yansıtılmaya çalışılır. Burada uzun tematik müzikler kullanılabilir. Belgesel için yapılan müzik bir anlamda empresyonist müziğe benzer. Belgesellerde daha çok New Age tarzında müzik kullanımının nedeni bundandır*. Genel bir kural olmasa da belgesel filmlerde ‘dramatik yapıyı oluşturma’ anlamında müzik ya hiç kullanılmamalı, kullanıldığında ise, öyküyü oluşturmada önemli bir yere sahip olmamasına, baskın konuma gelmemesine özen gösterilmelidir.

Müzik tasarımı yapılırken, müziğin belgeselin ruhuna uymasına ve gerekli olmayan ya da yapay duygular taşımayan niteliklere sahip olmasına dikkat edilmelidir. En önemli olan ise başlangıç müziğinin izleyicide ‘neler izleyeceğine’ dair bir ön duyumsama yaratabilme niteliği taşıyıp taşımadığı sorusaldır. Müziğin işlevleri şu şekilde sıralanabilir: Sahnenin ruhunu ve atmosferini inşa edebilir, çekim için noktalama işareti işlevi görebilir, iki çekim arasında bağlantı kurabilir, gerilimi yaratır, destekleyebilir veya düşürebilir, ritmin yansıtılmasına yardımcı olabilir (Rabiger, 1998:81).

Konuşma boyutu da belgesel sinemanın kendine özgü yönü içinde özel bir anlam yüklenir. Belgesel sinema, anlamın ve mesajın açık, belirgin ve anlaşılır biçimde izleyiciye iletiildiği anlatı türüdür. Diğer türlerde, izleyicinin kişisel yorumu için, yoruma açık bir yan veya anlamsal bir gizlilik bırakılabilir; fakat belgeselde bundan uzak durularak, tam ve kesin ifadelerden oluşan bir anlatı kurulumuna gidilir. Belgesel

* İlk örnekleri 1970’li yıllarda verilmeye başlanan New Age müzik, ağırlıklı olarak elektronik çalgılar kullanımıyla, kolay anlaşılır, yalın ve akıcı kompozisyonlar biçiminde oluşturulan bir türdür. Bu oluşumda, folk, caz, rock, pop veya klasik müzik ile zaman zaman farklı kültürlerin müzikal renklerine de yer verilebilir. New Age, bu anlamdaki akıcı, dingin, yumuşak ve insan duygularını pozitif etkileyebilen melodik yapısıyla, özellikle belgesellerde ve reklâmlarda fon müziği olarak geniş bir kullanım alanı bulmaktadır.

sinemada dil, açıklayıcı ve öğretici özellik taşımalı ve bu yüzden kolay anlaşılabilir olmalıdır. İyi bir konuşma, basit, anlaşılır, insanların konuşmaya alışık oldukları bir dille mümkündür; eğer bir metin kullanımı söz konusu ise burada mümkün olduğunca konuşma diline yaklaşılmalıdır (Cereci, 1997:75-82). Konuşma unsurunun bir başka boyutu dış-ses kullanımınıdır. Dış ses İzleyiciyi yönlendirme adına açıklamalarla, yorumlamalarla belirli bir anlamı oluşturmaya çalışır. Bunu çoğu zaman didaktik ve otoriter bir ses tonlamasıyla yapar. Bunun nedeni filmde anlatılanları izleyiciye bir şekilde benimsetmek içindir. Belgeselde ses ve konuşmalara yönelik olarak Rotha'nın (2000:138-139) getirdiği iki kullanım biçimi tasarımda dikkat edilmesi gereken bir başka noktadır.

Tablo 2: Sesin Zamansal İlişkileri

Zaman	Kaynağın Alanı	
	Diegetik (Öykü alanına ait)	Diegetik olmayan (Öykü alanına ait olmayan)
Simültane olmayan: Sesin, o anda izleyiciye gösterilen öyküden daha önceki bir zamana ait olması	İşitsel geçmişe dönüşler; görsel ileriye sıçramalar; ses köprüsü	Görüntüler üzerine, geçmişe ait seslerin yerleştirilmesi (örneğin günümüz ABD görüntülerinin üzerine John Kennedy'nin sesinin yerleştirilmesi)
Simültane: Sesin, o anda izleyiciye gösterilen öyküyle aynı zamanda olması	Dışsal: Diyalog, efektler, müzik İçsel: Karakterin duyulan düşünceleri	Görüntüler üzerine, görüntüyle eş zamanlı seslerin yerleştirilmesi (örneğin, anlatıcının olayları şimdiki zaman kipinde anlatması)
simültane olmayan: Sesin, o anda izleyiciye gösterilen öyküden daha sonraki bir zamana ait olması	İleriye sıçramaya ait ses: Ses, film şimdiki zamanında devam ederken görüntülerin geçmişe dönüşleri; daha önce gerçekleşen olayları anlatan karakter; ses köprüsü	Görüntüler üzerine, geleceğe ait seslerin yerleştirilmesi

Kaynak: David Bordwell ve Kristin Thompson (2008), *Film Sanatı*, (çev. E.Yılmaz ve E.S.Onat), De Ki Yayınları, Ankara, s.289

- Senkronize ses ve konuşma: Belgesellerde görüntünün ses ile senkronize olarak kurgulanması önemlidir. Sesin görevi basit olarak, açıklama ve yönlendirmedir. Onun kullanımında hayali olgulara yer yoktur. Ancak özel diyaloglar gerektiğinde bundan söz edilebilir. Çekiçle vurma, ayak sesleri vb. sesler mutlak bir senkronize gerektirir. Sesin bir başka işlevi ise yorumlama ve anlatım boyutunda görülür; bu, daha kolay ve daha sık kullanılan bir yöntemdir. Yorumlama işin içine girdiği zaman, senkronize sorunu yalnızca yorumcunun, kendisinden önceki görüntüyle konuşması durumuna dönüşür.
- Senkronize olmayan ses ve konuşma: Belgesel sinemanın en hayranlık uyandırıcı ve deneysel görünümlerinden biri olarak konuşma ve efektlerin

tüm çeşitlerini toplama anlamına gelmektedir. Sözelimi yorumun çıkış noktası gösterilmeden, görsel hareketin referansı kullanılarak, genel olarak soyutlanmış sesler ortaya konabilir: İş yöneticileri ile dükkân görevlileri arasındaki telefon konuşmalarında, söz konusu olan işte çalışan adamların çekimlerinin daha fazla olması gibi uygulamalar buna örnek olarak verilebilir.

5. ÇÖZÜMLEME: BULGULAR VE YORUMLAR

Örneklem olarak ele alınan yirmi yedi film alfabetik sıralama içinde bir tablo haline getirilerek, analiz sonuçlarının toplu olarak gösterilme yoluna gidilmiştir. Filmlerdeki, tasarım boyutunun varlığı belirlenmiş parametreler ve onları oluşturan değişkenler aracılığıyla değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Değerlendirme anahtarları şu şekilde belirlenmiştir:

- Anlatıcı tipolojisi için: P.İ: Perde-içi anlatıcı, P.D: Perde-dışı anlatıcı
- Bakış açısı için: T.B: Tanrısal Bakış açısı, B.K: Birinci kişi bakış açısı
- Öyküleme boyutu için: A: Başarılı, B: Orta düzeyde, C: Başarısız şeklindedir.

Değerlendirmelerde tabloda yer alan filmlerin birbirine olan ilişkileri ve buradan çıkan niceliksel bulgular yerine, belirli filmlerden doğru ve yanlış kullanım özelliklerine sahip olanlar ele alınarak yorumlanmış, böylece niceliğe dayalı bir değerlendirme yerine niteliğe dayalı bulgu ve yorumlama bütünlüğü elde edilmeye çalışılmıştır. Kuşkusuz ki, sanat alanına yönelik olarak yapılan tüm yorumlamalar, veri ve bulgulara ne kadar dayansa da, son tahlilde öznel olmaktan kurtulamazlar; doğaldır ki burada da araştırmacının -bir ölçüde- öznel değerlendirmeleri söz konusudur.

Tablo 3: Filmler, Tasarım Parametreleri ve Değerlendirmeler

Parametreler	Anlatı Tarzı		Anlatıcı Modu		Sinematografik Öyküleme Boyutu									
	Betimleyici- Gözlemci	Yorumlayıcı- Açıklayıcı	Anlatıcı tipolojisi	Bakış Açısı	Görüntü	Oyuncu Estetiği	Yineleme	Ayrıntı Düzeyi	Ritm	Timing	Konuşma	Ses Efektli	Müzik	
Filmler														
4857		x	P.D	T.B	B	B	C	C	B	B	B	B	B	B
Abdallığın Binasını Sorarsan	x		P.D	T.B	C	B	C	B	C	C	B	B	B	B
Adakale Sözlerim Çoktur	x		P.D	T.B	A	B	A	A	A	B	A	A	A	A
Ağtçı Kadınlar	x		P.D	T.B	B	B	D	B	B	B	B	B	B	B
Anadolu'nun Kayıp Şarkıları	x		P.D	T.B	B	A	B	A	A	A	A	A	A	A
Bana Bak		x	P.D	T.B	C	A	B	B	B	C	C	C	C	B
Bir Roman Nefesi: Ergün Şenlendirici	x		P.D	T.B	C	C	C	C	B	C	C	C	C	B
Biz Siz Onlar		x	P.D	T.B	B	A	A	A	B	B	B	B	B	B
Bossert'in İzinde Karatepe		x	P.İ	B.K	A	A	A	A	B	B	A	B	A	A
Ekmek Denizin Dibinde	x		P.D	T.B	C	B	B	B	B	C	B	C	C	C
Fish and Chips: Bir Gençlik Hikâyesi	x		P.İ	T.B	B	C	C	C	B	B	B	B	B	B
Gönlümün Sağ Alt Köşesi: Zap	x		P.D	T.B	A	B	B	A	A	B	B	B	B	B
Hayatın Ritmi: Aksak	x		P.D	T.B	C	C	C	B	B	C	C	B	B	B
İşkenceye Tolerans		x	P.D	T.B	B	B	B	B	C	C	B	B	B	B
Kayıp Otobüs	x		P.D	T.B	C	B	C	B	C	C	B	B	B	B
Lilit'in Kızkardeşleri	x		P.D	B.K	B	C	C	C	B	C	C	C	C	C
Mevlana: Aşkın Dansı	x		P.D	T.B	B	A	B	A	A	A	A	A	A	A
Nazım'ın Küba Seyahati	x		P.D	T.B	A	B	A	A	B	C	A	A	A	A
Nefes	x		P.D	T.B	B	A	A	A	A	B	B	A	A	A
Otel Odaları	x		P.D	T.B	B	B	C	A	B	B	B	C	B	B
Peki ya Londra	x		P.D	T.B	B	B	B	A	B	A	B	B	B	B
Pembe- Gri		x	P.D	T.B	B	C	B	B	B	C	B	C	B	B
Son Kumsal		x	P.D	T.B	C	C	B	B	B	C	B	B	B	B
Son Savaşçı	x		P.D	T.B	C	C	C	C	C	C	B	C	C	C
Tarihin Hızlandırdığı Ada		x	P.D	T.B	B	B	B	B	B	B	B	B	B	C
TransAsya	x		P.İ	B.K	C	B	B	B	C	C	B	B	B	B
Yarına Bir Harf	x		P.D	T.B	B	A	A	A	B	A	A	A	A	A

5.1. Anlatı Tarzı

Anlatı, en temelde öykü enformasyonun akışıdır. Bir filmin anlatımı, yalnızca izleyicinin bilgi alanını değil, aynı zamanda bilgisinin derinliğini de yönlendirir (Bordwell ve Thompson, 2008:90). Çözümleme parametrelerinden ilki, belgesel filmde anlatı tarzının niteliğini göstermekte ve ‘betimleyici-gözlemci’ ile ‘yorumlayıcı-açıklayıcı’ olmak üzere ikili bir yapıyı içermektedir. Bunun nedeni pratikte farklı anlatı özelliklerinin birbiri içine girerek eklektik olarak bu ikili yapıya indirgenmiş olmasıdır. Melezleşmenin nedeni pragmatik bir nedene dayanmakta, bu iki tarzın izleyicinin daha çok dikkatini çektiği kabul edilmektedir. Örneğin gözlemci tarzın izleyiciye çok çekici gelen bir yönü ya da izleyiciye gördüklerinden nasıl bir anlam çıkarması gerektiğini öğreten bir anlatıcının filme eklenmesi, açıklayıcı tarz ile birleşmekte ve ortaya melez bir anlatı çıkmaktadır. Belgesel anlatılarının ağırlıklı olarak betimleyici-gözlemci’ ile ‘yorumlayıcı-açıklayıcı’ ikili yapılanmasından birinin üzerine oturması ve Türk belgesel sinemasının yeni türlere pek de rağbet etmemesinden dolayı bu analizde iki anlatı değişkenine yer verilmiştir*.

Örneklem olarak ele alınan yirmi yedi filmde on dokuz tanesi ‘betimleyici-gözlemci’, sekiz tanesi ise ‘yorumlayıcı-açıklayıcı’ anlatı tarzındadır. Buradan -bir genelleme olarak- Türk belgesel sinemasında daha çok durum saptaması yapan betimleyici gözlemci anlatı tarzının yeğlendiği sonucu çıkartılabilir. Bu tercih aslında bir yetersizlik olgusunun göstergesi olarak da okunabilir, çünkü belgesel sinemanın doğasında gerçeklik olmazsa olmaz bir unsurdur ve belgesel yönetmenin bunu göz ardı etmeksizin ele konuyu veya olguyu yaratıcı bir biçimde düzenlenmesi sanatsal açıdan daha bir yetkinlik aşaması gibidir. Başarılı bir yönetmen hem görüntü ve sesin kaydını yetkin biçimde yapabilmeli hem de kendi yorumunu filmin öyküsüne katabilmelidir; oysa çoğu kez bu yorumlamanın getirdiği etkileme gücü nedeniyle yönetmenler eleştirilere uğramakta ve bundan kaçınmak için de daha sığ sular anlamına gelen betimleyici-gözlemci tarzını yeğlemektedirler.

5.2. Anlatıcı Modu

İkinci parametre olan anlatıcı modu, ‘anlatıcı tipolojisi’ ve ‘bakış açısı’ değişkenlerini içerir. Anlatıcı tipolojisinin perde-dışı ya da perde-içi olması anlatı tasarımının bir sonucu olarak belirlenir. Bakış açısı ise izleyicinin ele alınan konuyu, olguyu bütün boyutlarıyla, özüne bağlı kalarak kavrayabilmesine yönelik olarak tasarlanır; amaç izleyiciyi farklı ve yeni bir bakış açısına taşıyarak, deyim yerindeyse kıssadan hisse çıkarmasını sağlamaktır. Hemen belirtmek gerekir ki belgesel sinemada konuya tarafsız yaklaşım ile konuya bakış açısındaki sanatsal yorum, birbiri içine geçen iki farklı kavramdır ve bu ikincisinin niteliği belgesel sinemanın temel gerekliliğidir.

Örneklem olarak ele alınan filmlerde; görünmez bir varlık olarak kamera aracılığıyla konuyu anlatan ‘perde-dışı’ anlatıcı tipolojisine ağırlıklı olarak, perde-içi anlatıcı’ya ise sadece iki filmde yer verildiği görülmektedir. Bu tercih, filmlerin

* Son yıllarda belgesel sinema alanında birçok yeni anlatı formu ortaya çıkmıştır. Fly-on-the-wall, *mock-documentary*, refleksif belgesel veya animasyon belgesel bu yeni anlatı formlarından öne çıkanlardır

çoğunda kullanılan betimleyici-gözlemci anlatı tarzıyla belirli özdeşlik taşımaktadır; çünkü perde-içi anlatıcı tipolojisini başarılı biçimde kullanmak diğerine göre daha bir ustalık istemektedir. Örneğin 'Bossert'in İzinde Karatepe' (Yön: Müjgan Taner) filmi belgesel estetiğini iyi yansıtan filmlerden biridir. Yönetmenin profesyonellik deneyimi ve anlatıcı olarak Burçak Evren gibi bir sinema insanının görev yüklenmesi, perde-içi kullanımın başarılı bir örneğini getirmiştir.

Bakış açısı tasarımına gelince, olgular ve olayları her şeyi gören ve bilen bir anlatıcının gözünden anlatma esasına dayanan tanrısal bakış açısının en fazla kullanılan tasarım olduğu görülmektedir. Bu da perde-dışı anlatıcı kullanımı yeğlenmesiyle aynı nedene dayanmaktadır: Tanrısal bakış açısı fazla deneyim ve profesyonellik gerektirmeyen dolayısıyla en kolay kullanılabilen bir tasarımdır.

5.3. Sinematografik Öyküleme Boyutu

Belgesel sinemada asal olan, filmin düşünsel odağını izleyicinin farkındalığına açabilmek, bunu da görüntüler ve sesler aracılığıyla yansıtabilmektir. İzleyicinin filme duygusal tepkisi, biçimle de ilişkilidir, çünkü duygularımızı harekete geçiren biçimin dinamik yanısıdır. Örneğin beklenti duyguyu kışkırtır. 'Sonra ne olacak' ile ilgili beklentiye sahip olmak, duruma, bir duygu getirmektir (Bordwell ve Thompson, 2008:59). Belgesel sinemada güzel görüntülerin düşünsel odağın önüne geçtiği filmlerin sinema estetiğinde hiçbir değer taşımadığını Paul Rotha 'Belgesel Sinema (2000)' kitabında geniş ve açık bir biçimde anlatmaktadır.

5.3.1. Görüntü Tasarımı

Örneklem olarak ele alınan filmlerin birçoğunda anlatım yanlışlıklarının görüntü oyunları veya görsel efektlerle zenginleştirilerek giderilmeye çalışıldığı ve bununla bir anlamda anlatım hatalarının gizlenmesinin amaçlandığı kolayca görülebilmektedir. Türk belgesel sinemasında görüntünün yanlış kullanımı için Semra Sander'in şu saptaması bu araştırmada da somut biçimde gözlenmiştir: Söz-görüntü birlikteliğinde, görüntüyü öne alan yönetmenler, sözden çok görüntüyle anlatma, olabildiğince az söz kullanma ve estetik görüntüler kullanma gibi bir anlayışı benimsemişlerdir. Bunun sonucunda, anlatının şiirsel olması gibi bir moda doğmuş; ancak bu şiirselliğe, gerçek yaşamın özelliklerinden çıkan dramatik yapıyla değil de, çarpıcı kamera açılarının sağladığı görsel oyunlarla ulaşılmaya çalışılmıştır. Ne var ki, bunun da yetmediği görüldüğünde bu şiirselliğin sözle de pekiştirilme ihtiyacı duyulmuştur. Bunlar yapılırca da, çoğu zaman ele alınan konuyla/temayla hiçbir ilgisi olmayan, ne dediği bile zor anlaşılan, 'edebiyat parçalama' diye adlandırılacak metinler ortaya çıkmıştır (akt, Dinçer, 1996:130).

Analizi yapılan filmler içinde görüntü tasarımını doğru olarak kullanan yapımların başında 'Adakale Sözlerim Çoktur' (Yön: İsmail Arasan) filmi gelmektedir. Adakale, Tuna nehri üzerinde, içinde yüzyıllar boyu sadece Türklerin yaşadığı küçük bir adadır ve yakın zamanda yapılan dev bir barajın göl sularının altında kalmıştır. Film, masalsi bir yurt olarak ünlene küçücük Adakale adasının şaşırtıcı ve düşündürücü öyküsünü anlatırken Türkiye ve Romanya topraklarına savrulan Adakale'lilerin

zamanda saklanan ortak hafızasını görüntüler aracılığıyla bir bellek seremonisine dönüştürür. Film, dağımık arşivlerdeki belge filmleri, müzelerdeki aksesuarları, haritaları, litografları kullanarak görsel anlatımını farklı bir boyuta dönüştürebilmiştir. Yönetmen görüntüleri tasarımlarken onları neredeyse düşünce içerecek, düşünceye çağırarak bir yapı içinde üretmeye çabalamış gibidir. Görüntü unsurunun bu denli yetkin kullanımıyla tarih ve tarih bilinci oluşturan öykü, belgesel sinemanın araştırma, estetik, tanıklık gibi bütünleyici unsurlarıyla yaratıcı bir anlatıya dönüşebilmesinin iyi örneklerinden biri olmayı başarmıştır.

Görüntü efektlerini işlevselsellik içinde kullanımına iyi bir örnek olarak ‘Tarihin Hızlandırdığı Ada’ (Yön: Can Sarvan)’ filmi verilebilir. Belgesel filmlerde gerekli olmadıkça yer verilmemesi gereken efekt görüntüler, bu filmde anlam boyutuna katkı getirecek biçimde kullanılmıştır. Paul Virilio’nun çağımızın ‘hızlandırılmış hakikatler’ çağı olduğu önermesinden yola çıkan anlatı, hakikatin hızlandırılmasının tarihin hızlandırılması anlamına geldiğini öngören argüman üzerine kurulmuştur. Bu öngörü parçacık fiziği alanında yapılan çarpıcı keşiflerin, yenedünya düzeninde siyasal mühendisliğin biçimlenmesine ve tarihin hızlandırılmasına esin kaynağı olmuş olabileceğini söylemekte ve Kıbrıs adasının ve ona ait siyasal sorunların bu yenedünya düzeni içindeki hızlı siyasal biçimlendirilişini anlatmaktadır. Filmdeki parçacık fiziği deneylerine ait görüntüler ve bazı görsel efektler bu hız ve hızlandırma metaforu üzerine kurulmuştur. Filmin kurulduğu düşünsel temeli daha iyi yansıtmak adına kullanılan görüntü oyunlarının anlatımın içeriğiyle doğrudan bağıntılı olmasından dolayı uygulama başarı örneği olarak verilebilir.

5.3.2. Oyunculuk Tasarımı

Bu kavram, bir genelleme olarak belgeselin öyküsünde yer alan insan unsuru yönetimini tanımlamaya yöneliktir. Kurmaca filmler kadar olmasa da belgesel filmlerde de oyunculuk estetiği önemli bir tasarım unsurudur. Burada söz konusu edilen elbette ki kurmaca filmdekilere benzeyen oyunculuk estetiği olmayıp, belgesel sinemanın kendine özgü yapısına yönelik oyunculuk tasarımıdır.

Belgeselde aslolan konunun doğal parçası olan insanlarla anlatımı yapmaktır, fakat bazen profesyonel oyuncu kullanımı gerekebilir. Burada belgesel filmin, belgelemeyi ve anlatımı gerçekleştirirken, profesyonel oyunculuktan -bir anlamda kurmaca estetiğinden- yararlanıp yararlanılmayacağı, yararlanılacak ise bu uygulamanın belgeselin dramatik yapısına katkısı ve etkisinin ‘ne’ olacağına bakılır. Örneğin ‘Mevlana Aşkın Dansı’ (Kürşat Kızbaz) filminde Özcan Deniz, Burak Sergen, Müşfik Kenter gibi profesyonel kişiler yer alarak, Mevlana ve onun yakın arkadaşlarını canlandırmışlardır*. Mistisizme dayanan ve hayata dair incelmışliği, rafine olmuşluğu düşünce eksenine alan bu konu için filmde profesyonel oyuncuların yarattıkları estetik,

* Bu film ‘docu-drama’ olarak gerçekleştirilmiştir. Yarı belgesel film anlamına gelen bu terim, tarihten veya gerçek hayattan alınan bir konunun/olayın dramatize edilerek kurmaca sinema yapılanması üzerinde belgesel sinema gibi işlendiği anlatı formunu tanımlamaktadır.

ruhani ambiyansı kusursuz içimde yaratabilmiştir. Doğal oyuncuların bunu elde etmek pek de mümkün değildir.

Örneklem olarak ele alınan filmlerde çokça rastlanılan oyunculuk hatalarından biri, konunun doğal uzantısı olan insanların kameraya bakıp konuşmaları ve/veya yönetmen tarafından kendilerine dikte ettirilen davranışları izleyicinin farkında olabileceği şekilde sergilemeleridir. Belgesel anlatımı için önemli bir hata olan böylesi uygulamalar, hareketlerin iğreti olmasını getirmekte ve bu da gerçeklik yitimine yol açmaktadır. Röportaj uygulaması iyi yönetilmediğinde, örneğin söylenecek sözler, konuşan kişi tarafından önceden tasarlanmış ve papağan gibi tekrarlandığında kaçınılmaz biçimde bir gerçeklik yitimi yaşanmaktadır.

‘Bana Bak’ (Yön: Ayla Gottschlich) filmi İstanbul’da yaşayan ve fotoğraf sanatçısı olarak çalışan bir kadının (Nevruz) cinselliğini bir heteroseksüelden farklı yaşamak isteme/talep etme öyküsü üzerine kurulmuştur. Öykü, bu kadının kameraya doğru konuşarak kendisini anlatmasını ve çevresindeki insanların onu ve cinselliği tanımlayan açıklamaları yapmakla örgülenmiştir. Filmde yer alan bütün insanların davranışları, konuşmaları ve günlük hayatı yaşarken gösterildikleri sahneler doğal, kendiliğinden yapılan eylemler ve konuşmalar gibi yansıtılmıştır. Kanımızca bu bir oyunculuk yönetimi başarısıdır.

‘Biz Siz Onlar’ (Yön: Aylin Eren ve F. Çağdaş Kaya) filmi sekiz şizofreni hastasının hayatından yola çıkarak, toplum içinde pek de bilinmeyen bu hastalığa toplum nezdinde yeni bir bakış açısı getirmeye çalışmaktadır. Filmde bu sekiz kişi hastalığın hayatlarına girmesinin yarattığı sarsıntıyı, onunla birlikte yaşamak ve etkilerini aşmak için verdikleri mücadeleyi anlatmaktadırlar. Sekiz hasta insanın kameraya karşı kendilerini anlatmalarındaki oyunculuk, oldukça başarılı olarak yönetilerek izleyicide herhangi bir davranışın dikte ettirildiği duyumsaması yaratmamaktadır.

5.3.3. Yineleme Tasarımı

Belgesel filmin doğası gereği sıkça başvurulan anlatım unsurlarından bir diğeri de yineleme unsurudur. Yineleme herhangi bir filmi anlamamız için temeldir. Anlatı yapısı temelde bilgilendirme üzerine kurulmuş olan belgesel anlatıda bilgilendirmenin izleyicide pekiştirilmesi için doğaldır ki olgunun önemli, vurgulanması gereken yönlerinin sık sık yinelenmesi gerekmektedir. Burada sözü edilen tasarım, aynı olguların, durumların, sahnelerin birkaç kez tekrarlanarak yansıtılması değil, her seferinde farklılaştırılarak öykünün zenginleşmesine katkı verecek şekilde yinelenmesidir. Bir başka deyişle, yinelemenin işlevlerine dikkat etmenin yolu, o ögenin her tekrarındaki motivasyonunu (işlevini) bilinçli bir şekilde oluşturmaktır.

Örneklem filmlerinin birçoğunda, ele alınan durum veya olgu anlatılırken, izleyicinin bilmesi gereken ve gerçekten önemli olan veriler defalarca gösterilerek anlatım süslenmiş, ancak bu durum sadece görsel boyutu zenginleştirmek ve konuyu uzatmaktan öteye gidememiştir. Kısacası belgeselin anlatımına zenginlik katması adına yinelemeye sıkça başvurulması, ilk bakışta önemli bir sorun olarak görünmese bile,

anlatı hızına, ritmine ve dolayısıyla timing'e zarar verdiği için, bu filmlerin kullanım yanlışlığı olarak değerlendirilebilir.

'Son Savaşçı'(Yön: Cengiz Tünay) geleneksel zanaatlardan biri olan keçe yapımını anlatmaktadır. Urfa'da mesleğinin son temsilcisi olan Mahmut Taşçı adlı ustanın keçeyi nasıl yaptığı, nasıl hazırladığını göstermekte, pamuk ve yün rulosunun göğüsle vurula vurula sıkılaştırılarak keçeye dönüştürülmesini aktarır. Burada yineleme unsurunun pekiştirme amaçlı başarısız bir uygulaması vardır: Ustanın keçe rulosu üstünde yaptığı eylemler birkaç kez gösterilerek yapılan işin zorluğu aktarılırken, bir sonraki sahnede bu işin bir makineyle de yapıldığını gösterilmekte ve bu birkaç kez tekrarlanmaktadır. Yanlışlık aynı şeyin farklılaştırılmadan gösterilmesidir. Örneğin birinci gösterimde insanüstü gayret gerektiren keçe yapımı için hazırlanmış pamuk rulosunu göğüsle vurarak keçeye dönüştürme işleminin artık makinelerle yapıldığı; ikinci gösterimde modern olanın (makinenin), arkaik olanı (göğüsle vurmanın) giderek yok edeceği ve dolayısıyla Mahmut ustanın filmin de adı olan 'son savaşçı' sıfatını niçin almayı hak ettiği; üçüncü gösterimde ise bu keçelerin birine insan emeğinin sıcaklığının sindiğini, diğerinde ise makinenin ruhsuzluğunu taşıdığı işleviyle gösterilseydi başarılı bir uygulama olabilirdi.

'Hayatın Ritmi: Aksak' (Yön: Yasin Ali Türkeri) filmi, İstanbul'da yaşayan ve hayatı boyunca ünlü bir kanto sanatçısı olmayı isteyen ve bunun için umarsızca çırpınan Ermeni asıllı bir kadının (Ankine) yaşadığı zorlukları, kendisi, ailesi ve yakın çevresi üzerinden anlatmaktadır. Ankine Müslüman bir erkekle evlendiği için bu zorluklara bir de dini-kültürel çatışmalar eklenmiştir. Görüldüğü gibi öykünün eksenini Ankine'nin kanto sanatçısı olmak isteği ve yaşadığı zorluklar üzerine kurulmuştur; yaşanan dini ve kültürel çatışmalar ise ikincil unsurlardır. Filmde Ankine'nin Ermeni-Hıristiyan olduğu sözel olarak defalarca tekrarlanmış ve görüntüsel olarak da Kiliseye gidip mum yaktığı ayrı ayrı sahnelerle üç kez tekrarlanmış. Bu kullanım yineleme tasarımına kötü bir örnek olarak verilebilir, çünkü Ankine'nin Hıristiyan olduğu sözel olarak birkaç kez verilmişti. Kilise sahnesi bir defa verilse yeterli olacaktı, ayrıca doğru uygulama yukarıda belirtildiği gibi aynı sahnelerin birkaç kez tekrarlanmasıyla değil, onların her seferinde farklılaştırılarak öykünün zenginleşmesine katkı verecek şekilde yinelenmesiyle olmalıydı. Burada ise üç kez tekrarlanan kilisede mum yakma sahnesi bir diğerinin benzeridir ve ayrı işlevsellikler taşımadığı için de 'dolgu sahne' olmaktan öteye gidememektedir.

'Abdallığın Binasını Sorarsan' (Yön: C.Murat Özcan ve H. Mehmet Duranoğlu) filmi asırlardır davullarıyla, zurnalarıyla, sazlarıyla, kemanlarıyla; düğünlerde ve eğlencelerde halkı eğlendiren Abdalların bugün mesleklerinin pek de rağbet görmediğini ve dolayısıyla can çekişen asırlık bir kültürel mirasın nasıl yıkılmaya yüz tuttuğunu anlatır. Filmin bir bölümünde bir ağaç altında geniş bir yer sofrasında başkalarını eğlendiren bu insanların bu kez de kendilerinin eğlenme sahnesi gösterilir. Bu sahne öykünün doğal bir uzantısı olarak kabul edilebilir; fakat bu sahne işlevsel bir nedene bağlı olmaksızın filmde birkaç kez tekrarlanmaktadır. İşlevsel temele dayanmadığı için yinelemeler hata olmasının yanında, sahnelerin hep aynı olmasıyla da (bir ağaç altındaki içki sofrası) artı bir yanlışlığa dönüşmektedir. Sözelimi bu seremoni

mutlaka kullanılacaksa, birinin iç mekânda, öbürünün gece vakti vb. olmasıyla farklılaştırılarak verilmesiyle daha doğru bir kullanıma dönüşebilirdi.

5.3.4. Ayrıntı Tasarımı

Belgesel sinema gerçek olan olguları konu edinir. Ayrıntı tasarımı, belgesel filmde zorunlu olarak ön plana çıkarılan ve konuya bakış açısını ortaya koymaya yarar. Belgesel filmin, gerçeklere ulaşan, belgeleyen ve öğreten niteliği ancak, görsel ve sözlü ayrıntılar içinde sunumuyla anlam kazanır. Ayrıntılar konunun, önem verilen, dikkat çekilmek istenen ve vurgulanması gereken yanını belirler. Bu daha genel anlamda konunun özel bir tarafını seçerek ayıklama ve büyütme işlemidir (Cereci, 1997:80).

Ayrıntı tasarımının anlatım niteliğine getirdiği boyut yeterince dikkate alınmadığı için birçok filmde ayrıntılara yer verildiği fakat bunların birçoğu konu ve anlatışın niteliğine işlevsel katkı getirmeyen ayrıntılar olmadan öteye gidemediği görülmüştür. Sözelimi belgesel anlatı, öncelikli olarak ele aldığı konuyu, coğrafyayı, zamanı belirtmekle yükümlüdür ve bunu ayrıntılar aracılığıyla izleyiciye doğrudan belirtmeyerek yansıtır. Birçok filmde buna yönelik ayrıntıların yetkin biçimde kullanılmadığı sadece belgeselin öyküsüne yama gibi yapııştırıldığı görülmektedir.

Ayrıntı tasarımının başarılı kullanımına örnek olarak Peki ya Londra (Yön: Rıza Kıracı) filmi gösterilebilir. Doğu Londra'nın Bishop's Way caddesinin köşesindeki bir pub daha sonraları farklı ülkelerden bir grup gencin evi olur. Kuzey İrlanda, Fransa, Sudan, Filipinler, Brezilya ve daha birçok ülkeden gelen gençler burada kendilerine özgü bir komün hayatı içinde yaşamaktadırlar. Filmde geçerli toplumsal değerleri yok sayarak bir anlamda marjinal bir yaşam sürdüren bu insanların hayat algılarına dair sözler, gündelik hayatlarına dair nesnelere iyi seçilmiş ayrıntılar aracılığıyla yansıtılmaktadır. Örneğin röportaj yapılan gençlerin kendi bireyselliğine ait özellikleriyle mesela içkiyi çok tüketen bir gencin elindeki bira kutusunun ayrıntısına yakın plan girilmesi ya da müzikle ilgilenen bir gencin müzik aletlerinin yalıtılmış görünümü gibi ayrıntılar veya ortak kullanım nesnelere nasıl paylaşıldığı ustaca örgülenmiştir. Aynı çatı altında bu insanların yaşamalarının ayrıntılarıyla yansıtılması, onların hayatı anlama ve anlamlandırma pratiklerinin nasıl olduğuna ne düşündüklerine, neler hissettiklerine ve dolayısıyla yaşam tarzlarına dair hem önemli bilgiler vermekte hem de anlatının daha bir zenginleşmesini getirmektedir.

'Otel Odaları' (Yön: Sevinç Yeşiltaş) filmi ailelerinden, düzenli ve güvenceli hayatlarından uzakta ve her türlü yaşam konforundan yoksun olan bir grup yaşlı insanın yıkık dökük otel odalarında tükenen hayatlarını buruk bir umutsuzluk içinde anlatır. Bu insanların yaşamlarına ait ayrıntılar (binanın bakımsızlığı, duvardaki çatlaklar ortak kullanım alanlarının pisliği, odalardaki mefruşatın bakımsızlığı, yerlerdeki halıların eskimişliği, çarşaflardaki yırtık, sırtı dökülmüş kırık aynalar vb.) özenli bir biçimde yansıtılmıştır. Ayrıntılar, hayata bir şekilde tutunmaya çalışan bu insanların umarsız çarpınışlarını yansıtmada başarılı bir tasarım olarak gösterilebilir.

Ayrıntı tasarımına kötü örnek olarak 'Son Savaşçı' filmi verilebilir. Urfa'da geleneksel yöntemle keçe yapımı anlatılmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi, belgeselde

zaman, mekân ve coğrafya ait duyumsamaların bir şekilde izleyiciye yansıtılması gereklidir. Filmin açılış sahnesinde kentin kuşbakışı görünümü verilerek bu başarılmıştır, fakat daha sonra öykünün akışı içinde çok da gerekli olmaksızın yerli-yersiz biçimde kente yönelik ayrıntılar gösterilmektedir. Köylü giysili bir kadının dükkânların önünde oturması, bir kebabçı vitrininden yakın çekimle gösterilen şişe saplanmış patlıcanlı kebab görüntüleri ya da kuyumcu vitrininin yakın çekim görüntüleriyle doğu kültürüne ait takılar vb. görüntüler bu saptamaya örnek olarak verilebilir. Yansıtılan bu ayrıntılar öyküyle organik herhangi bir bağları olmadıkları için yani herhangi bir işleve dayanamadıkları için anlatı açısından doğru olmayan ayrıntı kullanımlarıdır.

5.3.5. Kurgu Tasarımı

Uzun metrajlı filmde olduğu gibi belgesel filmde de, anlatının bütün biçimsel sistemini belirleyen öge, kurgunun nasıl ve ne şekilde biçimlendirildiğidir. Yönetmen, filmini kurgularken hem görüntüler arasındaki grafik ilişkileri, hem hareketlerin bağlanmasını ama hepsin öte zaman tasarımını belirler; eksiltmeler veya zaman uzamalarıyla gerçek zamana müdahale ederek anlatı zamanını oluşturur. Yönetmenin anlatı üzerindeki kontrolü yalnızca ne gördüğümüze değil, aynı zamanda 'ne zaman' göreceğimize ve ne kadar süreceğiyle de ilintilidir. 'Timing'i, öykünün ilerleyiş hızı, ritmi ve doruk noktası belirler.

'Nazımın Küba Seyahati' (Yön: Çağrı Kınikoğlu ve Gloria Rolando) şair Nazım Hikmet'in 1961 yılında Küba'ya yaptığı yolculuğu anlatmaktadır. Film, bir yandan bu seyahat sırasında Nazım'la tanışmış Küba'nın önemli aydınlarının tanıklıklarıyla ilerlerken, diğer yandan da Nazım'ın kendi sesinden 'Havana Röportajı' dizeleriyle, Küba Devrimi'nin ilk yıllarının coşkusunu yansıtır. Filmde Küba Devrimi hakkında bilgi verici -bir anlamda didaktik- sahnelerin çokluğu zamanın uzatılmasını dolayısıyla timing'in yanlış kullanımını yaratmaktadır. Öykünün temel eksenini olan Nazım'ın Küba seyahati anlatılırken, anlatıcı Nazım'ı bırakıp uzun uzun Küba Devrimi'ni anlatmaya başlamakta ve buna bağlı olarak da, normalden uzun olarak ağır ilerleyen anlatı, gereksiz bir uzatmaya uğramaktadır. Zamanda sarkmayı getiren bir diğer uygulama da Nazım'ı anlatan insanlarla yapılan röportajların uzun tutulmasıdır.

'Transasya' (Yön: Bingöl Elmas) Türkiye ve İran arasında çalışan bir trenin İstanbul'dan Tahran'a gidiş yolculuğunda, içinde farklı ülkelerden, farklı kültürlerden, farklı yaşlardan insanların yolculuk süresince yaşadıklarını anlatma üzerine kurulmuştur. Filmde timing açısından belirgin 'sarkma'lar görülür ve bunun nedeni de ele alınan konuya ait sürecin -doğrudan ilgili veya dolaylı ilgili- her detayına yer verilmesidir. Bazen farklı kültürlerdeki insanların gittikleri yeri kendi algılarından anlatmaları, bazen çok da konforlu olmayan bu trende yolculuk yapan insanların yolculuk esnasında çektikleri yorgunluğun aktarılması öykünün doğal motifleri olarak elbette yeterli biçimde aktarılacaktır. Burada temel kural belirli ilintiler ağı çerçevesinde bu kesitlerin belli bir ritim ve akışın göz önünde bulundurularak yansıtılmasıdır. Fakat buna yeteri kadar özen gösterilmediği için öykü odağı dağılmaktadır. Birçok yolcunun konuşmalarına yer verilmesi ve bunların çoğu kez de bir diğeriyle alakası olmayan

konuları içermesi, konuşmaların seçiminde bilinçli bir tasarımdan çok, kadraja giren herkesin konuştuğu duygusu uyandırması tasarımın belli bir tema üzerinde planlı olarak yapılmadığı duygusu yaratmaktadır. Değinilmesi gereken bir başka anlatım hatası da, her bir sekansın kendi içindeki gelişimi mantıksal ve duygusal bağlama otursa da diğer sekanslarla yeteri kadar organik bir ilinti taşımamasıdır. Örneğin İranlı yönetmenin kamerasıyla çekimler yapması, bunun sayısız defa gösterilmesi, yolculuk bittikten sonra bu kez İran ve oradaki yaşamı hakkında bilgi verici görüntülerin yansıtılması gibi sahneler ‘tren ve yolculuk’ odağından kopmayı getirmiş ve anlatıyı gereksiz yere bir kez daha uzatmıştır.

5.3.6. Ses Tasarımı

Ses ve müzik olgusu sinemanın diğer türlerinde olduğu gibi belgesel film tasarımının önemli bileşenlerinden biridir. Filmin ses evrenini konuşmalar, efekt sesler ve müzik ögesi oluşturur. Bu üçünün bilinçli bir şekilde yanana getirilmesiyle elde edilen birliktelik, anlatımın diğer öğeleriyle organik bir bağ içinde olmalı ve mutlaka işlevsel bir temele oturmalıdır.

‘Mevlana Aşkın Dansı’ (Yön: Kürşat Kızbaz) düşünceleri on üçüncü yüzyıldan günümüze kadar uzanan Mevlana’nın, aşk ve hümanizm temalarıyla insanlığı kucaklayan evrensel düşüncelerini şiirsel ve dramatik bir dille anlatmaktadır. Belgesel anlatımında alışıl gelmiş bir metot olan dış ses ile anlatıma aşırı derecede yer verilmesi en çok yapılan yanlışlardan birisidir, çünkü izleyiciyi, görüntülerden kopartarak kendine bağlayarak görsel boyuttan sözel boyuta taşımaktadır. Filme bu bağlamda bakıldığında konuşma boyutunun -diyalog kullanılmamakta, anlatıcı müzikle birlikte sürekli konuşmakta- olayların gidişatına göre yer yer heyecanlı, yer yer hüzünlü bir konuşma örgüsüyle başarılı biçimde kullanıldığı görülmektedir. Belgeselde aşırı duygusallık ve lirizm ön planda olmasına rağmen konuşmaların duygusal yüklemine çok dengeli kurulmasıyla genel bir yanlış olan ağdalı söyleyişin içine düşülmemiştir. Müzik boyutuna gelince temanın bir parçası olarak tasavvuf müziğinin kullanılması ve farklı sahnelere göre farklı müziklere yer verilmesi ve bu müziklerin görüntülerin duygusunu yansıtma katkı getirecek şekilde olması filmin ses evrenindeki bir başka başarıdır.

Ses tasarımında bir başka başarı örneği müzik kullanımından verilebilir. ‘Otel Odaları’ filminde müzik, öykünün yaslandığı duygusal yönü belirginleştirmeye yönelik olarak kurulmuş, anlatıyı oluşturan dramatik yapının daha vurgulu biçimde yansıtılabileceği amaçlanmıştır. Keman çalan adamın hayatını kazanmaya gittiğinde seslendirdiği neşeli melodiler ile otelde yalnız kaldığında çaldığı hüzünlü melodilerin yarattığı duygu gerilimi, ses evreni tasarımında başarı örneği olarak verilebilir.

Ses evreni tasarımında başarısız bir uygulamaya ise ‘Bana Bak’ filmi örnek olarak verilebilir. Burada konuşmalar bazen çoğu kez görüntülerin önüne geçecek kadar fazla ve o denli uzun tutulmuştur. Ayrıca doğal çevreyi yansıtmak için kullanılan ses efektleri doğru olarak biçimlendirilmemiş, birçok sahnede efekt olarak verilen seslerin volümlerinde dengesizlikler olduğu gibi verilmiş bazen ses patlamaları, bazen de çevre sesleri diyalogların önüne geçebilmiştir. Örneğin öykünün kahramanı arkadaşını yolcu etmeye gittiğinde otogarda bir kafeteryada oturup konuşmaya başlarlar. Mekândaki açık

olan televizyonun sesi o kadar baskındır ki, kişilerin konuşmaları zor anlaşılır hale gelmektedir. Bu, o mekânın doğal ses düzeyi olsa bile, yönetmenin ses kurgusunda bu yüksekliğe müdahale ederek, konuşmaları olması gereken düzeye getirmesi gerekirdi. Filmde doğru kurulan öge ise müzik faktörüdür. Bilinçli olarak minimum düzeyde müziğe yer verilmiş ve bu müziğin melodik yapılanması da anlatının ruhuna uygun olarak tasarlanmıştır.

6. SONUÇ

Belgesel sinema ‘gerçekliği yakalama’ çabalarının en yetkin alanlarından birini temsil etmektedir. Elbette ki günümüz post-modern algılayışı içerisinde yaratılmış sanal gerçek(lik)ler bu argümana karşı olarak sunulabilir. Ancak her şeye rağmen belgesel sinema, insanoğlunun gerçeği arama, bulma ve onu saklama konusundaki ulaştığı en büyük kazanımlardan biridir.

Belgeselci bir yapıyla bilim adamı nosyonuna, bir yapıyla sanatçı niteliğine sahip olmalıdır. Buradan da anlaşılacağı üzere olay veya olguların yaratıcı biçimde düzenlenmesi olan belgesel filmlerde iki temel problematik vardır: İlki ele alınan konunun düşünsel odağının ne olacağı ve yorumlamanın boyutu; ikincisi ise bunların sinemasal dile dönüştürümünün nasıl olacağının belirlenmesidir. Bu belirlenme kelimenin tam anlamıyla tasarım olgusudur. Kurmaca filmlerde olduğu gibi belgesel filmlerde de düşünsel ve uygulamaya yönelik tasarım olgusu, estetik yapılanma bakımından yaşamsal bir önem taşır, çünkü burada hem anlatılışın hem de öykülemenin nasıl olacağı belirlenmekte ve bu da sonuçta filmin söylemini doğrudan belirleyen mimari kuruluşu ortaya çıkartmaktadır.

Belgesel sinema, düşünsel odağı görsel dile dönüştürürken kurmaca filmde bazı farklılıklar taşıyan sinematografik bir dil içinde üretimini yapar. Bu dil, anlatılışın ögesi olan anlatım tarzı, anlatıcı modu ile öyküleme modunu oluşturan parametreler ve onların alt değişkenlerini içerir.

Örneklem olarak ele alınan filmlerin yapısına bakıldığında, anlatı tasarımı boyutunda, yorumlama yerine betimlemeye dayalı eğilimin varlığı genel bir yönelim olarak görülmektedir. Bunun nedeni iki boyutta açıklanabilir. Birincisi betimleyici tarzın belgesel filmin en kolay anlatım yolu olması, ele alınan konuyu özümseyip, onun üzerine kişisel üslubunu bindirerek yorumlayıcı bir anlatıma sahip bir film yapma işinin pek de kolayca erişilmesi mümkün olmayan estetik bir düzey oluşundan ötürüdür. İkincisi ise yapılacak bir yorumun sağlıklı olabilmesi için konu hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmanın gerekliliği ve bu bilgi üzerine spekülasyonun getireceği ağırlıktan hem spekülasyonun getireceği eleştirilerden kaçınmak için daha risksiz bir yapı olan betimleyici tarz yeğlenmektedir. Sözelimi son on yılda dünya Batı sinemasında belirgin biçimde kendini hissettiren sahte belgesel veya mocku-drama tarza ait filmlerin adından söz bile edilmemektedir.

Anlatıcı moduna yönelik boyutta ise yine benzer bir süreç vardır. Perde-içi anlatıcı kullanımından kaçınılmakta, kameranın olayları yansıtmaya olan perde-dışı

anlatıcı yeğlenmektedir. Kuşkusuz biri diğerinden daha iyi olduğu anlamına gelmeyen bu tercihte, seçim öyküleme hangisinin daha işlevsel olacağıyla belirlenmektedir. Fakat burada analizin değişkenlerinin bütününden elde edilen verilerin ışığında spekülative bir çıkarsamayla şu yorum yapılabilir: Perde-içi anlatıcı daha zor bir tasarımdır, kişi iyi bir konuşmacı olmalı, kameraya bakmasını bilmeli, beden dilini iyi kullanabilmelidir. Bunlar ustalık gerektiren şeylerdir ve eğer doğru yapılmazsa filmde çok şeyler alıp götürebilir. Burada da yönetmenlerin, risk almamak için, daha çok perde-dışı anlatıcıları kullanmaya yöneldikleri söylenebilir.

Öyküleme boyutunu oluşturan değişkenlere bakıldığında görüntü tasarımına yönelik olarak şu verilere erişilmiştir: Sinematografinin ışık, ses, dekor gibi unsurların belgeselin ve anlatının genel yapısını bozmayacak şekilde kullanılmasında analiz değerlendirildiğinde çoğunun B ve C düzeyinde kaldığı görülmektedir. Benzer bir değerlendirme oyunculuk estetiği için de geçerlidir. Profesyonel oyuncu kullanımının çok az olduğu örneklem alanında konunun doğal parçası olan insanları öykülemenin estetik bir parçası haline getirebilme yetkinliği de çoğu filmde orta düzeyde kalmıştır. Bu iki unsurun doğal uzantısı olan mizansen kullanımını da bir sorunsal olarak ortaya çıkarmaktadır. Bir başka unsur da görüntü boyutudur. Görüntü oyunlarının varlığı belgesel sinemanın anlatımında daha çok sanatsal ve estetik kaygılara yönelik olarak kullanılır; bunun oranı ve niteliği işin ustalık ve yaratıcılık yönü olarak öne çıkar. Araştırma evrenini oluşturan filmlerin birkaç tanesinde özel efekt kullanımını vardır. Simgesel görüntü, metafor ve analogi kullanımını daha çok kurmaca filmlere ait unsurlar olarak kabul edilmelerine karşın yaratıcı anlamda belgesel sinemada da kullanım örneklerine rastlamak mümkündür. Örneklemdeki filmlerde bunların yaratıcı tarzda kullanımları yok denecek düzeydedir.

Yineleme ve ayrıntı değişkenleri ise en çok hata yapılan uygulamalardır. Bunun nedeni bilinçli bir ön çalışma yapılmaması, çekim esnasında yönetmene çarpıcı gelen unsurların kurguda filme eklenmesidir.

Ses evreni tasarımı öğelerinden biri olan konuşmaların belgesel tarza yönelik biçimlendirilişinde önemli bir nitelik eksikliği görülmektedir. Bazen hazırlanmış bir metin ‘doğal konuşmamış’ gibi seslendirilmekte ve bu ‘kitabî metin’ doğal olarak izleyicide gerçek dışılık hissi uyandırmakta, bazen de olgunun parçası olan kişiler çok savruk biçimde konuşmakta ve bunlar da olduğu gibi filmde yer almaktadır. Oysa başarılı bir yönetim, bunları öngörmeli ve olabildiğince bundan kaçınmalıydı. Üst ses kullanımına gelince belgesel filmlerde bu, çoğunlukla anlatımı destekleyici bir unsur niteliğinde olup, perdedeki olay veya durumları açıklamak ve ek bilgi vermek için başvurulur ve neredeyse belgesel çalışma tarzının ayrılmaz bir parçası gibidir. Bu nedenle belgesel türde en çok kullanılan anlatım unsurlarının başında üst-ses kullanımı gelir. Uygulamada rastlanılan temel yanlışlardan biri üst ses anlatıcının sesine verdiği duygusal yüklemidir. Elbette ki belli bir tonaliteyle, belli bir vurguyla olması gereken bu seslendirme, ele alınan birçok filmde yapay duyarlık duygusu yaratan bir ses tonuyla yansıtılmıştır. Müzik olgusu ise ses evreni tasarımının en başarılı öğesidir. Filmlerin neredeyse tümünde özgün müzik tasarımı görülmüş, bunların çoğunda tema-melodik örgüleme başarılı şekilde ilintilendirilmiştir. Bu bağlamda Türk belgesel sinemasının

olumlu niteliklerinin birisinin de müzik tasarımındaki bu yetkinlik düzeyi olduğu rahatça söylenebilir.

Bütün bu verilerin sonucunda; filmlerin tasarım boyutunun yaratım yönünde hala belgesel sinema dünyasının eriştiği düzeye pek de yakın olmadığı; bunun temel nedeni olarak da belgesel sinemada tasarım olgusunun ne denli hayatiyet taşıdığına yeterince kabul gören bir anlayışa oturmadığı çıkarımı yapılabilir*

KAYNAKÇA

- Bernard, Sheila Curran (2007), *Documentary Storytelling-Making Stronger and More Dramatic Nonfictions Films*, Focal Pres, USA.
- Bordwell, David ve Kristin Thompson (2008), *Film Sanatı*, (Çev. Ertan Yılmaz ve Emrah S. Onat), De Ki Yayınları, Ankara.
- Can, Aytekin ve Halim Esen (2008) “Kısa Filmde Ritm”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:19, ss. 153-165.
- Cereci, Sedat (1997), *Belgesel Film*, Şule yayınları, İstanbul.
- Diñer, Süleyma Murat (1996), *Türk Sinemasında Kısa Film*, KİV Yayıncılık, Ankara.
- Garrison, William (2002), “Documentary Cinematography”, *Introduction to Documentary Production*, Wallflower Pres, Great Britain, ss. 99-128.
- Gessin, Ron (2002), “Creative Sound”, *Introduction to Documentary Production*, Wallflower Pres, Great Britain, ss. 129-156.
- Kochberg, Searle (2002), “Narrativity and Intent in Documentary Production”, *Introduction to Documentary Production*, Wallflower Pres, Great Britain, ss. 29-48.
- Nichols, Bill (1991), *Representing Reality-Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Pres, USA.
- Rabiger, Michael (1998), *Directing the Documentary*, Focal Press, USA.
- Roscoe, Jane ve Craig Hight (2001), *Faking it/Mock-documentary*, Manchester, University Pres, USA.
- Rosenthal, Alan (2002), *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*, Third Edition, Southern Illinois University Pres, USA.
- Rotha, Paul (2000), *Belgesel Sinema*, (Çev. İbrahim Şener), İzdişüm Yayınları, İstanbul.

* Dünya belgesel sinemasıyla yapılan bu kıyaslama kuşkusuz ki öznel bir yargıdır. Araştırmacının Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB)'nin düzenlediği, uluslararası boyutta olan ve dünya belgesel sinemasından örneklerin de yer aldığı 1001 Belgesel Film Festivalinde bilinçli olarak izlediği çok sayıda filmde elde ettiği bir çıkarsamadır.

- Tuncer, Ömer (2003), “Belgesel Sinemada Kalıplarımız ve Onlardan Kurtulmalı mıyız?” <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/omertuncer> (Erişim Tarihi: 15.09.2008).
- Young, Jane (2002), *Structure and Script, Introduction to Documentary Production*, Wallflower Pres, Great Britain, ss. 5-21.

