

BELGESEL FİLMDE YARATICILIK: OLANAKLAR VE SINIRLAR

Huriye KURUOĞLU*

“Belgesel formu, gerçek ve güzellik arasında farz edilen çatışmada yerini bulmak için savaştı.”

Michael Renov

Özet

Belgesel film, ticari zihniyetin egemen olmaya başlamasıyla, sinema salonlarında gösterim imkanı bulduğu zamanlardaki popüleritesini, ya da sonraki yıllarda pek çok ülkede TV ekranlarında kitleleri etkileyen ve harekete geçiren özelliğini kaybeder gibi olmuştur. Ancak, son birkaç yıldır çeşitli yarışma ve festivallerde ödül alan bazı belgesel filmler, gözlerin yeniden bu türe çevrilmesini sağlamış ve belgesel filmde nesnellik, gerçeklik ve yaratıcılık gibi kavramların, çeşitli platformlarda yeniden tartışılmaya başlanmasına neden olmuştur. Aslında her üç kavram da, birbiriyle ilişkilidir. Ancak bu çalışmada, belgesel filmin yaratıcılık kavramıyla olan ilişkisiyle sınırlandırılarak bu ilişki sorgulanmakta ve öncelikle teorisyenlerin ve belgesel film yönetmenlerinin konuyla ilgili görüşleri kuramsal alanda tartışılmaktadır. Yanı sıra da belgesel film tarihinin önemli dönüm noktası olan ve yaratıcılık konusunda önemli görülen bazı filmlerden örnekler verilecektir. Çalışmada, belgesel filmin yaratıcılığındaki salt estetik öğelerin ele alınmasıyla kalınmayıp, yönetmenin yaratıcılığında etken olan diğer faktörler üzerinde de durulacaktır. Daha sonra da, günümüz medya ortamında belgesel film üretiminde yönetmene yeni olanaklar sunan veya yaratıcılığı engelleyen faktörler ele alınacaktır.

Anahtar sözcükler: Belgesel film, yaratıcılık, yönetmen.

Abstract: Creativity In Documentary Films: Opportunities And Limitations

With the onset of commercialism dominating the sector, documentary films have begun to lose not only the popularity they enjoyed when they were shown in movie theaters but also the ability to affect and move masses when they were shown on TV in many countries. However, some documentaries, which have been winning awards in various film festivals, brought attention to this type of film making again. The renewed attention to documentary films put some of the issues that were discussed earlier back on the agenda; therefore, in-depth discussion of some concepts such as objectivity, reality and creativity on different platforms has begun once again. Although all of these three concepts are related to one another this study is limited to the relationship of creativity and documentary film making, and the questioning of this relationship. In questioning the relationship, firstly, the opinions of theoreticians and documentary film directors will be discussed in the theoretical sense. At the same time, some examples of cornerstone films and their directors in the history of documentary film making will be given. During this discussion and questioning, not only the aesthetic elements but also some

* Doç.Dr., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü.

other vital elements that affect the creativity of the director before and during the production of the films will be discussed. Then the factors that obstruct creativity in the production of documentary films in today's media environment will be examined.

Key words: Documentary film, creativity, director.

GİRİŞ

Her konuda olduğu gibi belgesel sinema konusunda da sorunun herhangi bir yanını ele alabilmek ve onu iyi irdeleyebilmek için bütünü oluşturan diğer parçalara da bakmak gerekir. Bu nedenle, belgesel filmin içinde yer aldığı dönemlerin koşulları, toplumsal yapı, gereksinimler, ticari ve siyasi atmosfer büyük önem taşır. Tüm bu koşulların yakından ilgilendirdiği belgesel filmin varoluş ve gerçekleştiriliş süreçlerinin yanı sıra, belgesel film kavramının açık ve net bir şekilde ortaya konulup bir olgu olarak çok iyi irdelenmesi yerinde olacaktır. O yüzden, çalışmanın asıl temel sorunsalı olan belgesel filmde yaratıcılık, bu yaratıcılıktaki olanaklar ve sınırlara geçmeden önce bazı tanım ve kavramlardan yola çıkmak gerekir.

1948 yılında toplanan Dünya Belgesel Birliği, o güne dek üzerinde zaman zaman tartışmaların ve anlaşmazlıkların ortaya çıktığı belgesel film kavramına bir açıklık getirmek ve çerçevesini çizebilmek için belgesel filmin tanımını yapar. "Ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir. Gerçeğe sadakat şarttır" (Mutlu, 1993: 151). Belgesel filmde yaratıcılık olgusunun önemi ve gizi, tanımının son cümlesinde saklıdır. Gerçeğe sadakatin şart olduğu bir anlatım biçiminde ele alınan gerçek, aslında sadık kalınarak aktarılmak zorundadır. O zaman yaratıcılık bunun ne

resindedir? Ya da neresinde ve ne kadar yer almaktadır ya da almalıdır?

John Grieson'un 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması' tanımlaması gerçeklik ve yaratıcılık konusundaki tartışmalar da belgesel sinemanın tavrına bir öneri getirmektedir. Ancak bu öneri akla hemen bazı soruları düşürüyor. Gerçekliği önemseyen bir yaratıcının ya da sanatçının kendi estetik kaygıları ile gerçeklik derdi arasındaki ilişki nedir, nasıl olmalıdır? Gerçekliğin işlenmesinde yaratıcılığın olanakları ve sınırlılıkları nedir? Bu sınırlılıkların ahlaki ve felsefi çerçevesi nasıl belirlenecektir? Bu sorular, belgesel sinema kurmaca sinema ilişkisini, kurmaca ile belgesel sinemanın gerçeklik karşısında aldıkları duruş farklılığını da sorgulamaktadır (Uztuğ, 2003: 103).

Bu konudaki sorulara daha net yanıt verebilmenin yolu, 'fiction' ve 'nonfiction' kavramlarının doğru anlaşılmasından geçmektedir. Bir dönem 'fiction'a, 'kurmaca'/'öyküsel olan', 'nonfiction'a ise 'kurmaca olmayan'/'öyküsel olmayan' karşılıkları kullanılmışsa da, zaman içinde her iki anlatım biçiminde de öykü anlatıldığı görülerek, 'fiction'da düşsel olan bir öykü anlatılırken, 'nonfiction'da düşsel olmayan, gerçek bir öykünün anlatıldığı konusunda uzlaşmaya varılmıştır. Bu bağlamda da 'Belgesel, gerçek bir öykü anlattığına göre de yaratıcı değil mi?' soruları tartışılmaya başlanmıştır. Ya da bir başka şekilde formüle etmek gerekirse,

yaratıcılıktan söz edilmesi için ille de düşsel bir öykü mü anlatılması gerekmektedir?

Sinemadaki bu iki anlatım biçimini yan yana koyduğumuzda anlatılan öykünün, birinde gerçek, diğerinde düşsel olmasının dışında ilk bakışta iki fark göze çarpmaktadır. Bunlar, 'fiction' daki oyuncu ve dekor unsuruna 'nonfiction' da rastlanmıyor olmasıdır. Ancak burada da istisnai bir durum söz konusudur. Zira tanımda da belirtildiği gibi, 'gerçeğin aslına sadık kalarak yeniden yaratılması'nın söz konusu olduğu belgesel film çekimlerinde, bu iki ögenin de devreye girdiği ve fonksiyonel olduğu görülmektedir. Bu istisnai durumların dışındaki tüm sinemasal öğeler (senaryo/metin, ses, ışık, görüntü vb.) her iki anlatım biçimi için de geçerlidir. Bir başka deyişle ifade etmek gerekirse, ister düşsel bir öykü, ister gerçek bir öykü anlatılsın, her ikisinde de sinemanın tüm öğelerinden yararlanılmaktadır. Guynn, belgesel filmdeki yaratıcılık konusunu tartışmaya, gerçeğin ve düşünün temsili konusunu irdeleyerek başlamanın, doğru bir ilk adım olduğunu ifade eder ve her iki türdeki metinsel düzlemin sıralamasını bu irdelemenin getirdiğini söyler(Guynn, 1990: 41):

Belgesel ve kurgu film arasındaki temel karşıtlık, geleneksel bir inanıştan kaynaklanmaktadır. Bu inanış, modern tarih bilincinin ortaya çıkışından beri gerçeğin temsiliyle düşlenebilirin temsili arasında kesin bir ayırım koymuştur. Her belgesel kuramının vazgeçilmez bir parçası da, onun kurguyla arasındaki farkını kesin olarak ortaya koymasıdır. Bir iletişim aracı olarak belgesel sinemanın kendisi, kendi toplumsal işlevini ve doğal nesnesini belirlemektedir. İkinci olarak belgesel, içeriği ve söyleminin 'doğal' sırasıyla ayırt edilir. Düşlenenin değil, gerçeğin imajlarını üretir. Kendi kronolojisini düşlemez, ya da olayların oluş düzenini bulmaz; metinsel düzende söz konusu ger-

çeklik ne şekilde kavranırsa kavransın, ister görüngüsel, ister psikolojik ya da toplumsal olsun, metinsel düzeni yönlendiren gerçekliktir.

Konuyla ilgili kaynaklarda, belgesel film için 'gerçeğin yorumlanması' ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifade ise yaratıcılığı içinde barındırmaktadır. Başka bir deyişle belgesel film, gerçeğin yorumlanması, ancak, yaratıcı bir biçimde yorumlanmasıdır. Aslında, herhangi bir gerçekliğin yorumlanmadan salt kaydedilmesi 'belgeselcilik' olarak değil, 'belgecilik' olarak tanımlanabilir. Öte yandan, belgesel film, hayali olmayan bir öykü anlatmasına rağmen, sonuç itibarıyla o da aynen fiction filmde olduğu gibi, hatta bazen düşünce mekanizması bağlamında, daha da fazla olmak üzere, izleyende duygu ve düşünce mekanizmasını harekete geçirmek durumunda olduğu için yaratıcılık unsurlarını kullanmak durumundadır. Adının verildiği ilk film olan Flaherty'nin 'Moana'sından bu yana belgesel film, farklı akım ve eğilimleri içeren çok çeşitli evrelerden geçmiştir. Bu akım ve bu eğilimlerin her birinde de (propagandist eğilim, izlenimci eğilim, yaratıcı eğilim, vb.) belgesel filmde gerçeğe bakış ve yaratıcılık açısından çeşitli farklılıklar gözlenmektedir. Her bir eğilim ve akım kuşkusuz belgesel film serüveninde çeşitli roller oynamış ve onun gelişimine farklı katkılar sağlamıştır. Ancak Renov'un da ifade ettiği gibi Cinema Verite'nin gerçek anlamda belgesel olarak algılanan günümüz belgesel filmin gelişiminde olumsuz rol oynadığı düşünülmektedir. "Cinema Verite'nin, belgeseli, gazeteciliğin alt türü olarak gördüğüne inanıyorum" (Renov, 1993: 126). Oysa bilindiği gibi belgesel sinema, gazeteciliğin bir alt türü değildir ve sinemasal anlatım biçimleri içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Roy Armes'in da belirttiği gibi belgesel film, "olanın yaratıcı bir uygulama-

dan geçirilmesidir” (Armes, 1974: 44). Bu nedenle herhangi bir fiction filmin değerlendirilmesindeki sinematografik kriterler, belgesel film için de geçerlidir. Bu bakış açısından yaklaştığımızda ise, Aumont’a katılmamak mümkün değildir (Aumont, 1992: 16):

Sinema, çeşitli yaklaşımlara karşı çok hassastır, sinemanın bir teorisi olamaz ama sinema çeşitli teorilere ve yaklaşımlara uygun düşmektedir. Bu yaklaşımlardan biri, estetiği de beraberinde getiriyor. Estetik, fenomenler olarak düşünülen adlandırmayı ve fenomenlerin üzerinde düşünmeyi kapsar. Bu yüzden sinema estetiği, filmin sanatsal mesajlar olarak ve sinemanın da bir sanat olarak incelenmesidir. Filmin estetiği genel estetiğe bağlı olmaktadır. Felsefi disiplin, bütün sanatları ilgilendiriyor. Sinema estetiği iki görüş sunuyor. İlki, sinemaya doğru estetik etkileri tasarlayan genel görüştür. İkincisi, spesifik görüş, ayrıntılı çalışmalara odaklanan analizdir. Plastik sanatlarda ve müzikolojide kullanıldığı şekliyle ve terimin normal anlamıyla film analizi ya da eleştirisidir.

Belgesel filmde de aynen bir fiction filmde olduğu gibi amaç ve özdek önemli faktörlerdir. Bu amaç ve özdek ağırlığı izleyenin filmi değerlendirmesinde ve yine izleyende bıraktığı etki bağlamında önemli bir rol oynamaktadır. Ve yine aynen bir fiction filmde olduğu gibi belgesel filmin de izleyicide belli bir dramatik etki bırakması amaçlanmaktadır. Hareketin altında bulunan bu iki motif, yani amaç ve özdek ağırlığı bu türe yükselme verir. Çatışmaların karşılaşmasından ortaya çıkan gerilimler aracılığı ile dramatik doku oluşturulur. Hareketin içindeki tüm enerji ve tepkiler teknik araçlarla ortaya konur. Rotha’ya göre bir belgesel filmin başarısı, izleyicinin zihninde bıraktığı son izlenime bağlıdır.

Belgesel film yönetmeni, ses ve resim fragmanları terimleri ile çalışmaktadır. Onların

toplam etkisinin, daha büyük bir öneme sahip olduğu unutulmamalıdır. Diğer taraftan, her çekimde, belirli bir görüş yoğunlaşması kaydedilen her görüntüde belirli ses odaklaşması bulunmaktadır. Hareketli ya da durağan olsun, her bir görüntü, izleyicinin duyumlarına saldırı konusunda dinamik olmalıdır. En uyuşuk izleyicinin bile dikkati çekilmeli ve tüm insanların duyguları bir şekilde harekete geçirilmelidir (Rotha, 1995: 102).

Belgesel film yönetmeni, hangi konuyu seçerse seçsin, her anlamda gerçek hayatı ele almaktadır. Fiction ve nonfiction filmler arasındaki yaratıcılık oranları ya da ayırımları konusunda sürmekte olan tartışmaya son noktayı Rotha koyar (Rotha, 1995: 102):

Ressam Delacroix’in çok bilinen belitini kullanmak gerekirse, doğa, sanatçı (belgesel film yönetmeni) için yalnızca bir sözlüktür. Nasıl ki bir yazar, bir sözcüğün telaffuzu ya da uygun bir duyum yakalamak için sözlüğe başvuruyorsa, belgeselci de doğaya başvurur. Ancak nasıl ki sözlük büyük bir edebiyat çalışması değilse, fotoğrafik görüntüler dizisi de (kendi içlerinde ne kadar hoş olursa olsunlar) büyük bir sanat çalışması değildir. Yaratım, ancak doğal özdeğin seçimi ve bu şekilde ekrana yansıtılan canlılık aracılığıyla sağlanabilir.

Belgesel film çevirmenin güç bir sanat olduğunu ifade eden Joris Ivens ise düşünce ve duygu öğelerini birlikte kullanarak gerçekliğin bir kesitinin aktarılmasının zor olduğunu, ancak bu iki öğenin birlikte kullanılması halinde belgesel filmin amacı ve işlevi doğrultusunda gerçekleştirilmiş olabileceğini ifade eder. “Düşünsel öğeleri, gerçek olayları yeniden yaratarak ve seyircinin bilincini kurgu ve konuşmayla etkileyerek, duygusal öğeleri de lirik, şiirsel veya dramatik veya daha başka duygusal yola başvurarak kullanmanız gerekir” (Ivens, 1977: 58).

Belgesel, doğal oluşum tercihi içinde güzellik ile yakından ilgilidir. Ancak bu, estetik uygulama güzelliğinden ziyade gerçekliğin güzelliğidir. Belgesel, düzenlenmemiş sahneleri ve prova yapılmayan hareketleri tercih edebilir. Ancak bu konuda hiçbir kural bulunmadığı için katı ve belirleyici tanımlara girmek yanlış olacaktır. Öte yandan ister estetik, ister gerçekliğin güzelliği olsun, güzellik aynı zamanda belgesel filmin amacı ve işlevine uygun gerçekleştirilmesinin önündeki en büyük tehlikelerden biridir. “Bireysel çekimlerin güzelliği, yalnızca yetersiz değil, aynı zamanda genellikle kapsamın anlamlı ifadesi için zararlıdır. Doğal şeylerin ya da güneş ışığının ve çiçeklerin, gökyüzünün güzelliği, kendi içinde hiçbir şey değildir. Önemli olan, fikrin, doğrunun, başarının güzelliğidir. Görüntü konusunda en fazla dikkat edilmesi gereken şey, konunun doğasına uygunluk olmalıdır” (Rotha, 1995: 122).

Belgesel Film Yapım Süreci ve Bu Süreçte Yer Alan Öğeler

Yaratıcılığın hangi aşamalarda ve ne ölçüde ve ne oranda etkin olabileceğini daha net görebilmek için, belki de belgesel film yapım sürecini anımsamak ve yanı sıra da, kurmaca film süreciyle arasındaki önemli fark olan, senaryo olgusuna bakmak gerekiyor. Belgesel filmde önceden senaryo yazmak her zaman mümkün olmayıp, daha çok tesadüfi çekimlerle filmin gerçekleştirilmesi söz konusudur. Ama buna karşın bu anlamdaki yaratma olayının, özgün ve işlevsel bir fikir yaratma eyleminden sonra, daha çok film çekimi sırasında kullanılan teknik yöntemlerle ve kurgu sırasındaki izlenecek yollarla mümkün olabildiğini görürüz. Oysa ki kurmaca filmde her şey çekimden önce senaryoda bellidir ve tüm çekimler senaryoda belirtildiği şekilde gerçekleştirilir. Ancak bunun dışındaki yaratıcılığa dönük estetik

öğeler aynen fiction filmde olduğu gibi belgesel filmde de kullanılmaktadır.

Belgesel film yapımında kullanılan öğeler, ‘docudrama’ ya da ‘dramatik belgesel’ olarak adlandırılan belgesel filmlerde olduğu gibi, ‘gerçekliğin yeniden yaratılması’nın söz konusu olduğu durumlarda kurmaca filmlerde olduğu gibi oyuncu ve dekor da kullanılmaktadır. Ancak genel olarak bir belgesel film yapım süreci ve bu süreçte yer alan öğelerin her biri yaratıcılık ve dolayısıyla izleyicide etki uyandırma bağlamında önemli mihenk taşlarını oluşturmaktadır.

Bilindiği gibi belgesel film üretiminde iki süreçten söz etmek mümkündür. Üretim öncesi süreç ve üretim süreci. Yalnız burada önemli bir ayrıntıya dikkat çekmekte yarar var. Bazı kaynaklarda kurgu aşaması üretim sürecine dahil edilirken bazı kaynaklarda üretim, salt çekim aşaması olarak görüldüğü için, üretim sonrası aşaması kapsamında ele alınabilmektedir. Biz burada kurguyu da üretimin önemli bir aşaması olarak ele aldığımız için olayı üretim öncesi süreç ve üretim süreci olmak üzere, iki süreçte incelemenin doğru olduğunu düşünüyoruz.

Üretim öncesi süreçte yaratıcılığın oluşumu ve sınırlarının çizilmesinde belirli bir rol oynadığı bilinmektedir. Rosenthal, üretim öncesi sürecini dört aşamalı olarak ele alır ve kişisel fikir oluştuktan sonra her bir basamağın önemli olduğunu savunur: (Rosenthal, 1990: 10)

1. Temel fikri ifade etmek
2. Öneriyi sponsor, TV kanalı veya destekleyen kuruluşla tartışmak.
3. Amacın ifade edilip yazıya dökülmesi
4. Amacın tartışılması ve kontratın imzalanması

Üretim öncesi süreçten sonra, kendi aralarında alt başlıklara ayrılrsa da belgesel film üretim sürecinde ilk başta görüntü ve ses olmak üzere iki temel unsurun varlığından söz etmek mümkündür. Görüntü öğesinin içinde bulunduğu gibi çerçeve, ışık mercek, mekan ve zaman zaman da iklim koşulları yer almaktadır. Ses öğesinin içinde ise, metin, müzik ve efekt olmak üzere farklı alt öğeler yer alır. Kuşkusuz bunlar da kendi içlerinde ayrıca çeşitli alt başlıklara ayrılır. Ancak metin üzerinde biraz durmak gerekirse; öncelikle metnin içeriğinden söz etmek gerekir. Elbette metne ruh veren seslendirmenin de çok önemli olduğunu vurgulamak gerekir. Öte yandan, bazı teorisyenler ve yönetmenler, senaryonun önceden yazılması gerektiğini iddia ederken, bazı teoriyen ve yönetmenler ise, senaryo yerine filmin kurguda inşa edileceğine inanırlar. "Açıkçası anlatım için rehbersiz veya anlatımdaki tüm hareketi ve süreci dikkatlice tanımlayan basmakalıp bir senaryo olmadan da başarılı bir film yapılabilir" (Rosenthal,1990: 8).

Ancak, Rosenthal (1990: 9) aynı zamanda,

Senaryonun bize ne tür yardımı olabilir ve birincil fonksiyonları nelerdir?" diyerek, senaryonun gerekliliğini de tartışır:

1.Senaryo, organize ve yapısal bir araçtır ve yapıma katılan herkese bir referans ve rehberdir.

2.Senaryo, yapımla ilgili herkese filmin düşüncelerini iletir ve bunu yalın, açıkça ve hayal gücüyle yapar.

3.Senaryo, kameraman ve yönetmen için gereklidir. Senaryo, kameramana büyük ölçüde ruh, hareket ve kamera çalışmaları sorunları hakkında yardım sağlar.

4.Senaryo ve senaryoda yer alan şu unsurlar yapım ekibinin diğer tüm çalışanları için de gereklidir.

a. Filmin bütçesi

b. Kaç bölgede ve kaç çekim günü?

c. Ne tür ışığa gereksinim var?

d. Herhangi bir özel efektte ihtiyaç var mı?

e. Özel sahneler için herhangi bir özel kamera veya lense ihtiyaç var mı?

5.Sonuçta senaryo, editör için de filmin yapısını ve sekansların birbirine uygun olup olmadığını görmek için gereklidir.

Böylesi yadsınamaz yararları olduğu içindir ki senaryonun önceden hazır olması elbette yerinde olacaktır. Ancak çok özel durumlarda veya türlerde, Rosenthal'ın da belirttiği gibi basmakalıp bir senaryo olmaksızın hiç olmaması ve senaryonun kurgu sırasında yazılması çok daha tercih edilebilir bir yöntemdir. Ancak yine de, "Yapılan gözlemler, belgesellerde ses senaryosunun yazılmasının çok önemli olduğunu göstermiştir. Görsel senaryoda olduğu gibi, bunun da ayrıntısıyla belirtilmesi gerekmektedir. Gereken hammadenin bulunması ve yönlendirilmesi konusunda bu durum büyük önem taşımaktadır" (Rotha, 1995: 136).

Senaryo olgusunun dışında, belgesel film yönetmeni de aynen bir kurtmaca film yönetmeni gibi, anlatmak istediği duygu ve düşünceleri daha etkili hale getirebilmek için yaratıcılığını kullanarak çeşitli teknik ve yöntemlerden yararlanabilir. İnsanları daha fazla etkileyecek olan dramatik unsurları yaratmak, tamamen yönetmenin becerisine kalmıştır. Bu dramatik unsurları yaratma yöntemlerini ana hatlarıyla saymak gerekirse;

- Yakın çekim

- Öznel kamera kullanılarak izleyiciyle özdeşlik kurulması

- Alan derinliği

- İncelikle yapılmış ışık ve renk ayarları

- Röportaj yapılan kişilerin arka fonla derinlik yaratacak şekilde uyumlu seçilmiş kıyafetleri

- Ses kurgusunun dramatik yapılması

- Müzik

- Ani geçişler veya kesmeler olarak sayılabilir.

Elbette şu anda burada sayılamayacak daha pek çok yaratıcılık unsurları vardır. Humprey Jennigs'in Sanayi Devrimini Tarot kartlarıyla anlatması, bu konuda verilebilecek en çarpıcı örneklerden biridir. Bu anlamda belgesel film, fiction filmin kullandığı, belki de henüz kullanmadığı tüm yaratıcılık unsurlarını kullanabilir. Kaldı ki, belgesel filmdeki yaratıcılık, sadece sinemada kullanılan tekniklerle de sınırlı değildir. Belgesel filme yeni bir gösterim olanağı sunan televizyon da, kendi araç ve izleyici özelliklerine göre belgesel filmin oluşumunda yeni formlar yaratmıştır. Bu yeni formlar ise yeni yaratıcılığın bazı unsurlarının kullanımını da beraberinde getirmiştir. Belki de belgesel filmin yaratıcılığında tüm görsel sanatlarda ve diğer tüm görsel kitle iletişim araçlarının ürünlerinde olduğu gibi çağımızı çevreleyen imaj kültürü etkili olmaya başlamıştır demek yanlış olmayacaktır.

Görüntü ve sesi hammadde olarak ele aldığımız zaman bu ikisinin hangi anlam, önem ve sırayla ve hangi oranda yapımda yer aldığı önem taşımaktadır. Bu sıralama da yine çoğu kez çekilen belgesel filmin türüne, ya da yönetmenin tarzına ve yöntemine göre değişiklik gösterebilmektedir. Ama izlenen süreç daha ziyade, görüntülerin kaydedilip, kurgunun yapılıp en son sesin eklenmesi şeklinde olmaktadır. Rotha, belgesel filmde sesin hangi ölçüde önemli olduğunu şöyle ifade eder:

İzleyiciler artık ekranda bir nesne gördüklerinde, bunun sesini duyma beklentisi içine girmektedirler. Bir kapının çarparak kapanması, ya da bir tabancanın patlaması, gökyüzünün mavi, çimenlerin yeşil olması kadar doğal bir oluşumdur. Bu tür belli seslere,

yalnızca özel bir anlam eklendiği zaman, onların kullanılması gereksinimleri tartışılır (Rotha, 1995: 129).

Ses ve konuşma eşsüremliliği gibi olabileceği gibi olmayabilir de. Yani çekim sırasında seslendirme olabileceği gibi kurgu sonrası da olabilmektedir. Eşsüremliliği olan ve olmayan ses ve konuşmanın yanı sıra müzik de her zaman için film yaratımının değerli bir parçası olmuştur. Müzik, insanları duygusal olarak etkilemek açısından konuşma ve sesin dışında önemli bir unsur olabilmektedir. Ayrıca, müziğin işlevinin, belgesel film karesindeki resmi tanımlamak da olduğu şeklinde eski bir inanış vardır. Yorumcunun konuşması başladığında müziğin sesi kısılmakta, konuşma bittiğinde yeniden artmaktadır. Müzik, ses faktörünün diğer elementleriyle birlikte uyumlu bir biçimde kullanıldığında filmin ruhu ve dramatik dokusu zenginleşmekte ve bu da etkileme gücünü arttırmaktadır.

Ses hammaddesi doğal ve yapay kaynaklardan elde edilmektedir. Mikrofonun dünyadaki ses parçacıklarını toplayabilme alanında çok büyük gücü vardır. Yapay müzik parçaları ve konuşulan sözcükler, özenle toplanarak belgeselcilerin bunları kullanabileceği bir durum yaratılır. Hammaddenin kendi içinde hiçbir önemi olmadığını bir kez daha vurgulayalım. Onun toplama ve üretim yöntemleri, yalnızca üretime katılan ayrıntılar olarak kullanılabilir. Yapay ses ile gerçek ses arasında bir seçim yapma zorunluluğu, pratik ve uygunluk ile ilgili bir durumdur. Buradaki beceri, seslerin nasıl kaydedildikleri değil, nasıl bir tarzda kullanıldıklarıdır (Rotha, 1995: 134).

Ses konusunda son olarak, salt metin düzleminde, ya da müzik ve efekt düzleminde ele alındığında farklı şeyler söylemek gerekmektedir. Salt metin düzleminde ele alındığında, çok net anlaşılabilir o görüntünün

ne olduğunu ayrıca yazmanın anlamsız olduğu ortadadır. Bu, izleyiciyi zeka düzeyi düşük insanlar olarak görmenin bir ifadesidir, ve aynı zamanda izleyicideki yaratıcılığı kışkırtma işlevinin yerine gelmesini engeller.

Eğer belgesel filmin yapımında kullanılması gerekiyorsa, stüdyonun da doğal olması belli bir zorunluluğa ya da kurama dayanmamaktadır. Konunun ya da durumun getirdiği koşullar çerçevesinde stüdyonun doğal olmayacağı hallerde, uygunluk aranmalıdır. Stüdyo düzenlemesinin gerekli olduğu durumlarda bu oluşumun kullanılması gerekirken, diğer durumlarda ise doğal sahne çekimi yoluna gidilmelidir. Dolayısıyla bu seçim de konunun uygunluğu, bütçe ve yönetmenin tercihine bağlıdır denebilir. Ancak Guynn bu tercihte doğallığın seçilmesi konusunda ısrarlıdır (Guynn, 1990: 23):

İnanıyoruz ki, doğal aktör ve doğal sahne, modern dünyanın yorumlandığı bir sahneye daha iyi kılavuzluk ederler. İnanıyoruz ki ham olarak elde edilmiş olan malzeme ve hikayeler de böylelikle oynanmış olan bir parçadan daha yalın (felsefi anlamda daha gerçekçi) olurlar.

Ancak Renov, stüdyonun doğal olması halinde bile, başka kurgusal elemanların kullanımının gerekliliğini, bu nedenle de doğal olmaması halinde ise, aslına uygun olmak kaydıyla stüdyonun da kurgu olabileceğini ifade eder(1993: 2):

Kurgusal olmayan, yaratıcı müdahalenin gerekliliğiyle karşılaşan doğal dünyanın nesnel bir sunumu anında bile, belki bir çok kurgusal eleman gerekir. Bu kurgusal içerik arasında, kahramanın veya dahinin ideal ve hayal edilen kategorilere başvuru yoluyla ortaya çıkan karakterin inşası (ilk örnek olarak Nanook ile) duygusal etkiyi arttırmak için şiirsel dil, anlatım ya da müzikal eşlik kulla-

nılması veya oturmuş anlatılar (ör: röportajlarda anlatılan öyküler) ya da dramatik gelgitler aracılığıyla kuşku oluşturulmasını dahil edebiliriz. Daha pek çok örnek verilebilir. Yüksek veya alçak kamera hareketleri, yakın çekimler, geniş açılı lenslerin kullanımı, zaman daraltmak, genişletmek, ya da ritmik hale getirmek için kurgulamanın kullanımı. Her durumda stil, yapı ve göreceli olarak stratejinin elemanları, dinleyici için anlam ve etkileri kurmak için daha önce var olan yapıların üzerine kurulur.

Yine Renov'a göre Flaherty'nin 'Kuzeyli Nanook'undan (Nanook of the North) beri belgesel film yapımcıları sık sık 'gerçek' çevrelerinden kopartılmış abartılı kahramanlar çevresinde hikayeler kurmayı seçtiler. Belki de kısaca ifade etmek gerekirse, gerçeği anlatsallaştırmayı. Kamera açısı ve kamera hareketi, tıpkı ses ve kurgu gibi, her zaman için konuya ve anlama uygun olmalıdır. Harekete karşı kameranın duyarlı olarak kullanılması özdeğe tam bir ifade katacaktır. Teknik her zaman ikinci planda gelmektedir. Bütün mesele, yönetmenin izleyicide yaratmak istediği duygu veya düşünceyi nasıl uyandırması gerektiğini titizlikle bulması ve uygulamasıdır.

Belgesel film yönetmenleri, yapım teknikleri konusunda çok usta olmak zorundadır. Ekran üzerinde istedikleri etkiyi yaratabilmek için çok donanımlı ve titiz olmak zorundadırlar. Doğal oyunculukta her şey anlık olarak gelişmektedir. Örneğin, Flaherty, çocuklar ve hayvanlarla ilgili filmlerde bu durumu çok dikkatli bir şekilde kullanmıştır (Renov, 1993: 5).

Sinema tarihinde, önemli bir dönemeç noktası olan kurgu, giriş bölümünde anılan nedenlerden dolayı belgesel filmde daha fazla tartışılan bir olgudur. Belgesel filmin her bir karesi muhteşem fotoğraflardan oluşsa bile eğer bütünü içinde etkileyici değilse,

yaratıcılıktan söz edilmesi mümkün değildir. Bu açıdan bakıldığında da her ne kadar kurgu aşamasından önceki süreçler önemli olsa da işin en can alıcı noktasını kurgu aşaması oluşturmaktadır. Kurgunun amacı, izleyicilerin duyularını harekete geçirmektir. Aslında Vertov'un da belirttiği gibi, "Kurgu, sadece kurgu odasındaki işlemlerden ibaret değildir, yapımın tüm aşamalarında olması gerekmektedir" (Vertov, 1970: 5). Rotha da, Vertov ile aynı düşünceleri paylaşmakta ve sadece paylaşmakla kalmayıp, belgesel filmin çekimi aşamasında ne tür kurgusal düşünce ve planların olabileceği konusunda sunuları söylemektedir (1995: 126):

Düzenleme ve seçimle ilgili kurgu yapısı filmi şekillendirmektedir. Burada çekime karşı çekimin yerleştirilmesi, şeritlerin uzunluğundaki değişiklikler ile ritm ve tempo yaratılmaktadır. Yakın çekim ayrıntıları ve telefoto mercekleri panoramik uzaklık ile bir araya getirilebilir. Görüntülerin tanıtımı ile atmosfer yaratılabilir. Gerilim yaratımı ile dram oluşturulur. Eylem, enerji yaratacaktır. Duygusal etki için çekim üzerine çekim yapılabilir.

Vertov'a (1970: 5) göre ise kurgu, çekimden önce de başlayan bir işlem olup, altı aşamada gerçekleşir.

- Gözlem sırasında kurgu
- Gözlem sonrası kurgu
- Çekim sırasında kurgu
- Çekim sonrası kurgu
- Ayrımlar arası geçişlerin saptanması
- Nihai kurgu

Ancak Vertov ve Gyunn'un tersine, Bazin'e göre, montaj istenmeyen bir durumdur. Gyunn, Bazin'in niçin montajı istemediğini şöyle açıklar (Gyunn, 1990: 32):

Büyük gerçekçi filmlerin yönetmenlerinin filmlerinde kurgu, basit bir biçimde her şeyi

görmenin, her şeyi kaydetmenin imkansızlığını yansıtır. Onların filmlerinde montaj, gerçekliğin fazlaca yoğun olduğu yerlerde yapılacak kaçınılmaz bir elemanın aracı olmadıkça önemli bir kısım teşkil etmez. Bazin, alanın birliğinin bütünlük içinde muhafaza edilmesini ister. Realist mizansenin birincil ilkesi, gerçekliğin içinde barındırdığı belirsizliğe karşı bir saygıdır. Örneğin, Flaherty'nin 'Kuzeyli Nanook' filmindeki ayı balığı sahnesinin bize aynı çekimde hem avcıyı hem de ayıyı bir arada göstermemesinin gerekliliğini kavramak güçtür. Bu, basit bir biçimde, olayın uzamsal birliğinin parçalanmasının onu gerçeklikten düşselliğe dönüştürdüğü 'an' a yönelik bakış sorunudur. Ayı balığını avlayan Nanook ile hayvan arasındaki ilişki, bekleme süresinin gerçek uzunluğudur. Montaj, söz konusu zaman miktarını yaklaşık olarak ortaya koyar. Ancak, Flaherty kendisini gerçek bekleme süresini göstererek sınırlamıştır, avın uzunluğu tam da gerçek öznesinin, imajın esasıdır, aynıdır.

Özetle söylemek gerekirse, belgesel film yapım sürecinde yaratıcılığın en fazla kendisini gösterdiği dört temel unsuru şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Tek başına sekansların yaratılması
2. Sembolik ölçütlerin yerinde kullanılması
3. Ses ve imaj kombinesi
4. Sekansların birleştirilmesi

Bu unsurların ne zaman ve hangi şekilde kullanılması yönetmenin uyandırmak istediği dramatik etkiye ve yine buna bağlı olarak statik veya hareketli tercihinin göre değişiklik göstermektedir.

Belgesel Filmde Yönetmenin Yaratıcılığını Oluşturan ve Etkileyen Unsurlar

Belgesel, her şeyden önce, sinemaya ve gerçeğe bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım içinde gerçekliğin olduğu gibi saptanmasından ileri gidip gerçekliğe yeni bir boyut kazandı-

rabilmektir. Ve gerçeğe yeni bir boyut kazandırırken de insanların duygusal ya da zihinsel etkinliklerini harekete geçirmek amaçlanmalıdır. Belgesel film üretimi öncesinde, sırasında ya da sonrasında bu çıkış noktalarından hangisine ağırlık verilmek isteniyorsa yaratıcılık evresinde o çıkış noktası üretilen filmin merkezini oluşturur.

Merkeze alınan bu çıkış noktası çerçevesinde oluşturulan belgesel filmdeki yaratıcılığı oluşturan unsurları ise dört alt başlıkta incelemenin mümkün olduğu görülmektedir:

1. Bireysel boyut
2. Toplumsal boyut
3. Teknolojik boyut
4. Finansal boyut

Görüldüğü gibi birinci unsur olan ve yönetmeni odak noktasına alan bireysel boyut, iç dinamikler olgusu içinde ele alınması gereken bir olgudur ve daha ziyade yönetmenin kendisiyle ilgilidir. Diğer üç boyut ise, zaman zaman yönetmenin iç dinamiğinde de etkin olmakla birlikte daha ziyade dış dinamikler olarak tanımlanabilir.

1. Bireysel Boyut: İç dinamik olarak ele alınabilen ve yönetmenin bizzat kendisinin baskın olduğu bu faktör, kanımızca yaratıcılık unsurlarının içinde en önemlisidir. Bu faktörün içinde ise yönetmenin dünya görüşü, sinemaya, belgesel filme, gerçeğe, sanata ve insana bakışı büyük önem taşımaktadır. Bu sanata olan yeteneği, birikimi ve deneyimi ise yönetmenin belgesel filmde ne denli önemli bir yer tuttuğunun diğer kriterleridir. Diğer sanat dallarından etkilenmeler de üretilen filmin yapısını ve yönetmenin yaratıcılığını etkileyen diğer unsurlar arasında yer almaktadır.

Renov (1993: 15) aktif bir belgesel film çalışmasında dört eğilim olduğunu ileri sürer.

1. Kaydetmek, açığa vurmak, korumak
2. İkna etmek ve tanıtmak
3. Analiz etmek ve sorgulamak
4. İfade etmek

Yönetmen bu eğilimlerden hangisini kendisine yakın buluyorsa, ya da anlatmak istediğini hangisi içinde daha iyi ifade edebileceğine inanıyorsa, o eğilimi tercih edecektir. Ancak, bir yönetmenin bu tercihi doğru ve sağlıklı yapabilmesi için şu konularda kendisini son derece iyi yetiştirmiş, birikimli ve deneyimli olması gerekir.

- Konuların Çeşitliliği
- Senaryo
- Teknik Yönetim
- Yeniden Yapım
- İnsan Nasıl Gösterilmeli
- Görüntü
- Kurgu
- Konuşmalar
- Müzik
- Ulusal Biçim (Ivens, 1977: 58)

Burada yer alan her bir öge başlı başına çok önemlidir. Yönetmen, bu öğelerin her biri için zaman zaman çeşitli uzmanlardan yardım alsın bile en azından yönlendirebilmesi ve denetleyebilmesi için bu konularda iyi ve yanı sıra da, toplumsal konularda duyarlı olması gerekmektedir.

Her şeyden önce, yönetmenin sürekli olarak değişim ve gelişimden haberdar olmasının önemini vurgulanması gerekmektedir. Yönetmen, yaratmadan önce, konusundaki toplumsal ilişkileri algılamalı ve toplumsal çözümleme alanında dinamik olmalıdır. Konusunu yalnızca beyninde değil, aynı zamanda yüreğinde hissetmelidir. Aynı zamanda belgesel çalışma alanında çeşitli geleneklere bağlı olarak özdeğe ve konuya birkaç tür yaklaşım bulunmaktadır. Bunların her biri, filmin amacına göre belirlenmektedir. Bu, yapım-

cının ya da yönetmenin bireysel bakış açısıyla ilgili olabilmektedir. Ancak, günümüz belgesel yöntem evresinde yalnızca iki tür biçem olduğu inancındayım. İlk olarak betimleyici, ya da gazeteci yaklaşımı, ikinci olarak da izlenimci yöntem. Belgesel alanda bunların hiçbirinin diğerine üstün olduğunu söylemek olanaklı değildir. Onlar, yönetmenlerin kişisel tercihleri ile birlikte yapım aracı ile ilintilidir (Rotha, 1995: 13).

Belgesel film yönetmenleri de, tıpkı heykeltıraşların mermeri içten dışa oyararak ortaya bir heykel çıkarması gibi, içten dışarı dönük olarak düşünmek zorundadırlar. Kameranın hareket ve konumundan, çekime, psikolojik tutumdan doğal oyuncunun zihninin yorumlanmasına kadar her şeyi göz önünde bulundurarak filmin gerçekleştirilmesini sağlaması gerekir.

2. Toplumsal Boyut: Yaratıcılığın oluşumundaki diğer önemli bir faktör de, toplumsal boyuttur. Toplumsal boyutu ise yönetmenin yaratıcılığını belirleyen ve besleyen yönleri olmak üzere iki bağlamda ele almak mümkündür. Yönetmenin içinde yaşadığı toplumun yapısı ve sorunları bir anlamda yönetmenin yaratıcılığını besleyen ve ama aynı zamanda belirleyen ve ne yazık ki, bazen de kısıtlayabilen özellikler taşıyabilmektedir. Zaman zaman bu ikisi paralel gitmekte, ancak bazen de zıt yönlere gidebilmektedir. Örnek vermek gerekirse, eğer yönetmen içinde yaşadığı toplumun sorunlarını çok iyi algılayabiliyor ve bu konuda belgesel yapmak istiyorsa ve toplum da kendi yaşadığı sorunlara duyarlı ve dolayısıyla yönetmenin belgesel filmine ilgiliyse o zaman sorun yoktur. Ancak eğer bunun tam tersi ise, yani yönetmen duyarlı ise ve fakat halkın beklentileri farklı yönde ise, o zaman beslenme ve belirlenme kavramları ters düşüyor demektir. İşin zor tarafını da bu cephe oluşturmak-

tadır. Bu konu, daha çok sınırlayıcı faktörler başlığı altında ele alınması gerektiği için, ilgili bölümde değinilecektir. Öte yandan, yaratıcılık konusunda her şeyden önce belgesel film yönetmeninin amacının ve izleyicinin yapısının da çok önemli olduğunun altını çizen Rosenthal şöyle der (Rosenthal, 1990: 17):

Belgesel filmin nasıl biçimleneceğinin yanıtını vermek konusundaki çıkış noktası temel mesele ve amaçtır. Bunun yanıtını alabilmek için ise şu soruların sorulması ve yanıtlarının alınabilmesi gerekmektedir.

- Tek amaç eğlence mi?
- Herhangi bir konuda kamuoyunun dikkatini çekmek ve uyarmak mı?
- Eğitim mi?
- Davranış ve alışkanlıkları değiştirmek mi?

Bunların biri, birkaçı veya hepsi olabilir. Ancak en başında bunun açıkça ortaya konması gerekir. İzleyicinin yapısı yönetmen için önemli, belirleyici kriterlerden biridir. Bu bilgi, ya filmi yaptıran tarafından verilir, ya da yönetmen kendisi edinir. İzleyicinin yaşı, eğitim durumu, filmin nerede ya da hangi araçla izleneceği önemli kriterlerdir. TV için gerçekleştirilen belgesel filmler en zor olanıdır. Çünkü izleyici yapısı her bakımdan son derece karmaşıktır. İzleyicinin yapısını öğrenmede en önemli kriter onların yaş, eğitim vb. kriterlerin yanında onların en çok nelerden hoşlandıkları veya etkilendikleridir.

Dziga Vertov da, "hangi seyirci ve ne tür etki sorularının yanıtlarının doğru ve sağlıklı verilmesi gerekir" diyerek Rosenthal ile aynı görüşü paylaşmaktadır (Vertov, 1970: 6). Rotha da, izleyici boyutunun ne denli önemli olduğunun altını çizer (1995: 116):

Eğer belgesellerin daha anlamlı olmaları isteniyorsa, filmlerin insanlara yönelik tutumunun arttırılması gerekmektedir. Eğer sinema bir sanat dalı ise, o kaba bir daldır, çünkü en fazla popüler olan sanat dalıdır. Ve eğer kitleler bireyleri ve onların ekran

üzerindeki duygularını izlemekle ilgileniyorlarsa, belgesellerin de, bireylerle barışık olması gerekmektedir.

Konunun izleyici-yaratıcılık ilişkisi bağlamında izleyicinin de yaratıcılığı kısıktır. Örneğin, ne olduğu çok açık belli olan bir görüntüye metin konmamalıdır. İzleyicinin kendi kafasında tamamlaması sağlanmalıdır. Belgesel film yönetmeninin toplumu dikkate alması gerektiğini belirten Rotha, bu konunun ne denli önemli olduğunu şu cümlelerle ifade eder(1995: 44):

Sanatçı, sanat ve ahlaki değerlerde olduğu gibi, toplumun özdekçi düzeninden ayrı düşünülemez. Bu nedenle, bir sanatçının kendisini toplumdan soyutlama girişiminde bulunması ve özel dünyasına kapanması, onun sanatçı kişiliğinin yok olmasını beraberinde getirir. Sanatçının çok sınırlı bir azınlığa hitap etmesi ya da ürünlerini yalnızca kendisinin hoşuna gittiği için oluşturması, onun sanatçı olarak sonunu hazırlayan unsurlardır. O, her şeyden önce, toplumun bir üyesidir. Ve içinde doğmuş olduğu topluma karşı, görev ve sorumlulukları vardır. Onun özel yaratma gücü, yalnızca kişisel tatminden daha yüce amaçlarla kullanılmalıdır

3. Teknolojik Boyut: Teknolojik değişim, belgesel filmin biçim ve içeriğinde ve dolayısıyla yaratılma sürecinde etkili olan bir faktördür. Teknolojik boyutun başlıca iki farklı cephesinden söz etmek mümkündür. Birincisi; çekim esnasında kullanılan araç gereçler, diğeri ise; filmin gösterim aracıdır (Sinema, TV, DVD, İnternet, vs.). Belgesel filmin üretimi ve kurgusu sırasında kullanılan teknolojinin sınır tanımaz olanakları sayesinde yönetmen anlatmak istediğini son derece rahat, açık ve net bir biçimde anlatabilmektedir. Ancak, öte yandan da, teknolojinin sağladığı olanaklar nedeniyle çekilen ham filme müdahale olanakları artmış ve bu

da filmin manüplasyon gücünü attırıştır. "Dijital dönemden önce de manüplasyon mümkündü, fakat şimdi yapım sonrası sürecindeki tekniklerle insanları manüple etmek ve bunu başarmak daha kolay" (Sebening& Sponzel, 2004). Bu bağlamda, belki de teknolojik olanakları iki yanı keskin bıçak olan bir faktör olarak tanımlamak da mümkündür.

Modern hayatın pek çok alanını etkileyen dijital teknoloji, görüntülerin çekiminden kurgulanmasına, yayınlanmasından alınmasına kadar yaşanan süreçlerde yeni, köklü ve oldukça karmaşık uygulamaların ortaya çıkmasına neden oldu. Yeni teknolojik araçlar, görüntü manüplasyonu ve yaratımı anlamında, neredeyse sınırsız denilebilecek olanaklar sunmakta. İşte bu yüzden, belgesel sinemanın ana ilkesi olan dış gerçekliğin sunumu, şimdi her zamankinden çok daha sorunlu görünmektedir (Corner, 1995).

Her tür teknolojik yenilikte olduğu gibi, bu konudaki teknolojik olanakların kullanılması, amaçlanan hedefe göre farklılık gösterebilmektedir. Belki bir başka deyişle, bu yeni olanaklar, yaratıcılık unsurlarından bir olarak kullanılıp, izleyicide etkiyi arttırmakta kullanılabileceği gibi, izleyiciyi manüple etmek gibi kötü amaçla da kullanılabilir.

Belgesel Film Yapımında Yaratıcılığı Engelleyen Faktörler

Belgesel film, bu güne dek yaşadığı serüvende toplumsal yaşamdaki değişimlerden, politik veya ticari, pek çok faktörden etkilenmiştir. Bu etkilenmeler sonucunda, bazen belgesel filmin alt türlerinin oluşumu ve ağırlığı, çoğu kez de biçim ve içeriği değişime uğramıştır. Genel olarak ideolojik ve ticari başlık altında toplanabilecek bu faktörler belgesel filmi ve belgesel film yönetmen-

lerini bazen olumlu yönde etkilediği gibi, çoğu kez yaratıcılığı sınırlayan bir rol de oynamıştır. Yaratıcılığı etkileyen veya sınırlayan bu iki büyük faktörü açtığımızda bu faktörlerden kaynaklanan farklı belirleyici unsurlar karşımıza çıkmaktadır. Bunlar ise çoğu kez birbiri içine geçmiş gibi görünse de, iç ve dış etkenler olarak ikiye ayrılır:

İç etkenler: Daha ziyade yönetmenin içsel konumundan kaynaklanan etkenlerdir. Yönetmenin eğitimi, birikimi, dünya görüşü ve belgesel sinemaya yaklaşımı, ister istemez o yönetmenin ne denli yaratıcı bir film çıkaracağına önemli bir etkindir. Ancak, burada bizim daha ziyade üzerinde durmak istediğimiz husus, en tehlikeli sansür olan oto-sansür mekanizmasıdır. Bu konuda yönetimde oluşan oto-sansür, yok edilmesi en tehlikeli bir sansür biçimidir. Zira kemikleşen bu düşünce biçimi, yaratıcılığın önündeki en büyük engeli oluşturmaktadır. Bu düşüncenin kemikleşmesi de kuşkusuz pek çok nedenden kaynaklanmaktadır. En başta elbette beynin kendi içinde özgür olamaması gibi çok temel bir insan sorunu yatmaktadır. Ancak bilindiği gibi, oto sansürü doğuran ve besleyen faktörler de vardır. Bir belgesel film yönetmeni, şayet TRT'ye bir belgesel film projesi sunacaksa, fikrini, salt kendi yüreği ve beyniyle değil, TRT'nin ve dolayısıyla mevcut iktidarın dünya görüşüne göre oluşturmaya başlar. Fikir oluşuktan sonra da dil ya da tarih gibi, pek çok temel konularda kendini denetlemeye ve sansür koymaya devam eder. Eğer düşündüğü belgesel film projesi özel bir TV kanalı için ise, bu kez reyting kaygılarından kaynaklanan farklı bir oto-sansür uygulamasına yol açabilir. "Bazı belgesel film yapımcıları televizyon pazarına girebilmelerini tehlikeye atacak fazla politik, tartışmalı ya da büyük izleyici kitlelerinin beklenti ve değer yargılarına ters düşebile-

cek programları üretmekten çekinmektedirler" (Atabey, 2005).

Dış etkenler: Yönetmenin kendine uyguladığı sansürün dışında başta konu seçiminde olmak üzere çeşitli kademelerde, belgesel filmi yaptıran şirketin, TV kanalının ya da resmi ideolojinin kısıtlamaları söz konusudur. TRT'nin tek kanal olduğu ve özel şirketlerin de belgesele pek önem vermediği yıllarda, bu tarz sansürün en üst boyutlarını görmek mümkündü. Şimdi ise özel televizyon kanallarının yayın hayatına girmesiyle birlikte, belgesel filme yeni gösterim olanağı sunması açısından bu durum bir avantaj olsa da, bu kez reyting kaygısı ya da reklam verenler ve sponsorlar gibi farklı kısıtçıların belgeseli kavradığı görülmektedir.

Öte yandan, çoğu kez dışardan belgesel filmi satın almak, yaptırmaktan ucuza mal olmaktadır. TV kanalları ise belgesel filmi zaman dolduracak bir dolgu malzemesi olarak gördüğü için, Türk belgesel filminin gelişimini ve ülkenin ulusal kültür çıkarlarını bir tarafa bırakarak bu yolu tercih etmektedir. Yerli belgesel filmlerin fazla yapılmamasının altında, ideolojik nedenlerin yanı sıra bu tarz ticari kaygılar da yatmaktadır. Ayrıca, bazı ticari kanalların bazı yabancı belgesel filmleri, seslendirme sırasında kendi ideolojik amaçları doğrultusunda, deforme etmektedirler. Dış etkenlerin arasında önemli bir faktör de bütçe kısıtlamalarıdır. Bu kısıtlama ise, araştırma veya çekimlerin yapılabilmesi için yeterli zaman ayırlamaması, ya da yeterli teknolojik donanımın ulaşamama gibi sınırlayıcı faktörlere neden olabilmektedir.

Dış etkenlerin içinde belirleyici diğer kriter de belki yukarıdaki faktörlerle birlikte ele alınması gereken, toplumsal yapıdır. Gerek yönetmenin oto sansürünün oluşmasında,

gerekse de, özellikle ticari kanallar çerçevesinden bakıldığında bu yapı çoğu kez, belirleyici olabilmektedir. Tüm bunların ötesinde özetle söylemek gerekirse, belgesel film yapımı ve bu yapımdaki yaratıcılık, her şeyden önce, yönetmenin kendi iç yolculuğu ve bu yolculuğun ne denli keyifli olmasıyla koşutur.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Grierson'un, isim babalığı yaparak Flaherty'nin 'Moana' filmine belgesel adını vermesinin üzerinden yaklaşık 80 yıl geçti. Belgesel film, o günden bu güne gelinceye dek biçim ve içerik olarak pek çok değişime uğradı. Bu değişimi etkileyen nedenler ise, kısaca özetlemek gerekirse, toplumsal olaylar, politik olaylar ve teknoloji idi. Değişime neden olan tüm bu faktörlerle birlikte ve bazen de tüm bu faktörlere rağmen, belgesel film yapımcılarının en büyük kaygısı, gerçeği anlatırken yaratıcı da olabilmektir. Çünkü belgeselin amacına ulaşabilmesi için, insanların izlemesi ve etkilenmesi gerekti. Bunu sağlamanın yolu ise, gerçeklerin kaydedildiği ham filmin izleyiciye aynen aktarılmasından geçmiyordu. O nedenle belgesel filmin, gerçeğin yorumlanarak ve kurmaca filmde olduğu gibi, yaratıcılık unsurları da dikkate alınarak üretilmesi gerekiyordu.

Bu bağlamda belgesel film yapımcıları bir yandan gerçeği aktarırken bilimi, ama öte yandan bunu yaparken de, içinde sanatsal özellikleri barındıran yaratıcılık kaygılarıyla düşünmek ve üretmek zorundaydılar. "Sezgi, doğrudan doğruya kazanılan, kavramsal

olmayan kesin bir inanç doğuran yanılmaz bir bilgidir ve hakikate sezgi yoluyla da ulaşılır" (Moran, 1991: 251). Belgesel filmin de, bilimsel bir sanat olduğu göz önüne alındığında, sanatsal yanının da bilimsel yanı daha iyi anlamamızı ve algılamamızı sağlayacak olan sezgilerimizi geliştireceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu anlamda da, yaratıcılıktan uzak, kuru bilgiler verilerek didaktik tarzda gerçekleştirilmiş bir belgesel filmin ne sanatsal yanından, ve dolayısıyla, ne de izleyiciyi etkilemesinden söz etmek mümkün değildir.

Belgesel filmin ruhunda olması gereken duygusal ve zihinsel aktiviteleri harekete geçirebilmek için, yönetmen hem sorgulayıcı gerçekliği, hem de etkileyici duygusallığı birlikte kullanarak yaratıcılığını göstermelidir. Bu ikisini birlikte başarmanın yolu ise, gerçeğe sadık kalmaktan, ama aynı zamanda da sinemanın sanatsal yaratıcılık unsurlarından yararlanmaktan geçmektedir.

Bu arada dikkat edilmesi gereken en önemli hususlardan biri de, teknolojinin sunduğu olanakların izleyiciyi manüple etmede kullanılmamasıdır. Günümüzde, teknik özün, araç ise amacın önüne geçmiştir. Böylesi bir öncelikler zinciri ise, pek çok kitle iletişim aracı yapıtlarında olduğu gibi, belgesel filmin de sıradanlaşması riskini taşır. Bu anlamda da günümüzde, ihtiyacımız olan yaratıcılık, sanatın özgürleşimci ruhunu ve bilimin aydınlatıcı girişimini kışkırtan bir yaratıcılıktır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1977). *Ladik Belgeseli-Bir Uygulama Örneği*, Ankara: A.Ü S.B.F 1974 Yıllığı.
- Arijon. D. (1976). *Film Dilinin Grameri*. Demir (Derleyen), Eskişehir: Y.Anadolu Üniv. Yay.
- Armes, R. (1974). *Film and Reality, An Historical Survey*. Middlesex: Penguin Books.
- Aumont, J. (1992). *Aesthetics of Film*. Austin: Univ. Of Texas Pres.
- Atabey, M; (2005). *Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar*, Yeni Düşünceler Dergisi, Sayı:1
- Baddeley, H. (1985). *The Technique of Documentary Film Production*. London: Focal Pres.
- Bob Nowlan; Questions for Beginnig the Critical Analysis of Documentary Film,
http://www.uwec.edu/ranowlan/questions_crit_documentary.htm
- Bournow, E. (1993). *Documentary: A History of the Nonfiction Film*. Oxford: University Pres.
- Corner, J. (1995). *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold.
- Duoley, J.D (1995). *Büyük Film Kuramları*. İbrahim Şener (Çeviren), İstanbul: Sistem Yay.
- Guyann, W. (1990). *A Cinema of Nonfiction*. London: Fairlight Dickinson Univ. Press.
- Ivens, J. (1977). Belge Film Üstüne Notlar. *Yeni Sinema*.
- Jacobs, L. (1979). *The Documentary Tradition*. New York: Norton&Company.
- Kracauer, S. (1965). *Theory of Film*. Oxford: Oxford Univ. Pres.
- Kuruoğlu, H. (1992). *1972-1990 Yılları Arasında Türkiye'de Belgesel Sinema*. Basılmamış Doktora Tezi, D.E.Ü Sos.Bil. Ens. İzmir.
- Kutlar, O. (1968). Kısa Filmin İçeriği ve Yapısal Sorunlar, *Yeni Sinema*. Yıl:3. Sayı:19-20 Haziran.
- Lovell, A&Hiller,J. (1972). *Studies in Documentary*. London: British Film Institute.
- Moran, B. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Gündoğan Yay.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. London: Routledge.
- Rosenthal, A.(1990). *Writing, Directing and Producing Documentary Films*. Southern Illinois Univ. Press.
- Rouquette, M.L. (1994). *Yaratıcılık*. İstanbul: İletişim Yay.
- Sarioğlu, G. (1976). *Yapımda Yaratıcı Yaklaşımlar, 1974-76 A.Ü S.B.F Yıllığı*
- Schlegel, H.J. <http://www.latfilma.lv/symposium/1999/4sim375.html>
- Sebening, J. & Sponsel, D.
<http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/15/box15-2-1-e.html>
- Uztuğ, F.(1997). Belgesel ve Gerçeklik Hissine Doğru, *Belgesel Sinemacılar Birliği 1.Ulusal Konferansı Bildirileri Kitabı*, İstanbul.
- Vertov, D. (1970). Dziga Vertov ve Belgesel Sinema, *Genç Sinema*, Sayı:13.
- Vertov, D. (1976). Yazılar ve Film Tasarıları, *Gerçek Sinema*, Sayı: 12, Aralık.