

**T. C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
İLETİŞİM FAKÜLTESİ  
RADYO TV ve SİNEMA BÖLÜMÜ**

**BELGESEL FİLM  
VE  
PROPAGANDA**

**Araştırma Projesi**

**Ebru Karadoğan  
97060059**

**Danışmanı  
Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu**

**İSTANBUL 2001**

# İÇİNDEKİLER

## I. BÖLÜM

### BELGESEL FİLM: TANIMI, TÜRLERİ, BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ 1

#### 1. BELGESEL FİLM İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME

1

#### 2. BELGESEL FİLMDE BİÇİM VE TEKNİK 6

#### 3. BELGESEL FİLM TÜRLERİ 8

##### A. Tarihsel Gelişim Açısından Belgesel Türleri 8

a) Keşif Yöntemli Belgesel Film Türü 8

b) Sinema Göz 9

c) İngiliz Belge Okulu ve Grierson'un Belgesel Film Yaklaşımı

10

d) Kent Gerçekçiliği 10

e) Yeni Gerçekçi Akım 12

f) Çağdaş Akımlar 12

1. Sinema Gerçek 12

2. Özgür Sinema 13

3. Dolaysız Sinema 14

g) Propaganda Amaçlı Belgesel Filmler 14

1. Propaganda Amaçlı Tarihi Belgesel Filmler 14

2. Savaş Belgeselleri 14

##### B. Biçim ve İçerik Açısından Belgesel Türleri 15

a) Gezi Belgeseli 15

b) Toplumsal Belgeseller 16

c) Araştırma Belgeselleri 16

d) Bilimsel Belgeseller 17

e) Haber Belgeseli 17

f) Tarih Belgeseli 18

g) Propaganda Belgeseli 18

h) Derleme Belgesel 19

i) Arkeoloji Belgeseli	
20	
j) Yaratıcı Çalışmaları Konu Alan Belgeseller	20
k) Spor Belgeseli	20
<b>II. BÖLÜM</b>	
<b>BELGESEL FİLM VE PROPAGANDA</b>	<b>21</b>
1. GERÇEĞİN İZİNDE	21
2. BELGESEL FİLMDE NESNELLİK	25
3. BELGESEL FİLMDE EVRENSELLİK	26
4. İLETİŞİM KURAMLARI VE PROPAGANDA	27
5. BELGESEL FİLMDE PROPAGANDA	
34	
<b>III. BÖLÜM</b>	
<b>GÜNÜMÜZDE BELGESEL FİLM</b>	<b>41</b>
<b>A. FİNANSMAN SORUNU</b>	
41	
<b>B. NEREYE KADAR BELGESEL</b>	
43	
<b>C. TELEVİZYON VE BELGESEL FİMLER</b>	<b>45</b>
<b>D. TÜRKİYE’DE BELGESEL FİMLER</b>	<b>50</b>
<b>SONUÇ</b>	<b>57</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>63</b>

# I. BÖLÜM

## BELGESEL FİLM: TANIMI, TÜRLERİ, BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

### 1. BELGESEL FİLM İÇİN GENEL BİR DEĞERLENDİRME

*“Unutmak zaman alıyor ve zaman kendine alıyor unutulana. . . Yaşananlar anın boşluğuna yuvarlanıyor ve onu tutan ellere masumiyetini teslim ediyor. Zaman alıyor unutmak ve zaman kendine benzetiyor şeyleri. Şeyler anın tarifinde yetersiz kalıyor. Yetkin ve bilinçli ellerde zaman yeniden biçiliyor. Belli belirsiz kıpırtılar düşünceleri işliyor. Neliksiz niteliksiz boşluğunda zamanın, izler sürülüyor. Bir serüven başlıyor, gerçek değilse de muhtemellere doğru. Olan, olumlanana dönüşüyor. Belge belgeleyenine benziyor. Benzerler aklımızı kurcalıyor. Kimi zaman öğrenmenin hazzı farkında olmanın ıstırabına karışıyor. Zihin kendi bilmecesine dalıyor ve zaman ustasının elinde geçmişe doğru tükeniyor.”*

Belgesel Sinema dendiğinde bahsi ertelenemeyen gerçeklik arayışı her köşe başında yolumuza çıkacak. Gerçeklik konusuna girmeden önce belge, kaydetme ve belgesel kavramına biraz açıklık getirmek istiyorum.

Belge, herhangi bir olay veya sonradan meydana getirilen ve o olay hakkında bilgi veren yazı, makale, tablet, roman, şiir, ağıt, gazete, dergi veya resim, fotoğraf, video, cd, dvd, film gibi görüntü kayıtları, ses kayıtlarıdır. Bu sayede olay, bir anlamda tarihe geçirilmiş olur. Yazının icadından önce mağaralara çizilen resimler de o dönem hakkında bilgi veren belgeler olarak kabul edilir. Eski çağlar hakkında bilgi edinmek için yapılan kazılarda ortaya çıkarılan fosiller, buluntular, antik şehirler de belgedir. Paralar üzerine yapılan kabartmalar incelendiğinde, o dönemin önemli kişileri öğrenilmiştir. Para üzerindeki kabartmalar veya resimler de belgedir. Bir yazarın başka bir kişi hakkında yazdığı biyografi, bahsi geçen kişi hakkında belge olarak kabul edilecektir. Seyahat anıları, seyahat edilen

yerler hakkında belge oluşturan yazılardır. Bir fotoğrafta yer alan kişi belgelenmiş olur veya bir yerin fotoğrafı çekilmişse o yerin fotoğraf çekildiği tarihteki durumu belgelenmiş olur. İnsanların belgelemediği ancak şahit olduğu olaylar belge olmasa da, olay hakkında yapılan bir röportaj ile belgelenmiş olur. <sup>1</sup>

. . . “oradaydım”, “yaptı” gibi her geçmiş zaman kullanımı biraz tarihtir. Doğru, yanlış veya hatalı, zihnimizin tarih alışkanlığını yansıtır. Gazetelerin varoluş nedeni, bir önceki günün tarihine duyduğumuz ilgidir. Son görüşmemizden bu yana ne olup bittiğini anlatmak ve onların anlatacaklarını dinlemek için arkadaşlarımızı ararız. İnsanlar anılarını saklamak için ya da yaptıkları işleri gelecek kuşaklara aktarmak için günce tutarlar; aynı şekilde, gururlarını yükseltmek için soylarını araştırarak “bir yere ait olma” duygularını güçlendirirler. Doktor, hastasının ve onun ebeveyninin daha önce geçirmiş oldukları hastalıkları araştırarak tanı koyar. Her kurum, klüp veya komite, yalnızca başarılarının kanıtı olması için değil aynı zamanda bir deneyim olsun diye not ve kayıtlar tutar: Geçen yıl ne yaptık? İlk kez soru sorulduğunda ne yanıt verdik? Avukatlar ve yargıçlar da kendilerinden önce yapıla gelmişlerin yardımıyla düşünürler ve yaptıkları araştırmalarla yasalarımız oluşur. Aynı şekilde, en popüler yazın biçimi olan romanda, hayal ürünü olan olaylara gerçek havası vermek için gerçek tarih biçimi taklit edilir. <sup>2</sup>

Bu taklit, belgesel filmde de yaşanmışlığın gerçeğe olabildiğince yakın yansıtıldığı izlenimi vermede kullanılan bir yöntemdir.

Belgesel filme dair birkaç tanım vermek gerekirse; Erol Mutlu’nun Belgesel Sinemacılar Birliği’nin I. Ulusal Konferansı’na göndermiş olduğu notlarında yer verdiği, Dünya Belgesel Birliği’nin 1948 yılı itibarıyla yapmış olduğu tanımlama şöyledir: “Ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak yoluyla yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara seslenecek biçimde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir.”<sup>3</sup>

TRT Ankara Televizyonu Belgesel Programlar Eski Müdürü Muhsin Mete ise, belgeselin tanımını şöyle yapıyor: “Gerçek hayattan alınan herhangi bir olguyu, kendi tabii çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde, sonradan kurulmuş dekorlar veya seçilmiş yerlerde işleyen, çok defa belirli bir amacı yansıtan film çeşidi.” Bu tarif belgesel

---

<sup>1</sup> Hayri Çölaşan, TRT Ankara Televizyonu Prodüksiyon Müdürlüğü Film Çekim Servisi Kameramanı <http://216.95.250.177/belgesel/belge/html>

<sup>2</sup> Jacques Barzun-Henry F. Graff, *Modern Araştırmacı*, çev. Fatoş Dilber, Tübitak Yayınları, 1999, Ankara, s.7

<sup>3</sup> Özden Cankaya, “TRT’nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcıların Konuya İlişkin Değerlendirmeleri”, *Belgesel Sinema Üzerine*, Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferansı Bildirileri, Tayf Basım, İst., Mart 1977, s.66-67

filmle drama arasındaki farkı da ortaya koyuyor. Belgeselde gerçek hayat tabii çevre ve kaşı söz konusu olduğu halde, dramada belli bir senaryonun, profesyonel oyuncularla, genellikle stüdyoda canlandırılması söz konusudur. Gerçi drama ile belgesel arasında bu kadar kesin hatlarla ayırım olmayabilir. Dramada belgesel unsurlara yer verilebileceği gibi dramatik belgeseller de olabilir.<sup>4</sup>

Ünsal Oskay'a göre; "Belgesel film, insanın doğa ile ve başka insanlarla kurduğu ilişkinin belirli bir biçimden kaynaklanan unutmaya, acımasızlığa ve mutsuzluğa karşı direnen bir sanat formu, bir sanat alanıdır."<sup>5</sup>

Bu tanımlamada belgeselin insanın iç dünyasında olumsuz sonuçlar doğurması muhtemel eğilimlere savaş açan bir sanat iken, İngiliz Belge Okulu yönetmen ve kuramcısı Basil Wright'a göre; "Belgesel film, şöyle ya da böyle bir film değil, yalın olarak, kamuoyuna bir yaklaşım yöntemidir."<sup>6</sup>

Bu tanımlamaların ardından belgesel filmin gelişimine tarihsel bir çerçeve içinde açıklık getirebiliriz.

Fransız İhtilali'nin sonrasında oluşan yeni yapı, Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkması ve bunlarla birlikte kültürün yeni bir ivme kazanması, daha önce bahsi geçen gerçeği yakalama çabalarına yeni bir soluk getirmiştir. Fotoğrafla birlikte ilk defa insanoğlu gerçeği olduğuna en yakın şekilde, yaratıcının yorumunu en aza indirerek yakalayabiliyordu. Bu gerçek anlamıyla bir devrimdi.

Bütün bunlara bir de roman sanatında gelişen realizm ve kaba gerçekçilik olarak tanımlanacak olan natüralizmin de katkıları olmuştur. Yüzyıllar öncesinden beri ilk defa sözcükler gerçeği olduğu gibi aktarmak amacıyla kullanılıyordu. Sanatın yarattıkları bunlarla sınırlı değildi. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan empresyonizm aynı fotoğraf gibi anlık gerçekliği yakalama çabasını güdüyor; renk ve ışık faktörünü daha büyük bir önemle devreye sokuyordu. İşte bu ortam içinde sinema doğdu. 1895 yılında Lumier Kardeşler'in buluşuyla ortaya çıkan sinema zaten fotoğrafla elde edilmiş olan katıksız gerçekliğe, onun en büyük eksikliği olan hareket faktörünü katıyordu. Böylece algılanabilir zamansal bir sürecin gerçekliğini kaydetmek, diğer bir deyişle zamanı hapsetmek mümkün olabiliyordu. Bunun nedeni ise sinemanın var oluş prensibinde yatar: "Sinemanın temelinde yatan yanılısama, beynin gözün ağtabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da

---

<sup>4</sup> Hayri Çölaşan, adı geçen internet adresi

<sup>5</sup> Ünsal Oskay, "Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve Büyük Balık Küçük Balığı Yer Dedirten Globalleşmenin Kültürü," Belgesel Sinema Üzerine, Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferansı Bildirileri, s.148

<sup>6</sup> Basil Wright, "Documentary Today", The Penguin Film Review, cilt 1, sayı 2, Londra 1947, s.38'den aktaran,

Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, 2. Baskı, İst., Broy Yay., 1990, sf.125

kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağtabakası görüntülerini, hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır. Bu yüzden insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızla (genellikle sessiz sinemada saniyede 16, sesli sinemada saniyede 24 kare) art arda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görür.”

Böyle bakıldığında insan anatomisinden gelen bu “zaafın” aslında bizi yine kesintisiz değil; yarısamaya dayalı, bir bakıma sanal bir gerçekliğe götürdüğü anlaşılır. Çünkü yine elde edilen zamandan belirli parçalardır. Ancak her şeye rağmen, bu bile pek çok değiştirmeye ve pek çok kişiyi heyecanlandırmaya yetti. Bu ilk heyecanlananlardan biri de biraz önce bahsedilen Lumier Kardeşler’di. Onların sinemanın kurucusu olarak yaptıkları pek çok film belge niteliğinde yapımlardı. Onlar geliştirdikleri kamerayı bir yere kuruyor ve alıcının kaydettiği bölgedeki gerçekliği kaydediyorlardı. Bu belge filminin de doğuşu oluyordu. 1895 yılı sinemanın doğuş yılı olarak kabul ediliyor ama yapılan çalışmalar belgesel nitelikte olduğu için “Belgesel filmin doğuşu sinemanın doğuşu ile özdeşdir. Çünkü belgesel filmler ilk sinema ürünleridir.”<sup>7</sup> Ancak belgenin belgesele dönüşebilmesi için uzun zaman gerekti.

Gerçekliklerin hapsi. . . Bu kavram 20. yüzyıl başının siyasi ve kültürel ortamı için çok ama çok şey uyandırıyor. Çünkü çağ, Hobsbawn’ın deyişiyle aşırılıklar çağıydı. Devrimler, savaşlar ve çalkantılar kapının eşiğindeydi. Elbette ki aşırılıklar çağının aşırılıkları da böylesine müthiş bir gücü kullanmak istediler. Böylece yüzyıl başında iktidara yürüyen Bolşevizm’in eylemleri kameralarca kaydedildi. Bu politik tavır veya kullanım kendini daha güçlü bir şekilde I. Dünya Savaşı’nda, Rusya’da devrim sonrasında gösterecektir. 1930’lardan itibaren Faşizm ve Nazizm’in iktidar yürüyüşlerinde de ve onların tüm muhalif güçleri susturmayı başarabilmelerinde de belge filmlerinin çok önemli bir rolü olacaktı. İşin ilginç kısmı ülkemizde de sinema yine böyle bir çabadan, Osmanlı’nın I. Dünya Savaşı’na katılımı sırasında, daha önce 1878’de Ruslar’ın Ayastefanos’a (Bugünkü Yeşilköy) geldiklerinde diktikleri abidenin yıkılışının Fuat Uzkınay adlı daha sonra ilk Türk sinemacısı sayılacak bir askerin çekimiyle başlamış olmasıdır. Özetle belgesel sinemanın özünü oluşturan belge sineması başta sinemanın ilk türü olarak ortaya çıkmış ve dönemin politik ihtiyaçlarına cevap verecek bir propaganda unsuru olarak kullanılmıştır.

Bu durum ancak 1922’lerde eski kıta Avrupa’nın yaşadığı savaşı ve sıkıntıları çekmeyen Amerika’da aşılabildi. İlk kez bu yılda Robert Flaherty adlı bir yönetmen kişisel gözlemlerine dayanarak Eskimo yaşamını görüntüledi. Nanook of the North (Kuzeyli

<sup>7</sup> Simten Gündes Öngören, Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması, Der Yay., İst., 1991, s.9

Nanook) . Tam da bu sıralarda İngiltere’de yönetmen H. Bruce Woolfe I. Dünya Savaşı’nın görüntülerinden bir film derledi. Bunun yanında 1925’te Almanya’da yapılan uzun metrajlı Wege zu Kraft und Schönheit (Güce ve Güzelliğe Giden Yollar) gibi kültür filmleri de tüm dünyada ilgiyle karşılanıyordu.

Böylece belge filminden belgeye geçişin ilk adımları atılmış oluyordu.

Belgesel sinema özneliği yönetmenin seçtiği kadrajı ile sınırlı olan yapıtlarla yoluna koyuldu. Ancak bu çabalar II. Dünya Savaşı’nın kabus dolu yıllarında çok büyük sekteye uğradı: Artık ipler yönetmenin elinden kaçmıştı. Filmler genelkurmayın, propaganda dairesinin vb. ’nin isteğiyle hazırlanıyordu. Gerçeklik ideolojinin istediği şekilde değiştiriliyordu. Müttefikler Berlin kapısına dayandıkları zaman bile Berlin’de semiz, güçlü, güzel ve en önemlisi mutlu Alman köylülerinin hayatı gösteriliyordu. Aynı şekilde baştaki belge sinemasından tamamıyla bağımsızlaşan drama-anlatı sineması ise toplumsal-bireysel gerçekliği hakim güçlerin isteğine göre sergiliyordu. Faşist İtalya’da beyaz telefon filmleri yapılıyor, tüm gerçeklikler beyaz telefonlu evlerde yaşayan insanların hayatlarına göre kuruluyordu. Savaşın diğer yüzünde, müttefik kanadında da aynı şeyler geçerliydi. Orada da bugün Hollywood’da da örneğini bolca gördüğümüz kaba milliyetçilik temaları işleniyor, tüm bir toplum yanılsamalı bir yozlaşmış gerçekdışılık peşinde sürükleniriliyordu.

Tabii bu arada gerçeklik hissini diğer bir önemli ögesi olan ses de devreye sokuluyordu: Bundan sonra peliküle görüntünün yanında ses de hapsedilebiliyordu. İşte bu fotoğrafın ve sinemanın bulunmasından sonraki üçüncü büyük başarıydı. Artık, materyalist bir yaklaşımla, doğanın; idealist bir yaklaşımlaysa, tanrının elinde bulunan gerçeklik mevzileri insanoğlunca teker teker ele geçiriliyordu. Artık insanlar dalgalı bir denizin görüntüsünü seyrederken suyun kıyıları dövmesinin sesini de duyabiliyorlardı. Bundan sonra dördüncü mevzi sıra gelmişti: Renk. Ve o mevzi de çok geçmeden ele geçirildi. Artık ağaçlar tüm yeşilliğiyle görüntülenebiliyordu.

Bilimin getirdiği tüm bu olanaklara politika II. Dünya Savaşı sonrasında başta entelektüeller olmak üzere tüm toplum kesimleri üzerinde yarattığı arınmacı, görelî özgürleşmeci havayla yardımcı oldu. Böylece savaşın tüm şiddetini yaşamış olan Avrupa’da gerek belgesel sinemada, gerekse de anlatı-drama sinemasında yeni akımlar doğdu. İlk filizlenenler İtalyan Neo Realismo’su (Yeni Gerçekçilik) ve İngiliz Free Cinema’sıydı.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nde tamamen belgeye yakın bir nesnellikle yapılan çekimler göze çarpar. Yeni gerçekçi filmlerde oyuncular ya senaryoda belirtilen karaktere



göre, onun mesleğinden oyuncu olmayan biri olarak seçiliyor; ya da olabilecek en yalın oyunu oynayan profesyonel oyuncularından seçiliyordu. Bunların yanında gerçekdışı, olağanüstü hiçbir olaya yer verilmiyor, faşizmin, Kara Gömlekliler'in, Duçe'nin ezdiği sol entelijansiya yenik, fakir, İtalya'dan kesitler sunuyordu. Akımın İlk filmi sayılabilecek olan Rosellini'nin Roma Açık Şehir'i (1945) , De Sica'nın Kaldırım Çocukları (Sciussa, 1946) ve sinema tarihine geçmiş başyapıtı Bisiklet Hırsızları (Ladri di Bicylette, 1948) , ayrıca Visconti'nin başyapıtı Yer Sarsılıyor (La Terra Trema, 1948) bu akımın mihenk taşları olarak sinema ve sanat tarihlerindeki şanlı yerlerini aldılar. Ayrıca Fellini'nin ilk dönem filmlerinden olan Sonsuz Sokaklar (La Strada, 1954) da bu akımın son başyapıtıdır.

Bunun yanında savaşın baş aktörlerinden İngiltere'de, sinemacılar-entellektüeller savaş döneminin propaganda filmlerini bir yana bırakarak yeniden gerçeğe dönme ihtiyacını hissettiler. Bu da Free Cinema'yı doğurdu. Hemen ardından Fransa'da Cinema-verite doğdu. O da kendinden önce İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve İngiliz Free Cinema'sının getirdiği mirası daha da geliştirdi.

Bu gerçekliği arama serüveninin "68 İsyanı"nın da fikirsel köklerini oluşturması ve onlara ortamı hazırlayan hareketin bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Burada belgesellerin temel izleğinin değişmesi söz konusudur. Artık yaratıcı, diğer bir dille yönetmen daha etkilidir. İlk dönem örneklerinde olduğu gibi yönetmen kamerayı bir yere kurup onları izlemekle kalmaz. Yaratıcı kaydedilecek görüntüyü kendi "gözüne" diğer bir deyişle ideolojisine, felsefesine, sanat anlayışına göre biçimlendirir. Zaten 68 hareketlerinde tam anlamıyla bir patlama gösteren belgesellerin hepsi, özellikle de Avrupa kaynaklı olanları yükselen Marksist hareketin getirdiği dilimize toplumcu-gerçekçilik diye yanlış aktarılmış olan sosyalist-gerçekçiliğin izinde çekiliyordu. Genç sinemacılar, ki bunların arasına ülkemizdeki genç sinema hareketinin temsilcileri de girer, kameralarını alıp, uyanan toplum kitlelerinin proletaryanın, üniversite gençliğinin, kurulu düzene karşı çıkışın, eylemlerini kaydetmeye koyuldular.

## **2. BELGESEL FİLMDE BİÇİM VE TEKNİK**

Belgesel senaryosu, öykülü film senaryosunun uygulama aşamasına benzerdir. Konunun içinde toplumsal referanslar bulunur.

Oluşum ve süreklilik konusu, amaç ve konu ile yönetilmelidir. Felsefi ifadeler bir yöntem olarak yapı ve uygulamada önemli bir rol oynamaktadır. Eisenstein Ekim (Oktiabr) filmine bu tarihsel özdek şeklinde yaklaşmıştır. Yaşasın Meksika (Qua Viva

Mexico!) filminde de benzer çizgiler görülmektedir. Diğer Rus yönetmenlerinin çalışmalarının çoğu, aynı diyalektik temele bağlıdır fakat onların çoğu, daha önce gördüğümüz gibi, karşıt kuvvetlerin buluşturulması ile oluşturulan sentez temsiline başarısız olmuşlardır. Olgular, insan oluşumunun ifade sorunu ile yakından ilgilidir. Eisenstein'ın Ekim filmi kitlenin diyalektiğidir; Pudovkin'in St. Petersburg'un Sonu filmi kitlelerin bireysel ifadesinin diyalektiğidir; Dovçenko'nun Earth filmi ise doğal güçlerin diyalektiğidir.

Geçmişte film terimleriyle diyalektik yönteminin tamamen başarılı bir şekilde uygulanması örneği bulunmamaktadır. Ancak belgesel yöntem içinde bu konuda gelişim gözlenmektedir. Belgesel yaklaşımda ortaya koyduğumuz tüm ilkeler, toplumsal ve ekonomik ilişkiler, belgeselde denetleyici kuvvetler olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuda ortaya konan fikirler çok ender olarak gerçekler kadar önemlidir. Yalnızca Doğalcılar'ın romantik geleneğinde ve Kıtasal Gerçekçiler'in yüzeysel ritimlerinde özdekçiliğin yerini idealizm alabilmiştir. "Özdek yaşamındaki üretim kodu, yaşamın toplumsal, politik ve ruhsal karakterini göstermektedir." diye yazar Marx. Belgeselcinin diyalektik oluşum konusunda kendisini çok iyi yetiştirmesi gerekmektedir. Diyalektik anlamlandırma, yönetmenin üzerinde çalıştığı konu-özdek ile değil, onun zihinsel tutumu ile ilintilidir.

Yaygın olarak bilindiği gibi, diyalektik, bir felsefi mantıksallaştırma yöntemidir. Daha önceki çözümlenmelerde açıklandığı gibi, 1) Bir önerme, 2) Önermeden kaynaklanan bir karşıtlık, ve 3) Her ikisinin uzlaşması, söz konusudur. Bunlar, 1) Tez (sav) , 2) Antitez (karşısav) ve 3) Sentez (bileşim) olarak özetlenebilir. Bütün diyalektik kuram, bu formül üzerine kurulmuştur. Çağdaş düşünürler, bu yöntemin modasının geçtiği iddiasında bulunabilirler. Ancak film alanında konu ve teknik oluşuma yaklaşım açısından, bu yönteme başvurmak olanaklıdır. Diyalektik dram olarak bir çatışmadır ve filmin yapısını belirlemek zorundadır. Yapım sırasında bu üç olgu tekrar tekrar ortaya çıkar: Film şeridinin temel kompozisyonunda (çerçeve ve çerçeve, çekim ve çekim, vb. arasındaki çatışma) , senfonik hareketin oluşturulmasında (karşılaştırmalı ritimler) , sesin düşsel kullanımında (üçüncü fikri oluşturmak için aynı anda ifade edilen iki motif) , sekansların yapısında ve kısaca bir bütün olarak filmin yapısında.

Diyalektik yaklaşım, belgeseldeki hareket çözümlemesini yönetir. Ele alınan her işte, balıkçı ağlarının çekilmesinde, perçin yapılmasında, karşıt kuvvetler vardır. İkinci kuvvet, birincisinden ortaya çıkar ve onların çarpışması sonucunda sentez sağlanır. Belgeselci, özdeğin bu yorumlanmasını karakterine göre, şiirsel düşsel öğelere, dramatik

gerilim ve senfonik harekete göre oluşturur. Ve tek bir sekanstan bütüne yayılabilecek bir yöntem ortaya çıkar.

Üretimin varolan koşulları altında, bu ister propaganda, isterse kar amaçlı olsun, her ikisinde de, doğruların sade ifadeleri biçiminde, diyalektik bir temel üzerinde belgeselin gelişme olanağı vardır. İzleyici, bu doğrultudan yola çıkarak kendi yargılarına ulaşacaktır. Propagandacı bakış açısından bakıldığında, insanlar arasında, gerçekte varolduğundan daha fazla toplumsal ve politik bilinçlilik öngörülmektedir. Ancak diyalektik yaklaşım, kesin yargıları olmayan bir durumdur ve yönetmen açısından, olumlu yargılarda bulunulmasını talep etmez. Bu nedenle, bilinen propaganda eğiliminin dışına düşer. Örneğin Wright'ın Batı Yerlileri ile ilgili filmlerinde, zencilerin çalışma koşulları, muz taşıyıcılarının Batılı yöntemlerinin bilimsel mekanikliği ile keskin bir rahatlık içinde verilmiştir. Onun Seylan Türküsü filminde geleneksel yapı, dinsel törenler ve gündelik yaşantının yerini, Batı'nın ticari yöntemlerinin talepleri ile kesişme içinde yer almaktadır. Her iki durumda da, tutum doğruların tarafsız olarak ortaya konması ile ifade edilir.

Aynı zamanda tüm kuramsal çalışmaların yazılı senaryoya etkide bulunması gerekir. Böylece çekim aşamasında karşılaşılabilecek sorunlar azalacaktır. Eisenstein, Odesa Basamakları'nı görene kadar, o ünlü sekansını çekmeyi düşünmemişti. Belgeselci de senaryoya bağlı olmasının yanı sıra düşünce özgürlüğü içinde olmalı ve çalışmalarını esnek bir tutumla sürdürmelidir. Karşısına çıkabilecek olanakları değerlendirmesini bilmelidir.<sup>8</sup>

### **3. BELGESEL FİLM TÜRLERİ**

Simten Gündeş Öngören belgesel filmlerin sınıflandırılmasında tarihsel gelişim ve içerik açısından iki ana ayırmaya yapmıştır. Gerek tarihsel gelişim açısından gerekse içerik açısından propaganda unsuru taşıyan belgesel filmler II. Bölüm'de detaylı olarak incelenecektir.

#### **A. Tarihsel Gelişim Açısından Belgesel Türleri**

##### **a) Keşif Yöntemli Belgesel Film Türü**

---

<sup>8</sup> Paul Rotha, a.g.e, s.68

Keşif yöntemli belgesel film türü ya da kimi sinema kuramcılarının sınıflandırmasına göre öykü belgeselinin ilk örneği olarak kabul edebileceğimiz ilk film Robert Flaherty'nin Nanook of the North (Kuzeyli Nanook) filmidir.<sup>9</sup>

Flaherty bu filmde geçmişle gelecek arasındaki romantik ilişkiyi göstermiş, ilkel insanın, içinde yaşadığı doğal çevreyle savaşını, uzlaşmasını ve varlığını göstermesini konu edinmiş, gerçekte var olanı sağlıklı bir biçimde görüntülemiştir.

Keşif yöntemli film türünün temel özellikler şunlardır:

- Gerçek insanların yaşantıları günlük doğal çevreleri içinde incelenmelidir.
- Gerçek insanların davranışlarındaki doğallığı korumak, alıcının ilk çekimde elde edeceği çekimlerle sağlanır.
- Değişik kültürleri keşfetmek amacıyla yapılacak filmlerde önce bu ülkelerle ve kültürleriyle ilgili yazılı kaynak araştırması yapılmalıdır.
- Önceden ayrıntılı plan yapmaktan kaçınılmalıdır, çünkü çekim sırasında daha önceden tasarlanamayacak sahneler ortaya çıkabilir.
- Belgesel film, yapımcının konuya karşı duyduğu aşırı ilgi sonucunda doğar.
- Filmciler önceden gözleme sırasında değil, çekim ve kurgu esnasında oluşturulur. .
- Alıcı çok önemlidir. Yönetmen kendi gözü yerine alıcıdan yararlanmalı, böylece kendi gözüyle göremediklerini görmek için her şeyi kaydetme yoluna gitmelidir.
- Çekilen filmler birkaç kez izlenerek keşif yoluna gidilmeli ve gerçeğin yeni görüntüsü çıkartılmaya çalışılmalıdır.
- Alıcının görevi görsel notlar almaktır.
- Filmde önceden gözlem, sonra seçme, ya da önce gözlem sonra sanat yapılmalıdır.
- Yönetmen, her şeyden önce alıcıdandır, bunun için her şeyi alıcısıyla görüntülediği anda film yapmaya çalışmalı, kurgudan çok alıcıyı kullanmalıdır.

Bu yöntemle çekilen Flaherty filmlerinden bazıları şunlardır: Man of Aran, Louisiana Story, The Land.

## **b) Sinema Göz**

Belgesel filmin gelişiminde en önemli ve en büyük akımlardan biri 1917 Sovyet Devrimi sırasında ve hemen sonra Dziga Vertov tarafından güncel film karelerinin kurgulanmasıyla elde edilen haber filmlerinin ortaya çıkmasıdır.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.34

Sinema-Göz kuramı çerçevesinde meydana getirilen filmlerden bazıları: Habersiz Yakalanan Yaşantı (Vertov-Kaufman) , Dünyanın Altıda Biri (Vertov) , Alıcılı Adam (Vertov) , Lenin'in Üç Şarkısı (Vertov)

Sinema-Göz kuramının bazı özellikleri şunlardır:

- Başkalarının çektikleri görüntüleri kurgulayarak, Sinema-Göz'ü uygulamadan da film yapılabilir.
- Sinema-Göz, yaşantıyı habersiz yakalamayı yadsıyabilir. Buradaki seçimin ve pasifliğin yerine yaşantının bir parçası olarak bazı tepkilerin oluşmasını sağlayarak etkin bir işlem görebilir.
- Sinema-Göz her zaman belirli sahneye koyma uygulamalarını reddetmez. Bu tür sahneye koymalar, trükajlar (hileler) , kurgu ile elde edilen etkiler, Alıcılı Adam filminde yer almaktadır.
- Yaşantıyı habersiz yakalamak, kurguya başvurmadan da olasıdır. Eğer insanın 8-10 dakikasını bir belge olması açısından yine 8-10 dakika vermek gerekiyorsa öyle yapılır.
- Sinema-Göz ile Radyo-Kulak birleştirilmesi, seslerin görüntülerle birlikte alınmasını ve onlara uymasını gerektirmeyebilir, duruma göre sesler görüntülerin dışında olabilir.<sup>11</sup>

Vertov'un Sinema Göz Akımı'nın ve buna dayanarak gelişen belgesel türün genel özellikleri şunlardır:

- Temel amaç uluslar arası bir dil oluşturmaktır.
- Sinemanın objektifi hareketliliği ile insan gözünden de daha iyi kullanılarak her yerde, her şeye yönelebilir.
- Çevrede olup bitenler tıpkı bir haber filmi gibi çoğunlukla önceden hazırlık yapılmaksızın ve içine yorum katılmaksızın çekilmelidir.
- Bu yöntemde kurgu çok önemli bir unsur olduğu için belgeselin asıl görevi burada odaklanmaktadır; Sinema-Göz ile haber filmlerinin ayrımı da buradadır.
- Filmin bütünlüğünü sağlamak amacıyla; tamamıyla nesnel bir biçimde çekilen film parçaları kurgu sırasında uygun bağlantılarla birleştirilmelidir.
- Bu yöntem, alıcı ve diğer gereçlerin, donanımın sağladığı teknik olanakların özgürce kullanılmasını sağlamaktadır.

---

<sup>10</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.44

<sup>11</sup> Georges Sadoul, Dziga Vertov ve Yaşanılan Gerçekler, Çev: Engin Ayça, Yedinci Sanat Dergisi, sayı: 14, Nisan 1974 sf.59

### c) İngiliz Belge Okulu ve Grierson'un Belgesel Film Yaklaşımı

Flaherty'nin *Industrial Britain* ve *Man of Aran* gibi belgesellerinden ve Sovyet filmlerinden etkilenen, temel ilkelerini Grierson'un 1932 tarihli *Küçük Manifesto*'sundan alan İngiliz Belge Okulu, çalışmalarında filmlerini bir yandan propaganda amacıyla kullanırken diğer yandan sanatsal niteliklerini de başarıyla koruyabilmişlerdir.<sup>12</sup>

İngiliz Belge Sineması'nın örneklerinden bazıları: *Balıkçı Tekneleri* (Grierson) , *Seylan Türküsü* (Grierson) , *Gece Postası* (Grierson) , *Yükselen Gelgit* (Rotha) , *Adolf Hitler'in Yaşamı* (Rotha) , *Yemek Saati* (Anstey) , *Köy Kente Gidiyor* (Wright)

Bu okulun temel ilkeleri şöyle özetlenebilir:

- Belgesel tüm gerçekliğiyle yaşanan sahneleri ve yaşam öyküsünü görüntülemelidir.
- Gerçek dünya görüntülenirken doğal oyuncular ve doğal sahne bir yol gösterici olarak kullanılmalıdır.
- Belgeselin gereçleri ve öyküleri de yaşamın içinden ve gerçek olurlarsa yaratıcılık ortaya çıkar.

### d) Kent Gerçekçiliği

1920'li yıllarda yapımcıların yakın çevreleri ile ilgili gerçekleri görüntüleyip dramatik bir yapı içinde sunmaları biçiminde ortaya çıkan bu belgesel türünün başlıca temsilcileri; Haws Richter, Water Ruthmann, Alberto Cavalcanti, Jean Vigo, Henry Storck ve Joris Ivens'tir.

Bu filmlerin en belirgin özelliklerinden biri uyandırdığı senfonik etkidir. Ruthmann'ın *Şehir Senfonileri* akımının ilk örneği Berlin filmidir. Buradaki "Senfonik sözcüğü kendini tanımlayarak Ruthmann'ın ritme ve biçime verdiği ilgiyi simgelemektedir. Ruthmann bu filmde doğrudan insanla ilgilenmeden Berlin kenti yaşamından bir günü Eisenstein'in kurgu tekniğinden yararlanarak sergiliyordu.<sup>13</sup>

Bu türe örnek teşkil edebilecek filmlerden bazıları arasında *Yalnızca Saatler* (Cavalcanti) , *Nis Konusunda* (Kaufman-Vigo) , *Köprü* (Ivens)

Kent gerçekçiliği, kent senfonileri ya da senfonik belgesel filmlerin genel özellikleri şunlardır:

---

<sup>12</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.53

<sup>13</sup> Eric Barnouw, *Documentary: A History of the Nonfiction Film*'den aktaran Simten Gündeş Öngören, *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması* , Alfa Yay., Aralık 1988, s.74-80

- Bu tür belgesel filmler, şehir yaşantısı ve yakın çevreyle ilgili gerçek olayları tüm yönleriyle sergilemeye çalışırlar.
- İnsan, önem kazanarak canlı bir biçimde kişisel yönleriyle ele alınır.
- Kurgu senfonik görüntüyü sağlamakta büyük yer tutar.

### e) Yeni Gerçekçi Akım

II. Dünya Savaşı sırasında savaş filmleriyle birlikte yaygınlaşan ve örnekleri çoğalan bu türe ait yapımlar savaş sonrasında önemli ölçüde azalmıştır.

Yeni Gerçekçilik Akımı, Fransız doğalcılığı, Sovyet Toplumcu Sineması, İngiliz Belge Okulu'nun deneyimlerinden beslenerek sinemadaki tüm gerçekçi akımların savaş sonrası toplumsal sorunlara uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır.

Türe kuramsal anlamda en büyük katkıyı Cesaere Zavattini yapmıştır. Roberto Rosellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Antonioni ve Federico Fellini Yeni Gerçekçilik Akımı'nın başlıca yönetmenleridir.

Yeni Gerçekçilik Akımı'na ait filmlerden bazıları: Paisa (Rosellini) , Kaldırım Çocukları (Sica) , Bisiklet Hırsızları (Sica) , Yer Sarsılıyor (Visconti)

Nasyonal Sosyalizm'in baskı yönetimindeki yaşam, savaşa direnme eğilimi, karaborsa, işsizlik, gecekondu ve güneydeki toprak sorunu gibi konular ele alınmıştır. Türün temel özelliklerini maddeleştirirsek;

- Toplumsal sorunlar önem kazanır
- Bu sorunlar kendi doğal çevrelerinde insancıl ve dürüst bir biçimde ele alınmaya çalışılır
- Çoğunlukla aktör olmayan kişiler kullanılır
- Bu tür filmlerde oyuncu kendi yaşamını özgünce canlandırmalı, söyleşileri kendi içinden geldiği gibi yapmalıdır
- Siyah-beyaz film kullanımı tercih edilir
- Bu tür filmlerde sinema hileleri kullanılmamaya çalışılır
- Yaşamın kendi doğal akışı dramatik yapıya uydurularak verilir
- Anlatım filmin doğal akışı içinde yalındır.<sup>14</sup>

### f) Çağdaş Akımlar

#### 1. Sinema Gerçek

---

<sup>14</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.87

Taşınabilir alıcı, canlı yayın ve eşlemeli seslendirmenin kullanıldığı bir çevirim yöntemi olarak karşımıza çıkan türün oluşumundaki temel faktör teknolojidir. Oyuncu yerine gerçek insanlar kullanılmış, tabii mekanlarda, kimi zaman önceden tasarlanmış bir senaryonun olmadığı çekimler yapılmıştır. Dış etki ve yönlendirmeden mümkün merteye uzak kalınmıştır.

1922-1924 yılları arasında Dziga Vertov'un çevirdiği bir dizi filmde türün ilk örnekleri verilmeye başlandı. Vertov'un yöntemi 1960'larda ortaya çıkacak Sinema Verite'nin temelindeki düşünceleri hazırlamıştır.

Başlıca özellikleri:

- Doğrudan davranışı sergilediğinden söyleşilere önem verir.
- Oynama eylemine tümüyle karşıdır. Bu yüzden gerçek kişiler doğal davranışlarını sergiler, yönetmen tarafından seçilmiş roller yapmazlar.
- Taşınabilir araç-gerecin yardımıyla denetim dışı, o anda gerçekleşen olaylar filme alınır.
- Film yapımcısı teknik zorluklarla karşılaşmamalıdır. Bu yüzden her türlü çekimi yapabileceği araç-gereçle donanmalıdır.
- Alıcının görevi diğer sinema türlerinde olduğundan başkadır. İnsan alıcıya değil, alıcı insana yönelir.
- Tüm bu özgür ortam içinde film yapımcısı, bir muhabirin yerini alabilir.
- Olayların gerçekliklerini yitirmemeleri için film yapımcısı ayrıca kurgucu görevini de üstlenmelidir. Böylece kurgu sonrası elde edilen film, olayın kendisiyle karşıtlık göstermez.
- Kurgulama bir yeniden oluşturma süreci olduğuna göre, her şeye rağmen kurgu sonrası film gerçekle kimi ayrılıklar gösterecektir. Yine de film yapımcısı ön varsayım ve sınırlamalara gitmeden, olabildiğince objektif davranmalıdır.
- Müzik ve anlatı gibi izleyiciyi belli bir noktaya yönlendirecek olgulardan kaçınılır.

Türün yönetmenleri: Rouch, Franju ve Marker.

## **2. Özgür Sinema**

Başlıca özellikleri:



- Bağımsız, ufak çevirim takımlarının, taşınabilir alıcılarının ve ses aygıtlarının kullanılması,
- Günlük yaşamın kendi doğal akışı içinde kaydedilmesi, bunu yaparken de çevirim koşullarının önemsiz sayılması.

Türe ait ilk örnek Anderson'un Düş Ülkesi filmidir. Diğer bazı örnekler: Birlikte (Lorenzo Mazzetti) , Annem İzin Vermez (Reisz-Tony Richardson) .

### **3. Dolaysız Sinema**

Önceden tasarlanıp hazırlanmış öykü, stüdyo tekniği ve tanınmış oyuncu kullanımı yerine, gerçek öyküyü içeren, taşınabilir araç gereçle görüntülenebilen ve toplumsal belge biçiminde kurgulanan filmlerle, herkesin görebileceği bir yaşamdan parçalar sunuldu.

Özellikleri:

- Güncel olayları kaydederken profesyonel tekniğin kullanılmasına izin verilmez. Önemli olan olayın gerçekleştiği andaki görüntüsünün ve sesinin kaydedilmesidir.
- Olayın anında kaydedilmesi gerekliliği alıcı hareketlerinde ve ışık kullanımında düzensizliğe neden olmaktadır.
- Çalışmanın büyük bir kısmı doğaçlama yapıldığından önceden tasarlanıp düzenlenmiş bir öykü, yani senaryo bulunmamaktadır.
- Yönetmen ve alıcı yönetmenleri aynı kişilerdir.
- Kurgu gerçek anlamında çok az kullanılır. Yönetmen kurguyu çevirim sırasında oluşturmaya çalışır.

### **g) Propaganda Amaçlı Belgesel Filmler**

#### **1. Propaganda Amaçlı Tarihi Belgesel Filmler**

Vertov'un etkisiyle Rus devriminden sonra propaganda amaçlı tarihi filmler, yeniden düzenleme yöntemiyle belgesel filmler içinde yeni bir tür oluşturdu.

Devrimden sonra eksik film stoku ve araç-gereçle çalışmak zorunda kalan belgeselciler özellikle kurgu alanında yeni yöntemler bularak bu türü geliştirdiler.<sup>15</sup>

Bu türün başlıca yönetmenleri: Vsevolod Pudovkin, Sergei Mihailoviç Eisenstein ve Lev Kuleshov'dur.

---

<sup>15</sup> Simten Gündes Öngören , a.g.e, sf.73

## 2. Savaş Belgeselleri

Savaş belgesellerinin genel amaçları üç madde altında toplanabilir:

- Silahlı kuvvetler için eğitim ve moral verici film yapımı,
- Savaş sırasında toplumun moralini yüksek tutmak ve ilerleyen savaşla ilgili olarak toplumu bilgilendirmek,
- Bir ülkeyi diğer ülkelerin çabalarından haberdar ederek, savaşın kazanılmasına yönelik hareketi cesaretlendirmek.

Bu türün en çarpıcı ilk örnekleri, 1933 yılında Alman Propaganda Bakanı Goebbels'in çabalarıyla oluşturulan propaganda amaçlı belgesellerdir.

Hitler'in ideolojisine uygun bir yapının oluşturulmasında temel taşlardan biri şüphesiz Leni Riefenstahl'in "Azmin Zaferi" isimli filmidir.

Leni Riefenstahl, Azmin Zaferi'nden sonra 1936 yılında Olympia filmini çekti. 1936 Olimpiyatları'na ait coşkulu fon üzerinde Nazi ruhunun işlendiği film, görkemli görüntüler ve etkili bir kurguya sahipti.

### B. Biçim ve İçerik Açısından Belgesel Türleri

Simten Gündüş Öngören'in biçim ve içerik bakımından yapmış olduğu sınırlandırmaya dahil olmayan Arkeoloji Belgeseli, Yaratıcı Çalışmaları Konu Alan Belgesel ve Spor Belgeseli bu çalışmada ayrı türler olarak incelenmiştir.

#### a) Gezi Belgeseli

Güncel olayların geçtiği veya genellikle dünya üzerindeki fazla bilinmeyen bölgelerin tanıtımını yapan filmler gezi belgeselidir. Bahsi geçen bölgenin tam anlamıyla belgelenmesi ilkesine dayanır. Bu nedenle konunun derinlemesine araştırılması ve göstermek yerine ne olduğunu anlatmak ilkesinin uygulanması gerekir.

Belgelerde yer alan unsurların anlatılması yerine ekibin bu bölgede yaşaması, gezmesi ve görmesi, değişik zamanlarda o bölgede bulunması ve belgelemesi gerekir. Bu sayede zaman kavramını anlatmak ve değişik zamanlarda o bölgenin değişiminin gösterilmesi sağlanabilir. Örnek olarak Bodrum ilçesinin belgeselinde, sadece kış mevsiminin işlenmesi o bölgeyi yanlış veya eksik tanıtmak demektir.

Tanıtmak, bilgi vermek ve olayları yansıtmak amacıyla yapılır. Tanıtılacak bölgenin en belirgin özellikleri vurgulanır. Görüntü elemanlarına yardımcı olmak ve bir

boyut kazandırmak amacıyla oyuncu ögesi kullanılabilir. Bölgenin görüntülenmesi, ses ve doğru renk unsurları önemlidir. <sup>16</sup>

Günümüzde bu türde yapılan bazı belgesellerle ilgili olarak kişisel bir eleştiri de eklemek gerekirse; bana göre çekim ekibinin gereğinden fazla belgeselde yer almasına oldukça müsait yapımlar olduğunu söyleyebilirim.

### **b) Toplumsal Belgeseller**

Toplum yaşamı ve geleceğiyle ilgili sorunları tam bir sorumluluk bilinci içinde, yorum yapmadan ortaya koyan belgesel film türüdür. Toplumsal davranışların, eylemlerin ardındaki gerçekleri yasal sınırlar içerisinde araştırarak, bu araştırmaların sonuçlarını belgelerle anlatma şeklidir.

Yüzeysel veya bölgesel tepkiler konu olarak işlenirken, sanki bizim de veya sizin de başınıza gelebilir şeklinde düşsel bir etki katılabilir. Karşılaştırma yapılabilir.

Toplumsal belgesel filmler insan ilişkilerindeki yüzeysel reaksiyonları ve büyüleyici görüşleri ilgi alanı dahiline almaktadır. <sup>17</sup>

### **c) Araştırma Belgeselleri**

Araştırmanın konusunu, araştırmacının ilgilendiği konuyu film aracılığıyla açık seçik bir yaklaşımla sergilemeye çalıştığı, sanatsal yönü önem taşımayan, yalın ve dolaysız belgesel film türüdür.

Bu belgesel film türünün en önde gelen özellikleri kurgunun kullanılması, renkli çekimin önem kazanması, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinimlerin kullanılması ve alıcıyla elde edilecek görüntünün anlaşılır olmasıdır.

Toplumsal devinim hayallerinin ardındaki gerçeklere ışık tutan araştırma belgeselleri, belli bir örgütün, bir grubun, bir kesimin bir gerçeği ayrı bir yapıda sunması kuşkusundan da yola çıkarak, bu kuşkuları kanıtlamaya çalışabilir.

Belgesel filmin, pek sanat değeri taşımayan araştırma belgesi türünde aşağıdaki iki noktanın dikkate alınması gerekir:

1. Araştırma belgesellerinde görüntünün anlaşılır olması için alıcının araştırmayı en iyi biçimde yansıtabilecek bir noktaya ya da mekana yerleştirilmesi gerekmektedir.

---

<sup>16</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.26

<sup>17</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.27

2. Araştırma belgesellerinin kimilerinde konuyu ayrıntılarıyla saptamak, kaydetmek amacıyla mikroskop, teleskop, röntgen ve diğer teknik araç ve gereçler alıcıyla birlikte kullanılır. Film bilgisayar animasyonlarıyla desteklenebilir.

Bu tür belgesellerde önce konu tanıtılıp kavramlar tanımlanır. Daha sonra sırasıyla tüm yeni bilgiler işlenerek ortaya konulur.<sup>18</sup>

#### **d) Bilimsel Belgesel**

Genellikle bilimsel araştırma ve bulguların sonuçlarını önceden tasarlanmış bir biçimde örneklendirerek anlaşılması kolay bir durumda ortaya koyan belgesel türüdür. Kurgu ve kurgu yardımıyla açıklamanın önem kazanması, istenildiğinde çizgi ve canlandırmanın da kullanılabilmesi ve bazılarının sanat niteliği taşıması gibi özellikleri bulunan bilimsel belgeseller zaman zaman da eğitici nitelik taşırlar. Açıklık ve bilgilendirme özelliği taşıyan bu belgesellerde belgeselcinin öğrenme ortamı yaratmak gibi bir sorumluluğu da bulunmaktadır.

Okul içi ve okul dışı eğitime yardımcı ders gereci işlevi de gördürülen ve bundan ötürü öğretici film adı altında bilinen bu tür filmlerde;

1. Eğitimin ilkelerine uyularak yaş ve bilgi düzeyi önceden belirlenen ve bilinen izleyiciye uygun bir biçimde hazırlanır.
2. Araştırma filmlerinin birçok özelliklerini kendinde taşır.
3. İzleyicinin ilgisini çekmesi ve dikkatini canlı tutması gerekir.
4. Açıklamalar görüntüler kadar önemlidir.<sup>19</sup>

#### **e) Haber Belgeseli**

Haber niteliğindeki bir olayın, sade ve olayın gelişim safhalarının değiştirilmeden direk verildiği belgesellerdir. Günlük olaylardan kaynaklanan belgelerin derlenerek derinlemesine bahsi geçen konunun araştırılması ve ilgili belgelerin kaynak olarak ispatlanmasından yola çıkılarak hazırlanır. Sonuç seyirciye bırakılır, yorum yapılamaz. Geleceğe yönelik varsayımlara da dikkat edilerek hazırlanır.

Gerçeklerin gizlemeden objektif bir bakış açısıyla gözler önüne serildiği belgesel türüdür.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.28

Haber belgeselinin bir amacı da toplumu oluşturan bireyler arasında sosyal bağların güçlenmesi ve bozulan bağların yeniden kurulmasıdır. Haber belgeseli güncel olayları en kısa zaman ve yoldan anlatan iletişim aracıdır.<sup>21</sup>

Haber belgeselinin etkisi, kullanılan gerçek belgelerle orantılıdır. Eğitici bir amaç da içeren haber belgeseli, zekaya seslenir. Belki bu nedenden insanları yönlendiren tüm görüşleri ortaya koymak gerekir.

Haber belgeselinde karşı görüşler de ayrıntılı bir biçimde yer almalıdır.<sup>22</sup> Genelde teknik kalite ve sanatsal yorumlar aranmaz. Bahsi geçen yerin veya kişinin tanınır olması, bilgi vermesi ve belge içermesi haber belgeselinde kullanılması için yeterlidir.

### **f) Tarih Belgeseli**

Tarih belgeselinde tarih içerisindeki gerçeklerin doğruluğu ve anlamı önem kazanmaktadır. Tarih belgesel filmlerinin amacı, tarihi gerçekleri doğruya uygun bir biçimde yansıtarak değişik toplumların dününü aydınlatarak bugün ve gelecek için alınması gereken kimi önlemlerle ilgili birtakım sonuçlar çıkarmaktadır.<sup>23</sup>

### **g) Propaganda Belgeseli**

Birey ya da toplulukların belli bir görüş ya da amaç doğrultusunda etkilenebilecekleri biçimde bilgilendirilmesi olarak niteleyebileceğimiz propaganda zamanla belgesel sinemanın temel amaçlarından biri olmuştur.

Genel olarak tanıtma, bilgilendirme, eğitim ve amaçlanan doğrultuda etkileme niteliklerini içeren propaganda belgeselleri, geçmişte de görüldüğü gibi günümüzde de belgesellerin önemli bir türü olmaktadır.

II. Dünya Savaşı ile büyük bir patlama yapan propaganda belgesel filmleri önceleri eğitim amacıyla kullanılırken daha sonraları içine hile ve saptırmaların katılmasıyla belgesel niteliğini kaybederek yozlaşmıştır. Özellikle televizyon alıcısı ve teypleriyle istendiğinde gerçeği değiştirebilme yoluna gidilebildiği için bu tür filmler aracılığıyla değişik hileler kullanılarak oluşturulmaya çalışılan gerçek dışı gerçekler zamanla değerini yitirmiştir.

---

<sup>19</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.30

<sup>20</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.24

<sup>21</sup> Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, Hil Yayınları,

<sup>22</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.25

<sup>23</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.30

II. Dünya Savaşı'yla birlikte o zamana kadar görülmeyen bir biçimde yaygınlaşan propaganda belgeselleri genellikle; silahlı kuvvetlere eğitici ve moral verici, halkın moralini pekiştirici ve savaşın ilerlemesi konusunda halkı bilgilendirmeyi, hedeflere ulaşmak için bir kesimi cesaretlendirmeyi ve diğerlerinin de çabalarını haber vermeyi amaçlayan belgesel film türüdür.<sup>24</sup>

#### **h) Derleme Belgesel**

Önceden yaşanmış olaylarla ilgili elde bulunan belge ve filmlerin kurgu yardımıyla yeniden düzenlenerek değişik bir anlayış içerisinde sunulmasıyla ortaya çıkan belgesel film türüdür.

Önceden çekilmiş belge filmlerinin ve kurgunun önem kazandığı derleme belgeselleri, belgesel filmcilerin kendi yaşadığı çağdan daha eski olayları, konu ve sorunları izleyicilere kendi anlayışıyla iletmek amacıyla ortaya çıkar.

Belgeselci işlemek istediği konu, sorun ve olayla ilgili daha önce çevrilmiş belgesel türdeki filmleri araştırıp, inceleyip ayırarak, seçtiği parçaları yeni bir bütün oluşturmak üzere bir araya getirir.

Çalışma alanı sınırlı olup belgeselci, ancak daha önce ortaya çıkmış gereçleri ve malzemeleri yeni bir anlayışla kullanarak istediklerini izleyiciye anlatmak zorundadır.

Belgeselci bu gereçleri istediğini anlatmak amacıyla kullanmak için kurgunun tüm olanaklarından yararlanır.

Derleme belgesel türüne birleştirilmiş belgesel ismi de verilir.<sup>25</sup>

#### **i) Arkeoloji Belgeseli**

Bilimsel araştırma belgeseli konusuna giren ve arkeoloji konusu ele alan belgesel türüdür. Günümüzde yaşamayan bir kültürden veya nesli tükenmiş bir canlıdan arta kalan belgelerden yararlanılarak, bilimsel araştırma belgeselinin kullandığı metotlara dayanarak hazırlanır. Gerekliğinde animasyonlar kullanılır.

Arkeoloji belgesellerinin ayrı bir dal olarak ele alınmasının nedeni, dünya belgeselcileri tarafından böyle bir belgesel türünün benimsenmesinden kaynaklanmaktadır.

26

---

<sup>24</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.32

## **j) Yaratıcı Çalışmaları Konu Alan Belgeseller**

Bu tür belgeseller çoğunlukla sanatsal etkinlikleri kapsayan yaratma süreçlerini ele alırlar. Bu sözgelimi bir heykelin yapımı olabilir: Burada yaratıcının malzeme seçiminden başlanarak, ürünü tasarlaması ve ortaya koyması süreci takip edilir ve hikaye heykelin bir sergideki yerini alması ile noktalanabilir. Bu tür belgele örne olarak Süha Arın'ın "Hüseyin Anka ile Sinan'ı Yeniden Yorumlamak" adlı çalışması verilebilir. İlginç bir çalışma da Michael Jackson'un "Thriller" parçası için hazırlanan video klipin yapım sürecini ele alan "The Making of Thriller" adlı belgeselidir.<sup>27</sup>

## **k) Spor Belgeseli**

Bir spor dalının belgelere dayanan tarihsel gelişimini konu alan filmlere spor belgeseli denebilir. Bu belgesel türünde amaç spor dalının tanıtımını yaparken, kuralları, çeşitleri ve turnuvaların özellikleri hakkında bilgi vermeye kadar geniş bir yelpazeyi konu alır.

Bir sporcunun biyografisi spor belgeseli sayılmasa da, sporcunun bir turnuvaya hazırlık safhaları ve turnuva görüntüleri veya sporcu hakkında belgeler, röportajlar spor belgeselinin konusudur.

Dünyada yapılan olimpiyat, dünya şampiyonaları, turnuvaların baştan sona veya tarihsel gelişimini, hikayesini anlatan ve gerek belgelere, eski röportajlara dayanan, gerekse turnuva sonrası düşüncelerin yer aldığı röportajlara ve belgelere dayanan belgesel türüdür.

28

---

<sup>25</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.33

<sup>26</sup> Arkeoloji Belgeselleri Festivali

<sup>27</sup> www.nenasil.com

<sup>28</sup> Carolina Belgesel Film Festivali Sempozyumu Raporları'ndan derleyen Hayri Çölaşan, TRT Ankara Televizyonu Prodüksiyon Müdürlüğü Film Çekim Servisi Kameramanı

## II. BÖLÜM

### BELGESEL FİLM VE PROPAGANDA

#### 1. GERÇEĞİN İZİNDE

İnsanoğlunun imgeyle gerçeği yakalayabilme çabası onun mağara duvarlarına gördüğü şeyleri çizmesiyle başlamıştır. Ardından sosyal yaşamın ortaya çıkması, uygarlıkların ve onlara bağlı olarak dinlerin ortaya çıkması ise hem gerçekliğin görünümünü, hem de gerçekliğin ifade biçimini değiştirmiştir. Resmedilen gerçeklik dinlerin etkisiyle mistik bir havaya bürünmüştür. Bunun yanı sıra diğer sanat dallarında da (heykel, mimari) gerçeği imgeyle anlatma çabasına girmiştir.<sup>29</sup>

Belgesel filmin önemli bir fonksiyonu adı üzerinde belgelemedir. Belgeleme her konuda olabilir. Bunu yaparken, herhangi bir olguyu olduğu gibi yansıtmak veya bilgi aktarmak yerine, görünen gerçeğin altında yatanın, yani gerçeğin özünün araştırılması belgesel sinemanın ayırt edici özelliğidir. Böylece seyirciye daha somut bir gerçeklik duygusu ve bakış açısı kazandırmak mümkün olabilir. Seyircinin konu üzerinde düşünebilmesi, yorum yapabilmesi arzu edilir. Bu açıdan bakıldığında belgesel sinemada büyük bir sorumluluk söz konusudur. Ele aldığımız konuyu, olguyu bütün boyutlarıyla, özüne bağlı kalarak kavramamız ve yeni bir bakış açısıyla, kıssadan hisse çıkararak işlememiz gerekiyor. Bu durumu, objeyi yansıtmaktan, kuru bilgiler vermekten öteye geçmeyen tanıtıcı ve öğretici filmlere belgesel diyemeyiz. Folklorda otantiklik ne kadar önemliyse, belgeselde de gerçeklik anlayışı o kadar önemlidir.<sup>30</sup>

Sinemanın gerçeğe üç temel yaklaşımından söz edilir. Bunlar gerçeği açıklama, gerçeğe öykünme ve gerçeği sorgulamadır.

---

<sup>29</sup> Hayri Çölaşan, TRT Ankara Televizyonu Prodüksiyon Müdürlüğü Film Çekim Servisi Kameramanı, <http://216.92.250.177/belgesel/belgesel.html>

<sup>30</sup> Hayri Çölaşan, TRT Ankara Televizyonu Prodüksiyon Müdürlüğü Film Çekim Servisi Kameramanı, <http://216.92.250.177/belgesel/belgesel.html>



Gerçeği soruşturma yaklaşımı belgesel filme en yakın olan yaklaşımdır ve ulaşılmak istenen, görünen gerçeğin altında yatanın, yani gerçeğin özünün araştırılmasıdır.

Belgesel insanoğlunun yüzyıllardan beri gerçekleştirmeye çalıştığı “gerçekliği yakalama çabasının” en son halkalarından biridir. İnsanoğlu sanatsal olanla ulaşmaya çalıştığı bu amaca, en çok belgeselle yaklaşabilmiştir. Elbette ki günümüz postmodern algılayışı içerisinde yaratılmış sanal gerçek(lik) ler bu teze karşı çıkarılabilir. Ancak her şeye rağmen belgeselin insanoğlunun gerçeği arama, bulma ve onu hapsedme konusunda ulaştığı en büyük mevzilerden biri olduğu söylenebilir.

Bilimsel çalışmalarda olduğu gibi belgesel çalışmalarda da gerçeklik olmazsa olmaz bir unsurdur. Belgeselin Süha Arın da bu noktaya işaret ederek, “Belgeselci bir yanıyla bilim adamıdır, bir yanıyla sanatçıdır.”<sup>31</sup> diyor. Bu yüzden belgeselcinin gerek bilim adamı yönüyle gerekse sanatçı yönüyle gerçek ve güzel olanın arayışı içinde olması gerekmektedir.

Grierson’un yaptığı bir tanıma göre belgesel film, “gerçeğin yaratıcı bir biçimde yorumlanması”dır.<sup>32</sup>

Bu tanımın da saptadığı gibi güncel olayların yaratıcı bir biçimde düzenlenmesi olan belgesel filmlerde iki işlev ortaya çıkmaktadır. Bunların ilki görüntü ve sesin kaydı, ikincisi ise yorumdur.

Yorumdan doğan etkileme gücü nedeniyle belgesel filmler ve belgeselciler sürekli eleştiriye uğramışlardır ve bundan dolayı, belgesel filmciler çalışmalarında çoğu kez yorumdan kaçınarak nesnel olmaya çalışmışlardır. Belgesel film yapımcısının kendisini koruması için belki iyi bir strateji olan bu yöntemi amaç açısından irdelersek anlamsızlığı ortaya çıkacaktır. Çünkü belgesel filmci konu, insan, manzara, açı, mercek, kurgu, sesler, kelimeler açısından seçim hakkına sahip olduğundan bu gerçekler konusunda yapılacak her seçim onun bakış açısını ortaya koyacaktır.

Gerçeklik kavramı üzerine düşüncelerimizden bahsederken fotoğrafın işlevi ve gerçekliği konusuna da değinmek gerektiği kanısındayım.

. . . Fotoğraf dünyayla bir ilişki kurma yolu sağlamıştır, yalnızca bilişsel değil, estetik, ahlaki ve politik bir ilişki kurma yolu. “İmajlar yoluyla duyguların ifade edilebilmesinin çapı, sözcüklerin ifade olanakları kadar geniştir.” der John Berger, “İmajlarla pişmanlık duyar, umut eder, korkar ve severiz”.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

<sup>32</sup> Paul Rotha, (S. Road, R. Griffith), *Documentary Film*, Faber and Faber, 1965, sf.70

<sup>33</sup> John Berger, “Another Way of Telling”, *Journal of Social Reconstruction*, 1980, sf. 73’den aktaran Kevin Robbins, *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası*, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.242

. . . Görünümlerin temsil edilmesi, dünyadaki olguların inkar edilemez biçimde kanıtlanması veya doğrulanması olmaktan vazgeçmektedir. Görünümün temel bir bilgilenme ve anlama ölçüsü olma konusundaki itibarı hızla düşmektedir. Kuşkusuz fotoğrafik anlam ve doğruluğun sorgulanmasıyla ilk kez şimdi karşılaşmıyoruz. Allan Sekula'nın hatırlattığı gibi, on dokuzuncu yüzyıl pozitivizminin dorukta olduğu zamanlarda bile hep "sıradan görsel ampirizmin sınırları ve yetersizlikleri açıkça dile getiriliyordu".<sup>34</sup>

Amaç, gerçeğin göndergesine yalnızca görünüm olarak değil, diğer, (görünmez) özellikleri ve nitelikleri açısından da yaklaşan bir "çiftini" yaratmaktadır.<sup>35</sup>

Her ne kadar kurgu - belge ve kurgulanmış fotoğraf - belgesel fotoğraf kavramları alışkanlıkla karşı karşıya getiriliyor olsalar da, fotoğraflama eyleminin kendisi tanım gereği bir kurgulama sürecidir.

Fotoğrafta "belgesel" tanımı gerçekte bir yakıştırma, bir tür kabuldür. Burada ayrıntıya girmeye gerek yok ama, bunun neden bir yakıştırma olduğunu bilimsel olarak açıklamak da mümkündür ve kolaydır.

Belgesel fotoğrafı şimdilik "gerçek yaşamı doğrudan yansıttığı varsayılan fotoğraf" olarak tanımlayalım. Bu durumda, kurgulanmış fotoğrafın yaklaşık tanımı da "gerçek yaşamı değil, daha çok fotoğrafçının - ya da sanatçının - yaşama dair düşüncelerini yansıtan fotoğraf" olabilir. Eğer bu tanımlar doğruysa, kurgulanmış fotoğrafın nasıl elde edildiği ve nasıl sunulduğu da önemini kaybeder. Önemli olan, fotoğrafın hangi bağlamda kullanıldığıdır. Örneğin, gerçek yaşamdan elde edilmiş bir görüntü, gerçeklikle bağı kopararak ve farklı bir anlam atfedilmesiyle bambaşka ve çekim sırasında öngörülmemiş boyutlar kazanabilir. Benzer biçimde, eskiden "temsili resim" adı verilen ve haber metinlerine eşlik eden "canlandırma" görüntüleri, kurgulanmış oldukları halde gerçek yaşama işaret ederler.

O halde, her zaman olduğu gibi aslolan bağlamdır. Böyle bakıldığında da, kurgulamanın fotoğrafı çekilen sahnenin düzenlenmesi ya da çekim sırasında herhangi bir soyutlama tekniğinin kullanılması ya da görüntülerin çekim sonrasında karanlık odada ya da bilgisayar ortamında dönüştürülmesi, ya da müdahalenin salt sözle, yani görüntünün sunulduğu sırasında iliştilen seçilmiş anlamla gerçekleştirilmesi hep aynı kapıya çıkar. Ne var ki, başta da söylediğim gibi, belgesel fotoğraf da bir kurgunun eseridir. Bu,

---

<sup>34</sup> Allan Sekula, "The body and the archive", Richard Bolton, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989, s. 353'den aktaran Kevin Robbins, *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası*, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.248

"gerçeklik kurgusu"dur. Ve belgesel fotoğraflar var oldukça, kurgulanmış fotoğrafların gerçeklik yanılması da güçlü olacaktır.

Yani, kurgulanmış fotoğraflar bir anlamda belgesel fotoğrafların varlığına muhtaçtırlar. Bunun tersi de geçerlidir. Yani, belgesel fotoğraflar kurgulanmış fotoğrafların özellikle son yıllarda iyiden iyiye artmasıyla daha da değerlendirilmiş, neredeyse koruma altına alınacak hale gelmişlerdir.

Kısacası, belgesel fotoğraf ve kurgulanmış fotoğraf birbirini dışlamaz. Tam tersine birbirine muhtaçtır. Birbirlerine çok da benzerler. Ancak, belgesel fotoğraf yaptığını söyleyen kişinin kullandığı yegane kurgulama yöntemi "neyin, ne zaman fotoğrafının çekileceğine karar vermek"tir. Kurgulanmış fotoğrafta ise kararların sayısı sınıflandırılmayacak kadar çoktur ve bu bir üstünlük ya da bir zaaf değil, yalnızca bir farktır.

İdrak etme kapasitemizin rehberliğinde bu duygulanımlar, imajları yaratıcı, ahlaki ve politik hedeflere dönüştürme enerjisi sağlar. Fotoğraf-sonrası kültürün yeni gündeminde böylesi duygulanımların ve ilgilenmelerin pek yeri yoktur. Fotoğrafın bu şekilde kullanılması fotoğrafın görsel dünyayı oluşturmasındaki çıkmazları ortaya çıkarmaya çalışanlar için artık pek de anlam taşımamaktadır.<sup>36</sup>

Yine de bu sorgulama şimdi eleştirel bir noktaya gelmiş, vizyon ve bilgi modellerini geliştirmenin yollarını açmıştır. Jean Louis Weissberg aslında "kaydederek öğrenme" çağından "benzetim yoluyla öğrenme" çağına geçtiğimizi ileri sürer. Benzetim yoluyla öğrenmede, "imaj nesneyi temsil etmeye çalışmaz. . . daha çok, işaretini verir, ortaya çıkartır, varolmasını sağlar".<sup>37</sup>

Walter Benjamin'in kısa fotoğraf tarihinde görsel bilginin bir başka yanı ve özelliği ortaya çıkar. Benyamin "fotoğrafla yeni ve yabancı bir şeyle karşı karşıya geliriz" der. Fotoğraf teknolojisi ürünlerine "büyülü bir değer" katabilir. Fotoğrafa bakan kişi "resimde küçük bir rastlantısallık parıltısı aramak zorunda hisseder kendisini, bu hisse karşı koyamaz, burada ve şimdi olanı, gerçekliğin adeta özneyi gölgede bıraktığı şeyi arar".<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s. 248

<sup>36</sup> Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.242

<sup>37</sup> Jean Louis Weissberg, "Des 'reality shows' aux realites virtuelles", Terminal, 61, 1993, s.76'den aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.248

<sup>38</sup> Walter Benjamin, "A small history of photography", One Way Street and Other Writings, Londra, New Left Books, 1979 [1931], s.242-243'den aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.253

Benjamin bu görsel büyüünün doğasını Freud yardımıyla anlamaktadır. “Göze değil, kameraya konuşan bir başka doğa vardır. ” der; “insan bilinci tarafından bilinen bir alanın, bilinçdışı tarafından bilinen bir alana yol verdiği bir başka yer”.<sup>39</sup>

Benjamin “optik bilinçdışının” psikanaliz tarafından keşfedilen “içgüdüsel bilinçdışının” devamı olduğunu düşünür. Meşhur denklemi insana eziyet verecek kadar kısa ve eksiltilmiş olarak kalmıştır. Bilginin ve bilgiye ilişkin duyguların çatışmalı doğasını anlamak için Benjamin’in denklemini sanırım kullanabiliriz.<sup>40</sup>

Böylelikle gerçeğin algılanışı basit mantıksal çerçevelerin ötesinde kimi zaman tanımlanamayan birçok değişkenin etkilemesi sonucu oluşmaktadır. Gerçeklik bazen değersizleştirilmiş değerler arasına da gizlenebilir.

. . . Horkheimer ve Adorno’nun ileri sürdükleri gibi, rasyonalitenin ve rasyonalizasyonun mantığı, aklın hükmedici gücüyle “insanoğlunu korkudan kurtarmayı” amaçlamaktadır: “Hiçbir şey dışarıda kalmamalı, çünkü dışarıda olma fikri kendi başına korkunun kaynağıdır. . . İnsan ancak bilinmeyen hiçbir şey kalmadığı zaman korkudan kurtulacağını düşünür.”<sup>41</sup>

## 2. BELGESEL FİLMDE NESNELİK

Felsefe Ansiklopedisi’nde nesnel ve öznel kavramlarının açıklaması şöyle yapılmaktadır:

“Bilinçle ilişkili olan anlamındaki öznel terimine karşılık olarak, dış gerçekle ilişkili olanı dile getirir. Nesnel bir düşünce, dış dünyadaki gerçeklerden yansıyan bir düşüncedir; öznel bir düşünceyse dış dünyadaki gerçeklerle ilişkisiz olarak insan zihninden doğan bir düşüncedir. Bununla beraber öznel bir düşünce, gerçekler düzeyinde doğrulanınca nesnelleşir. Demek ki nesnel kavramı bir nesneye bağlı olarak insandan bağımsızlığı, bir özneye bağlı olarak da öznel olarak insandan bağımsız özdeksel temelini dile getirir. . . Bilim elbette öznel varsayımlarla gelişir, ama bu öznel varsayımlar bilimsel düzeyde hiçbir zaman nesnel gerçeklere aykırı düşemez. Kaldı ki, öznel varsayımlar nesnel gerçeklerden yansır. Bilimsel süreç nesnelin öznele, öznelin yeniden nesnele dönme sürecidir. Bilimsel nesnelligi yansızlık ve amaçsızlıkla karıştırmamalıdır. Yanlı ya da amaçlı olmak

<sup>39</sup> Walter Benjamin, “A small history of photography”, One Way Street and Other Writings, Londra, New Left Books, 1979 [1931], s.243’den aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.253

<sup>40</sup>Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.253

<sup>41</sup>Horkheimer ve Adorno, Dialectic of Enlightenment, s.3,16’den aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999, s.255

nesnellikle çelişmez. Bilimsel bir bulgu belli bir yanın yorumuyla ya da belli bir amaca varma çabasıyla elde edilmiş olabilir; ama her yan ve amacın tam karşıtı için de geçerli, eş deyişle nesnedir.”<sup>42</sup>

Türk Dil Kurumu'nun Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde ise nesnellik; “Öznenen bağımsızlık, nesnenin kendisine uygunluk, öznenin kendi duygu, görüş ve önyargılarından uzakta kalarak ve herhangi bir başka etki altında da kalmaksızın bir nesneyi kavrama yeteneği” olarak tanımlanır.<sup>43</sup>

Erol Mutlu'ya göre belgesel film tanımındaki gerçeğe bağı kalma özelliği, tanımın en zayıf noktasını oluşturur. Ona göre “Gerçekliğin tam olarak saptanmasını olanaksız kılan birtakım sınırlamalar vardır. Her şeyden önce kameranın bir gelişimin her evresinde bulunması mümkün olmayabilir. İkincisi kamera ve çekim ekibinin varlığı, olay kahramanlarının doğallığını, giderek tümüyle aksiyonlarını etkileyebilir. En önemlisi de her kamera hareketi, her kamera konumu bir olayın tek bir unsurunu öne çıkarıp diğerini dışlayan çekimler yapılmasını, yani özsel bir “tercih” unsurunu gerektirir.”<sup>44</sup>

Sanatın Gerekliliği adlı kitabında Ernst Fisher gerçekliğin bütünüünün, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamı olduğunu belirtir: “yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır” der.<sup>45</sup>

İnsanın toplumsal yaşamını ele alan ve buradaki gerçekliği inceleyen çalışmalar için önem kazanan nesnellığın, salt ele alınan olgunun doğru oluşu ya da olduğu gibi verilmesi ile kazanılamayacağı, ele alınan olgunun, onu işleyen tarihçi, toplumbilimci ya da belgeselci tarafından geçmiş, bugün ve gelecek açısından ilişkilendirilmesi ve yorumlanması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Belgeselcinin bu ilişkiyi kurarken, tarihçi gibi, tam nesnellığe ulaşamayacağını önceden kabul etmesi gerekir.

### 3. BELGESEL FİLM VE EVRENSELLİK

“Belgeselle propaganda birbiriyle bağdaşmaz, ikisi birbirine zıttır. Çünkü belgesel sinema bilimle sanatın kesiştiği yerde ve kamusal bir içerikle ve evrensel bir mesajla gerçeğin yeniden yorumudur. . . Evrensel mesaj nedir? Belgeselde evrensel mesaj içermeye zorunluluğu vardır. Bununla yaşamdan yana olan mesajlar, kültürel mirasın çok renkliliği

<sup>42</sup>Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt IV., sf.248

<sup>43</sup>Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara 1979, sf. 129

<sup>44</sup>Denis Denitto, *Film: From and Feeling*, Harper and Row, Newyork, 1985'den aktaran Erol Mutlu, *Televizyonu Anlamak*, Gündoğan Yay., Ankara, 1991, s.151

<sup>45</sup>Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, E Yay., İstanbul, 1979, s.139

ve çeşitliliğinin korunmasına ilişkin mesajlar, sevgiden yana olan mesajlar, saygıdan yana olan mesajlar, akıldan yana olan mesajlar, emeğe saygıdan yana olan mesajlar, sanatın, sanatçının önemini öne çıkaran mesajlar gibi evrensel mesajlar içerme zorunluluğu kastedilir.”<sup>46</sup>

Belgesel filmin oluşumunda, sanat ve belgenin elde edilmesinde gözlemin önemliliği üzerinde duran Welverton’a göre belgesel film; “Gerçekleri kişinin ilgisi olsun ya da olmasın, ya da konusu hakkında bir şey bilsin ya da bilmesin, dikkatini çekmek ve evrensel bir dille araştırıp yeniden biçimlendirmek olarak tanımlamaktadır.”<sup>47</sup>

“Eğer Hitler Yahudiler’i katletmekte, fırınlarda yakmakta haklıydı, diye zorlama bir mesajla bir film çekip buna belgesel dersek olmaz. Bir kere evrensel değildir mesaj. Mesaj katletmek, şiddet olamıyor. Yaşamdan yana olmalı mesaj. Kaldı ki Hitler haklıydı demek. . . Bu propagandadır işte. Hem evrensel değildir, hem propagandadır. Propaganda filmleri gerçeklerin saptırıldığı filmlerdir.”<sup>48</sup>

#### 4. İLETİŞİM KURAMLARI VE PROPAGANDA

Propaganda, iç ya da dış kamuoyunu belirli hedefler doğrultusunda etkilemek için, çeşitli yöntemler kullanarak belli bir görüşü yayma çabasıdır. Bir ülkede hükümet ya da muhalefet topluma kendi görüşlerini kabul ettirmek için propaganda yapar. Ayrıca, belirli bir amaç uğruna ya da bir çıkarı gerçekleştirmek üzere bir araya gelmiş gruplar da propagandaya başvurabilir.

Siyasal bir terim olan propagandanın çoğu kez bir olumsuzluk içerdiği düşünülür. Örneğin bir demeç, “yalnızca propaganda” diye nitelenerek dikkate alınmayabilir. Ama sözcüğün kendisi ne olumlu, ne de olumsuz bir anlam taşır. Propaganda sözcüğü ilk kez, Katolik Kilisesi’nce 1922’de, Hıristiyan inancının yayılması amacıyla oluşturulan bir örgütün adında yer almıştı. Oysa, propaganda eylemi gerek dinsel, gerek siyasal alanda çok eski dönemlerde de vardı.”<sup>49</sup>

Propaganda yöntemleri çağlar boyunca değişti. Basılmış belgeler ve vaazlar yerini siyasal toplantılara, dinsel törenlere, kongrelere ve daha sonra da günümüzde propagandanın en etkin araçları olan radyo ve televizyona bıraktı. Bugün habercilik

<sup>46</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

<sup>47</sup> Engin Ayça, “Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu”, 7. Sanat Dergisi, sayı: 13, 1974, s.54-55

<sup>48</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

<sup>49</sup> Temel Britannica, Propaganda, Mayıs 1993, Ana Yayıncılık, 6. Basım, s.146

alanında kitle iletişim araçları o kadar güç kazanmıştır ki, denetlenmeleri özel bir çaba gerektirir. Bazı ülkelerde radyo, televizyon, basın gibi medyalar tümüyle devlete bağlıdır ve devletçe denetlenir. İngiltere’de olduğu gibi, başka bazı ülkelerde de kitle iletişim araçlarının bir bölümü devletindir, ama devlet ötekilerin içeriğini de denetler. ABD gibi bazı ülkelerde ise kitle iletişim araçları doğrudan özel sektörün denetiminde bir ticaret aracıdır ve reklamlarla beslenir. Radyo ya da televizyon aracılığıyla propaganda yapmak isteyen parti ya da kuruluşlar, bu araçları kullandıkları süre karşılığında para öder. Bu da parası çok olanlara daha fazla propaganda olanağı sağlar.

Demokratik ülkelerde yönetimlerin devlet denetimindeki iletişim araçlarıyla kendi propagandalarını yapmaları olumlu karşılanan bir uygulama değildir. Bu gibi yönetimler yazılı basını ve televizyonu daha çok halkı bilgilendirmek için kullanır. Ne var ki, bilgi vermek ile propaganda yapmak arasındaki çizgi çoğu zaman belirsizdir. Bazen bir hükümet, haber servisini kendi partisine destek sağlamak için de kullanabilmektedir.

Propaganda, tarih boyunca var olan siyasal ve toplumsal düzene karşı olanların elindeki temel silahlardan biri olmuştur.

Sömürgeci devletlere karşı bağımsızlıkları için mücadele eden ya da bir devletten ayrılarak bağımsız devletini kurmak isteyen önderler büyük ölçüde propagandadan yararlanırlar. Zorba yönetimler ya da diktatörler de, kendilerine karşı olanları halkın gözünden düşürmek için propagandayı bir silah olarak kullanırlar. Değişik zamanlarda ülkenin içinde bulunduğu koşullara göre Yahudiler’e, göçmen azınlıklara, komünistlere karşı yoğun propaganda yürütüldüğü görülmüştür.

Yurttaşlarına özgür söz hakkı veren demokratik yönetimlerde propaganda doğal bir taktik ve kaçınılmaz bir uygulamadır. Ama gerçekleri gizleme, abartma, yalan gibi yöntemlerin kullanılmasına karşı halkın eğitilmesi ve siyasal bilincin geliştirilmesi zorunludur.<sup>50</sup>

Propaganda, insan iletişimiyle birlikte başlayan bir olgu olarak kabul edilir. Görünen bir zorlama olmaksızın davranış değiştirme ya da oluşturma çabasıdır. Oskay’a göre, eski çağlarda savaşa gidenlerin törenlerle uğurlanması, zaferle sonuçlanan seferlerde sergilenen törenler. . . birer sevinç gösterisi olmasının yanı sıra, o döneme göre aynı zamanda birer propaganda etkinliği sayılmaktadır. Ancak, propaganda, sözcük olarak,

---

<sup>50</sup> Şengül Özerkan, Yasemin Inceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay., 1. Basım, s.42

Fransa'da XIX. yy. 'da, genel dile girinceye kadar hep kilise dili sınırları içinde kalmış, günlük dile girdikten sonra da dinsel havasını sürdürmüştür.<sup>51</sup>

Propagandanın ayırt edici bir diğer özelliği de bilinçli bir girişim olması, bireylerin dışında, kitleleri hedef almasıdır.<sup>52</sup>

Propaganda hangi amaçla dile gelirse gelsin, sonuçta kitleye yönelik olan, etkileme amaçlı bir dildir.

İkna ve propaganda eş kavramlar olarak tutulduğu gibi arada nüans belirtme eğilimi de vardır. Her tutum ve davranış değiştirme arzusunun propaganda olmadığı görüşüne, propagandanın ayırt edici özelliği olarak, hedef kitlenin, kaynakla eş değerde tutulmaması kanıt olarak gösterilir. Bu süreçte iletişimin karşılıklılığı değil, tek yönlülüğü esastır. Propagandacılar görüşlerini ya tartışmazlar ya da tartışır gibi yaparlar. Burada temel olan, iletişim değil, “iletim”dir. Günümüzde, propagandada hedef kitlenin taleplerinin önceden bilinmesi, amaca daha kolay ulaşılması için şart hale gelmiştir. Ancak bu, iletişim sürecinde karşılıklılığın sağlandığı anlamına gelmemelidir. İletişim süreci aslında tek yönlülüğünü korumakta, ancak hedef kitlenin zaaflarının belirlenmesiyle, kamu istekleri doğrultusunda olduğu izlenimi uyandıran, gerçekteyse yalnız propagandacının amacına hizmet etmeye devam eden süreç, göreceli de olsa örtük olarak işlemeye devam etmektedir.

Amacı, tutumları etkileyerek denetim altına almak<sup>53</sup> olan propagandanın diğer bir ayırt edici özelliği de, belli hedefler doğrultusunda planlı ve sistemli olmasıdır. Sistemli ve hedef doğrultusunda olsa da, gerçek anlamda propaganda sayılamayacak olan faaliyetler de vardır. Bu türden etkinliklerde, karşı taraf da aynı görüştedir. Örneğin, AIDS, uyuşturucu vb. sağlık kampanyalarında propaganda yöntemleri kullanılır. Bu tür etkinliklerin “eğitim kampanyası” sınıfına girdiği düşünülebilirse de, bilinen ikna yöntemleri, örneğin, korkutarak dikkat çekmek ve tutum değişikliğine yöneltmek vb. yollar denenmektedir.

Propaganda kuramları çalışmalarında, eğitimin bir tür propaganda olduğu yolunda görüşler ortaya atılmıştır. Bilgilendirme, davranış ve tutumları buna göre yönlendirme “gereksinim duyulması”, “başka bir seçeneğin olmaması”, tutum değişikliğinin “beklenti” niteliğinde olması gibi durumlarda, propagandanın sınırlarının ayrılması gerekir. Örneğin sağlık konusunda bazı bilgilerin ulaştırılmaya çalışılması, propaganda yöntemlerinden yararlanılsa da belirgin olarak bir propaganda faaliyeti sayılmamalıdır.

---

<sup>51</sup> Marie Domenach, Politika ve Propaganda, Varlık Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1995, s.117'den aktaran Şengül Özerkan, Yasemin İnceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay., 1. Basım, s.42

<sup>52</sup> Ahmet Haluk Yüksel, İkna Edici İletişim, Anadolu Üniv., ESBAÇ Vak. Yay., Eskişehir, s.1994, s.123

<sup>53</sup> Terence H. Qualter, Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi, Çev. Ünsal Oskay, A.Ü. SBF Dergisi, s.4, c.35, s.267'den aktaran Şengül Özerkan, Yasemin İnceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay., 1. Basım, s.43



Chomsky, eğitim ve propaganda ayırımına etik bir yaklaşım getirmiştir. “Geçmişin bazı karelerinin hasımlarımız tarafından özellikle işlenmesine, özellikle seçilip gündeme getirilmesine biz propaganda yahut endoktrinasyon deriz. Aynı şeyi biz yapınca adı ‘eğitim, ahlak aşılması, kişilik kazandırılması’ olur.”<sup>54</sup>

Bir eylem biçimini propaganda haline getiren, taşıdığı içerik olmakla birlikte, sunuş tarzı da bu niteliği kazandırır.

Eğitim uzun vadeli olmasına karşın propagandanın zamanı kısıtlıdır. Bu yüzden algı, dikkat, duygular, gözlemler, imaj vb. konuda pek çok destekleyici çalışma gerektirir.

Eğitim, değerlendirmenin bağımsızlığını amaçlarken, propaganda düşünmeyi sınırlandırmaya çalışır. Eğitimde ağır işleyen bir süreç söz konusuysen, propaganda da hızlı sonuç almak amaçtır. Eğitim nasıl düşünüleceğini söyler, propaganda ise, ne düşünüleceğini. Bunun değerlendirilmesi de toplumlar arasında farklı olabilir. Örneğin bir matematik kitabındaki sayısız kar-faiz problemi ve formüller, sosyalist bir ülke için propaganda olarak görülebilir. Doob, bunlara bilinçsiz propaganda demektedir. Propagandanan tam olarak söz edilebilmesi için “taraf” belirlenmesi gereklidir.

Propaganda, ikna düzeyini yükseltmek için insanların psişik zaaflarından, yönlendirme tekniklerinden yararlanır; ancak insan doğasına ve toplumsal ihtiyaçlarına uygun olmayan yönlendirmeler belirli bir süre sonra güçlerini kaybederler.

Komünist rejim kurulduğu sırada otuz ve daha üst yaşlarda bulunan kesim, kendilerine bir şey öğretilemez olarak tanımlanmışlardır.<sup>55</sup> Genç nüfusun belirgin olarak yüksek olduğu toplumlarda da, propaganda gençlere yönelik yapılır.

Gerek eski Sovyetler Birliği’nde, gerekse esinlenen ülkelerde, özellikle rejimin değişiminin tutundurulması döneminde, propaganda alanını sınırlandırmak olanaksızdır. Tümsel bir eylemin bir yönü olarak propaganda, edebiyatı, sanatı, eğlenceleri de içine almış, ilköğretimden endüstri ve tasarıma kadar ulaşmıştır.<sup>56</sup>

Propagandanın amacına göre (işbirliği, panik, davranış değişikliği yaratma, boyun eğdirme, mevcut durumdan hoşnutsuzluk duygusu yaratma ya da pekiştirme vb. ) sosyal psikolojiden ve ikna yöntemlerinden yararlanır.

-Propaganda insanların duygusal zaaflarına seslenir. Öfke, sevinç, acıma, güven ihtiyacı, korunma, şefkat gibi. Lenin ve Hitler, ideolojilerini yayma ve eyleme geçmede bu tür duyguları kullanma yöntemini ağırlıklı olarak kullanmışlardır.

<sup>54</sup>Noam Chomsky, Modern Çağda Entelektüellerin Rolü, Pınar Yayınları, 1994, s.141’den aktaran Şengül Özerkan, Yasemin İnceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay., 1. Basım, s.43

<sup>55</sup>Brown, Siyasal Propaganda, Çev. Yusuf Yazar, Ağaç Yay., İstanbul, 1992, s. 26.

<sup>56</sup>Brown, a.g.e, s.75

-Propagandada en yaygın olarak “süper egoya teslimiyet” ve “çoğunluğa uyma” eğilimleri işlenir.

Eğitim ve vatandaşlık ile propaganda ve aydınlanma arasında yakın ilgi vardır. Propaganda, uzun vadede düşünüldüğünde, eğitime yakın ve gelişim görevinin daha akıllıca yorumlanabildiği bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu öğeler birbirleriyle iç içe bir yapıya sahiptirler. Eğitimin nerede başladığı ya da propagandanın nerede son bulduğunu kestirmek hiç de kolay değildir. Film üretiminin olanak temelleri göz önünde bulundurulduğunda yönlendirme ve propagandanın birbirleriyle etkileşimi daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır.

On dokuzuncu yüzyıl, endüstri alanında büyük ölçekli üretimin yapıldığı, makineleşmenin yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Daha sonraki süreçte makinelerin mükemmelleştirilmesi aşaması yaşanmaya başlamıştır. Böylece modern endüstrinin ilk adımları atılmıştır. Savaş döneminden itibaren propaganda silahlarının artan kuvveti, modern uygarlaşmanın en ilgi çekici niteliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Endüstriyel gelişmeler aracılığıyla büyük ilerlemeler sağlanmıştır.

Hiç kuşku yok ki, I. Dünya Savaşı, kitlesel üretimin yapıldığı, radyonun ve sinemanın hızlı gelişiminin yaşandığı, basın organlarının etkinliğinin arttığı ve toplumsal yapı içinde bu yeni öğelerin belirleyici olduğu bir dönemin izlerini taşımaktadır. Sinema ve radyo Savaş Sonrası Avrupası'nın yığınsal düşüncesinin şekillenmesinde büyüklüğü ölçülmez bir rol oynamıştır. Biraz daha genel bir tanımlama yapıldığında, bu yapının gelişmesinde propagandanın önemi ortaya çıkmaktadır. Eğitim, radyo, sinema, politik kürsüler ve basın aracılığı ile verilmek istenen iletiler halka yansıtılmaktadır. Rusya, İtalya ve Almanya'da bu yöntemin Birinci Dünya Savaşı sonrasında çok yaygın olarak kullanıldığını görüyoruz. Hükümetler kendi ideolojileri doğrultusunda halka ulaşmak için gerekli olan tüm araçları kullanmaktadırlar.

Rusya'daki örgütlenmenin gözlemi yapıldığında, tüm kanalların propaganda amaçlı şekillendirildiği ortaya çıkmaktadır. En göz alıcı propaganda yöntemlerinden birisi Almanya'da Goebbels tarafından yürütülen çalışmalardır. İkinci Dünya Savaşı öncesi ve savaş sırasında Almanya'nın Propaganda Bakanı olan Joseph Goebbels, Nazi idealinin gerçekleşmesi için her türlü modern kitle araçlarının tümünü yönlendirme amaçlı olarak kullanmıştır. 1930'larda Naziler gerek kendi ülkelerinde iktidara yürürken, gerek başka ülkeler üzerindeki amaçlarını gerçekleştirmeye çalışırken, propagandayı, gerçekleri çarpıtarak insafsızca kullandılar. Goebbels, henüz televizyonun olmadığı bir dönemde radyo yayınlarını ve halk toplantılarını Naziler'in çıkarlarına uygun bir biçimde

yönlendirdi. II. Dünya Savaşı boyunca (1939-1945) Müttefikler bir karşı propaganda kampanyası açarak atağa geçtiler. Bu kampanyada uçaklardan bildiriler atıldı ve radyo yayınlarına ağırlık verildi. İngiliz radyo programları Avrupa'nın işgal altındaki ülke halklarına direniş gücü vermeye, Almanlar'ın savaştaki kayıplarını ve yenilgilerinin kaçınılmazlığını bildirmeye yönelikti.

İngiltere bu açık propagandaya ek olarak, gizli propaganda taktikleri de geliştirdi. Ülkelerindeki durumlarından hoşnutsuzluklarını bildiren kişilerin açıklamalarını içeren bu propaganda gerçekte Londra'da hazırlanıyor ve işgal altında olmayan çeşitli merkezlerden yayınlanıyordu. Bu dönemde İngiltere'de radyo hariç tüm iletişim araçları, Amerika Birleşik Devletleri'nde ise tüm araçlar özel girişimcilerin ellerinde bulunmaktadır. Bu nedenle, ideolojiler yalnızca dolaylı olarak yansıtılmaktadırlar. Ancak devlet zaman geçirmeden, er ya da geç bu araçların mutlak kontrolünü elinde tutmaya girişecektir.

II. Dünya Savaşı'ndan bu yana dış ülkelere yönelik radyo yayınları, dünyanın başta gelen ülkelerinin siyasal propagandalarında önemli bir rol oynamaktadır. Yayınlarda, güncel haberler vermenin yanı sıra, açık propaganda yapılır. Genellikle ABD ve SSCB kaynaklı olan bu yayınlar daha çok okuma yazma oranı düşük olan ve kırsal alandaki halkın dış olaylarla ilişkisini sadece radyo aracılığıyla sürdürdüğü az gelişmiş ülkelere yöneliktir.

İtalya'da ise devlet basın, radyo ve film üzerindeki denetimini dolaylı olarak gerçekleştirmiştir. Otoriter devletler propaganda araçları üzerinde her türlü yaptırımı uygulamaktan geri kalmamaktadır. Okullar, üniversite, sinema, radyo ve basın organlarından her biri, birer propaganda aracı olarak görülmekte ve devlete hizmet etmesi amacı güdülmektedir.

Bu araçlar içinde doğasından kaynaklanan nitelikleri göz önüne alındığında halkın üzerinde en fazla etkide bulunabilecek ifade aracının sinema olduğu anlaşılmaktadır. Onun, bir propaganda aracı olarak kendine özgü uygunluğunu kısaca şöyle belirleyebiliriz:

- 1-Kitleler tarafından ortak olarak paylaşılmaya uygun bir yapıya sahip olması,
- 2-Açıklama ve ifade yeteneği açısından sahip olduğu basit güç nedeniyle ve sanatsal değerlerin de kullanımı ile ikna edici ve inandırıcı nitelik yeterliliğinin bulunması,
- 3-Milyonlarca insana yönelik olarak tekrarlanan mekanikleşmiş niteliği ile belli bir zaman sınırlaması olmadan sayısız şekilde insanlara ulaşabilmesi.

Propaganda, üretimin alternatif bir temeli olarak büyük olanaklara sahip sinemada sıkça kullanılmıştır. Filmler, devlet ve insan ilişkilerinin belirlenmesinde sınırsız potansiyele sahip yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir ülkede sinemanın yaygın olarak kullanımı, politik inançların kabul edilmesi yönünde halkın düşüncesini büyük ölçüde etkileyebilecek bir durumdur. Bunun daha yaygın ve daha akıllıca kullanımı ile çok boyutlu yönlendirmeler gerçekleştirilebilir.

Ancak bu ölçüdeki propaganda, ters tepkilere yol açabilecektir. Halkı denetim altına almak isteyen hükümet ya da siyasi partinin, genel ticaret etkinliklerinin de uzağında olmaması gerekir. Bu bağlamda düşünüldüğünde belgesel propaganda filmlerinin önemi bir kez daha ortaya çıkacaktır.

Politik propagandanın yanı sıra, bunun ötesinde olarak çok sayıda ulusal ve halk ilişkileri görünümüleri vardır. İnsanlar ile halk hizmeti işleyişi arasında karşılıklı sempati ve anlayışın oluşturulabilmesi için çeşitli oluşumların gerçekleşmesi gerekmektedir. Hükümet, olası eleştirilerle karşı karşıya kalmamak için bu yönde bir tavır sergilemelidir. Halk arasındaki uygarlık bilincinin uyandırılmasında propaganda ve eğitim arasındaki yakın ilişki ile ideal bir film türü oluşturulabilir. Böylece devlet ve politik partiler tarafından film kullanımının başlangıç adımı doğru atılmış olur.

Daha önce söylediğimiz gibi, ticaret öykülü filmlerin gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Üretimin sürdürülebilmesi için gişe hasılatının yeterli olması gerekmektedir. Propaganda filmleri için ise bu çok önemli bir olgu değildir. Bu tür yapımlar zaten çok güçlü bir ekonomik ve politik kaynak tarafından yapılmaktadır. Filmcilerden elde edilen kar ise propaganda amacına ulaşılmasıdır.

İnsan ırkı, gündelik yaşamdan tanıdığı, bildiği şeylere karşı daha uyumlu bir tutum sergileyebilmektedir. Bu genel beklentiden sonraki aşamada ayrıntılarla ilgilenilmeye başlanır. Mükemmel bir düzenleme ile, bizim gündelik yaşamda karşılaştıklarımız önümüze sunulabilecektir. Hızlı iletişim kurmanın yolu olan telefon, bizi hoşnut eden müziğin mekanik olarak yeniden üretimi, bir yerden başka bir yere gitmemizi sağlayan ulaşım yöntemleri, bizi bilgilendiren gazeteler, bizi aydınlatan ışık vb. bunların her biri bize alıştırılan ve bundan sonra yokluklarında büyük ölçüde yokluklarını hissettiğimiz şeylerdir. Böyle bir tutuma sahip olmamız, bu ana kadar almış olduğumuz eğitimle doğrudan ilintilidir.

Sinema, yaşantıyı gözler önüne getiren ve bize yaşamdan kesitler sunan bir araçtır. Sinemanın temel olarak ele aldığı olgu insan yaşamı ve insanın üzerinde yaşamış olduğu dünyanın doğasıdır. Öykülü filmlerde insanı doğrudan ilgilendiren etmenler bir araya getirilerek mantıksal bir konu ve olay elde edilir.

Biz, şimdiye kadar yalnızca yetişkin sinema izleyicilerini konu edindik. Ancak toplumda temel eğitimini sürdüren geniş bir kitlenin de varolduğunun unutulmaması

gerekmektedir. Film üretimi öncesinde bu olgunun da göz önünde bulundurulması, toplumsal gelişmenin sağlanabilmesi için çok önemlidir.

Propaganda amaçlı filmlerin en büyük hedef kitlesi çocuklar ve öğrencilerdir. Günümüz büyük endüstri kuruluşları bunun farkında olarak yatırımlarında bu yöne ağırlık vermektedirler. Filmlerin oluşturulmasında özel program komiteleri kurulmakta ve bunlar hemen hemen tek belirleyici olarak görev almaktadır. Artık bazı büyük şirketler kendi film üretim birimlerini oluşturmuşlardır.

Sinema nitelikli yapımlar ortaya koydukça, sinema salonlarının gişeleri önündeki kuyruklar uzamakta ve halk çıkarının ön planda tutulması giderek yaygınlaşmaktadır. Bunun ötesinde film izleyicileri artık belirli bir zümre olmaktan çıkmıştır ve her kesimden insanlar film tüketicisi olmuşlardır. Sıradan izleyicinin yanı sıra sinema tutkunları her geçen gün artmaktadır. İnsanlar görmek istedikleri filmlerin yanı sıra kendilerini zorlamalarını gerektiren yapımlara da ilgi duymaya başlamışlardır. Bahsettiğimiz bu sinema hareketi yalnızca İngiltere’de değil, Güney Afrika, Yeni Zelanda, Kanada, Avustralya, ABD’de ve pek çok başka yerde oluşmaya başlamıştır.

Ticaret dünyası bu gelişimin ciddiyetinin farkındadır. Pek çok yönden bu yayılma denetim altında tutulmaya çalışılır. Öykülü filmlere olan ilginin sona ermesinden korkulmaktadır. Sansür konusu da öykülü filmler için başlı başına bir risk etmeni olarak durmaktadır. Bazı film şirketleri hem eğlence filmi hem de belgesel yapımına ağırlık vererek olası tehlikelere karşı önlem almışlardır.

Güdülen propaganda amacı, edilecek kardan daha önemli bir yapı olarak kendini göstermektedir. Propaganda amacı güden kişi ve kuruluşlar, film gelişimi alanında pek çok olumsuzluğu da beraberlerinde taşımaktadır. Sinemanın sanatsal niteliği, bu tür yapımlar nedeniyle hak ettiği yeri bulamamaktadır. Ürün oluşturma aşamasında bu ögenin mutlak göz önünde bulundurulması gerekir.<sup>57</sup>

## **5. BELGESEL FİLMDE PROPAGANDA**

İngiliz Belge Sineması akımını oluşturan John Grierson sinema üzerine düşüncelerini şöyle özetliyor: “Sinema ne bir sanattır ne de bir eğlence. Bir yayın biçimidir ve yüz ayrı izleyici öbeği için yüz ayrı biçimde yayın yapılabilir. . . Bunların içinde en önemlisi propagandadır. . . Halkla daha yaratıcı ve yaygın biçimde iletişim

---

<sup>57</sup> Paul Rotha, Belgesel Sinema, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, Haziran 2000, 1. Basım, s.39

kurmak git gide yoğunlaşan bir gereksinme haline gelmekte. . . Sinemayı bir kürsü olarak görüp bir propaganda aracı olarak kullanıyorum.”<sup>58</sup>

Belgesel evrimi içinde aracın yeterliliğini arttırmaya yönelik çalışmaların da bulunması şaşırtıcı değildir. Sinema, tiyatro geleneğine yakın kalmasının yanı sıra, belgesel yöntemlerle oluşturulan propaganda amaçlı yapımlardan vazgeçememiştir. Sinema, politik propagandanın özel bir aracı olarak, Sovyet okulunun karakterini yansıtmaktadır. Sovyet okulunu takiben sırasıyla İngiliz, Alman ve İtalyan okullarının propaganda amaçlı belgesel çalışmalarından bahsedilecektir.

İlk aşamada, Sovyet Sineması, Avrupa ve Amerika üretiminden tamamen farklı bir ideolojiye sahiptir. Burada propaganda yapmanın tüm amacı yeni oluşturulan birliğin gücünün ortaya konulmasıdır. İşçi Devrimi ile ilgili olarak, dağıtımı geniş ölçeklerde yapılan dramatik filmler gerçekleştirilmiştir. Devlet böylece insanların yeni toplumsal inanışlara karşı uyumlu olmasını amaçlamıştır. Sanatçı, tekniğin özgürlüğünün izin verdiği ölçüde sinemayı böyle bir hedef için kullanılabilir. Hammadde noksanlığı ve amaç yokluğu, bu amaçla yapılan ilk Sovyet filmlerinin çok büyük zorluklarla oluşturulmasına neden olmuştur.

İlk filmlerde, biçimler ve fikirler tiyatrodan alınmıştır. Amerika ve Avrupa öykülü filmlerine benzerlikler taşınsa da onlardan daha katı bir yapıdadır. Ancak zaman geçtikçe konunun gereklerine uygun olarak tiyatro öğelerinden uzaklaşmış ve selülidin kendisi ile ilgilenilmeye başlanmıştır. Kuleşov ve Vertov, kurgulama çözümlenmesinden yola çıkarak film yaratımı yaklaşımına doğru ilk girişimlerde bulunmuşlardır. Görüntülerin birleşmesine ilişkin olarak daha önceki bilimsel deneyler, haber-gerçel hammaddesinin, olayların betimlenmesinden daha yüksek amaçlarla biçimlendirilmesi yapılmıştır. Eisenstein ve Pudovkin’in büyük devrimci filmleriyle –Potemkin Zırhlısı, Ekim, Ana, St. Petersburg’un Sonu- bu kuramlar daha da gelişmiştir. Yaşayan sahnelerin kullanımı, öykünün temel yapısı ve ortak düşünceler ile oluşum sağlanmaktadır. Pudovkin, doğal olarak, kitlelerin ruhunu vurgulamak için, bireyleri ele alma yöntemi (bazen oyuncularını kullanarak) izlemiştir. Eisenstein ise ilk üç filminde, kitleleri bir bütün olarak ele almış ve verilen konunun yorumlanmasında onları bu şekilde kullanmıştır. Daha sonra, her ikisi de Kuleşov’un daha önceki deneylerinden yola çıkarak, bilimsel kurgulama yöntemlerini uygulamışlardır.

---

<sup>58</sup> Forsyth Hardy, Grierson on Documentary, Faber and Faber, 1996, sf.15-16’den aktaran, Bilgin Adalı, Belgesel Sinema, Hil Yay., İst., Nisan 1986, sf.15

1917 İşçi Devrimi ile ilgili olaylar Ekim (October) filminde ele alınır. Bu, ideolojik kapsamı olan ilk yapımıdır; Eisenstein, burada sinemanın tamamen yeni biçimlerinin, film tekniği bilgisini kullanmıştır. Onun senaryosunda şunlar yazılıdır:

“Bu, Ekim Devrimi’nin onuncu yıldönümünün filmidir. Şubat’tan Ekim Devrimi dönemine kadar geçen süredeki olaylar ele alınacaktır. Bu, tarihsel bir filmidir.”

Eisenstein, sahnelerini oluştururken bu özdeği kullanacaktır. Yaklaşık on yıl önceki belgeler titizlikle incelenir. Yönetmenin ve yapımı kontrol altında tutan kuvvetlerin amacı, gerçek olay ve insanların seçilmesi ve sunulmasıdır. Çok kesin bir tarihsel betimleme yapılması istenmez. 1917’nin olayları, politik düzlemde ele alınacaktır. Bu yapılırken Troçki dışarıda tutulacaktır. Yalnızca dramatik yapının basit biçimleri değil, taşlama ve karikatür gözlemleri de yapılacaktır. İzleyicinin, doğruların, istenen politik kabullenme doğrultusunda ikna edilmeleri gerekmektedir. Burada, Kerensky karakterleştirmesi ile göze çarpan bir alaycılık görürüz. Bunun yalnızca propaganda amacının bir sonucu olduğunu söyleyebilirsiniz. Öyledir. Ancak bunun daha fazlası vardır. Bu, bilinen şeylere yeni anlamlar katan, belgesel yaklaşımın bir biçimi yaratılmaktadır; kişiler ve nesnelere, oldukları gibi yansıtılmazlar. Onlar yeni bir görünüm içinde sunulurlar. Gerçek olaylar ve gerçek fenomen, film kuvvetlerinin, yönetmenin amacına uygun olarak, değişik görünümde biçimlenmiş özdeğe dönüştürülür; bu durumda diyalektik yaklaşım araçları ile politik sonuçlara hizmet edilir.

Tarihsel bakış açısı ile değerlendirildiğinde, Sovyet Sineması’nın ikinci aşaması, ilk Beş Yıllık Planın çizgisi doğrultusunda acil gerekliliği bulunan toplumsal ve ekonomik yeniden yapılanma projesindeki temaların yerine getirilmesidir. İşçilerin büyük bir inanç, istek ve hevesle bu işe soyunmaları gerekmektedir. Ne pahasına olursa olsun bu amacın gerçekleştirilmesi gerekir. Daha önce kullanılmış devrimsel konular yeniden hayat bulacaktır. Eskinin yerine, yeni gelen düşünce geçecektir. Geçmiş inanışlar yenileriyle yer değiştirecektir. Batıl inançlara sahip köylüler üzerinde başarı kazanılacaktır; diğer bir deyişle, ülke bir okula dönüştürülecek ve sorunlar bu şekilde çözümlenecektir.

Earth, Genel Çizgi (Generalnaya Linya) ve Turksib, üzerinde durulması gereken filmlerdir; onlar kazandıkları başarının çok ötesinde öneme sahiptirler. Dovçenko, Earth filminin gerçek temasının, doğanın romantik, pastoral yapısına, güzel ve duyarlı sanatsallığına bir kaçış olduğunu söylemektedir. Eisenstein, kolektifleşmede küçük, gerçek çıkarların olduğunu keşfetmiştir. Turin’in Turksib filmi ise yalnızca, saf belgeselliğe Sovyet yaklaşımının çizgisi olarak tanımlanmaktadır. Öyle Türkistan-Sibirya demiryolunun yapılması ve bunun ekonomik gereksinimlere olan etkisini ele almaktadır. Bölgelerin

ekonomik-coğrafik karakterlerinden kaynaklanan sorunlar, demiryolunun yapılması için gerekli olan maddelerin toplanmasının bir tarzda ele alınması, demiryolunun belli bir zaman dilimi içinde bitirilmesinin zorunluluğu, filmin işlenişini belirleyen unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Turksib’de, daha sonraki yıllarda geliştirilecek olan yeni bir belgesel yöntemi göze çarpmaktadır. Bu filmin yapısı sonucunda yalnız Sovyetler Birliği izleyicileri değil, filmi seyreden tüm yabancı izleyiciler kendi ülkeleri için de demiryollarının çok önemli olduğunu düşünmeye başlamıştır.

Sovyet Sinemasının daha sonraki aşamalarında, yalnızca birkaç örnek, çıkış noktası açısından dışarıdan gelmiştir. Ancak belgesel ve eğitim filmlerini geliştirmek için büyük ölçekli bir eğilimin olduğu bilinmektedir. Vladimir Schneiderov, Blioch, Posselsky, Yerofeyev ve Kolotosov gibi yönetmenlerin çalışmaları Kutup Bölgeleri, Türkiye, Arabistan ve İran ve belgesel yaklaşıma uygun yapıdaki daha pek çok yerdeki en ilginç gelişmeleri ele alacaktır. Moskova, Leningrad, Rostock ve Odesa gibi film merkezlerinde ses sorunları ve yeni ideolojinin vurgulanması sorunu ve bunların yeni nesle öğretilmesi konusu üzerinde çalışmalar yapılmaktadır. Man and Jobs, Counterplan ve Salt of Svanetia, çok ilginç filmler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak 1935 Moskova Film Festivali’nde önceki sinema konferansında bu filmler hakkındaki yargılar daha kişisel boyutla olmuştur.

Sovyetler Birliği yaşayan bir konuya, canlı sahnelerle yaklaşmakta ve belgesel amacını bu şekilde ortaya koymaktadır.

Yeni politik ve toplumsal sistemlerle ilgili olarak ideolojiden yola çıkılmaktadır. Böylece yeni teknik oluşum biçimleri ve doğal maddenin yeniden yorumlanmasıyla, belgesel yaklaşımlar belirlenir. Romantik ekolün teknik yöntemleri ve insanın doğaya karşı mücadelesi düşüncesinden daha önemli olarak modern gereksinimlerin ortaya konması, Kıtasal Gerçekçilerin izlenimci fikirlerini ortaya koymaktadır. Daha sonra bu propaganda üretim ekolünün ne denli önemli olduğunu göreceğiz. Bu ekol yaklaşımını, diyalektik yöntemler üzerine oturtmuştur. Fikirlerin eski algılamalarını bir kenara bırakır ve belgeselde yeni bir geleneğin başlangıcını oluşturur –bu diyalektik biçimdir-.

Sinema, bir ulusal yayın olarak ifadesini İngiltere’deki belgesellerde yaratmıştır. 1928 yılında bir hükümet birimi kurulmuştur.

Bu dönemde hükümette kırk beş birim bulunmaktadır ve Film Birimi bunların sonuncusudur. Sinema doğal olarak bölgesel araç satışları, ithal edilen gıdaların boşa kullanılanlarının hesaplanması, yurt içi ve yurt dışındaki satış araştırmaları vb. çalışmalarından daha az önemli olarak değerlendirilmektedir.



Bu yaklaşım nedeniyle ağır aksak bir ilerleme görülebilmektedir. Ücretlere ve aletlere çok az para ayrılmaktadır. Ancak yine de belgesel türün tohumları atılmaya başlanmıştır. Bu tohumlar gelişerek, gelecek yıllarda çok önemli işlevleri yerine getirecektir.

Ortaya yeni ürünler çıkmasıyla Birim'in prestiji gün geçtikçe artmaktadır. Bunun gerçekleşmesinde John Grierson'un kişisel çabalarının da çok büyük önemi vardır. Grierson, Birim'in ilk yöneticisi ve daha sonra da yapımcısı olmuştur. Sir Stephen Tallents de göz doldurucu çalışmalarda bulunmuştur. Ancak üretilen filmler kısa süreli etki yapmakta ve kısa sürede unutulmaktadır. Bu durum, bir halk duyumu oluşturmayı zorlaştırmaktadır. Birim üyelerine deney yapma serbestliği tanınmıştır. Zor koşullar altında önemli çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Sonuçta, Sovyetler Birliği'nin dışında ilk kez bir grup belgesel oluşturma alanında önemli aşamalar kat etmiştir –modern deneyimin sorunları ve gerekli unsurların bazıları sinema terimleriyle “yaşama” geçirilmiştir-.

Sosyolojik bakış açısıyla değerlendirildiğinde İngiltere Film Birimi İngiltere'nin çalışan kesiminin portresini çizmek konusunda ilk girişimci olduğu için çok önemlidir. Bu kesim, insan olarak, varlığın temel unsuru olarak ve topluluk olarak büyük öneme sahiptir.

Güncel filmlere geri döndüğümüzde, Walter Creighton ismiyle karşılaşırız. Birlik üyeleri öncelikle mevcut filmlerin çözümlenmesini yaparak işe başlamışlardır. Bu filmler arasında Berlin: Bir Kentin Senfonisi, The Covered Wagon, The Iron Horse ve önemli Sovyet yapımları vardır. Kısa sürede üretime geçilecektir. Grierson Balıkçı Tekneleri (Drifters) yapımını gerçekleştirir. Creighton 1929'da One Family (Bir Aile) belgeselini yapar.

Balıkçı Tekneleri, Grierson'un tek başına çektiği tek filmidir. Film, yapılış amacından daha önemli bir konuma ulaşmıştır. Pratik deneyim kazanma amacıyla yola çıkıldığı halde, film bu boyutu aşarak uluslar arası bir üne kavuşmuştur. Kuzey denizindeki balık avlama çalışmaları ekrana taşınmıştır. Böyle bir yaklaşım, sıradan bir insan tarafından ilk kez gerçekleştirilmektedir. Ağlarla yakalanmış balıklar, balığı yalnızca tertemiz olarak tabağında görmüş olanlar için ilginç bir deneyim olacaktır. Bu, Film Birimi'nin sıradan bir “yaşama geçirme” çalışması değil, duyumsal değerlerin tam bir dram olarak ortaya konmasıdır. Yaşam savaşı olarak yapılan işin görünümünde fiziksel çalışmanın bilimsel özelliğinin yorumlanması yapılmaktadır. Bunun ötesinde gemiler, deniz ve havanın bir bütün olarak şiirsel algılaması gerçekleştirilir. Diğer bir deyişle, Grierson basit bir temayı ele alarak, var olan özdeği kullanmış ve bu temanın ve günlük varlığın küresindeki özdeğin ilişkilerini yorumlayarak dramatik bir film ortaya koymuştur.

Biçem ve teknik bir yana bırakılırsa, Balıkçı Tekneleri bu ülkede belgesel yapımının oluşumunu belgelemektedir. O, belki toplumsal amaçların tam bir ifadesinden yoksundur. Üretim kuvvetleri sınırlandırılmıştır. Ancak, yalnızca betimleme ve yüzeysel gözlemden daha büyük amaçlarla yola çıkılmıştır. Denizin şiirselliği ile insanların çalışması içten bir şekilde birleştirilmektedir.

Grierson, eğitim filmi olan Conquest'ten sonra yapımcılığa döndü ve daha sonra film danışmanlığı çalışmalarını da beraber yürüttü. Hepsi genç ve istekli olan taze zihinlerle ve belgesel için ayrılan fonlar ile bu tür yapımlar gerçekleştirilebiliyordu. "Sorun" diyordu Grierson, "Balıkçı Tekneleri filminin başarısını yinelemektir. Ancak bunu garanti edecek hiçbir şey yoktu. Yarım düzine yetenekli yönetmen ve yüzlerce çalışan bunun sıkıntısını yaşıyordu."

Belgesel yapımın, bireysel çabalardan çok, topluca çalışmanın bir ürünü olduğu gerçeği yavaş yavaş yerleşmeye başlamıştı. Bazı yönetmenler mekanik araçlarla yoğunlaşırken, bazı yönetmenler daha lirik yaklaşımlarda bulunuyorlardı. Örneğin Flaherty'nin Industrial Britain filmi, kamera hareketlerinin güzelliğine hayranlık kazandırıyor.

Burada, onların filmlerinden yalnızca çok göze çarpanlarını sıralayacağız: Arthur Elton'dan The Voice of the World (Dünyanın Sesi) , Shadow on the Mountain (Dağdaki Gölge) ve Aero-Engine; Basil Wright'tan O'er Hill and Dale, Country Comes to Town, Cargo from Jamaica ve Windmill in Barbados; Legg'den New Generation; ve John Taylor'dan Lancashire of Work.

Büyük Britanya'da yaşam, artık belgesel filmler aracılığı ile öğrenilmektedir. İmparatorluğun deniz ötesi bölümleri için de aynı şey söylenebilmektedir. Her geçen gün yeni filmler üretilmektedir; Weather Forecast (Hava Durumu) , Under the City, Six-Thirty Collection, Cable-Ship ve Droitwich bunlardan bazılarıdır.

Artık belgesel film çekme yöntemleri yavaş yavaş yerli yerine oturmaya başlamıştır. Ticari yaşamdaki üretim olanaksızlıklarına karşın, film yapımı devam etmektedir. Ülkenin ve toplumsal oluşumun gelişmesi için bunun yapılması gerekmektedir.

Çalışmalar, Rusya dışında dünyanın hiçbir yerinde olmayan belgesel film üretiminin gerçekleşmesini sağlayacaktır. Burada, İngiltere'deki belgesellerin övgüsünün yapılması yerine, oluşturulan Film Birimi'nin başarılarından söz edilmektedir. Bu birime karşı zaman zaman ağır eleştiriler gelmiş olmasına karşın, İngiltere'nin önde gelen tüm yönetmenlerinin, en azından bir dönem için bu birimin üyesi oldukları veya birim ile işbirliği içine girdikleri unutulmamalıdır. The Song of Ceylon (Seylan Şarkısı) , For All Eternity, Coal Face, Citizens of the Future, Alexandre Shaw'ın doğu çizgisindeki filmleri

ve Arthur Elton'un yapımları, bunların her biri biçem ve düşünce çıkış noktaları olarak Grierson'un biriminden etkilenmiş ürünlerdir.

Sovyet filmlerinin, politik ve toplumsal uçlu propaganda yapımlarına ağırlık verdiklerinden bahsetmiştik. Teknik açıdan İngiltere'nin böyle bir olanağı olmamıştır. Ancak Alman Nazileri ve İtalyan Faşistleri, Sovyetler Birliği ile benzer bir tutum sergileyecektir. Bütün Alman film yapısı Dr. Goebbels tarafından kontrol altında tutulmaktadır. Düşmanların gerçekleştirdiği Potemkin Zırhlısı filmi, en iyi örnek yapımlar olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak iki önemli yapımlar ortaya çıkacaktır. Bir tür, Hitler'in belgesel biyografisi olan Azmin Zaferi (Triumph of the Will) ve yönetmenin bakış açısıyla büyük ölçüde değişen, bir politik ideoloji yorumlama filmi olan The Blue Light (Mavi Işık) . Burada görkemli teknik yapısı nedeniyle The Right of Man (İnsanoğlunun Hakkı) filminden de bahsedilebilir.

İtalya'da ise çok fazla başarı kazanamayan Acciaio yapımından söz edilebilir. Mussolini'nin direktifleri doğrultusunda gerçekleştirilen film, İtalya'da belgesel yöntemlere yaklaşımı sergilemektedir.

### III. BÖLÜM

## GÜNÜMÜZDE BELGESEL FİLM

Dünyada belgesel film yapımı büyük zorluklar içinde gelişimini sürdürmüştür. Sanatçılar ve yazarlar, bu türün gelişmesi için yoğun çabalar harcamışlardır. Belgesel filmin gelişmesi idealizm gerektirmektedir. Bu olmadan tam bir yapılanma gerçekleştirilemez. İngiltere'den Auden, Isherwood ve Spender, Fransa'da Malraux, İtalya'da Silone gibi yazarlar, belgesel filmin üzerindeki baskının sona ermesi için çalışmışlardır.<sup>59</sup>

#### A. FİNANSMAN SORUNU

Belgesel film, bir sponsorluk sistemi altında gelişimini sürdürmektedir. Hükümetler, endüstri kurumları, belgesel finansmanlığını yapmayı sürdürmelerine karşın, 1939'dan beri bu alanda yeni sorunlarla karşılaşılmaya başlanmıştır.

Hükümetlerin göz ardı edemeyecekleri gerçeklerden bir tanesi sinemanın, dünyadaki tüm insanların düşüncelerini değiştirebilecek bir güce sahip olduğudur.

Amerika Birleşik Devletleri, sinemanın propaganda amaçlı olarak kullanılabilmesini fark eden ilk ülke olmuştur. Savaş sonrasında Amerikalılar bu alanda yoğun çalışmalara girişmişlerdir.

Günümüzde ise sinemanın böyle bir amaçla kullanılması, her tür demokrasinin yıkımına yol açabilecek bir olgudur. Radyo, gazete, film gibi yayın araçları, demokratik ideallerin yanlış yönlendirilmesine sebep olabilmektedir. En eski demokrasi beşiklerinden biri olan İngiltere'de sinemanın bu tür yanlış kullanımının önüne geçilebilmesi için yoğun çalışmalar yürütülmektedir.

Film maliyetinin çok yüksek olması kişilerin yarı resmi organlarla işbirliği yapmak istemesine yol açmaktadır. Bu şekilde oluşturulmuş iş örgütlenmeleri film dünyasının gelişmesine yardımcı olmaktadır. Artık sinema, yalnızca sinemaya gönül vermiş hevesliler tarafından yapılmamaktadır. Endüstri kuruluşları, taşımacılık şirketleri, vb. karlı gördükleri filmlerin finansmanını üstlenebilmektedir. Onların sermaye ve gelirlerinin büyük olması bazen kar amacı gütmeyen yapımların da gerçekleşmesini sağlar. Çok sayıda kültürel ve

---

<sup>59</sup> Paul Rotha, a.g.e, s.173

belgesel film bu şekilde ortaya konmuştur. The Voice of the World, Contact, Shipyard ve Sea Change buna örnek olarak verilebilir.

Ancak hala halk için bir film programı oluşturulmamıştır. Birkaç istisna dışında film kiralayıcılarının belli bir sinema politikası yoktur. Cinsellik, filmlerde en fazla sömürülen unsurların başında gelmektedir. Sinema alanında atılan bazı yanlış adımlarla, geriye dönüşü olmayan süreçlere girilmiştir.

Bunun yanında kuruluşlar belgeselden çok tanıtım filmi diyebileceğimiz yapımları da finanse etmektedirler. *“Propagandanın kibarcası tanıtım filmleri. Bunlarda gerçeklerin bir bölümünü örtbas etme, bir bölümünü öne çıkarma vardır. Örtbas edilenler kurum ya da kişilerle ilgili olumsuz yönlerdir. Böylece bunlara belgesel denemez. Bir belgeselci de zaten propaganda filmi yapmaz.”*<sup>60</sup> biçiminde konuyla ilgili görüşlerini ifade eden Süha Arın hükümet desteği ile çekilen filmler için ise; *“Bir kere hükümet yaptırıyorsa, denetim kaygısı ve kuşkusu her zaman vardır. Çünkü bir başkaldırıdır sanatçının yaptığı şey. Düzene karşı gelmektir. Daha iyiyi, daha güzeli, daha doğruyu aradığı için, ister istemez birçok yerleşik görüşe aykırı bir pozisyona düşecektir. Onun için hükümetin subvanse ettiği, finanse ettiği filmlerde hükümet ne kadar özgür bırakabilir belgeselciyi? Veya belgeselci ne kadar otosansür uygulamadan rahatlıkla, film yapabilir? Ben belgeselci olarak bugüne kadar birçok kurum ve kuruluşa film yaptım. En özgürce çalışabildiğim, kendi cebimden finanse ettiğim Tahtacı Fatma’dır. . . Diğer filmlerimde hep bir kuşku olmuştur. Ya şöyle bir şey dersem, bunu finanse eden acaba itiraz eder mi?”*<sup>61</sup> diyerek kaygılarını dile getirmektedir.

Konulu olmayan filmlerin de yüksek bir başarıya ulaşması sinema adına memnun olunacak bir durumdur. Ancak bu tür filmler hala kendi yağlarıyla kavrulacak düzeye gelememiştir. Bunların varlıklarını, sayı ve nitelik açısından arttırarak, sürdürebilmeleri için, çeşitli kesimlerin desteğine ihtiyaç duyulmaktadır. B. B. C. : The Voice of Britain buna bir örnektir. Bu alanda başarı kazanabilmesi için ilk olarak haber gösterimi yapan sinema salonlarının yaygınlaşması gerekmektedir. Büyük sinema salonlarında birinci sınıf kısa film gösterileri yaparak insanların bu tür filmlere alıştırılması yapılması gereken bir başka şeydir. Dağıtım yine önemini korumaktadır. Ancak bunun da halk beklentisiyle paralellik gösterdiği unutulmamalıdır.

---

<sup>60</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

<sup>61</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

## B. NEREYE KADAR BELGESEL?

*“Güzelliğin ve gerçekliğin görkemliliğinde iki uç nokta vardır. Gerçeği arayan yönetmenler vardır, eğer bulurlarsa bu güzel olacaktır. Diğerleri güzeli ararlar, eğer onlar da bunu bulurlarsa o da gerçek olacaktır. İşte bu iki uç nokta kurmaca ve belgeseldir.”*

*Jean Luc Godard*

“Belgesel tür nedir?” sorusunun karşılığında, Nijat Özön’ün tanımı: “Belgesel tür, yapıntıya (fiction) yer vermeyen ya da pek az yer veren, gerecini, konusunu doğrudan doğruya doğadan alan, dışımızdaki dünyayı gerçeğe elden geldiğince uyararak, nesnel bir tutumla yansıtmaya çalışan türdür.”<sup>62</sup>

Genellikle gerçeğin nerede bitip, öykünün nerede başladığı belirgin olmayan dramatik belgesel filmler özellikle önemli tarihi olayların hayale dayanarak yeniden oluşturulmasıdır.

Dramatik belgesel film yapımcıları sanat ile gerçek arasındaki sınırı geçerken bunu haber vermeden ticari amaçla yapmaktadırlar.

Bu tür belgesel filmlerde tarihin yorumu yanlı bir biçimde sergilenerek ileri gelen kişiler kahramanlaştırılmaktadır. Örneğin; Backstairs at the White House (Beyaz Saray’da Arka Merdivenler) adlı dramatik belgesel yirminci yüzyıl Amerikan başkanlarının özel hayatıyla ilgili propaganda amacı taşıyan bir filmidir. Konuşmaların çoğu aile içindeki özel konuşmalar olduğundan sonradan uydurulmuştur.<sup>63</sup>

Belgeselde oyuncu kullanımıyla ilgili Süha Arın’ın düşünceleri ise şöyledir.

*“Oyuncularla olmaz. O kurmacadır, imgeseldir. Yani dramatize belgesel diye bir şey olduğuna inanmıyorum. Dramatize belgesel dedikleri tür tümüyle kurmacadır. Ancak şöyle denebilir, bir yazıyla, bu kurmaca filmde, bu imgesel filmde, gerçeklere tümüyle sadık kalınmıştır, o kadar.”*<sup>64</sup>

Dramatik belgesel filmler öykü ve gerçeği karıştırarak savunulması istenilen siyasi ve sosyal bakış açılarının propagandasını yapabilmektedirler. Çünkü izleyici diğer film ve televizyon programı türlerinden daha fazla dramatik belgesellere inanmaya hazır durumdadır.<sup>65</sup>

*“Belgesel ‘Amerikan yüksek mahkemesinin üyelerinden birine sormuşlar, ‘Müstehcenle erotik olanı nasıl ayırt ediyorsunuz?’ diye. Gülmüş, ‘Hangisi pornodur,*

<sup>62</sup> Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, 2. Baskı, İst., Broy Yay., 1990, sf.125

<sup>63</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.100

<sup>64</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

*hangisi erotiktir, seyrettiğim zaman anlıyorum. ” Belgesel de böyledir. Seyredildiğinde belgesel mi propaganda filmi mi olduğu anlaşılır. ”<sup>66</sup> Süha Arın’ın da işaret ettiği gibi benim düşünceme göre de pornografik ve erotik olanın ayrımıyla propaganda filmleriyle belgesel film arasındaki ayırmda paralel bir bağıntı var. Pornografide olduğu gibi propaganda filmlerinde de eşitsizlik üzerine kurulmuş bir yapı mevcut. Erotizmde bireyler arası kendi varlıklarını eşit şartlarda ifade edebilecekleri bir ilişki tanımlanmış. Belgeselde de propagandanın aksine izleyiciyi kalıplara hapsedmeyen, özgürce yorum yapmasına fırsat veren bir üslup ve anlayış benimsenmelidir.*

İngiliz yönetmen Paul Rotha’ya göre “Belgesel sözcüğü konuyu ya da biçimi değil, yaklaşımı belirler. . . İzleyici üzerinde iyi bir etki uyandırabilmek için her türlü teknik ve yöntemden yararlanılabilir. Belgesel sinema öykülü sinemadan ereğiyle ayrılır. ”<sup>67</sup>

Genellikle toplumsal içerikli filmlerin belgeselliğini tartıştık. Özellikle hayvanları anlatan doğa belgeselleri konusuna da değinmek istiyorum. Bilkent Üniversitesi öğrencilerinin kendi aralarında fikir alışverişinde buldukları bir e-mail listesinde Hatice Dalkır isimli öğrencinin şu düşünceleri ilgimi çekti: "... Gerçekçilik-Biçimcilik yaklaşımlarının toplumsal filmler bağlamında konuşulmasını anlıyorum da, çok güzel hayvan belgeselleri seyrediyorum ve bunları ne Grierson'la ne de Rotha'yla açıklamam mümkün değil. Ben de diyorum ki doğa filmleri tam da yapısal olarak Griersoncu akımın içine düşer (bunun için toplumsal konu olması gerekmez) . Nedenlerine gelince; birincisi, "kontrollü film diye nitelediklerimin tipik örneklerindedirler. Bir üstses daima vardır, kurgu yoluyla hikayenin sahiluladesi yazılır ve hayvancıklar insani perspektifin cenderesinde sunulurlar. Müzik drammatizasyon açısından toplumsal ve diğer konuları içeren filmlere göre çok daha etkileyici ve yukarıda sayılanların hepsinin güçlü dikte ettirici nitelikleri vardır. Zorunlu olarak da yukarıdan aşağı-experlerin sah'i anlamında-belirlenmiş filmlerin mutlak tarzını oluştururlar. Daha geçenlerde hayvan belgesellerinin nasıl hazırlandığına ilişkin bir film seyrettim TV'de. Sağ arka bacağı yaralı bir hayvanı -tilki- hikayeyi kurarken göstermeleri gereken açıdan çekimi bir türlü gerçekleştiremezler. Yapabildikleri tek çekimin karesini ters çevirerek, ancak bu defa sol bacak yaralıymış gibi görünür ister istemez- kullanırlar ve çekimcinin dediğine göre fazla dikkatli değilse seyirci bu trükleri göremez. Zaten kendimizi hikayeye kaptırmamız işten bile değil. Bu filmlerin zorluğu kuşkusuz saatler-günler, aylar- alan çekimler gerektirmesi. Sonunda işler çok pahalıya da çıkabileceği için elde olanı kurgu yoluyla bir şeylere benzetmek; öte yandan

<sup>65</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, s.100

<sup>66</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

tehlikesi de malum. Fakat hayvanlara ilişkin filmler kadar insanın voyeristik-dikizciyanını açığa vuran filmler bulmak zor. Öte yandan sanki hayvan çekimlerini bir hikaye içinde seyretmez isek kendi yaşamımızla ilişkilendirmesi zormuş gibi bir tasa filmcileri fazlasıyla meşgul ettiğinden (kanallara satış ve alıcı bağımlılığı da düşünülürse) bu derece kontrollü filmlere gerek duyuluyor herhalde. "68

### C. TELEVİZYON VE BELGESEL FİLMLER

“Kapitalist toplumlarda, sosyal sorunları irdeleyen, insanları düşünmeye zorlayan, kamusal bir öz içeren belgesellere çok az yer veriliyor, hatta hiç yer verilmiyor. Çünkü insanların onları düşünmesi istenmez. O sorunları meclisiniz, parlamentonuz düşünüyor, merak etmeyin izlenimi verilir. Siz akşama kadar yorulduunuz, canınız çıktı, seyredin, dinlenin. Dinlendirme seansıdır televizyon. ”69

Belirli, sınırlı yayıncılık ve doğrudan yayın, iletişim endüstrisinin karşı konulmaz gerçeği durumuna gelince belgesel filmciler ürünlerini kitle etkisiyle yapmaya ve video ile kablolu yayının da ortaya çıkmasıyla sınırlı düşünerek özel ilgileri olan izleyicilere seslenmeye başladılar.

Bu amaca ulaşmak için yapılan çabalar daha yüksek paydadaki daha çok kısıtlanmış izleyiciyi hedeflemektedir.

Belgesel filmin kişiliği birçok türde çeşitlenmeyi zorunlu kılmaktadır. Daha çok doyurucu insan gerçeğinin keşfi ve tasarısına yardım etmek için belgesel filmci belgeselin varlığını ve özünü oluşturur. Bu türlerin her biri de sınırlı yayın aracılığıyla mesajlarını özel izleyicilerin ilgilerine sunacaklardır.

Belgesel filmlerin her türü televizyon, uydu, kablolu yayınlar, video, bilgisayar ve gelişen kayıt sistemleriyle yeni boyutlar kazanmış ve bunların tümünden belgesel filmciler yeni olanaklar bulmuş ve yaratmışlardır. Ancak, belgesel filmin temel işlevi değişmeden, Vertov'un ve Grierson'ın belirlediği gibi güncel olaylardan kesitler yakalamak ve bunları bir anlam ifade edebilir nitelikte bir araya getirmek olarak kalmıştır.

---

<sup>67</sup> Paul Weiss, Cinematics, Southhern Illinois Press, 1975, s.190'dan aktaran, Nijat Özön 100 Soruda Sinema Sanatı, sf.14

<sup>68</sup> [Hatice Dalkir/arafiyan@bilkent](mailto:HaticeDalkir@bilkent) Listesi Arsivi Re [ARAFIYAN1509] Re films\_.htm/3 Mar 1998 ([haticed@gwis2.circ.gwu.edu](mailto:haticed@gwis2.circ.gwu.edu))

<sup>69</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001



II. Dünya Savaşı'ndan sonra hızlı bir şekilde gelişen televizyon, belgesel filmleri de değişik yönlerden etkilemiştir. Televizyon aracılığıyla birçok ülkedeki izleyici kitlesi sınırlı amaçlar için yapılan belgesel film deneylerini ve filmleri izleme olanağına kavuştu.

1950'li yıllarda televizyonda gösterilen ilk belgesellerin çoğu II. Dünya Savaşı ile ilgili derleme filmlerdi.

Belgesel film yapımcısının televizyona transfer edilişi İngiltere'de savaştan sonra 1947 yılında BBC tarafından, ABD'de de 1948'de özel bir televizyon şirketi tarafından gerçekleştirilmiştir.

Televizyon büyük bir sıkıntıda olan belgesel filmlere bu transferlerle yaşam, canlılık vermiştir. Belgesel filmcinin varlığına neden olan üç temel koşula yani filmlerine gösterilen talebe, mesajını ileticeği izleyiciye ve çekim yapması için gereken paraya televizyonun doğrudan müdahalesi belgesel film yapımcılarına yeni ufuklar açtı.

Belgesel film açısından ilk televizyon yayınları içinde en dikkate değer olay CBS şirketi tarafından 1951'den 1958'e kadar sürekli olarak gösterilen, Edward R. Murrow'un ve Fred W. Kennedy'nin 1951 Şubat'ında ilk yayını yapılan See It Now (Şimdi Gör) idi.

1959 yılından sonra Fred W. Friendly tarafından hazırlanan CBS Report (CBS Haberleri) da bu programı izledi ve büyük başarı kazandı.

See It Now çekişmeli özelliği nedeniyle ticari televizyon şirketlerinin arasında rekabete neden olarak bu tür yayınların gelişmesine yol açtı.

İngiltere'de de güncel olaylarla ilgili olarak yapılan ilk televizyon belgesel magazin programı BBC tarafından 1952'den 1957'ye kadar yayınlanan Norman Swallow'un yönettiği Special Inquiry (Özel Soruşturma) adlı haftalık bir programdı. Bu yapıyı 1958 ve 1960 yılları arasında Tim Hewat tarafından yönetilen Searchlight (Gösterici) adlı program izleyerek aynı araştırmacı geleneği sürdürdü.

Amerika'da da 1960 yılında NBC televizyonu Irving Gitlin tarafından yönetilen White Paper (Beyaz Kağıt) dizisine ABC televizyonu da Close Up (Yaklaşma) adlı belgesel diziye başladı.

Bu çalışmalar sonucu İngiltere ve ABD'de güncel olaylarla ilgili belgesel program yapan televizyon da oldukça dinamik bir hale geldi.

İngiltere'de Panorama ve Tonight (Bu Gece) adlı belgesel magazin programları da gittikçe büyüyen bir izleyici topluluğu kazanıyordu. Gelişen belgesel film hareketleri içinde yayıncıların objektif, kişisel olmayan, tarafsızlık iddiaları sürerken İngiliz Özgür Sinema akımı içinde yer alan Momma Don't Allow ve Nice Time filmleri 50'li yıllarda İngiltere'nin yaşamındaki sosyal gerçekleri konu alıyorlardı.

Kanada'da da Days From Christmas (Noel'den Günler) ve The Backbreaking Leaf (Zorlu Yaprak) gibi Wolf Koenig ve Terry Fillgate'in verite (gerçek) stildeki belgesel nitelikli filmleri Canadian Film Board tarafından finanse ediliyordu.

Televizyondaki belgesel film hareketlerinde görülen ilginç gelişme yapımcıların soğuk nesnellikten yavaşça kişisel bakış açısına yönelen filmler yapmalarıdır. Joseph Strick'ın The Savage Eye (İlkel Göz) filmi bu gelişime bir örnektir. Peter Watkins'ın The War Game'i de Why We Fight ve Victory 'at Sea'den sonra İngiltere'de şok etkisi yaratan diğer bir filmidir.

Vietnam'daki kaos, Amerikan toplumunun bölünmesi, ırkçılık gibi nedenlerden dolayı tarafsızlık ve nesnellik artık önemini yitirerek kişisel yaklaşımlar ön plana çıktı. Bu gelişmelerden televizyon yayınları da etkilendi.

1950 ve 1960'larda yer alan ikinci değişim de hafif film araç-gereçlerinin gelişmesiyle film yapımcısına sanatsal seçeneklerin verilişiydi. Amerika'da Drew Associates, Kanada'da Fillgate, Koenig, Kroitor ve Fransa'da Jean Rouch, Chris Marker bu değişimden yararlanan belgesel filmcilerdir.

1960'ların başında bu etkileşim sonucu ortaya çıkan teknik ile senkronize sesli söyleşiler, taşınabilir el alıcılarıyla gerçeğin film yapımcısı ve kameramanın karışması olmaksızın doğrudan kaydı ve film karelerinin hilesiz kurgusu ortaya çıkarak bu teknikler belgesel filmlerin yanında öykülü filmleri de etkiledi. Televizyon için yapılan belgesel filmler şu nedenlerle önemlidir: Televizyon birçok ülkede en büyük ve tek finansördür. Böylelikle sürekli yapımların desteklenmesi için yeterli sermaye ve yayılım sağlanır. Televizyon çok büyük bir izleyici potansiyeline sahiptir. Televizyon önemli toplumsal ve siyasal etkileşimler yaratır.

Kişisel bakış açılarının doğrudan verilebilmesi ile birlikte televizyon yapımcıları belgesel filmlerin son şekli üzerinde karar verme ve tasarlama etkisine kavuştular. Bu ise televizyon belgesel filmlerinin gelişmesinde kilit nokta oldu. Belirttiğimiz türdeki yapımcı ve programların en önemlileri: ABC televizyonunun 1960-1963 yılları arasında John Secondary tarafından yapılan Close Up, Secondary ve Helen John Rogers tarafından 1963-1964'te yapılan The Saga of Western Man (Batılı Adam Efsanesi) dizileri, CBS televizyonunun 1953-1955 yılları arasında Edward F. Nuro ve Fred W. Friendly'nin See It Now, Fred W. Friendly'nin 1953-1969'da CBS Reports, Burton Benjamin'in 1958-1963'te The Twentieth Century (Yirminci Yüzyıl) dizileri, NBC televizyonunun 1952-1953 yılları arasında Henry Salomon tarafından yapılan Victory at Sea (Denizde Zafer) ,

Salamon ve Donald B. Hyatt'ın 1955-1963'te Project XX, Hyatt'ın 1961-1962 arasındaki The World of Series, Irving Gitlin'in 1962-1964'teki White Paper dizileridir.

Televizyonun kendine özgü belgesel film teknikleri vardır. Televizyon programlarında çalışan görevliler daha az sayıda ve değişen türdendir. Daha kullanılabilir olan bu küçük topluluklar yönetmen, kameraman ve sesçiden oluşur.

Televizyon belgesellerinde doğal sese önem verilerek çekimler sesli yapılıır. Röportajlarda da spontane, doğal diyaloglara yer verilir.

Wolverton'a göre 60'lı yılların sonları ve 70'lerin başındaki toplumsal hareketler ile 70'lerin ortasındaki ulusal ve yerel politik skandaller belgesel film yapımlarını arttırdı.

70'li yılların sonu ve 80'li yılların başındaki en başarılı belgeselleri üreten CBS ve National Geographic'in mesajları belgesel filmcinin muhabir ve şair karışımı olduğunu iletir.

Lumiere'lerin ilk sinematograf gösteriminden yaklaşık on yıl sonra Fransa'nın her şehrinde ve dünyanın hemen hemen her bölgesindeki çok sayıdaki insana ulaşan sinema bu arada aydın kesimin de ilgisini çekti. Sinemanın gerçek değerinin farkına varan aydınların kurduğu Lafitte Kardeşler adlı ortaklık ünlü yazarlara senaryolara ısmarlayıp Sarah Bernhardt gibi zamanın ünlü tiyatro oyuncularını filmlerde oynatmaya karar verdiler. Saint-Saens gibi ünlü müzikçilere filmleri için özgün müzik besteleten bu ortaklık sinemada sanat filmi akımını başlattı. Bu akım kısa sürede Fransa dışında diğer ülkelerde de yayılarak sinemanın diğer sanat dallarıyla da ilişki kurmasını sağladı.

Başlangıçtaki işlev ve yapısına bakıldığında sinema teknolojisi, basına oranla tüketime daha elverişli ve ileti aktarmak açısından daha etkili görünmektedir. Bir kopyanın düşük maliyeti ve bir gösterim yerinde koltuk ücreti karşılığında yığınlara sürekli gösterilme olanağı, ayrıca görsel iletinin gerçeklik etkisi sinemayı çekici bir yatırım yapmaktadır. Ancak hemen sonra bulunan radyo ve televizyon teknolojileri, tüketim toplumunun toplumsal ve ekonomik koşullarına çok daha uygun gelişince, sinema teknolojisi, Mc Luhan'ın özlü bir biçimde belirlediği gibi eskimekte ve bir sanata dönüşmektedir.<sup>70</sup>

Yeni bir teknoloji olayı olarak ortaya çıkan sinemanın zamanla bu özelliğini kaybederek, bir sanat konumuna gelmesinde sanat filmi akımı nedenlerden biri olmuştur. Diğer bir önemli neden ise bu kez televizyonun yeni bir teknoloji olayı olarak ortaya çıkmasıyla sinema teknolojisinin eskimesi ve bir sanata dönüşmesidir.

<sup>70</sup> Prof. Dr. Ersan İlal, İletişim, Yıgınsal İletim Araçları ve Toplum, 3. Basım, 1997, s.46

Sinemanın ilk yıllarında haber vermek ve gerçekleri yansıtmak özelliğini sürdüren belgesel film, sinemanın bir sanat konumuna gelişi ve öykülü sinemanın önem kazanması sonucu yorum ve araştırmaya yönelmiştir.<sup>71</sup>

Başlangıçta bir olayı yansıtmak, bir haber vermek işlevine sahip olan belgesel filmlerin ve haber filmlerin ağır bastığı sinema bu işlevini radyo ve televizyona bırakacak ve yapımcıların büyük kar amacına yönelik, stüdyo-gösterim salonu-dağıtım şirketlerinden oluşan bir film sanayiine ve buna “sanatsal” katkılarda bulunan senaryo yazarlarından, yönetmenlerden, oyuncularından oluşan bir sanat dalına dönüşecektir. Böylece anlatım sorunlarına, kurgulamaya ilişkin kuramsal tartışmalar bir yana bırakılsa bile, bir yığınsal iletim aracı olarak sinema gerçeklerin dışına taşınmakta ve bu açıdan radyo ve özellikle televizyon teknolojisinin daha sonra kazanacağı işlevlerin öncüsü olmaktadır.<sup>72</sup>

Ancak televizyon; belgesel filmin derinliğine araştırma ve yorum niteliğini olumsuz yönde etkilemiştir. Eğlendirme ögesine diğer ögelerden daha çok önem veren televizyonun bir de programlar için ayırdığı kısıtlı süreleri içinde derinmemesine araştırma yapılmasının olanaksızlaşması, toplumsal ve sosyal içerikli yapımlara yer vermeyişi yüzünden yorumun yapılmaması sonucunda televizyon için yapılan belgesel filmler gitgide belgesel tanımından, yani gerçeğin olduğu gibi yansıtılması, haber verilmesi, araştırmacılığa yönelik oluşu gibi ögelerden uzaklaşarak, daha çok eğlence ağırlıklı belgesellere, dramatik belgesellere yönelir. Böylece belgeseller televizyonun etkisiyle temel amaçlarından olan gerçeğin yansıtılmasından uzaklaşırlar.

Belgesel filmin gelişiminden etkili olan nedenlerden biri de ses bandının kullanımınıdır. Başlangıçta gerçeğin olduğu gibi sesli şekilde kullanıldığı ses bandı zamanla filme istenildiği yorumu katma amacına hizmet ederek gerçeklerden uzaklaşır ve belirli bir yönlendirme ve bakış açısının kabul ettirilmesi için kullanılır.

Ses bandının bu doğrultuda kullanımını sonucu izleyicinin kafasında oluşturulan gerçekler, gerçeklerden uzak olup kendisine inanmaya hazır izleyiciyi yanlış yönlendirmektedir. Özellikle dramatik belgesel filmlerde kullanılan bu yöntem belgesel filmin gerçeği yansıtmak özelliğini ortadan kaldırarak çoğunluk öykülü filmler gibi davranmaktadır. Oysa ilk belgesellerde ses ögesi gerçek sesin izleyiciye gerçek görüntü ile birlikte verilmesi amacını güdüyordu.

Ayrıca televizyonun belgesel filmler üzerinde yayın kuruluşlarının politikaları aracılığıyla da önemli bir etkisi söz konusudur.

---

<sup>71</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.94

<sup>72</sup> Prof. Dr. Ersan İlal, a.g.e, s.46

Bilgi ve haber vermek, eğitmek, eğlendirmek amacını güden kamu hizmeti modelini taşıyan televizyon yayın sistem ve kuruluşları buna bağlı olarak yayın akışları içinde belgesel türüne ağırlık ve önem vermektedir.

*“Mc Luhan der ki, aslolan reklamlardır ticari televizyonlarda. Programlar reklamların arasındaki boşlukları doldurmak için gerçekleştirilir. Çok doğru. Şimdi böyle olunca belgeseli kapitalist toplumlardaki ticari televizyonlar sualtı belgeselleri, böcekler, balıklar, hayvanlar alemi vs. gibi sınırlamışlar. Rengarenk bir dünya, doğa. Düşündüren, insanları sarsan, ya ne oluyor dedirten belgesellere orada rastlayamazsınız.”*<sup>73</sup>

Tecimsel modelin içinde yer alan televizyon yayın sistem ve kurumları kar amacı önde geldiğinden eğlenceye yönelik programlara daha çok yer vermektedirler. Bu nedenle tecimsel modelin önemli örneği ABD’de televizyon kuruluşları çok sayıda belgesel film yapmamaktadır. Eğlendirmenin ön plana çıkması yüzünden toplumsal içerikli belgesel filmlere rağbet edilmemekte, gezi, doğa belgeselleri ve dramatik belgesellere yönelinmektedir.

Belgesel filmlerin türleri ve sayıları yayın kuruluşlarının benimsedikleri modelin kamu hizmeti ya da tecimsel oluşuna göre değişim gösterir.

Kamu hizmeti modeli içinde yer alan İngiliz BBC televizyon kurumunun özerk yapısıyla çok sayıda belgesel filmi toplumsal nitelik taşımaktadır. Bu tecimsel modelin örneği ABD televizyon kuruluşları ise bu türde belgesel filmleri İngiltere gibi ülkelere satın almaktadırlar.<sup>74</sup>

Televizyon, son yıllarda belgesel film yapımları azalmaktaysa da bunlar için bir çıkış noktası olmaya devam etmekte, sınırlı ve belirli bakış açılarına karşın çok sayıda belgesel film değişik konuları keşfetmektedir. Aynı alanda kablolu televizyonun birçok kanal seçeneği, videonun da kaset olanakları yaratmasına rağmen televizyon çok daha geniş izleyici potansiyeline sahip olması ve finansman imkanlarının genişliğiyle hala belgesel filmler açısından büyük bir motivasyonu elinde bulundurmaktadır.<sup>75</sup>

#### **D. TÜRKİYE’DE BELGESEL FİLM**

Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin savaş ile ilgili çektiği belgesel filmler, Müdüfaa-i Milliye Cemiyeti Sinema Kolu’nun Kurtuluş Savaşı ile ilgili filmleri ile süren belgesel film çalışmaları, 1922 yılından itibaren özel sektörün bu alana girişi ile devletin tekelden

<sup>73</sup> Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001

<sup>74</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.94

<sup>75</sup> Simten Gündeş Öngören , a.g.e, sf.94

çıkmıştır. Türkiye’de belgesel çalışmaların başlangıcını kesin bir tarihe dayandırmak çok güçtür. Sinematografin Türkiye’ye ilk defa gelişinden sonra 14 Kasım 1914 günü Ayastefanos’taki Rus anıtının yıkılışının belgelenmesi, ilk belgesel çalışmasına örnek teşkil edebilir. Bu filmi çeken Fuat Uzkınay böylelikle ilk Türk belgesel yönetmeni sayılabilir.

Sinematograf Türkiye’ye ilk defa 1896 yılında Padişah II. Abdülhamit zamanında sarayda yapılan bir gösteriyle girmiştir. Daha sonra Lumier Kardeşler’in görevlendirdiği Weinberg ve Malaton isimli kişiler tarafından özel gösterimler yapılmaya başlanmıştır. Film makinesinin kullanılmasını Weinberg’den öğrenen Fuat Uzkınay kendisi için bir film makinesi olarak 1914 yılında Kemal ve Şakir Kardeşler’le bir sinema salonu açmıştır. I. Dünya Savaşı’yla birlikte askere alınan Uzkınay, 14 Kasım 1914’te Ruslar tarafından Yeşilköy’de 1876-1877 Osmanlı Rus Savaşı’nın sonunda inşa edilen abidenin yıkımını filme almıştır. Böylelikle “Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” ilk belgesel Türk filmidir.

Weinberg’in 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin başına getirilmesiyle Uzkınay onun yardımcılığını yaparak Galiçya cephesinde çektiği birçok filmini tamamlamıştır.<sup>76</sup>

Merkez Ordu Sinema Dairesi, Osmanlı ordusunun çeşitli cephelerdeki çalışmalarını, müttefikler arası ilişkileri, savaşan ülkenin önemli günlük olaylarını içeren belgesel filmler hazırladı. Bu belgesel filmlerin başlıcaları; 1915’te Çanakkale Savaşları’nı yansıtan Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi, Galiçya Harekatı, Galiçya’da 19. Süvari Müfrezesi, 1926’da Çanakkale Muharebeleri, Irak Cephesi komutanlığını yaparken tifüsten ölen Von der Goltz’un cenaze töreninden görüntüler veren Von der Goltz Paşa’nın Cenaze Merasimi, Kut-ül Amare Savaşı’nda tutsak alınan İngiliz generali Townshend ile Hintli tutsakları gösteren General Townshend, General Townshend ile Hintli Üsera, 1917’de Alman İmparatoru Karl’ın Türkiye’ye yaptıkları gezileri yansıtan Alman İmparatoru’nun Askeri Müzeyi Ziyareti, 1918’de savaşın son yıllarında ölüm, cenaze ve biat törenlerini gösteren Abdülhamit’in Cenaze Merasimi, Sultan Reşat’ın Cenaze Merasimi, Vahdettin’in Biat Töreni ve Vahdettin’in Kılıç Alayı filmleridir.

1918 yılına gelindiğinde Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin yanında Müdüfa-i Milliye Cemiyeti adıyla yarı askeri bir sinema kurumu kurulmuştu. Ancak İstanbul’un işgali dolayısıyla sinema araçlarına işgal makamlarınca el konulmasını önlemek için bu iki kurumun sinema araç ve gereçleri Malul Gaziler Cemiyeti’ne getirildi. Bu cemiyetin

---

<sup>76</sup> Giovanni Scognomillo, Türk Sinema Tarihi, I. Cilt, 1986, Metis Yayınları, İstanbul, 1987, s.11-12

sinemacılık kolunu üstlenen Uzkınay, gerek görüntü yönetmeni, gerekse belgesel film yönetmeni olarak düşmana karşı ilk direnişleri filme çekmeye başladı. Bunların arasında İzmir'in Yunanlılarca işgaline karşı İstanbul'da düzenlenen protesto mitingleri, Atatürk'ün Samsun'a ayak bastığı gün İstanbul'da Fatih'te düzenlenen miting görüntülerini içeren Fatih'te İzmir İçin Miting ve 23 Mayıs'taki Sultan Ahmet Mitingi'ni anlatan Sultan Ahmet'te İzmir İçin Miting sayılabilir.<sup>77</sup>

1922 yılında Kurtuluş Savaşı'nın son yıllarında Kurulan Ordu Film Alma Dairesi tarafından kaçan düşman ordusunun yol boyunca oluşturduğu yıkımları, vahşeti saptayan İstiklal veya İzmir Zaferi adıyla Kurtuluş Savaşı'na ilişkin görüntülerin sonradan kurgulanmasıyla elde edilen uzun bir belgesel film çalışması yapıldı.

1923 yılında Fuat Uzkınay Ordunun İstanbul'a Giriş adıyla bir belgesel film yapmıştır.

1922 yılında ilk özel sinema ortaklığı olarak Seden Kardeşler tarafından kurulan Kemal Film, Fuat Uzkınay'la beraber 1923 yılında Kurtuluş Savaşı'na ilişkin belgesel filmleri kurgulayarak Zafer Yolları isimli bir belgesel film yapmışlardır.<sup>78</sup>

Ordu Film Alma Dairesi'nin de kuruluşu ile Cumhuriyete kadar savaş belgeselleri ve törenleri konu alan belgeseller yapan ülkemiz filmcileri Cumhuriyetten sonra da Kurtuluş Savaşı ile ilgili filmler yapmaya devam etmişlerdir.

Cumhuriyetle birlikte film çalışmalarının gelişeceği beklenmekteyse de durum böyle olmamıştır. Cumhuriyetin ilanından II. Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde öykülü filmler özellikle 1933 yılından sonra çok sayıda çevrilmesine rağmen belgesel nitelikli film sayısında beklenen gelişme gerçekleşmemiştir.

1922 yılında çekilen İstiklal filminin yeniden kurgulanması ve parçaların eklenmesiyle oluşan üç bölümlük bir dizi derleme film 1933 yılında gerçekleştirildi. 1936'da Atatürk'ün de büyük ilgi ve etkisiyle on iki bölüme çıkarılan bu belgesel film dizisi Atatürk'ün ölümüyle birlikte cenaze töreninin de eklenmesiyle on üç bölümlük bir dizi özelliğine ulaşmıştır.

1924 yılında Kemal Film'in kapanmasıyla bir süre boşlukta kalan özel sinema 1928'de İpek Film'in kurulmasıyla yeniden canlanma dönemine girmiştir.

İpek film tarafından yapılan, o dönemde belgesel amaçla çekilmeyen ancak günümüzde taşıdığı özellikler nedeniyle bu tür içinde sayabileceğimiz filmler arasında 1933 tarihli Hazım Körmükçü'nün oynattığı Karagöz'ün baştan sona çekimlerini içeren

<sup>77</sup> Nijat Özön, Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, Hil Yayınları, İstanbul, 1985, s.339-343

<sup>78</sup> Bilgin Adalı, Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Sineması, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s.99-100

Yeni Karagöz adlı filmi ve Nazım Hikmet Ran'ın aynı tarihte çevirdiği Dügün Gecesi (Kanlı Nigar) filmini sayabiliriz. Dügün Gecesi filminide Nazım Hikmet; Kavuklu Ali, Naşit Özcan, Fahri Gülünç, Zenne Nejdet İnce gibi ortaoyununun ustalarını bir araya getirerek yok olmaya başlamış geleneksel bir gösteri sanatını konu alması açısından bu filmi belgesel nitelik ve değer kazanmıştır.

1934 yılında da Nazım Hikmet Ran İpek Film adına İstanbul Senfonusu ve Bursa Senfonusu isimleriyle iki kent belgesel filmi yapmıştır.<sup>79</sup>

1934 yılında belgesel film açısından ülkemizde ortaya konan en önemli yapıt Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün iki Rus yönetmeni, Serge Yutkeviç ili Lev Oscarovich Arnstam'a yaptırdığı Türkiye'nin Kalbi Ankara adlı filmidir. Cumhuriyetin onuncu yıldönümü nedeniyle hazırlanan bu filmde Türk devrimi kapsamında Ankara'nın yeri ve önemi vurgulanmakta, geçen on yıl içinde varılan aşamalar sergilenmekteydi.

Bu filmden sonra bir özel şirket olan Ha-Ka Film, ünlü Rus derleme film yönetmeni Ester Schub'u Türkiye'ye getirerek Kemal Necati Çakuş ile birlikte İstanbul, Ankara ve İzmir'de çekilen sahnelere eski belgesel filmlerin de eklenip kurgu aracılığıyla düzenlenmesiyle 1937 yılında Türk İnkılabı'nda Terakki Hamleleri adlı bir belgesel yaptı. Türkiye'nin Meşrutiyetten Cumhuriyete kadar geçirdiği başlıca dönemleri, I. Dünya Savaşı'nı, mütareke yıllarını, Kurtuluş Savaşı'nı, Cumhuriyetin kuruluşunu ve diğer gelişmeleri eski belgesel filmlerden derleyerek anlatan bu film, bu konuda hazırlanan en kayda değer, derli toplu kurgu filmidir.<sup>80</sup>

1941 yılında da o zamanki adıyla Matbuat Umum Müdürlüğü olan Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü kurulmuş ve bayram törenleri, Cumhurbaşkanı ve Başbakanın gezileri ve diğer güncel olaylar belge niteliğinde çekilmiştir.

Türkiye'deki belgesel çalışmaları II. Dünya Savaşı'na kadar, dünyadaki belgesel gelişmelerinin çok uzağında kalarak devam etmiştir.

1956 yılında kurulan İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Türkiye'deki belgesel film çalışmalarına güç veren önemli belgesel filmler gerçekleştirmiştir.

1956 yılında Sabahattin Eyüboğlu ve Mazhar Şevket İpşiroğlu tarafından İstanbul Üniversitesi adına yapılan Hitit Güneşi adlı belgesel film, Anadolu'daki Hitit uygarlığını tanıtan önemli bir belgesel filmidir. Berlin Film Festivali'ne belgesel film dalında katılan film ikincilik ödülü Gümüş Ayı'yı kazanarak Türk belgesel filmciliğine uluslar arası boyutu açmıştır.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Bilgin Adalı, a.g.e., s.101 ve Giovanni Scognomillo, a.g.e., s.62

<sup>80</sup> Bilgin Adalı, a.g.e., s.103 ve Nijat Özön, a.g.e.,s.236

<sup>81</sup> Nijat Özön, Belge Film Çalışmaları, Türk Dili Dergisi, Sayı:128, Mayıs 1962, s.694



1957 yılında Metin Erksan Ordu Foto Film Merkezi'nin sağladığı olanaklarla haber film havasında Dünya Havacıları Türkiye'de isimli bir belgesel çalışması yapmıştır.

Ordu Foto Film Merkezi 1960 yılında haber ve propaganda yönü ağır basan Demokrat Parti yöneticilerinin yaşamlarının ve duruşmalarının anlatıldığı Düşükler Yassıada'da belgesel filmini hazırlamıştır.<sup>82</sup>

1963 yılında Eczacıbaşı firması, Sabahattin Eyüboğlu ve Şakir Eczacıbaşı yönetiminde Yaşamak İçin ve Pierro Biro yönetiminde tarihsel ve turistik yönleriyle Anadolu'yu tanıtan Göreme belgesel filmini yapmıştır. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi de Aktamar adı ile Aktamar Tapınağı'nın ve çeşitli ilgili kültürlerin anlatıldığı ve yönetmenliğini Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Adnan Benk'in gerçekleştirdiği bir film yapmıştır.

Adnan Benk'in İstanbul Üniversitesi Film Merkezi adına çektiği Ben Asitavandas adlı belgesel film ise Adan Karatepe Açık Hava Müzesi'nde bulunan Aslantar Kalesi kalıntılarını konu alan bir yapımdır. Bu yapım İtalya'da Padua Film Şenliği'nde Sanat Filmleri dalında ikincilik ödülü kazanmıştır. Aynı yıl Süha Arın Bir Gazetenin Hikayesi isimli bir belgesel film yapmıştır.

1968 yılında bir başka özel kuruluş olan Yapı Kredi Bankası belgesel film yapımına girişmiş ve Ebru filmini gerçekleştirmiştir. Bu film de 1968 Milano Fuarı'nda turistik belgesel film dalında başarı ödülü kazanmıştır.

1968 yılındaki sinema hareketleri içerisinde Genç Sinema Hareketi'nden de bahsetmek gerekir. 60'ların sonu, 70'lerin Sinematek ve 80'lerin Auteurslar hareketi olarak niteleyebileceğimiz sinema hareketinin özünü oluşturur. Boğaziçi Üniversitesi'nde (o zamanki Robert Kolej) düzenlenen Hisar Film Yarışması ile filizlenen bu hareket, Enis Rıza, Ahmet Soner, Veysel Atayman gibi sinemacı gençlerin çekebildiği birkaç filmle kimlik buldu. Aynı zamanda hareket, Görüntü adlı yayın organıyla fikirlerini açıklama imkanı buluyordu. Daha sonra bu hareketi Onat Kutlar'ın adeta her şeyi olduğu, Türkiye'ye film kültürünü hediye eden sinematek sürdürdü. 70'lerin sonunda iyice politize ve dolayısıyla da dejenere olan kuruluş, yerini 80'lerin Yılmaz Güney ekolünden gelen, sinema kariyerine sosyalist-gerçekçi filmler yaparak başlayan ve 80'lerin ortalarından itibaren auteurlaşan Ömer Kavur, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi yönetmenlere bıraktı.

1968 yılında kurulan televizyonun da etkisiyle belgeseller konusunda çalışmaların artmasına rağmen günümüze kadar geline bu dönemde Türk belgesellerinin dünyadaki gelişmelerin çok uzağında kaldığını ve kendine özgü bir çalışma yöntemi bulamadığını

---

<sup>82</sup> Nijat Özön, Türk Sineması Tarihi, Artist Reklam Yayınları, İstanbul, 1960, s.238

gözlemlemekteyiz. Ülkemizde sinema sektörünün yapısının da etkili olduğu bu geri kalmışlık devletin ve televizyonun finans sağlamasından ve destekleyici çabalarından da payını alamamıştır.

Belgesel filmin Türkiye'deki gelişimini engelleyen nedenler şöyle sıralanabilir:

-II. Dünya Savaşı'yla birlikte, savaşa giren ülkelerin ürettiği savaş belgesellerinin olumlu etkisinin Türkiye'nin savaş girmemesi nedeniyle görülmemesi,

-Türkiye'de belgesel filmde öykülü filme geçiş geleneğinin olmaması, genç yönetmenlerin doğrudan öykülü filme yönelmesi,

-Ülkemize sinemanın gelişiminin oldukça gecikmiş olması ve dünyadaki gelişmelerin ticari amaçlarla sadece öykülü filmlere yansımış olması,

-Ülkemize sinemanın girmesinden sonra da, çok önemli siyasal ve toplumsal dönemlerin yabancılar tarafından filme alınması, uzun bir süre sinemanın gösterim aracı olarak kalması,

-Ülkemizde televizyon yayınlarının başlamasıyla birlikte, belgesel filmler için olumlu bir ortam yaratılmışken, devletin tekelindeki televizyon yayınlarında sanat yönü ağır basan ve tanıtım amaçlı belgesellerin yanında toplumsal içerikli belgesellere yer verilmemesi,

-Türkiye'nin tüketici toplum yapısına sahip oluşu, sinemanın dışa bağımlı oluşu ve dünyada ticari amaçlı sinema ağırlığında toplumsal ve sosyal içerikli belgesellerin üretilmemesidir.

Simten Gündeş Öngören'in bir yıllık TRT yayınları üzerinde yaptığı araştırması sonucu genel yayın toplamı içinde belgesel film yayınlarının % 5.34 oranında olduğunu, bu oranın da % 71.28'inin yabancı belgesel filmler tarafından oluşturulduğunu, % 28.72 olan yerli belgesel oranını ağırlığının tanıtım, gezi ve araştırma belgesellerinde olduğu saptanmıştır.

Belgeselin gerçeklerin izleyicilere yansıtma amacı ile çelişen, toplumsal ve sosyal içerikli belgesellere; amacı eğitim ve kültür ağırlıklı olan bir televizyon kanalında, yer verilmemesi düşündürücü bir durumdur.

Gelecekte, Türkiye'de belgesel filmlerin gelişmesi televizyonun yapısıyla ilgili de bir durumdur. Ticari amaçlı, ya da özel televizyona geçişle Amerika Birleşik Devletleri örneğinde olduğu gibi belgesellerde belgesel-dramaya dönüş ve sayıca azalma görülmektedir. Ancak kamusal yönetim ağırlık kazanırsa daha fazla tür ve sayıca artış belgesel filmlerde görülebilecek bir gelişmedir. Kamusal yönetim etkisindeki televizyonun, belgesel yapımcılarına finans sağlayarak gelişmeye katkıları söz konusu

olabilir. Akla gelen diğer bir olasılık, Türk sinemasının içinde bulunduğu dışa bağımlılık ve parasal zorluklar nedeniyle ülkemizdeki zengin, sosyal ve toplumsal potansiyelin, belgesel filmler aracılığıyla değerlendirilmesidir. Belgesel filmlerin öykülü filmlere bakarak daha az masraflı oluşu bu öneriyi güçlendiren bir etkidir.

## SONUÇ

1895 yılında Lumierler'in sinematografi keşfetmesi sonucu ortaya çıkan sinemayla birlikte çekilen ilk filmlerin belgesel sayılması nedeniyle başlangıç olarak kabul edilen belgesel filmler bu andan başlayarak hızlı bir gelişme eğilimine girmiş ve zaman içinde inişler çıkışlar kaydederek günümüzdeki konumuna ulaşmıştır.

Lumiere'lerin yetiştirdiği yardımcıları ve çalışanları aracılığıyla dünyanın çeşitli bölgelerine yayılan sinema olayı ve ürünleri olan belgesel filmler, ilk zamanlarda pek kolay taşınabilir olmayan araç-gereçler nedeniyle kısıtlı bir ilgi alanı yaratmışsa da yapılan çekimlerin izleyicilere ulaştırılmasıyla birlikte önem kazanmaya başlamıştır.

1905'ten itibaren Melieese'in de çalışmalarıyla ortaya çıkan öykülü sinema ile birlikte Lumiere'lerin gerçekçi ya da belgesel sineması şeklinde ikiye ayrılan sinema ürünleri günümüzde bu özelliğini devam ettirmektedir.

Öykülü filmdeki tiyatro geleneğinden tümüyle uzak ve değişik bir tür olan belgesel film, kendisini oluşturan sanat ve belge unsurlarının gözleme dayanması ve gerçekliğin bulunması üstüne kurulmuştur.

Toplumun inançlarını oluşturacak gerçekleri görüntüleyip bunları topluma göstermek amacını güden belgesel filmi; gerçeğini ve konusunu gerçek yaşamdan seçerek bu gerçeği ve konuyu kendini doğal çevresinde ya da benzeri bir çevrede işleyip nesnel bir tutumla yansıtan, bir film türü olarak gösterebiliriz.

Bu işleviyle belgesel film toplumun sorunlarını gözler önüne sermek, onları birbirine tanıtmak, çağdaş toplumun tüm karşıt yanlarını kapsayan çözümler getirmek, olayları bildirmek, toplumsal kesimler arasında bir anlayış ortamı yaratmak gibi görevleri üstlenmiştir.

Yukarıdaki belirlemelerden yola çıkarak toplumsal gerçeklerin film aracılığıyla izleyicilere aktarılmasında önemli bir konum üstlenen belgesel filmi; gerçek yaşamdan kaynaklanan olayların anında filme alınan görüntülerinin, bilgi vermek, konu ya da sorunlar üzerinde eleştiri ve yorumlar yapmak amacıyla, belirli bir bakış açısı altında anlatıldığı, tasvir edildiği hareketli resimler bütünü olarak tanımlayabiliriz.

Gerçeğin, yaratıcı bir anlatımla sunulduğu belgesel film; kısa süreli olması, gerçek ortamlarda çekilmesi, zorunlu kalınmadıkça dekor, kostüm, efekt gibi öğelerin kullanılmaması, o anda var olan bir olay, gerilim ya da sorundan kaynaklanarak çözüme gidilmesi, bütünlüğün sağlanması amacıyla müzik, ses ve kurgunun kullanılması gibi özellikler taşır.

Lumiere'ler ile ortaya çıkan belgesel film alanında ilk çarpıcı gelişme, 1913 ve 1914 yıllarında Flaherty'nin gezilerini görüntülemesiyle ortaya çıkan keşif yöntemli belgeseller ile olmuştur.

Doğayı ve gezileri konu alan Flaherty, önceden yazılmış senaryoların yerine, o çevrelerdeki doğayı ve insanın yaşam biçimini tanımaya çalışarak, bulunduğu ortamda oluşturulan film yöntemiyle; geçmişle gelecek arasında romantik ilişkiyi göstermiş, ilkel insanın, içinde yaşadığı doğal çevreyle savaşını, uzlaşmasını ele almış ve gerçekte var olanı sağlıklı bir biçimde görüntülemiştir.

Flaherty bu yöntemi ile o zamana karar yapılan belgesel film çalışmalarına yeni bir soluk getirerek, insanları doğal çevrelerinde alıcının ilk çekimleriyle görüntülemiş, önceden kaynak araştırması yaparak hakim olduğu konuyu, her şeyi kaydederek, film çekim ve kurgu sırasında oluşturmuştur.

Flaherty'den sonra belgesel filmlere yeni bir anlayışı Dziga Vertov'un 1919 ve 1934 yılları arasında yaptığı çalışmalarla oluşturduğu Sinema-Göz yöntemiyle getirdiğini görüyoruz.

Gerçek dünyayı, güncel nesnelere gözlemleme sorununa önem veren Vertov, Sinema-Göz yöntemi ile, ortak bir dil oluşturmak, alıcının objektifini en azından bir göz gibi her şeyi görebilmek için kullanmak, haber filmlerinde oyuncu, dekor benzeri hazırlıklar yapmadan anında kaydetmek ve gösterimi sırasında da yorumsuz biçimde sunmak belgesel film yapımında ve kuramında önemli bir yer tutmuştur.

1930'larda ise belgesel film gelişimine katkıda bulunan Grierson ve İngiliz Belge Okulu'nun önemli bir dönüm noktası olarak görmekteyiz.

Belgesel film, var olanın yaratıcı bir uygulamadan geçirilmesi niteliğiyle betimleyen Grierson ve İngiliz Belge Okulu'nu oluşturan yönetmenlerin yarattığı akım, Filmcilikte yeni örgütlenme biçimleri oluşturarak, devlet kurumlarının ve büyük kuruluşların sektöre yeni kaynaklar yaratmasına yol açmıştır.

Belgesel filmi, kamuoyunu etkilemek için yeni bir umut ve araç olarak gören Grierson; insanları toplumsal hareketlere yöneltme gücünün kaynağını basın, radyo ve filmlerde görerek, demokrasinin daha etkin bir şekilde yansıtılması için propagandanın önemini ve toplumsal yaşama verebileceği biçimi vurgulamıştır.

Grierson'un belgesel filmin gelişmesine olan diğer etkilerini; gerçeklerden yola çıkması, doğal oyuncular ve doğal sahneyi yol gösterici olarak kullanması konularındaki gerçeklerin yaratıcılığı ortaya çıkarması şeklinde sayabiliriz.

Belgesel film türü hakkında kuramları oluşturarak, ona yön veren bu üç yönetmenin etkileri sonucu, tarihsel oluşum içinde günümüze kadar çeşitli belgesel film türleri ve yöntemleri ortaya çıkmıştır.

Kent gerçekçiliği adı verilen bu türlerden biri, 1920 ve 1930 yılları arasında etkili olmuş, şehir yaşantısını yakın çevresiyle birlikte gerçek olaylarla sergilemeye çalışmış, insanı kişisel özellikleriyle ele almış ve kurguyu senfonik görüntüyü sergilemekte kullanmıştır.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ve II. Dünya Savaşı ile birlikte büyük önem kazanan bir film akımı da propaganda amaçlı belgesel filmlerdir.

İlk olarak, Rus halkını devrim konusunda bilgilendirmek ve onlara komünizm düşüncesini benimsetmek amacıyla Sovyet sinemacılarının yoğun çabalarıyla ortaya çıkan bu tür; II. Dünya Savaşı ile birlikte özellikle Almanlar, Fransızlar, İngilizler ve Amerikalılar tarafından benimsenmiştir.

Savaşla birlikte önem kazanan, eğitim ve propaganda amacıyla kullanılan propaganda belgesellerini, birey veya toplulukların, belli bir görüş ya da hedef doğrultusunda etkileyecek bir biçimde bilgilendirilmesini kurgunun ve gerçeklerin değiştirilmesi yöntemiyle sunan bir belgesel film türü olarak niteleyebiliriz.

Değişik ve etkili kurgu, taşınabilir alıcılardan yararlanma, gerçekleri değiştirerek yansıtma gibi özellikler taşıyan propaganda belgeselleri geniş halk kitlelerini etkilemede bir araç olarak kullanılmış ve önemini günümüzde koruyan ideolojik bir silah kimliğini kazanmıştır.

Savaş sonrasında ise, İtalyan yönetmenlerin öncülüğünde Yeni Gerçekçi Akım adı ile , yeni bir tür ortaya çıkmıştır. Öykülü filmler olarak da kabul edilmekle birlikte; toplumsal konulara önem verışı, aktör olmayan kişilerin kullanılması, gerçek insan yaşamlarını konu alışı ve konuyu doğal, gerçek mekanlarda yeniden yaratması özellikleri nedeniyle belgesel yanı ağırlık taşıyan bu film akımı baskı yönetimindeki yaşamı, savaşa direnişi, karaborsayı, işsizliği konut sorununu, güncel olayları sergileyerek ele almıştır.

Daha sonraları Fransa'da taşınabilir alıcı, canlı yayın ve eşlemeli seslendirmenin kullanıldığı Sinema-Gerçek akımı, İngiltere'de televizyonun ve Yeni Gerçekçiliğin etkisiyle ortaya çıkan, günlük yaşamın doğal akışı içinde, çevirim koşulları önemsenmeden kaydedilen, taşınabilir araç ve gereçler yardımıyla gerçekleştirilen Özgür Sinema ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, insanları eğlendirmenin dışında bir anlayışla, onların görmelerini düşünmelerini ve harekete geçmelerini amaçlayan, insanın içinde bulunduğu

karmaşık durumu ve çeşitli sorunlarını teknik kolaylık araç-gereçle tespit eden Dolaysız Sinema, belgesel filmin günümüzdeki şeklini almasını sağlamışlardır.

Televizyonun belgeseller üzerindeki etkisini incelediğimizde; dünyada belirli ve sınırlı yayıncılık ile doğrudan yayın iletişim endüstrisinin karşı konulmaz gerçeği durumuna gelince, 1950'lerden itibaren televizyon ve belgesel filmlerin bir etkileşim sürecine girdiğini görmekteyiz.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra hızlı bir şekilde gelişen televizyon, belgesel filmleri etkileyerek, onları çeşitli ülkelerdeki büyük izleyici kitlelerinin önüne çıkarmıştır. Televizyon büyük bir açmazda kalan belgesel filmlere ilk anda bir yaşam ve canlılık vermiştir. Belgesel filmcinin varlığına neden olan üç temel koşula, yani; filmlerine gösterilen isteme, mesajın iletileceği izleyiciye ve çekim yapması için gereken paraya televizyonun doğrudan müdahalesi belgesel film yapımcılarına yeni ufuklar açmıştır.

Televizyonda belgesel filmlerden, ticari açıdan yayın çeşitliliği getirdiği için kamu anlayışı açısından da, devlet ideolojisini değişik bir yöntemle izleyicilere ulaştırma işlevinden ötürü yararlanılmıştır.

Televizyonun etkisiyle 1950'lerden başlayarak haber belgeseli ve sanat belgeseli diye adlandırılan iki ayrı türde belgesel film ortaya çıkmıştır.

Muhabirliğin önem kazandığı haber belgeseli türüne geçişte daha önceleri, bu türde radyo programları yapan bazı yapımcıların etkisi olmuştur. Radyoda yayımlanan programların televizyona uyarlanması başarı kazanması üzerine, haberciliğe katılan şiirsel öğeler, müziğin kullanımı ve haberin konusuyla ilgili görüşlerin birlikte verilmesi gibi gelişmeler ortaya çıkmıştır.

Belgeselci, televizyonun da etkisiyle, bir kimlik arayışına girdi. Yapımcının sanatçı, muhabir karışımı olduğu ya da ayrı ayrı her konumda da yer aldığı düşünceleri ortaya atıldı. Doğal olarak bu durum belgesel filmin tanımını da etkileyerek sanat ve haber ya da toplumsal gerçekler ikilemini akla getirdi.

Ancak günümüzde, gerçeğin niteliği hakkında değişen görüşlerin belgesel film tanımını etkilemesi kaçınılmazdır. Artık belgesel filmin özgün bir çeşidinin olması zorlaşmıştır. Zira her yapımcı sanatında kişisel yaratıcılığıyla, diğerlerinden farklı belgesel filmler üretmektedir.

Diğer yandan, günümüzde belgesel film kargaşası tam tamına uygun filmler yapılmamasından da kaynaklanmaktadır. Eğitim amacıyla yapılan ders filmleri, haber-magazin programları, gerçeği ortaya çıkarıp yeniden biçim vermeden, yalnızca olanı

aktarma ve sergilemeye yaradığından genellikle belgesel film türüne girmezler. Oysa bu tür programlar, çoğunlukla belgesel türü içinde sayılarak yanlışlıkla neden olmaktadır.

Belgeselci bir başka açıdan da, sadece konuyla ilgili seyirciye değil, gerçeği öğrenmek isteyen tüm insanlara seslenmektedir.

Yalnızca şiirsel anlamda sanat için gerçekleştirilen bir belgesel film ya da muhabir anlayışıyla yapılan bir belgesel film ile bu sanatı olgunlaştırmak ve istenilen amaca ulaşabilmek olanaksızdır. Günümüzde yapımcı, belgesel film sanatını olgunluğa ulaştırmak, gerçekleri ortaya koymak ve bunu izleyiciye sunup, onu etkilemek için şair ve muhabir kişiliğini birleştirmek zorundadır.

Gerçekte dikkat edilmesi gereken en önemli özellik belgesel filmin özünde var olan güncellik, habercilik, sanat gibi öğelerin tek başına yeterli olamayacağıdır. Çünkü belgesel film türü yalnızca içeriğe yönelik değildir; her türlü gerçeğin sunuş biçimidir.

Sinemanın ilk yıllarında haber verici ve gerçekleri yansıtıcı özelliklerini sürdüren belgesel film daha sonraları öykülü filmin gelişimi ile yorum ve araştırmaya yönelmiştir. Ancak yeni bir teknoloji olabilmesi, programlar ayırdığı sürelerinin kısıtlı oluşu nedeniyle konuları derinliğine araştırma özelliğini de yitirmiştir. Tüm bu etkiler sonucu belgesel film alanında sinemanın yer alan televizyon için gerçekçi, haber verici, derinliğine araştırıcı özellikleri yerine eğlendirici özelliği ağır basan dramatik belgesellere yönelerek kendi temel amacı olan gerçeğin yansıtılmasından sapmıştır.

Özellikle tecimsel modele uygun A. B. D. televizyonlarında kar amacına yönelik olduklarından eğlendirme öğesi başta gelmekte, bu nedenlerle de toplumsal ve sosyal içerikli belgeseller yerine dramatik belgesellere yer verilmektedir.

A. B. D. televizyonlarında yapılan az sayıda belgesel film, gezi, doğa gibi toplumsal ve sosyal içeriği olmayan türdendir ve bunlar daha önce da belirttiğimiz gibi eğlence amacı ağır basan dramatik belgesellerdir.

Dramatik belgesellerde sanatla gerçek arasındaki sınır geçildiğinden ve konuları gerçeği yansıtmadığından kendisine inanmaya hazır televizyon izleyicisini yanlış yönlendirmektedir.

Oysa kamu hizmeti modelindeki televizyon kuruluşlarında özellikle özerk bir yapıya sahip olan İngiliz BBC televizyonunda belgesel film türü, sayısı ve niteliği bakımından oldukça gelişmiştir. BBC'nin toplumsal içerik örgüsüyle yaptığı belgesel filmleri diğer ülkelerde alıcı bulmaktadır. Türkiye de alıcı konumundaki ülkeler arasındadır. Türkiye de bu türde belgesel filmlere malzeme olarak özellikle toplumsal açıdan zengin bir hammadde bulunmaktadır.



Türk sinemasının tecimsel amaca hizmet eden öykülü türde filmlere yönelmesi, televizyonun yapısının toplumsal içerikli belgesel film yapımına uygun olmayışı ve dışa bağımlılık ülkemizde belgesel fiilmin gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Ancak tüm bunlara rağmen, gündelik-rafine ürünlerle uyuşmuş zihinlerimizin uyanmasında nitelikli belgesel yapımların hayati rolünün bilincinde olan belgesel emekçileri, azimle çalışmalarına devam etmektedirler.

## KAYNAKÇA

1. Hayri Çölaşan, TRT Ankara Televizyonu Prodüksiyon Müdürlüğü Film Çekim Servisi Kameramanı, <http://216.95.250.177/belgesel/belge/html>
2. Jacques Barzun-Henry F. Graff, Modern Araştırmacı, çev. Fatoş Dilber, Tübitak Yayınları, 1999, Ankara
3. Özden Cankaya, “TRT’nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcıların Konuya İlişkin Değerlendirmeleri”, Belgesel Sinema Üzerine, Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferansı Bildirileri, Tayf Basım, İst. , Mart 1977
4. Ünsal Oskay, “Belgesel Sinema, Ampirik Algılama ve Büyük Balık Küçük Balığı Yer Dedirten Globalleşmenin Kültürü,” Belgesel Sinema Üzerine, Belgesel Sinemacılar Birliği I. Ulusal Konferansı Bildirileri
5. Basil Wright, “Documentary Today”, The Penguin Film Review, cilt 1, sayı 2, Londra 1947, s. 38’den aktaran, Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, 2. Baskı, İst. , Broy Yay. , 1990
6. Simten Gündeş Öngören , Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması, Der Yay. , İst. , 1991
7. Georges Sadoul, Dziga Vertov ve Yaşanılan Gerçekler, Çev: Engin Ayça, Yedinci Sanat Dergisi, sayı: 14, Nisan 1974
8. Eric Barnouw, Documentary: A History of the Nonfiction Film’den aktaran Simten Gündeş Öngören, Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye’ye Yansıması , Alfa Yay. , Aralık 1988
9. Bilgin Adalı, Belgesel Sinema, Hil Yayınları
10. Arkeoloji Belgeselleri Festivali
11. [www.nenasil.com](http://www.nenasil.com)
12. Carolina Belgesel Film Festivali Sempozyumu Raporları’ndan derleyen Hayri Çölaşan, TRT Ankara Televizyonu Prodüksiyon Müdürlüğü Film Çekim Servisi Kameramanı, <http://216.92.250.177/belgesel/belgesel.html>
13. Süha Arın ile Söyleşi, 07 / 5 / 2001
14. Allan Sekula, “ The body and the archive”, Richard Bolton, The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography, Cambridge, Mass. , MIT Press, 1989'den aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999

15. Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999
16. Jean Louis Weissberg, “Des ‘reality shows’ aux realites virtuelles”, Terminal, 61, 1993, s. 76’den aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999
17. Walter Benjamin, “A small history of photography”, One Way Street and Other Writings, Londra, New Left Books, 1979 [1931]’den aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1. Basım, 1999
18. Horkheimer ve Adorno, Dialectic of Enlightenment’dan aktaran Kevin Robbins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul , 1. Basım, 1999
19. Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt IV.
20. Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yay. , Ankara 1979
21. Denis Denitto, Film: From and Feeling, Harper and Row, Newyork, 1985’den aktaran Erol Mutlu, Televizyonu Anlamak, Gündoğan Yay. , Ankara, 1991
22. Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, E Yay. , İstanbul, 1979
23. Engin Ayça, “Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu”, 7. Sanat Dergisi, sayı: 13, 1974
24. Temel Britannica, Propaganda, Mayıs 1993, Ana Yayıncılık, 6. Basım
25. Şengül Özerkan, Yasemin İnceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay. , 1. Basım
26. Marie Domenach, Politika ve Propaganda, Varlık Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1995’den aktaran Şengül Özerkan, Yasemin İnceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay. , 1. Basım
27. Ahmet Haluk Yüksel, İkna Edici İletişim, Anadolu Üniv. , ESBAÇ Vak. Yay. , Eskişehir, s. 1994
28. Terence H. Qualter, Propaganda Teorisi ve Propagandanın Gelişimi, Çev. Ünsal Oskay, A. Ü. SBF Dergisi’nden aktaran Şengül Özerkan, Yasemin İnceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay. , 1. Basım
29. Noam Chomsky, Modern Çağda Entelektüellerin Rolü, Pınar Yayınları, 1994, s. 141’den aktaran Şengül Özerkan, Yasemin İnceoğlu, İletişimde Etkileme Süreci, Propaganda, Şubat 1997, Pan Yay. , 1. Basım
30. Brown, Siyasal Propaganda, Çev. Yusuf Yazar, Ağaç Yay. , İstanbul, 1992

31. Forsyth Hardy, Grierson on Documentary, Faber and Faber, 1996'dan aktaran, Bilgin Adalı, Belgesel Sinema, Hil Yay. , İst. , Nisan 1986
32. Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı, 2. Baskı, İst. , Broy Yay. , 1990
33. Paul Weiss, Cinematics, Southern Illinois Press, 1975'ten aktaran, Nijat Özön 100 Soruda Sinema Sanatı
34. Hatice Dalkir/arafıyan@bilkent Listesi Arsivi Re [ARAFIYAN1509] Re films\_\_\_. htm/3 Mar 1998, mailto:haticed@gwis2. circ. gwu. edu
35. Prof. Dr. Ersan İlal, İletişim, Yıgınsal İletim Araçları ve Toplum, 3. Basım, 1997
36. Giovanni Scognomillo, Türk Sinema Tarihi, I. Cilt, 1986, Metis Yayınları, İstanbul, 1987
37. Nijat Özön, Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, Hil Yayınları, İstanbul, 1985
38. Bilgin Adalı, Belgesel Sinema: Belgesel Sinemanın Doğuşu, İngiliz Belgesel Okulu ve Türk Sineması, Hil Yayınları, İstanbul, 1986
39. Nijat Özön, Belge Film Çalışmaları, Türk Dili Dergisi, Sayı:128, Mayıs 1962
40. Nijat Özön, Türk Sineması Tarihi, Artist Reklam Yayınları, İstanbul, 1960