



T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BELGESEL SİNEMANIN TEMEL ÖZELLİKLERİ
VE
TARİH FELSEFESİ AÇISINDAN
BELGESEL SİNEMADA
GERÇEKLİK

(Doktora Tezi)

Nazmi ULUTAK /

ESKİŞEHİR, 1988

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

<u>GİRİŞ</u>	1
1.BÖLÜM: <u>BELGESEL FİLM YÖNETMENLERİ</u> <u>VE KURAMCILARI AÇISINDAN</u> <u>BELGESEL SİNEMANIN</u> <u>TEMEL ÖZELLİKLERİ</u>	11
1.1. ROBERT J.FLAHERTY	11
1.2. DZIGA VERTOV	24
1.3. JOHN GRIERSON.....	43
11.BÖLÜM: <u>TARİH FELSEFESİ AÇISINDAN</u> <u>BELGESEL SİNEMADA</u> <u>GERÇEKLİK</u>	64
2.1. OLGULAR	68
2.1.1. TARİH BİLİMİNİN HAMMALZEMESİ OLARAK OLGULAR.....	68
2.1.2. BELGESEL SİNEMANIN HAMMALZEMESİ OLARAK OLGULAR	76

2.2. NESNELİK	82
2.2.1. TARİH BİLİMİNDE NESNELİK	82
2.2.2. BELGESEL SİNEMADA NESNELİK	89
2.3. BİREY VE TOPLUM	95
2.3.1. TARİH BİLİMİNDE BİREY VE TOPLUM	95
2.3.2. BELGESEL SİNEMADA BİREY VE TOPLUM	102
<u>SONUÇ</u>	110
<u>KAYNAKÇA</u>	114

28 Aralık 1895 günü Louis Lumiere tarafından Paris'te Grand Cafe'de yapılan ilk film gösterisi sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Burada Louis Lumiere tarafından gösterilen film La Sortie Des Usines Lumiere (Lumiere Fabrikalarından Çıkış) dır ve Grierson'a göre bu ilk belgeseldir. Lumiere, Grierson'a göre, bugünün amatör ruhunu taşıyan çok dikkatli bir çalışma gerçekleştirirken, kamerayı insan yaşamına ışık tutan, insanoğlunun keşfedilmesinde doğal bir gücü olan bir araç olarak görüyordu (1). Lumiere'in en önemli kameramanı Mesguich o dönemi,

(1) Forsyth Hardy (ed) Grierson on Documentary, Collins, London, 1946, s.132.

Kracauer'ın aktardığına göre şöyle özetliyordu: "Gördüğüm kadarıyla, Lumiere kardeşler, sinemanın gerçek egemenlik alanını doğru bir biçimde saptamışlardır. Roman ve tiyatro insan yüreğinin incelenmesi için yeterlidir. Sinema yaşamın, doğanın ve onun belirlenimlerinin, kalabalıkların ve onların devinimlerinin devimselliğidir. Bu özelliğini, kendisine bağımlı olan devinim aracılığıyla ortaya koymaktadır. Sinemanın mercekleri dünyaya açılmaktadır." (2) Yine Kracauer Paris'li gazeteci Henri de Parville'nin Lumiere'ın genel izleği hakkında şunları söylediğini belirtir: "devinim içinde yakalanan doğa" (3).

Bu başlangıcıyla birlikte, sinema insan yaşamının günlük olaylarıyla ve içinde yaşadığı doğayla ilgilenmeye başlamıştır. Bilimsel gelişmelere ve ilerlemelere koşut olarak, sinemada kendi teknik gelişimini hazırlanmış ve fizik gerçekliği en yetkin biçimde film şeridi üzerinde yansıtmaya yönelik çabalar, günümüzdeki başarısına ulaşabilmiştir.

Belgesel sinema, sinema tarihi içindeki asıl atılımını I.Dünya Savaşı sırasında gerçekleştirmiştir. Rotha'ya göre öykülü sinemanın ağırlığının yoğun olarak hissedildiği savaş öncesi dönemde, her şey öykülü sinemaya göre dü-

(2) Siegfried Kracauer, "Temel Kavramlar" (Çev: Erol Mutlu), Sinema Kuramları (Der:Seçil Bükler-Oğuz Onaran) Dost Kitapevi, 1985, s.83.

(3) Kracauer, a.g.e., s.84.

zenlenmekteydi. Ancak I. Dünya Savaşı sırasında toplumsal coşkuyu arttıracak başka tür işler içinde film kamerasının çalışmasına olanak tanınmıştır. Böylece Rotha'ya göre, filmin kurmaca öykülerin dışında da çok güçlü bir yanı olduğu ve bütün bunların perdeye farklı bir yöntemle getirilebildiği anlaşılmıştır. Rotha bu dönemdeki filmlerin olguları kaydetmekten öteye gidemediklerini, ancak buna karşın öykülü filme karşı döneminde önemini arttırdığını vurgular ve herşeye karşın bu filmlerin belgesel sinemanın asıl yönteminden çok uzak olduğunu belirtir (4).

Belgesel sinemanın başlangıcından beri gündeminde her zaman tartışılan en önemli konu gerçek sorunudur. Salt belgesel sinema içinde değil, bilim, sanat ve felsefe gibi alanlarda da sürekli tartışılmaya açık olan bu konu, belgesel sinemanın temelini oluşturmaktadır. Çünkü kendi dayanak noktası, geçerliliği, inanılabilirliği, başarısı önemli ölçüde bu noktaya, başkabir deyişle, gerçeklik konusundaki duyarlılığına bağlıdır. Onaran, Sinema Kuramları adlı kitabın bir anlamda giriş niteliği taşıyan "İlk Film Kuramları" adlı yazısında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

"Herhalde her zamandan fazla bugün filmlerin gerçekle daha çok daha güçlü bağlantılarının olması gerektiğini savunmamız gerekir. Çünkü bugün filmlerle televizyon izlenceleri "gerçek"

(4) Paul Rotha, Documentary Film, Faber and Raber Ltd. London, 1952, s.76-77.

diye algılanan (çünkü alıcının ancak fizik gerçeklikleri kaydedebileceğini biliyoruz artık), ama gerçeklikle hiç ilgisi olmayan gösteriler, canbazlıklar, sirk ya da gladyatör oyunları durumuna dönüşmüştür. En gerçekçi olması gereken belge filmleri ya da televizyon izlenceleri bile çeşitli film oyunlarıla gerçekliğini çabucak tüketen sahte gerçeklerdir, sahte oldukları ölçüde de izleyicileri gerçeklikten uzaklaştıran, dolayısıyla zararlı filmlerdir." (5)

Onaran'ın günümüz belgesel sineması hakkındaki bu değerlendirmesi, özellikle "en gerçekçi olması gereken belge filmlerinde"bile, "sahte gerçeklerden" söz edilmeye başlanması, ayrıca "izleyicileri gerçeklikten uzaklaştıran dolayısıyla zararlı filmler" olarak görülmesi belgesel sinemanın kendi amaç ve sorumluluklarının yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu nedenle yapılan bu çalışma öncelikle belgesel sinemanın temel özelliklerini sorgulamaya çalışacak ve belgesel sinemanın temel sorunlarından biri olan "gerçek" üzerinde tartışmalarını yoğunlaştıracaktır.

Belgesel sinemanın temel özellikleri üzerinde dururken, belgesel sinema tarihi içinde gerek yaptıkları filmler ve bu filmlerin ortaya koyduğu ilkelerle, gerekse kuramsal çalışmaları ile belgesel sinemanın ayrı bir si-

(5) Oğuz Onaran, "İlk Kuramcıları", Sinema Kuramları, (Der: Seçil Büker- Oğuz Onaran), Dost Kitapevi, 1985, s.15-16.

nema türü olarak kurumsallaşmasını sağlayan belgesel sinemacıların düşünceleri üzerinde çalışılacaktır. Bu amaçla ele alınacak belge filmciler, özellikle belgesel sinema tarihi içinde önemli yer tutan ve çeşitli sinema tarihi yazarları tarafından incelenen, dönemlerine ve belgesel sinemanın kendisine önemli katkılarda bulunan Robert J. Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson'dur. Bu belgeselciler yaptıkları çeşitli çalışmalarla belgesel sinemanın ana ilkelerini ortaya koymuşlar ve gelişmesine önemli katkıda bulunmuşlardır. Ancak ortaya koydukları ilkeler "değişmez", "tartışılmaz" değildir. Her sanat dalında olduğu gibi belgesel sinemanın kendisi de değişmeye, tartışılmaya ve gelişmeye açıktır. Ayrıca bu çalışma içinde belgesel sinemanın ortaya konan ilkeleri ve temel özellikleri, araştırmacı tarafından yapılan çalışmanın sınırlılığını taşımaktadır.

Çeşitli sanat dallarında, değişik dönemlerde 'gerçekle' uğraşan, onu kendi izleyicilerine aktarmaya çalışan 'gerçeklik akımları' ortaya çıkmıştır. Türk Dil Kurumu Sinema Terimleri Sözlüğünde Nijat Özön sinemada gerçekçiliği; "dışımızdaki dünyayı, nesnel bir tutumla yansıtmayı amaçlayan sinema ve televizyon akımı" olarak tanımlar (6). Burada dikkat edilecek nokta gerçekçiliğin bir

(6) Nijat Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1981, s.127.

akım olarak gösterilmesidir. Ancak belgesel sinema içinde gerçekcilik bir akım değil, belgesel sinemanın ne olduğu, ne ile uğraştığıdır. Ana ilkesi ve temelidir.

Toplumsal yaşam içindeki gerçek kişiler, topluluklar, olaylar, mekanlar ve bunların kendi aralarındaki ilişkiden doğan sonuçlarla ilgilenen bir başka çalışma alanı da tarih bilimidir. Belgesel sinema ve tarih bilimi arasındaki bu benzerliğe çeşitli sinemacılar ve sinema yazarları-kuramcıları da değinmiştir. Louis Giannetti, Understanding Movies adlı kitabında, belgesel sinemanın da, tarihin de gerçeğe ancak gerçek olayları ele alarak ulaşabileceklerini, güvenilirliğin hem belgeselcinin hem de tarihçinin en önemli kozu olduğunu, bu nedenle hatalara, sahtekarlıklara, uydurmalara ya da olayları bozmaya karşı çok hassas olduklarını belirtir (7). William Howard Guynn da Toward A.Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text adlı doktora tezinde, Vertov'un film çekiminde oluşturduğu yöntemin, konusu yaşam gerçekleri olan olguları kaydetme olan, gerçekliği sorgulamak olduğunu belirtir. Vertov, görüntünün doğruluğunu da aşarak, onun güvenilir olması gerektiğini, tarihçinin savunduğu inkarı olanaksız tarihsel olgular gibi, sinema-göz stratejisi ile yapılmış filmlerin de, tartışılmaz birer belge

(7) Louis Giannetti, Understanding Movies, Enlewood Cliffs: Prentice-Hall Inc. 1982, s.335.

haline geldiğini savunur. (8) Yine Guynn, Andre Bazin'in gerçekçi bir söylemin, görsel olguların olanak tanıdığı ölçüde ortaya çıkan, gerçeklik içinde bulunan doğruların güvenilir şekilde kullanılmasını amaçladığını belirttiğini söyler. Bu Guynn'a göre tarih yazımında da varolan bir durumdur (9). Ayrıca Bazin'e göre bir belgesel film yönetmenin görevi, bakışını bir sorgu yargıcı gibi gerçekliğe doğrudan yöneltmek ve her zaman her yerde olanın yapısını çözmek olduğunu belirten Guynn, bu yöntemin tarihinin görevini anımsattığını vurgular (10).

Araştırmanın ikinci bölümünde tarih ve belgesel sinema arasındaki bu benzerliği daha da açarak, özellikle tarihin 'gerçeğe' nasıl yaklaşmaya çalıştığını, yöntemini ve felsefesini inceleyerek, bundan çıkan sonuçları belgesel sinemanın kendi temeli olan 'gerçeğe' ve bu gerçeğin dile getirilmesinde nasıl kullanılabileceği konusunda tartışmalar yapılacaktır.

Ancak araştırmacı Tarih biliminin ne olduğu ya da Tarih Felsefesinin kendisi üzerinde bir tartışmaya girmeyecektir. İnsanı toplumsal, siyasal, kültürel, zihinsel, sanatsal v.b. gibi özellikleriyle ele alan her türlü

(8) William H. Guynn, Toward A Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text, Michigan: University Microfilms International, 1986, s.23.

(9) Guynn, a.g.e., s.33.

(10) Guynn, a.g.e., s.36.

çalışma alanı, her zaman için tartışmaya açık ve kesin kararların-sonuçların ortaya çıkarılmadığı ve böyle bir zorunluluğun da bulunmadığı alanlardır. Bu nedenle tarih içinde de çeşitli akım, görüş, karşıtlıkların da bulunduğu bilinci ile araştırmacı, belgesel sinema konusunda yararlı olacak en derli toplu ve bütünsel bir çalışma olan Edward Hallett CARR'ın Tarih Nedir? adlı kitabından temel kaynak olarak yararlanmıştır. Carr'ın Tarih Nedir? adlı kitabının önemi, kendi dönemine dek gelen tarih anlayışlarının eleştirisini yaparak, bu anlayışların kendisince doğru yanlarını bir pota içinde eritmesidir. Böylece en önemli önermesi olan ve belgesel sinema içinde de geçerliliğini bulan 'gerçek'ler ve 'yorum'ların birbirlerinden ayrılmaz olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Gareth Stedman Jones'a göre Carr, "Son dönemlerin uluslararası tarih yazımının yeni yöntemsel ve kuramsal yaklaşımları ile ilgili çözümlenmeleri ve değerlendirmelerini içeren" bu çalışmasında, "ampirisizme, görünürde nesnelliğe ve tarihi çalışmalarını önemsizleştirmeye çalışan ahlaki yergilere karşı kuvvetli bir saldırıda bulunmuştur. Bu temel uygulama hiç kuşkusuz ki, tarihsel karanlığın son 100 yıl içinde İngiltere'de yapılan en aydınlık eleştirisi idi. Hepsinin ötesinde Carr çağımız pozitivistizminin köşe taşı olan 'ger-

çekler ve yorumlar'daki ayrılığı yok etti." (11)

Carr'ın, Tarih konusundaki düşüncelerini belgesel sinema alanına taşımaya ve yerleştirmeye çalışan araştırmacının asıl amacı bu alanda salt tarih'le değil, diğer alanlarda da 'gerçek'lerle uğraşan çalışmalarının bu konu üstünde yoğunlaşmasını sağlayacak adımı atmaktır. Böylece "gerçeklikten" gittikçe uzaklaşarak değil, 'gerçekliğe' 'gerçeğin' kendisini tartışarak girmenin ve bu tartışmalarla belgesel sinemanın toplumsal gücünün, yerinin ve işlevinin daha anlaşılır ve kullanılabilir hale gelmesi mümkün olacaktır.

(11) Gareth Stedman Jones, "Tarihi Ampirizmin Sefaleti", Tarih ve Tarihçi Annales Okulu İzinde, (Der: Ali Boratav), İstanbul: Alan yay., 1985, s.192-193.

1. BÖLÜM: BELGESEL FİLM YÖNETMENLERİ VE
KURAMCILARI AÇISINDAN
BELGESEL SİNEMANIN TEMEL ÖZELLİKLERİ

1.1 ROBERT J. FLAHERTY

1884-1951 yılları arasında yaşamış olan Robert J. Flaherty, belgesel sinemanın en önemli uygulayıcılarından biri olarak kabul edilmektedir. Flaherty, belgesel sinema kuramlarına filmleri ve bu filmlerin ortaya çıkardığı sinema anlayışı ile katkıda bulunmuş ve gelişmesini sağlamıştır.

Flaherty çocukluğunu maden mühendisi olan babasının yanında araştırma gezilerine katılarak geçirdi. Yeni insanlar, yeni kültürlerle tanıştı ve 1910 yılında kendisi de kaşif oldu. Kanada demiryollarının sahibi Sir W. Mackenzie tarafından, Avrupa'ya dışsatım yapmak için ku-

rulacak demiryolunun ön araştırmasını yapmak üzere Kuzey Kanada'ya gönderildi ve dört ayrı araştırma gezisinden sonra, bilinmeyen bu ülkenin haritasını çıkardı. Üçüncü araştırma gezisinin öncesinde Sir W. Mackenzie'nin önerisiyle gittiği yerleri 'filme almayı' kararlaştıran Flaherty, Rochester New York'ta üç haftalık sinema kursuna katıldı. 'Bell and Howell' marka kamera, portatif bir yıkama ve baskı makinesi ve aydınlatma araçları ile araştırma gezisine çıktı. Bu geziden sonra onun için kaşiflik değil, sinemacılık daha çok önem kazandı. (12)

1920 yılına dek çektiği filmleri kurgulayarak Amerikan Coğrafya Derneği'nde gösterdi. Bu gösterim sonrasında Flaherty kendini şöyle değerlendirir:

"...Ne kadar başarısız olduğumu anladım. Bütünüyle gelişi güzel, oradan bir sahne, buradan bir sahne gösteren, herhangi bir öykü çizgisi ve süreklilikten yoksun bir şeydi.... Karımla birlikte uzun süre bu konuda kafa yorduk. Sonunda filmin kötü oluşunun nedenini anladım; on yıl yaşamış olduğum ve insanlarını çok yakından tanıdığım kuzeye dönersem, bu kez tutunacak bir film yapabileceğim umudunda birleştik. 'Neden örnek bir Eskimo ailesini ve bu ailenin bir yıllık yaşayışını ele almayalım?' diye sorduk birbirimize. Hangi insanın yaşayışı daha ilginç olabilirdi? İşte, dünyadaki herhangi bir insandan daha az bir kaynağa sahip bir kimse. Hiç bir soyun sağ kalamayacağı ıssız bir yerde yaşıyor. Yaşamayı, açlıktan

(12) Erik Barnouw, Documentary: History of the Non-Fiction Film, Oxford University Press, New York, 1974, s.33.

ölmeye karşı sürekli bir savaştır. Çevresinde hiç bir şey yetişmez. Sadece öldürebileceği şeylere dayanmak zorundadır. Ve, bütün bu koşullarla birlikte, zorbalanın en korkuncunun -kuzeyin acı ikliminin dünyadaki en acı iklimin- baskısı altındadır. Kuşkusuz bu öykü ilginç olabilirdi." (13)

1920-1922 yılları arasında Flaherty, Hudson Boğazı dolaylarında Port Huron'da Eskimolarla birlikte yaşar. Onların yaşamlarının içine girer. Nanook ve ailesinin günlük yaşamlarını, doğa ile olan mücadelesini filme alır. Flaherty Nanook of the North (Kuzeyli Nanook) adını verdiği filmi tamamladığında belgesel sinemanın o dönemdeki ilkelerini ortaya çıkarır. Bu ilkeleri 1946-1948 yılları arasında yaptığı son filmi Louisiana Story (Louisiana Öyküsü)'ye dek savunur.

Flaherty için önemli olan ilk ilke, film yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalardır. Grierson bu çalışmaların Flaherty'de araştırma ve araştırma özgürlüğünün gerekliliği olduğunu belirtir (14). Araştırma Flaherty için, filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekanlarında, onları tanıyana dek

(13) Robert J. Flaherty, "Konuşma" (Çev. T. Arıburnu) Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, Ocak, Ankara, 1968, s.404.

(14) Forsyth Hardy (ed), Grierson on Documentary, Collins, London, 1946, s.57.

onlarla birlikte yaşamaktır. Grierson Flaherty'nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtir. Bunlardan birincisi; "Belgesel filmin gerecini olduğu yerde yakalaması ve bu gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşıyor belki. Öyküsü kendi kendine söyleniverinceye değin, kişilerle birlikte yaşaması"dır (15).

'Öykünün kendi kendine söyleniverinceye değin' ortaya çıkması, günlük yaşantıların yoğun gözlemine ve bu gözlemlerden yola çıkarak anlatılacak olgunun yakından tanınmasına bağlıdır. Bu yakınlık öyle bir noktaya varır ki, Flaherty neredeyse kendi yaşamından bir bölümü perdeye getirir. Bu tavır Scognomillo'ya göre:

"Belgesel sinemanın yeni bir boyut kazanmasına, insanın ve doğanın anlayışla, duygu ile izlenmesine olanak tanıyor. İlkel bir insanın, ilkel bir topluluğun yaşantısını, doğaya karşı mücadelesini anlatan Flaherty, 'garip', 'değişik', 'karakteristik' görülebilecek unsurlardan kaçınıyor. 'Birçok seyahat filmlerinde bu filmlerin yaratıcıları kişilerini yüksekte izliyorlar; yakına gelmiyorlar, aynı düzleme inmiyorlar' diyen Flaherty, ilk filminde Nanook'a yaklaşıyor, insanca kardeşçe yaklaşıyor, tüm ayrıcalıkları ortadan kaldırıyor, ilkel insanın ilkelliğini anlatıyor." (16)

(15) John Grierson, "Belge Filmin Baş İlkeleri" (Çev.A. Göktürk), Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı:196, Ocak, Ankara, 1968, s.346-347.

(16) Giovanni Scognomillo, "Robert J. Flaherty", Yeni Sinema, Sayı:18, Mayıs, 1968, s.53.

Salt Nanook of the North'u çekerken değil, yaptığı bütün filmlerinde Flaherty bu araştırma çalışmasını, başka bir deyişle filme çekeceği insanlarla birlikte yaşamayı ilke ediniyor. Bu ilke kendi başına, Flaherty'nin geleneksel kurmaca sinemanın yapım sürecinin dışına çıkmasına neden oluyor. Çünkü sinemaya bu tür yaklaşım; dekorları, oyuncularını, senaryoyu kendiliğinden dışlıyor. Bütün bu unsurların dışında yaşamın ve sinemanın kendi teknik olanaklarıyla film yapmayı mümkün kılıyor. Filmin dramatik yapısını sadelikle, salt kameranın önünde varolan gerçek yaşamın özelliklerinden çıkarıyor.

Flaherty için filme çektiği insanlarla birlikte yaşamak, tek yönlü bir ilişkiye başka bir deyişle salt film yapmaya dayanmıyor. Onların yaşamlarına girerek, onlardan biri oluyor. Flaherty. Aynı zamanda onlar da Flaherty'nin yaşamına, amacına girerek beraberce yaşamayı, beraberce film yapmayı beceriyorlar. Flaherty'nin önemli özelliklerinden biri de filme aldığı kişilere çektiği filmleri göstermek, onlarla filmi tartışmak. Flaherty Nanook of the North'un Eskimolarla birlikte kurulduğunu, ortaya çıktığını, onlarsız hiç bir şey yapamayacağını, kısacası bunun bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunu olduğunu belirtir (17). Böylece Flaherty salt kendi gözlemlerinden ya-

(17) Flaherty, a.g.e., s.406.

rarlanmıyor. Konusu olan kişilerin de kendi yaşamları hakkındaki görüşlerini değerlendiriyor. Çift yönlü iletişim, belgesel sinemanın önemli özelliklerinden biri oluyor. Filme konu olan insanlar, kendilerini başkalarına anlatma olanağı buluyorlar. Flaherty kendisi, seyircisi ve filme konu ettiği insanlar arasında kurduğu üçgen yapı ile karşılıklı iletişimi olanaklı kılıyor.

"Filmin, geniş seyirci kitlelerince, bu uzak insanlara duyguca nasıl yaklaşılabileceği konusunda düşüncemi soruyorsunuz. Evet, Nanook bunun bir örneğidir. Kuzey üstüne yazılmış kitapları okuyanların sayısı ne de olsa azdır. Ama, son yirmi altı yıl içinde bu filmi milyonlarca insan görmüştür. Bir uçtan bir uca bütün dünyayı dolaştı bu film. Gördükleri de, garip uydurmalar değil, gerçek bir kişidir; çaresiz bir yaşama biçiminin tehlikeleleriyle karşı karşıya yine de her zaman mutlu bir insan. İki yıl sonra, Nanook açlıktan öldüğünde, ölüm haberi bütün dünya basınında, Çin gibi bir ülkede bile yankılandı." (18)

Grierson, Flaherty'nin ortaya çıkardığı ilkelerden ikincisinin, betimleme ile dramı ayırt etmesi olduğunu belirtir (19). Bir konunun yüzeysel değerlerini betimleyen yöntemle, gerçek yönlerini çarpıcı bir biçimde ortaya çıkaran yöntem arasındaki birincil ayrımın yapılmasının öne-

(18) Flaherty, a.g.e., s.406.

(19) Hardy, a.g.e., s.81.

mini vurgulayan Grierson, doğal yaşamın görüntülenmesinin mümkün olduğunu ancak ayrıntıların da bir araya getirilerek aynı yaşamın bir yorumunun da yaratılabileceğini öne sürer (20). Guynn'da bu ilkedan yola çıkarak gerçek belgesel filmlerin çözümleyici (analitik) yöntemle çalışması gerektiğini belirtir (21).

Kracauer, Rotha'nın ortaya çıkardığı 'biraz anlatısal' (slight narrative) teriminden yola çıkarak bu konu hakkındaki görüşlerini belirtir (22). Rotha'nın bu terimi Flaherty'nin 'bir öykü bireylerin edimlerinden değil, bir insanın yaşamından çıkmalıdır' deyişini yorumlarken kullandığını belirten Kracauer, buradan ortaya dört ana özelliğın çıktığını savunur. Birincisi Flaherty için öykünün gerekli olduğudur. İkincisi, öykünün mutlaka gerçek bir insanın yaşamından çıkmasıdır. Üçüncüsü, öykünün insanların edimlerinden ortaya çıkmamasıdır. Kracauer burada öykünün oyuncuların daha önceden tasarlanmış hareketlerinden, davranışlarından, tepkilerinden çıkmaması gerek-

-
- (20) Bilgin Adalı, Belgesel Sinema, Hil Yay., İstanbul, 1986, s.56.
 (21) William Howard Guynn, Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text, University Microfilms International, Michigan, 1986, s.17.
 (22) Christopher Williams, Realism and The Cinema, Routledge and Kegan Paul Ltd, London, 1980, s.101-103.

tiğini anlatır. Flaherty'nin bir film yönetmeni olarak öyküye gereksinim duyduğunu ancak bunun tam anlamıyla şekillenmiş, geliştirilmiş olmasından kaçındığını belirtir. Rotha'nın 'biraz anlatısal' teriminin kaynağının da burada bulunduğunu söyler. Dördüncü ana özellik ise, 'çıkmaq' (come-cut) kelimesinin anlamında bulunmaktadır. Flaherty de bu kelimenin anlamının, hammalzemenin öyküleştirilme-si değil, bu hammalzeme içinden öykünün çıkmasına olanak tanımak olduğunu belirtir. Flaherty'nin 'bütün insanlarda büyüklük özü vardır ve bunu filmde görmek film yönetmeni-ne bağlıdır ...bir olay ya da bir hareket bunu hemen ortaya çıkarır' deyişinden, onun neden filme aldığı insan-larla birlikte uzun süre yaşadığını, katı bir metne bağlı kalmadığını belirtir.

Flaherty'nin belgesel sinema anlayışını uygulamaya geçirmede kullandığı en önemli araç kameradır. Belirli bir metne, senaryoya sıkı sıkıya bağlı kalmadan çekim yap-mak, kameranın yapım içindeki sorumluluğunu arttırır. Kamera, kendi önünde yaşanan olayları filme alarak, bu yaşamın içinden 'öykünün' çıkmasını sağlayan bir araç ha-line gelir. Grierson, Flaherty'nin her zaman kendi 'baş-kameramanı' olduğunu, onun bu kuramının kameranın sponta-ne çalışmasına dayandığını belirtir (23). Frances Hubbard

(23) Hardy, a.g.e., s.57,136.

Flaherty de, kocasının bir bilim adamı gibi ciddi çalışarak, kameranın her şeyi ayrıntılarıyla görmesini sürekli çekim yaparak sağladığını ve bunun nedeninin de 'gerçek anı' yakalamak olduğu, böylece olayın kalbine girildiğini belirtir. Bu ona göre algının patlamasıdır. Bu noktadaki işlemin tamamen görsel olduğunu ve kelimelerin bunun içinde hiçbir rolü olmadığını, kelimelerin de ötesinde bir işlem olduğunu söyler (24). Roger Régent de Flaherty'nin çalışma aracının öncelikle kamera olduğunu ve "nasıl çimento ya da harca şekil veren mala olduğu halde onun üzerinde iz bırakmasına tahammül edilmezse, kameranın da filmin örülüşünde kendisini hissettirmesine tahammül etmediğini" belirtir (25).

A.R. Fulton da Flaherty'nin salt belgeselin babası olarak değil, aynı zamanda kameranın doğayı nasıl belgediğini gösteren ilk yönetmen olarak kabul edilmesini gerektiğini söyler (26).

Öykünün, kamera aracılığıyla yaşamın içinden çıkması, Rotha'ya göre Flaherty'nin Eskimo kültüründen aldığı-

(24) Williams, a.g.e., s.90

(25) Tarık D.Kakıncı, Ünlü Sinema Rejisörleri, Elif Yay., İstanbul, 1963, s.76.

(26) A.R. Fulton, Motion Pictures: The Development of an Art, University of Oklahoma Press, Norman, 1980, s.152.

ğı düşüncelerde yatar (27). Rotha, Eskimo heykel geleneğinde, Eskimo'ların kendilerini yaratıcı olarak değil, daha çok sanatsal nesnelere keşifleri olarak gördüklerini belirtir. Eskimo'lara göre sanatçının görevi, saklı sanatsal nesnenin kendini göstermesini sağlayacak gözlemi yapmak ve bu sanatsal nesneyi "özgür" bırakmaktır. Flaherty de bu anlayışa benzer olarak, yaşamın içinde saklı bulunan öyküyü ortaya çıkarır. Burada kullandığı en önemli araç kameradır.

Öykünün yaşamın içinden çıkarılmasında kullanılan tek anlatım aracı kamera değildir. Kurgu da bu aşamada önem kazanır. Ancak kurgu işlemi bütün çekimler tamamlandıktan sonra önem kazanır (28). Çünkü daha önceden hazırlanmış, tamamlanmış bir çekim senaryosuna bağlı kalmadan çekimler spontane olarak yapılmıştır. Bazin'e göre Flaherty, F.W. Murnauya da Erich Von Stroheim'in filmlerinde kurgu:

"Eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir oynamıyorum, hiçbir rol oynamaz. Kamera her şeyi aynı zamanda görmez, ama görmek için seçtiğinden de hiç

(27) Louis Giannetti, Understanding Movies, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1982, s.343.

(28) Karel Reisz and Millar Gavin, The Technique of Film Editing, Focal Press, London and New York, 1968, s.136.

bir şeyin kaybolmamasına çalışır. Foku avlayan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi göstermekle yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filmde bu sahne tek bir çekimden meydana gelir." (29)

Erik Barnouw Flaherty'nin, kurmaca filmlerin kurgu 'gramerini' benimsediğini ancak burada önemli bir ayrımın bulunduğunu belirtir (30). Barnouw'a göre Flaherty'nin kullandığı bu aracın (kurgunun) kaynağı, bir senaryocunun ya da bir yönetmenin önceden tasarlayıp uyguladığı bir anlatım yöntemi olmadığıdır. Kaynak yaşamın kendisidir ve Flaherty ancak çekimler bittikten sonra bu aracı kullanabilmektedir. Fulton, Flaherty'nin filmlerinde basit bir teknik kullandığını belirtir (31). Nanook of the North'da hiç bir fotoğraf hilesi hatta zincirlemenin bile bulunmadığını, kameranın kesmeye başvurmamak için sağa ya da sola çevrindiğini söyler. Fulton'a göre bu teknik basitlik, her çekimdeki olaya ve çekim koşullarına tamamen bağlı kalmaktan doğmaktadır. Böylece Flaherty kendisi gibi se-

-
- (29) Andre Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, (Çev.N.Özön) Bilgi Yay., Ankara, 1966, s.48.
 (30) Barnouw, a.g.e., s.39.
 (31) Fulton, a.g.e., s.151-152.

yircinin de filmi izlerken bir kaşif gibi davranmasına olanak tanır (32).

Sherwood, her filmin temelinde süreklilik bulunduğunu ancak Flaherty'de bu sürekliliğin entrikalara (plot) dayanmadığını söyler (33). Kracauer de aynı görüştedir. Kracauer'a göre yakalanan bir öyküyü ortaya çıkan film yönetmeni, tiyatral bir öykünün temel taşları olan entrikaları (plot), doğanın içinden söker atar, çünkü belgeselcinin yaşamın içinden çıkardığı öyküler açık uçlu ve sınırsızdırlar. Flaherty filmlerinde bu özelliğin bulunduğunu belirten Kracauer (Özellikle Nanook of the North ve Man of Aran (1933-34, Aranlı Adam'da), entrikaların hiç bir zaman insanlara bağlı olmadığını, bunların gerçeğin içinden çıkmak zorunda olduğunu belirtir. (34)

Flaherty ile birlikte The Land (1939-42, Toprak) ve Louisiana Story filmlerinin kurgusunu yapan Helen van Dongen, sahnelerin seçiminde ve sürekliliği sağlamadaki en önemli öğenin, çekimlerin iç anlamlarında duygusal bir içeriğin bulunması olduğunu belirtir. Ona göre filmin te-

(32) Barnouw, a.g.e., s.40.

(33) Robert Sherwood, "Robert Flaherty's Nanook of the North" The Documentary Tradition (Ed.Lewis Jacobs), W.W. Norton and Company, New York, 1979, s.15.

(34) J.Dudley Andrew, The Major Film Theories: An Introduction Oxford University Press, New York, 1976, s.123.

masının özelliğine göre ortaya çıkan atmosferin yakalanması ve biçim ile içerik arasındaki denge-birliğin sağlanması durumunda, metrik ve ritmik değerler bunların kendi içinde bulunacaktır (35). Williams'a göre Flaherty bu doğallığı ısrarla korumaya çalışır ve ele aldığı konunun fantastik niteliklerini bile seyirciye çok doğalmış gibi verir. Bunu yapmak için de kurguyu en son noktaya kadar kullanır (36).

Bazin, Flaherty ve Stroheim'in filmlerinin, dönemlerindeki klasik filmlerden çeşitli yönleriyle farklılaştığını belirtir (37). Birinci fark filmlerin stüdyo dışında çekilmesidir. İkincisi, dramatik mantık yerine, ele aldıkları malzemenin özelliğine bağlı kalmalarıdır. Üçüncüsü, kurgunun tamamen çekilmiş malzemeye bağlı olmasıdır; böylece filmin bütünü bir olgunun "sunumu" (presentation) değil, daha çok "araştırılması" (investigation)dır. Bu özelliklerin filmde kişisel bir yaklaşımı doğurduğunu belirten Bazin, burada biçimin a priori öge olmadığını ancak filmin yapılış nedeni içinden ortaya çıktığını belirtir. Bazin, Flaherty'nin gerçeklikten alınan görüntülerle yeni

(35) Reisz and Millar, a.g.e., s.137.

(36) Williams, a.g.e., s.99

(37) Andrew, a.g.e., s.176.

bir sinemasal dünya yaratmadığını, sinema aracılığıyla dünyayı keşfetmeye çalıştığını söyler (38).

Flaherty, yaşamı boyunca gerçekleştirdiği filmle-
rin maddi desteğini genellikle sinema ile ilgili olmayan
kuruluşlardan sağlamıştır. Hollywood'da bulunan yapım
şirketleriyle anlaşarak çekime başladığı bütün filmlerin-
de sorunlar ortaya çıkmış ve çalışmalarının çoğunu yarım
bırakmıştır (39). Bu çatışmaların temel nedeni Flaherty'
nin sinema anlayışının Hollywood yapım koşullarına ve a-
maçlarına uymamasından kaynaklanmıştır. Böylece belgesel
sinemanın temelinde bulunan ana sorunlardan biri olan ku-
rumsallaşma, bu türün başlangıcından bugüne dek gündemin-
de kalmıştır.

1.2. DZIGA VERTOV

Asıl adı Denis Arkadievich Kaufmann olan Dziga Ver-
tov (1896-1954), belgesel sinema tarihi ve kuramları i-
çinde önemli bir yer tutar. Sinemaya kurgucu olarak giren
Vertov, özellikle haber-filmleri üzerine çalışmıştır. Ku-
ramsal çalışmaları ve yaptığı filmler üzerinde Rusya'da

(38) Andrew, a.g.e., s.170.

(39) Scognomillo, a.g.e., s.53-66.

Mayakovsky önderliğinde şair olarak katıldığı 'fütürist' akımın ve 1917 Ekim Devriminin büyük etkisi olmuştur (40).

1909 yılında İtalya ve Fransa'da yayılmaya başlayan fütürizm akımı, bütün sanatların değişen dünyanın dinamizmini, teknolojiyi temel alarak konu etmesini istiyordu (41). Rusya'da da bu akımı destekleyenler daha sonra bazı noktalarda İtalyanlardan ayrılırlar bile, F.T. Marinetti gibi sanatta estetik değerlerin hız, güce ve hareketliliğe dayandığına inanıyorlardı. Onlar için teknolojik gelişmeler sanatın gelişmesini sağlayan etkenlerdi. Sanatsal üretimin merkezinde insan kişiliğinin bulunduğu inancına karşı çıkıyorlardı. Sanatsal çalışma içinde, kişisel düşüncelerin ve doğruların karmaşıklığı yerine, bilimsel bir sistem kullanılmasını istiyorlardı (42). Bu yaklaşım, o zamana dek yapılmış her türlü sanat ve sanat ürününü red ediyordu. Vertov da sinema alanında bu düşüncelerden etkilenecek çalışmalar yapmaya başlamıştır.

Vertov, 1919'da yazdığı ve Ağustos 1922 yılında Kinofat adlı film dergisinde yayınlanan ilk manifestosunda sosyalist devrim düşüncesinin ve ilkelerinin, sinema

(40) Seth R. Feldman, Dziga Vertov: A Guide to References and Resources, G.K.Hall, Boston, 1979, s.25,27;

Barnouw, a.g.e., s.51.

(41) Barnouw, a.g.e., s.51.

(42) Feldman, a.g.e., s.25-26.

çalışmalarının temeli olduğunu belirtir (43). MacBean de Vertov için sinemanın sınıfa ve sınıf savaşına dayandığını, bu nedenle devrimci bir dünya yaratma savaşında sinemanın ikinci sırada bir iş olduğunu söyler (44). Vertov gerek fütürist akımın gerekse 1917 Ekim Devriminin etkisiyle, kuramında öncelikle gerçeğin karşısında olan egemen sinemayı eleştirir. Vertov'a göre klasik kurmaca sinema burjuva sınıfının oyuncuğudur ve bu oyuncuğı kitleleri uyutmak için kullanır; onlara burjuvanın nasıl yaşadığını, sevdiğini gösterir (45), toplumun afyonudur (46). Bu nedenle Vertov, toplumsal yaşamdaki değişimle birlikte, burjuva kültürünün her alanda bıraktığı izlerin ortaya çıkarılması ve bunlara karşı savaşılması gerektiğine inanır; sinema ona göre, bu savaşta ayrıcalıklı ve araçsal bir işleve sahiptir (47). Vertov için bu savaşın iki yönü bulunmaktadır: Birincisi ve en önemlisi, bu savaşın toplumsal yaşam içinde sinema aracılığıyla gerçekleştirilmesi, ikincisi ise sinemanın kendi içinde bu savaşımın yapılmasıdır. Başka bir deyişle, sinemanın devrim öncesine dek

(43) Guynn, a.g.e., s.19.

(44) James Roy MacBean, Film and Revolution, Indiana University Press, Bloomington and London, 1975, s.133.

(45) Williams, a.g.e., s.23.

(46) Barnouw, a.g.e., s.54.

(47) Guynn, a.g.e., s.20.

içinde taşıdığı burjuva eğilimlerini kültürlerini ortadan kaldırıp, yine bu araçla toplumun devrim düşüncesini benimseyeceği filmler yapmaktır.

Burjuva etkisinden arınmış bir sinemanın devrimin eğitim ve propaganda aracı olduğunu savunan Vertov, yeni toplumun yeni biçimler arayışı içinde olduğunu belirtir. Vertov'a göre sinemadaki bu yeni biçim, devrimci bir içeriğe ve tekniğe sahip olan kurmaca olmayan sinemadır (48). Vertov, kurmaca sinemanın gerçeğe yüzyüze gelmeyen kaçış biçimi olduğunu belirtir; sinema ona göre, ham malzemesini mutlaka gerçek insanlar, gerçek mekanlar gibi gözlemlenebilen maddi dünyadan almalıdır (49). Vertov gözlemlenebilen maddi dünyadan alınan ham malzemenin mizansenini, senaryoyu, dekorları, oyuncularını, kostümleri terk etmeye dayandığını, böylece kurmaca sinemanın temelinde bulunan tiyatro ve yazın etkisinin ortadan kaldırılabilirdiğini belirtir (50). Vertov kurmaca sinemanın, döneminde tiyatro oyunlarından hiç bir farkı olmadığını, kameranın asıl amacı olan yaşanan olayları (fenomenleri) yakalama çabasının dışında kaldığını ve Sinema-Gerçek ile tiyatro dışın-

(48) Giannetti, a.g.e., s.345.

(49) Giannetti, a.g.e., s.345.

(50) Guynn, a.g.e., s.20.

da çalışmanın, devrime yardımcı olmanın olanaklı olduğunu belirtir (51).

Vertov, Sınama-Göz (Kino-Glaz) adını verdiği kuramı ile bütün sinemacılardan diğer sanatların etkisinden kurtulmalarını ve yaşamın içine girmelerini ister (52). Vertov için önemli olan ilk ilke, yaşam içinde gözlemlenebilen gerçeği araştırmaktır (53). Ancak bu araştırma, gerçeği tamamen kopya eden kaydetmeye değil, onu çözümlemeye dayanır (54). Vertov sinema alanındaki teknik gelişmeler sonucunda kameranın insan gözüne oranla daha kusursuz olduğunu ve bu araçla yaşamın kargaşasının çözümünün daha elverişli hale geldiğini belirtir:

"Sinema-Göz, zamanda ve uzayda yaşar ve gelişir. İzlenimlerini, insanınki gibi değil, ama bambaşka bir tarzda algılar ve saptar. Gözlem anında vücudumuzun durumu, şu ya da bu görülür olayın bir saniye içinde tarafımızdan algılanması anının niteliği, kamera için hiç de yararlı değildir, çünkü kamera bunu daha çok ve daha iyi algılar. Kamera bizi mükemmelliğe ulaştırır. Gözlerimizi kusursuzlaştırıramayız, ama kamera ile gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz" (55).

(51) Williams, a.g.e., s.24.

(52) Barnouw, a.g.e., s.54.

(53) Guynn, a.g.e., s.21.

(54) Giannetti, a.g.e., s.345.

(55) Dziga Vertov, "Sinema Göz'cülerin Devrimi" (Çev:N.Özön) Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı:196, Ocak, Ankara, 1968, s.296.

Vertov, o güne dek yapılan filmlerde kameranın insan gözünün çalışmasını kopya etmeye zorlandığını ve kameranın insan gözüne ne kadar iyi öykünüyorsa, ortaya çıkan filmin değerinin o kadar çok iyi olduğu inancının bulunduğunu, ancak artık kameranın özgürleşerek ters yönde çalışmaya başladığını belirtir (56).

"Ben sinema-gözüm. Ben mekanik gözüm. Ben makineyim, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde.

Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz birhareketim. Cisimlere yaklaşıyorum, cisimlerden uzaklaşıyorum, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tüneryim, dörtnala giden bir atın burnuna yaklaşıyorum, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücumla kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım" (57).

Vertov'a göre kamera yaşamın her anını gözünü kırpmadan gözetler ve seçer, onu kullananın yaklaşımıyla gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlar. Bu nedenle kamera dekorlar önünde düzenlenmiş olayları değil, bütün suniliklerden arınmış yaşamın kendisini kaydetmelidir (58).

Sinema-Göz'cülerin en önemli sloganı ve ilkesi 'ya-

(56) Vertov, a.g.e., s.296.

(57) Vertov, a.g.e., s.297.

(58) Dai Vaughan, "Man With the Movie Camera", The Documentary Tradition (Ed. Lewis Jacobs), W.W. Norton and Company, New York, 1979, s.53.

şamı hazırlıksız yakalamak'tır (59). Feldman'a göre yaşamı hazırlıksız yakalamanın ortaya çıkardığı üç ana özellik vardır (60). Birincisi, herhangi bir kişinin, 'örneğin işine giden bir insanın', çekiminin önceden hazırlık yapılmadan gerçekleştirilmesidir. Bu kişi her zaman bulunabilecek, olağanüstü yetenekleri, gücü olmayan günlük yaşam içindeki ölümlü insandır. İkincisi, gizli kamera çekimlerinin kullanılmaya başlamasıdır. Bu çekim yöntemi ile Sovyetler Birliği içinde özelleştirinin yapılması olanaklı hale geliyordu, ancak bundan da önemlisi Vertov'un kamerasının her yere girmeye, araştırma yapmaya hakkı olduğunu göstermesidir. Bunun yanı sıra gizli kamera kullanımı, Vertov'un oyunculuğa karşı yaptığı eleştirinin de yeni bir boyutudur. Üçüncü özellik ise, bu terimin sinema alanında yapılan çalışmaların Sovyet toplumu içinde günlük işlerin bir parçası olarak görülmesini sağlamaktır. Vertov'a göre sinema çalışmaları, toplumun günlük yaşamı içinde yapılan diğer işler gibi bütünlük taşıyan normal bir iştir. (61). Bu anlamda Vertov, 'yönetmen' teriminin terkedilmesini ve 'sinema-işçisi' adının kullanılması gerektiğini belirtir.

(59) Vaughan, a.g.e., s.55.

(60) Feldman, a.g.e., s.30.

(61) Guynn, a.g.e., s.23.

Yaşamı hazırlıksız yakalamak Vertov için, tamamen sportane bir oluntunun (episodun), en basit bir olayda bile günlük yaşamın bütün özelliklerinin perdede temsil edilmesi anlamını taşımaktadır (62).Guyenn bunun sinemada mizansenin ortadan kaldırmanın bir yöntemi olduğunu belirtir (63): yaşamı hazırlıksız yakalamak, tiyatroya ait kodları (kostüm, oyunculuk, ışık gibi) ve senaryo içinde film öncesi olayların manipilasyonunu engeller, böylece kameranın varlığıyla filme çekilen olaylardaki toplumsal yapıların mizansenin bastırılır ve kendi toplumsal ilişkileri içinde gerçek yakalanır.

Feldman, sinema tarihi içinde Kuleşov'un "Muzzhukin Deneyi" olarak bilinen ve oyunculuga dayanan kurgu yöntemine karşıt olarak Vertov'un, sanata bilimsel bir biçimde yaklaşıldığında, sinemanın insanın iç dünyasını nasıl yansıttığını, insan psikolojisini en iyi şekilde nasıl ortaya çıktığını gösteren bir deney yapıldığını belirtir (64): Moskova'daki Sinema Komitesi binasından atlayan bir adamın çekiminin yapıldığı bu deneyde Vertov, binadan atlayan kişinin yüzünde bütün düşüncelerinin açıkca görüldüğünü,

(62) Vaughan, a.g.e., s.55.

(63) Guyenn, a.g.e., s.22.

(64) Feldman, a.g.e., s.29.

böylece kurgulanmamış bir bütün görüntünün yeterliliğinin kanıtlandığını belirtir. Bu deney 'gerçek durumda' olan bir kişinin çekimine dayanmaktadır ve Vertov bu yolla oyunculuğu yererek, hiç bir oyuncunun 'gerçek durumda' olan bir kişiyi canlandıramayacağını ileri sürer.

Sinemada kurgunun o güne dek 'farklı sahnelerin bir araya getirilmesi' olarak kabul edildiğini belirten Vertov, bu tanımın, yönetmenin senaryo tarafından etki altına alınmasına neden olduğunu ileri sürer (65). Vertov buna karşı çıkarak, kurguyu genel olarak 'görsel dünyanın organizasyonu' şeklinde tanımlar (66). Kurgu Vertov için, bütün film çalışması süresince, mekanın-temanın gözlemin-den filmin bitimine dek, hiç bir zaman kesilmeden yürütülmesi gereken bir işlemdir ve bu işlemi altı ayrı aşamaya ayırır (67):

- 1- Gözlem sırasında kurgu: Çıplak gözün herhangi bir durumun herhangi bir anına yöneltilmesi,
- 2- Gözlem sonrasında kurgu: Konunun özelliklerine göre görsel dünyanın zihinsel organizasyonunun yapılması,

(65) Williams, a.g.e., s.26.

(66) Guynn, a.g.e., s.24.

(67) Jay Leyda, Kino: A History of the Russian and Soviet Film, George Allen and Unwin, London, 1983, s.178-179; Williams, a.g.e., s.26.

- 3- Film çekimi sırasında kurgu: Birinci aşamadaki gözün yerine, kameranın yerleştirilmesi,
- 4- Film çekimi sonrasında kurgu: Temel özelliklerine göre çekilen malzemenin kaba organizasyonunun yapılması,
- 5- Kurgulanacak bölümleri saptama: Kesme-birleştirme yerleri hakkında kesin kararın verilmesi,
- 6- Son kurgu: Ana tema ile birlikte küçük temaların da yüzeye çıkmasını sağlayacak, mümkün olan en iyi ayrımı (sekansı) yaratmak için, malzemenin yeniden organizasyonunun yapılması.

Vertov bu aşamaların koşullar ne olursa olsun gözden geçirilmesi gerektiğini belirtir. Guynn, görsel dünyanın organizasyonunun Vertov'a göre temel yaratımsal işlem olduğunu, yaşamdan alınan ve kaydedilmiş fenomenlerin bir düzene sokulmasının-anlamlandırılmasının filmi yapan kişinin müdahalesi sonucunda ortaya çıktığını belirtir: Vertov için sinema, zamanın gerçek eklenmesini ve mekanın bölünmezliğini savunan, varolan gerçekliğin yakalanmasında teknolojinin etkisini yok eden gerçekçi estetiğe karşıt olarak, yaratımsal bir işlemdir (68). Vertov için gerçeğin farklı bölümlerinden oluşan parça parça gerçek-

(68) Guynn, a.g.e., s.25-26.

liği perdede yansıtmak yeterli değildir. Bu bölümler bir bütün oluşturacak şekilde temaya dayanarak bir araya getirilmeli, sentezlenmelidir (69). Bu birleştirme sırasında, sinemanın gerçeklik gösterenleri olan görsel hileler, bindirmeler, bozulan süreklilik, beklenmeyen açılar-çerçeveler kullanılır, böylece sinemasal zaman ve mekanın özelliklerinin film yapımcısı ve seyircinin birlikte ortaya çıkarılabileceğini belirtir (70). Sinematik söylemin yaratılmasında kurgu ve kamerayı en önemli araçlar olarak gören ve bunları kuramında sorgulayan Vertov, sinematik söylemi, yeniden sunumun (representation) saydam bir aracı (medium) olarak görmemektedir (71). Ele alınan tema ile bunun seyirciye ulaştırılması arasındaki araçların, söylem yaratma niteliklerinin bulunduğunu, ancak bu araçların da söylemin bir parçası olduğu görüşünü savunur. Bu nedenle seyircinin her zaman bu araçları hissetmeleri için çeşitli çalışmalar yapar.

Georges Sadoul, Nisan 1965'de 'Image et Son' adlı dergide yayınlanan "Cinema de la Réalite" adlı makalesinde Vertov için sinemanın, kurgu yoluyla rastgele bulunan (özellikle arşiv görüntüleri) ve yaşamın değiştiğini gös-

(69) Barnouw, a.g.e., s.58.

(70) Guynn, a.g.e., s.26.

(71) Guynn, a.g.e., s.19.

teren öğelerle senaryoya dayanmadan, ancak film yönetimi için hazırlanan bir plana dayanılarak, düzenleme yapmak olduğunu belirtir (72).

Bu planlama, Vertov'un Sinema-Göz kuramının kurumsal temellerini de oluşturur. Vertov, Sovyet sinemasının ancak devlet desteği ile gelişebileceğini öne sürer (73). Yaptığı kuramsal çalışmalardan ayrı düşünülemez bir kurumsal yapının oluşması için bir model hazırlar (74). Vertov, devlete bağlı olarak çalışacak ve bütün organizasyonun liderliğini yapacak Sinema-Göz Konseyi'nin alt birimlerinde çalışacak sinema-gözlemcilerine temalar verip, gruplar halinde bu temaların gözlenmesi gerektiğini belirtir. Aldığı tema ile gözlemci üç ana kategoride gözlem yapacaktır:

- 1- Mekanın gözlemi,
- 2- Bir insanın ya da olayın hareket halindeki gözlemi,
- 3- Belli bir insana ya da mekana bağlı kalmadan tema hakkında gözlem yapma.

(72) Louis Marcourelles, Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-Making, George Allen and Unwin, London, 1973, s.35.

(73) Guynn, a.g.e., s.20.

(74) Williams, a.g.e., s.24-25.

Vertov, gözlemi yapacak grup içinde mutlaka fotoğraf makinası kullanan bir kişinin olmasını ve gözlemin en önemli anlarının bu araçla saptanmasını önerir. Vertov, bu yöntemle gençlerin eğitimlerini ve daha sonraki çalışmalarını için deneyim kazanmalarını ister.

Vertov, önerdiği ve önemini vurguladığı kurumsal yapının Sovyetler Birliği içinde kurulmasını gerçekleştirememiştir (75). Bunun nedeni Vertov'un Sovyetler Birliği içinde kendisini destekleyecek kurum ya da kişiler bulamamasıdır. Vertov, yazdığı manifestolar, ortaya attığı düşünceler ve yaptığı filmlerle, Sovyetler Birliği içinde bir çok sinemacının kendisine olumsuz tavır almasına neden olmuştur. Leyda, Vertov'un planlarının tehdit ettiği ve ortadan kaldırılmasını istediği senaryocu, yönetmen, oyuncu, dekorcu gibi kimselerin hemen savunmaya geçtiklerini ve onun amaçlarına, manifestolarına ve filmlerine saldırmaya başladıklarını belirtir (76). Vertov'a karşı çıkış salt kurmaca sinema için çalışanlardan değil, devletten de gelmeye başlamıştır. 1920'li yılların ortalarına dek, devletin resmi yayın organı Pravda Gazetesi gibi,

(75) Guynn, a.g.e., s.25.

(76) Feldman, a.g.e., s.9.

Kino-Pravda da aynı rolü üstlenmiştir (77). Ancak 1928 yılında Stalin döneminde uygulanmaya başlanan beş yıllık kalkınma planında filmlerin politik amaçlarla doğrudan ilişkili olarak yapılması istenmiştir ve gerekli maddi kaynak ayrıntılı olarak hazırlanan film senaryolarına verilmiştir. Bu durum Vertov'un sinema anlayışına ters düşüyordu. Çünkü Vertov'a göre, bir belgeselcinin hazırlık yapmadan gerçekleştireceği çekimler içinde neleri bulacağını ve kaydedeceğini önceden tasarlaması mümkün değildir. Vertov'un sinemasında senaryoya yer yoktur. Bu tavır, Vertov'un planlamaya karşı bir kişi olarak tanınmasına yol açmıştır ve 1928 yılı öncesine dek gördüğü devlet desteği artık kendisine yeterince verilmemeye başlamıştır (78).

Bunların yanısıra Leyda, Vertov'un karşısına çıkan bir başka sorunun da, Mart 1925'ten sonra Sovyetler Birliğinde sinema çalışmalarını sistematik bir şekilde devralan Sovkino'nun dünya sinema pazarına girme amacı olduğunu, ancak dış ülkelerdeki sansür yüzünden Sovyetler Birliğinde çekilen filmlerin pazarlanmasının zorluklarla karşılaştığını, sadece özel ve politik amaçlı gösterimlerde filmlerin yer aldığını, bunun da Vertov'un çalışmalarının unutulmasının nedenlerinden biri olduğunu belirtir (79).

(77) Barnouw, a.g.e., s.55.

(78) Barnouw, a.g.e., s.61.

(79) Leyda, a.g.e., s.217.

Vertov 1929 yılında Paris'te yaptığı bir konuşmada, sinema-göz tarihinin, dünya sinema anlayışı ile acımasızca bir savaş olduğunu, sinemaya, oyunculu (acted) filmler yerine oyuncusuz filmlerin (non-acted), mizansenin yerine belgeselin gelmesi ve her türlü tiyatro etkisinin yıkılması amacının taşındığını, böylece yaşamın kendi savaş alanına girilebileceğini belirtir (80).

Vertov karşısında bulunan bütün zorluklara rağmen, 1929 yılında Sinema-Göz kuramının uygulanması ve kanıtlanması çabasını taşıyan filmi Man with the Movie Camera (Sinema Aygıtlı Adam)'ı gerçekleştirmiştir. Film, sinemanın kendi iç ilişkileri ve teknik olanaklarının sistematik olarak kullanılması hakkındadır (81). Feldman filmin başında şunların yazılı olduğunu belirtir (82):

Seyircilerin Dikkatine!

Bu film görsel bir fenomen olan sinematik iletişim üzerine yapılmış bir denemedir.

Ara yazıların, senaryonun, tiyatronun yardımcı olmadan.

Bu deneysel çalışma, tiyatro ve yazın dilinin ta-

(80) Barnouw, a.g.e., s.61.

(81) Williams, a.g.e., s.29.

(82) Feldman, a.g.e., s.98.

mamen dışında, uluslararası ve tek bir sinema dilinin yaratılmasına yöneliktir.

Bu filmde, Sovyetler Birliğindeki günlük yaşam (uyuyanlar, uyananlar, işe gidenler, çalışanlar, oyun oynayanlar gibi) ve bunları görüntüleyen iş başındaki kameraman (köprülerin, bacaların, kulelerin, balkonların üzerinde, arabada, trende, uçakta, motosiklette gibi) görülür; bir başka anlatımla aynı anda hem filmin nasıl yapıldığı hem de yapılan film görülmektedir (83). Vaughan'ın belirttiğine göre, filmin bir bölümünde, motosikletle giden bir kişi görülür, daha sonra bu motosikleti bir başka motosikletten çeken kameraman görülür, bunu sinema salonundaki seyircilerden alınan çekimler izler. Daha sonra ilk çekim yine gösterilir ve perdede bu görüntü donar. Kurgucunun bu çekimi incelediği görülür, parmakları arasına filmi alır, çevirir ve yine kurgu masasındaki yerine koyar, makineyi çalıştırır, ilk çekimin gösterimine devam edilir (84). Film, film yapmanın gücünü ve döngüselliğini anlatır. Perdede gösterilen görüntülerin mekanik işlemleri tamamlanır. Çeşitli geçiş ve gösterim hileleri yapılır, ancak bunlar dramatik amaçlarla değil, perdede seyredile-

(83) Barnouw, a.g.e., s.63.

(84) Vaughan, a.g.e., s.55.

nin görüntü olduğu ve en doğru gerçekliğin çekimin kendi içinde bulunduğunu, görüntülerin seyredildiği perdenin gerçekliği yansıtan bir düzlem olarak görülmemesi gerektiği için yapılır. Vaughan'a göre Man with the Movie Camera, film gerçeğini tartışan felsefi bir çalışmadır (85). Guynn, Vertov'un bu filmdeki başarısının, kurgunun gizli kalmış özelliklerini uygulamaya sokabilmesinde olduğunu belirtir (86). Ona göre Vertov bilinen kurgu düzeninin dışına çıkmış ve düzenli bir çalışma ile filmin söylemsel işleyişine dikkat çekmiştir.

Vaughan, Man with the Movie Camera'nın entrikalara (plot) dayanmadığını ve en tartışmalı yönünün gösterdiği insanlara ya da yaptıkları işlere pek önem vermemesi olduğunu belirtir (87). Feldman'a göre Vertov'un filmlerinde yer alan kişiler isimsiz kahramandırlar ve birey olarak önemleri bulunmamaktadır (88).

Vertov, Sovyetler Birliği içindeki sinemacılara sesin sinema alanında kullanılması için öncülük etmiştir. Leyda, Vertov'un Ağustos 1929'da Leningrad'taki Sovkino

(85) Vaughan, a.g.e., s.56.

(86) Guynn, a.g.e., s.27.

(87) Vaughan, a.g.e., s.54.

(88) Feldman, a.g.e., s.32.

stüdyosunda, Pudovkin'in de Mezhrabpomfilm stüdyosunda, bu yeni araçtan sorumlu sanatçılar olarak görevlendirildiklerini belirtir (89). 1918'den beri Vertov, çevresindeki dünyanın ses ve görüntüsünden oluşan bir sanat gerçekleştirilmeyi düşlemiştir (90). Bu düşünüyü gerçekleştirdiği ve sesi ilk kullandığı film, 1931 yılında yaptığı belgesel Enthusiasm: Symphony of the Don Basin (Coşku: Don Havzasının Senfonisi)'dir (91). Vertov, görüntüler üzerine söylediği her şeyin ses için de geçerli olduğunu belirtir ve 'doğal sesin' ne denli güçlü olduğunu Enthusiasm filminde gösterir: Vertov gerçek yaşamdan aldığı sesleri (madenlerden, fabrikalardan v.b. gibi) tıpkı görüntüleri kurguladığı gibi kullanır (92). Leyda, Vertov'un döneminde portatif ses kayıt cihazı bulunmadığını, bu nedenle Radio Centre'dan alınan mikrofonlarla çalıştığını, ancak daha sonra Vertov'un Shorin'e portatif ses cihazını geliştirmesi için yardımcı olduğunu belirtir (93).

Vertov, sesin ve görüntünün birlikteliğine önem vermeyen her türlü sinema düşüncesine karşı olduğunu, Sinema-Göz'ün sesli ve sessiz film diye bir ayrım tanımadı-

-
- (89) Leyda, a.g.e., s.279.
 (90) Leyda, a.g.e., s.313.
 (91) Barnouw, a.g.e., s.65.
 (92) Leyda, a.g.e., s.281-282.
 (93) Leyda, a.g.e., s.282.

ğını, ayrımı sadece oynanan -acted films- filmler (özel-likle film çekimi için hazırlanmış suni durumlar ve ses-ler) ve belgeseller (gerçek sesler, gerçek durumlar) ara-sında yapıldığını, ses ve görüntünün birlikteliğinin zo-runluluk taşıdığını belirtir (94).

Marcorelles bu açıklamanın şimdiye kadar yapılan yanlış anlaşılmalara son verdiğini ve Vertov'un kendisini bir belgeselci olarak gördüğünü belirtir. Vertov içinde çalıştığı sinema alanının yeterince olgunlaşmadığını, ken-di yönteminin organizasyondaki, teknikteki ve yaşam biçi-mindeki insanüstü güce dayandığını, bu alanın çok az tak-dir görülecek bir yol olduğunu, ancak hala bir gün gerçek-çiliğin biçimcilik ve doğacılığa karşı zafer kazanacağına, bir kaç kişi yerine milyonlarca kişi tarafından anlaşıla-bilen bir sanatçı olacağına inandığını belirtir (95).

Vertov'un çalışmaları sadece Sovyet sinemasındaki teknik gelişmeleri sağlamamış, aynı zamanda sinema tarihi içinde önemli bir yer tutmuştur. O dönemde yapılan filmle-rin çoğu tiyatro ve macera-filmi etkisi altında devrimci bir yaklaşımda bulunurken, Vertov'un filmleri ve kuramı hem konu seçiminde hem de yönteminde, gününü aşarak gele-ceğe devrimci bir bakış açısı getirmiştir (96).

(94) Marcorelles, a.g.e., s.36.

(95) Marcorelles, a.g.e., s.36-37.

(96) Leyda, a.g.e., s.179,

1.3. JOHN GRIERSON

1898-1972 yılları arasında yaşamış olan John Grierson, Glaskow Üniversitesinde felsefe öğrenimini tamamladıktan sonra, 1924 yılında kazandığı bir bursla Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş ve kamuoyu oluşturmada etkin kitle iletişim araçları olan sinema ve basın üzerinde çalışmalar yapmıştır (97).

Grierson, Amerika Birleşik Devletleri'nde kitle iletişim araçlarının etkileri, kamuoyunun oluşturulması gibi konular üzerinde çalışan, bu alanın en önemli kuramcılarından Walter Lippmann'la tanışır. Lippmann'ın demokrasi hakkındaki düşünceleri, Grierson'ın sinemacı olarak yapacağı çalışmaları önemli ölçüde etkiler (98).

"Demokrasinin işleyişi açısından modern toplumu eleştiren Lippmann, toplumun hızlı bir değişme süreci içinde bulunması nedeni ile sokaktaki yurttaşın her olguyu aynı anda izleme olanağından yoksun olduğunu ileri sürmekteydi. Yurttaş bir olguyu izlerken, yüzlerce başka olgu büyük değişimlere neden olduğuna göre, yurttaşın, kendisine ve topluma en çok yarar sağlayacak olan olguyu seçip izleyebilecek bir yolda

-
- (97) Engin Ayça, "Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu", Yedinci Sanat, Sayı: 13, Nisan, 1974, s.53; Adalı, a.g.e., s.43-44.
- (98) Barnouw, a.g.e., s.85.

eğitilmesi gerekirdi..... Sokaktaki adamın kafasını her türlü gerçekle doyurmayı amaçlayan klasik öğretim yurttaşın kendi çıkarları doğrultusunda davranmasını sağlamaya yeterli değildi. İnsanın kafasında kurduğu yapay çevre 'elin, gözün ve beynin ulaşamayacağı' bir yerde, öznel bir dünya yaratmaktaydı. Böylece de insan, gerçek dünya üstüne dolaysız olarak edindiği gerçek bilgilere göre değil başkalarından edindiği bilgilerle oluşan bu yapay görünümlere göre düzenlemekteydi davranışlarını..... Lippmann 'Genellikle önce görüp sonra tanımlamayız. Tersine önce tanımlayıp sonra görürüz. Kültürümüzün daha önce bizim için tanımladığı biçimde görürüz herşeyi' der." (99).

Lippmann bu düşüncelerden yola çıkarak, toplumların karşılaştıkları sorunların çözümüne katılamadıklarını belirtir (100).

"Sonuçta, sokaktaki yurttaş, toplumsal olguların kendini ilgilendirmediği bir noktaya varmaktadır. Bu olgular büyük bir çoğunlukla sokaktaki adamın dışında gelişip ondan çok uzakta, perdeler arkasında gizli bilinmeyen güçlerce yönlendirilmektedir. Bu karmaşıklık içinde sokaktaki adamdan istenen, ussal değerlendirmeler yapmasıdır. Çağdaş demokrasinin on milyon amatör düşünürden beklediği, toplumun yararı ve geleceği için en doğru yolu değerlendirip, seçerek oy kullanmasıdır. Bu, çağdaş demokrasilerin mistisizm düzeyine ulaşan bir yanılgısıdır" (101).

-
- (99) Adalı, a.g.e., s.44-45.
 (100) Barnouw, a.g.e., s.85.
 (101) Adalı, a.g.e., s.45.

Lippmann'ın bu görüşlerini benimseyen Grierson, sorunların sadece kuramsal düzeyde sergilenmesiyle yetinmez, bu sorunlara çözüm bulmak için uygulamaya yönelik çalışmalar yapmaya başlar (102). Grierson önce eğitim kavramının niteliği üzerinde durur. Ona göre dönemdeki eğitim sistemi günlük yaşamın gerçeklerinden çok uzaktır. Grierson'a göre eğitim, iyi bir yurttaş olarak yetiştirmeyi amaçladığı kişilerle yaşam arasında bir köprü görevi yüklenmelidir (103). Ancak bunun aksine, Grierson dönemdeki eğitim sisteminin, teknik öğretimde başarılı olduğunu, insanları iyi birer zanaatkar yapabildiğini, daha aktif ve katılımcı bir yurttaş yaratmaya yönelik çabasının bulunmadığını belirterek, verilen eğitim ile insanların toplumsal yaşam içindeki gerçek yerlerini bulmaya yardımcı olup olunmadığı sorusunu sorar (104). Grierson'a göre hızla değişen dünyaya eğitim sistemleri yeterince ayak uyduramamaktadır. Sınıflarda yetişen öğrencilerden sadece karatahtada yazılanları öğrenmelerinin ve sınav kağıdındaki sorulara yanıt vermelerinin istendiğini belirten Grierson, bunların içinde yaşamın kendisinin bulunmadığını belirtir. Grierson, çocuklara karşı olan toplumsal görevin

(102) Adalı, a.g.e., s.45; Barnouw, a.g.e., s.85.

(103) Hardy, a.g.e., s.123.

(104) Hardy, a.g.e., s.125.

yerine getirilmesi isteniyorsa, onlara mutlaka yeni bir dille konuşmayı öğretmenin gerektiğini vurgular ve burada yapılacak iş, çocukların ezberleme yerine yorum yapmalarını öğretmek olduğunu belirtir (105). Bu nedenle Grierson, 'modern dünyanın karmaşıklığına uygun ve demokrasinin gereklerini karşılayabilen eğitim yöntemlerinin' araştırılıp bulunması gerektiğini söyler (106).

"Grierson'a göre modern dünyanın karmaşık yapısı içinde söz konusu sorunun çıkış noktası alışageldiğimiz klasik eğitimde değil, bugün 'propaganda' olarak nitelendirdiğimiz pratik bilgilendirme yönteminde yatmaktadır. Çağın gereksinimleri modern toplumu bugün eğitim olarak nitelendirdiğimiz pek çok şeyin halka propaganda düzleminde iletilmesi yönünde bir gelişime zorlamaktadır." (107).

Lippmann da karşılarında olan sorunun temelinde aslında eğitimin kendisinin değil, politikanın bulunduğunu belirtir (108). Ona göre, modern dünyanın eğitim anahtarı, eğitimden ve dolayısıyla propagandadan ne anlaşıldığına bağlıdır. Bu nedenle demokratik eğitim kuralları dışında tutulan propaganda, pratik geçerliliğinden dolayı, zorunlu bir araç haline gelir. Bunun dışındaki her şey

-
- (105) Hardy, a.g.e., s.126-127.
 (106) Adalı, a.g.e., s.46.
 (107) Adalı, a.g.e., s.47.
 (108) Hardy, a.g.e., s.209.

Lippmann'a göre, rastlantılara dayanmaktadır.

Grierson düşünen, yorumlayan, aktif ve katılımcı insanlardan oluşan demokratik bir toplum yaratmada en önemli araçlardan biri olarak belgesel sinemayı görür (109). Ona göre, sinema, diğer sanatlar arasında eğitimin belirtilen amaçlarını gerçekleştirmede kullanılacak en önemli araçtır. Sinema insanlara içinde yaşadıkları dünyayı, yaşanan gerçeklerden yola çıkarak tanıtır.

Grierson, belgesel sinemayı sadece açıklamalar yapmakla yetinmeyip, yol gösterici olmasının gerekliliğine inanır (110). Grierson sinemayı bir kürsü olarak gördüğünü ve onu bir propagandacı olarak kullandığını belirtir (111). Grierson'a göre film mutlaka toplumsal bir işlevi yerine getirmelidir (112). Eğer demokrasinin daha etkin bir şekilde yaşatılması isteniyorsa, belgesel sinema burada önemli bir güce sahiptir. Bu nedenle Grierson, kendinin ve arkadaşlarının önce propagandacı sonra da sinemacı olduğunu belirtir; sanat onlar için toplumsal yaşamı olduğu gibi yansıtan bir ayna görevine değil, aksine, bu

(109) Hardy, a.g.e., s.127.

(110) Barnouw, a.g.e., s.85.

(111) Hardy, a.g.e., s.12.

(112) Giannetti, a.g.e., s.350.

toplumsal yaşama biçim veren bir çekiç işlevine sahiptir (113).

Grierson bu amaçlarla yapılacak belgesel sinema çalışmalarını için önce özel sektörden uzak, devlete bağlı olarak çalışan bir kurumun gerekli olduğuna inanır. Çünkü sinemanın maliyetinin yüksek olması, onun giderlerini karşılayacak bir kaynağın bulunmasını gerektirir (114). Belgesel sinema ticari sinemanın öykülü filmleri gibi para kazanma amacı ile değil, karşılığında hiç bir maddi gelir beklemeden yurttaşlara toplumsal yaşam içinde yaşanan olgular hakkında bilgi vermek ve bunları yorumlamak için yapılır. Bu amaçla ticari sinema sisteminin dışında yaşayacak ve kendi kendine yeterli bir kurum yaratma çabası, okullar, sendikalar, kamu kurumları, film dernekleri gibi diğer kurumlarla ilişkiye geçilmesine ve film üretiminin ekonomik koşullarını yeniden düzenlemek için çalışmaların yapılmasına olanak tanımıştır (115). Böylece ürün, başka bir deyişle üretilen filmler artık pazarlamacıların isteğine göre finanse edilmekten, dağıtılmaktan kurtulmuş, seyircilerin para karşılığı film seyretmeleri önlenmiş ve sonuçta bu filmlerin birer ticari yatırım olarak görülme-

(113) Barnouw, a.g.e., s.90.

(114) Adalı, a.g.e., s.59.

(115) Guynn, a.g.e., s.13.

si engellenmiştir. Böylece seyirci ve seyircinin zevki ile üretim ve finans akışı arasındaki doğrudan ilişki ortadan kaldırılmıştır.

Guynn'a göre kurumsallaşmaya olan gereksinimin bir başka önemi de belgesel sinemanın toplum içindeki yerinin tanımlanmasından da kaynaklanmaktadır (116). Kurumsallaşma ile belgesel sinema toplumsal yaşam içinde hem kalıcı hale gelecek hem de diğer türlerle olan farklılığının korunması sağlanacaktı.

1927 yılında Amerika Birleşik Devletlerinden İngiltere'ye dönen Grierson, düşüncelerini gerçekleştirebileceği ve tasarladığı biçimde film çalışmalarına olanak tanıyacak bir devlet kurumu aramaya başlar (117). Aynı dönemde 'Empire Marketing Board' (EMB)'nin genel sekreteri Sir Stephen Tallents, İngiltere İmparatorluğunun topraklarında yiyecek ile ilgili bütün çalışmalarında görevlendirilmiş olan bu kurumun yaptığı işleri kamuoyuna daha iyi duyurabilmek amacı ile küçük bir sinema bölümü kurmuştur (118). Sir Tallents'la tanışan Grierson, bu kurumda çalışmaya başlar ve yönetmen olarak çalıştığı ilk ve tek filmi Drifters (Balıkçı Tekneleri)ni 1929 yılında gerçekleştirdi.

(116) Guynn, a.g.e., s.12.

(117) Adalı, a.g.e., s.49; Ayça, a.g.e., s.53.

(118) Paul Rotha, Documentary Film, Faber and Faber Ltd., London, 1952, s.96; Adalı, a.g.e., s.49.

rir. Grierson Drifters için şunları söyler:

".. balıkçıları ve denizi konu alır. Picadilly oyuncularının yeri yoktur bu filmde. Gerçek yaşamını oynar herkes. Deniz de... İşlerinin başındaki insanlar yeryüzünün tuzudur. Deniz ise Jennings'ten, Nitikin'den ya da herhangi bir başkasından çok daha büyük oyuncudur.... Fırtınanın pençesinde bütün güçleriyle çabalayan insan kaslarından daha dramatik bir öykü düşünebiliyor musunuz?" (119).

Rotha da Drifters filminde Grierson'ın basit bir temayı ele alarak, yaşanan ilginç bir malzemeyi işlediğini ve günlük yaşamın varoluş koşulları içinde tema ve malzemesi arasındaki ilişkiyi yorumlayarak filmin dramatik yapısını oluşturduğunu belirtir (120).

1929 yılında Londra Film Derneğinde gösterilen Drifters büyük bir başarı kazanır:

"Filmi izleyen İngilizler, tabaklarındaki balığın orada öylece hazır olmadığını, ardında nasıl bir insan emeğinin yattığını görüyor, önlerindeki tabağa yeni bir gözle bakmaya yöneliyorlardı." (121).

Böylece Drifters, EMB'nin daha sonraki sinemayla propaganda çalışmaları için örnek bir film olarak göste-

-
- (119) Adalı, a.g.e., s.51.
 (120) Rotha, a.g.e., s.98.
 (121) Adalı, a.g.e., s.52-53.

rilir (122).

Grierson Drifters'ın başarısından sonra, yurttaşların gözlerinin önüne kendi öykülerini, burunlarının ucundaki, hemen kapılarının dışında olanları getirme kararlılığı içine giriyor (123). Rotha'ya göre Drifters'ın biçimi ve tekniğinin dışındaki bir başka başarısı da, belgesel sinemanın İngiltere'de kurumlaşmasını sağlamış olmasıdır (124). Böylece Grierson EMB'nin sinema bölümü başkanı oluyor ve yanına kendisi gibi belgesel sinema alanında çalışmak isteyen genç sinemacıları topluyor. Onlara belgesel sinema alanında ürünler vermeleri için para buluyor, bürokratik engelleri aşıyor, öğretiyor, destekliyordu (125).

Bu grubun EMB emrinde başlayan film çalışmaları "İngiltere'nin işçi sınıfını insan olarak, Büyük Britanya İmparatorluğu'nun varoluşunun temel etmenlerinden biri olarak ilk kez ele alıyor, endüstri işçisi olsun, tarım işçisi olsun, emekçi kitleleri toplum içindeki saygın yerine oturttarak perdede yansıttıyordu" (126).

-
- (122) Adalı, a.g.e., s.52.
 (123) Barnouw, a.g.e., s.85.
 (124) Rotha, a.g.e., s.98.
 (125) Barnouw, a.g.e., s.89.
 (126) Adalı, a.g.e., s.38.

Ancak Rotha bu aşamada Grierson'un bir sorunu olduğunu belirtir: Grierson Drifters'ın başarısını yinelemek amacı ile değil, daha iyi belgeseller hazırlamak amacı ile yola çıktıklarını, ancak yaptıkları işin bir yönetmenin, bir filmi, belli bir mekanda yaparken öğrenmesiyle değil, değişik eğilimleri olan bir grubun yüzlerce konu içinde aynı çizgide çalışabilmesi olduğunu belirtir (127). Grierson önderliğinde yürütülen belgesel çalışmalar belli bir yönetmenin kişisel çalışması ile değil, bir grubun ortak çalışması ile yürütülmekteydi. Grierson 1972 yılında Elisabeth Sussex ile yaptığı bir görüşmede bu konuda şunları söyler:

"Bölününce yok olacağımızı, ancak bir arada dayanabileceğimizi bildiği için kimse çizgiden çıkmazdı. Tabii bir amaç için disiplinliydik. Birbirimize bağımlıydık. Belge filmcilerin kendilerini düşünmemeleri ilginç bir noktadır. Filmlerine adlarını koymadılar. Sonradan adların nerede olduğunu arayıp bulmak zorunda kalındı, hatta bugün bile İngiliz Film Enstitüsü tanıtma yazılarının nasıl yalan söylediği farkedilmedi, çünkü filmlere asıl ilgili kişilerin değil, gençlerinkini koyuyorduk. Cavalcanti adının tek bir filmde bile görülmediği yıllar vardır. Bu, adlarla ilgili olmayışımızdan ileri geliyordu. Şeylerin görünüşü, tanıtma bizi ilgilendirmiyordu. Belge filmcileri için isim ancak sonradan önem kazandı.

(127) Rotha, a.g.e., s.98.

-Bana başka, kendini düşünmeme, fedakarlık örneklerini verebilir misiniz? Ben fedakarlıktan söz etmedim. Disiplinin, onların kişisel ünle ilgilenmedikleri anlamına geldiğini söyledim. Bunu fedakarlık olarak görmek istemem. Ünün büyük bir armağan olduğunu sanmıyorum. Hayır, ücretlerinin sınırlı olduğunu ama ücret sorunu çıkarmadıklarına söylemek istiyorum. Çokluk günde onaltı saat çalıştılar. Örneğin bir filmin kötü gittiği bir durum var, arasıra böyle şeyler olur. Ama, yalnız bir işaret verilirdi, her yerden gelenler oldu ve son bir çaba gösterildi. Bu olayda, resmi kuruluşu terketmiş olanlar arasından gelip gece gündüz çalışılanlar oldu." (128).

Rotha'ya göre bu, Sovyetler Birliği dışında ilk kez bir 'grup' çalışmasını doğurmuştu ve ona göre, grup çalışması da, belgesel yapımlarının ve amaçlarının daha iyi anlaşılmasına neden olmuştur. Böylece modern dünyanın içinde yaşanan sorunlar ve temel öğeler, sinema aracılığıyla da tartışılmaya başlamıştı (129).

Grierson belgesel sinema alanında, uygulamaya yönelik çabaların düzenleyicisi olarak yapımcılıkla uğraşırken, aynı zamanda kuramsal düzeyde de çalışmalar yapar. Önce belgesel sinema olarak adlandırılan filmlerin gerçekten bu türü temsil edip etmediklerini sorgular. Grierson

(128) Elisabeth Sussex, "John Grierson'la Son Konuşma" (Çev:Engin Özden) Yedinci Sanat, Sayı:13, Nisan, 1974, s.59-60.

(129) Rotha, a.g.e., s.96.

son'a göre, doğal malzemeleri kullanarak yapılan bütün filmleri belgesel olarak adlandırmak yanlıştır (130). Ona göre, belgesel sinema mutlaka kurmaca (fiction) sinemadan ayrı değerlendirilmelidir, çünkü belgesel sinema 'aktüel' le ilgilenir, başka bir deyişle, hayali bir dünya değil, gözlenebilir bir dünya üzerinde çalışır. Bunun yanısıra, belgesel sinema basit olarak olayları seyirciye duyuran 'haber filmlerinden' farklı olarak değerlendirilmelidir. Çünkü belgesel sinema 'yaratıcı' bir çalışmayı gerektirir; basitce üretilemez, o gerçeği yorumlayan bir türdür (131). Haber, magazin, eğitim, gezi filmlerinin dramtizasyona gitmeden, sadece betimleme yaparak olayları gösterdiklerini belirten Grierson, bunların estetik anlamda pek seyrek olarak bir şeyler ortaya koyduğunu söyler (132) :

"Sınırları burada biter, daha bütün anlamdaki belge filmcilik sanatına katkıda bulunacakları da su götürür. Nasıl bulunabilirler ki hem? Sessiz biçimleri açıklamalara elverişlidir ancak, çekimleri gelişigüzel şakaları, sonuçları göstermek üzere düzenlenmiştir. Yakınılacak bir nokta da değil bu, çünkü çoğunluğa ders veren bir film eğlence, eğitim, propaganda bakımından değer taşımalıdır. Ama bu türler arasındaki sınırları da kurması gerekir."

(130) Hardy, a.g.e., s.78.

(131) Guynn, a.g.e., s.14.

(132) Grierson, a.g.e., s.344-345.

Bu ayrımların yapılmasıyla, belgesel sinemanın asıl çalışma alanının ortaya çıkabileceğini belirten Grierson, böylece doğal malzemelerin yalın ya da düşsel tanımlamalarından, bu malzemelerin düzenlenmesine, yeniden düzenlenmesine, yaratıcı biçimlenişlerine geçildiğini söyler (133).

Grierson bu ayrımların yapılmasından sonra ulaşılan belgesel sinema çalışmaları için gerekli ilkeleri belirtir. Grierson için belgesel sinemanın temelinde üç ana ilke vardır:

"1- Sinemanın, çevrede dolaşma, yaşamın kendisini gözleme, yaşamdan seçme yetisi, yeni, canlı bir sanat biçiminde değer kazanabilir. Stüdyo filmleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge film ise, yaşanan sahneyi, yaşanan öyküyü çeker.

2- Özgün (ya da yerli) oyuncunun, özgün (ya da yerli) sahnenin, çağdaş dünyanın perdedeki yorumuna daha iyi kılavuzluk edebileceğine inanıyoruz. Bunlar, daha büyük bir gereçler yığını sağlar sinemaya. Milyonlarca görüntüye egemen olacak bir güç sağlar. Gerçek dünyanın, stüdyo kafasının kavrayabileceğinden, stüdyo mekanikçisinin yaratabileceğinden daha karmaşık, daha şaşırtıcı olaylarını yorumlama yetisini sağlar.

3- Ham gereçler arasından alınma böyle gereçler, öyküler, uydurma konulardan daha incelikli (felsefi anlamda daha gerçek) olabilir. Kendiliğinden eylemin perdede özel bir değeri vardır. Sinemanın, geleneğin yoğurduğu ya da zamanla aşınmış akışı yenilemekte olağanüstü bir yetisi vardır. Oynak dörtgeni, eylemi özellikle açar; uzay ile zaman içinde en yüksek görünüşü kazandırır ona. Buna belge filmin, stüdyonun üstünkörü işleyişiyle, zambak elli büyük başkent oyuncularının yorumlarıyla varılamayacak bir bilgi içtenliğini gerçekleştirilebileceğini de ekleyin." (134)

Bu ilkelerin belgesel sinemaya özgü olduğunu, stüdyolarda yapılan film çalışmalarının da kendi ilkeleri doğrultusunda başarılı sanat yapıtları ortaya koyabileceğini belirten Grierson, belgesel sinema için ileri sürdüğü şeyin, yaşanan gereci seçmesi olduğunu ve bu seçimin düz öykü yerine şiir seçimi gibi apayrı bir şey olduğunu söyler (135): "Belge film, değişik gereçlerle çalışırken, o gereci stüdyodakinden apayrı estetik işlemlerle ele alır ya da almalıdır" der.

Belgesel sinemanın anlamı Grierson'a göre 'gerçeğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi/yorumlanmasıdır ('the creative treatment of actuality). Bunun çeşitli yerlerde sık sık kullanılması, belgesel sinemanın tanımı olarak

(134) Grierson, a.g.e., s.345.

(135) Grierson, a.g.e., s.345-346.

kabul edilmesine yol açmıştır (136). Grierson, sanatın doruğuna ulaşabilmek için, günlük olağan olayları göstermenin ötesine geçmek, yaratıcılığa ulaşmak gerektiğini belirtir. Grierson için yaratıcılık, bir şeyler yaratmak değil, değerler yaratmak anlamına gelmektedir (137).

"Bu toplumsal sorumluluk duygusu belgesel sinemayı gerçekçi, zor ve rahatsız edici bir sanat yapar.... Buna karşılık romantik belge sineması çok kolaydır; soylu vahşi zaten romantik bir görünümde ve yılın mevsimleri de şiirin nesnesini oluşturmaktadırlar. Fakat gerçekçi belge sineması sokakları ve kentleriyle, işyerleri ve bürolarıyla daha hiç bir şiirin yaşanmadığı (adımını atmadığı) ve sanat yapmak için yeterli nedenlerin bulunamayacağı yerlerde şiir bulmayı önermektedir." (138)

Grierson, yaratıcı çalışmayı yapan kişinin durumunun ve gücünün anahtarının, onun öncelikle o anda o toplum içinde yaşanan sorunları çok iyi anlamasında bulunduğunu belirtir, böylece bu kişi kendini yarınları düzenleyenlere karşı yabancı hissetmeyecek, hatta kendini bu çalışma içinde yaratıcı bir lider olarak kabul ettirebilecektir (139).

(136) Guynn, a.g.e., s.14.

(137) Hardy, a.g.e., s.84.

(138) Ayça, a.g.e., s.55.

(139) David Rabinson, "Looking For Documentary 2: The Ones that Got Away" Sight and Sound Volume:27, No:2, Autumn, 1957, s.72.

Grierson için belgesel düşüncesi, her zaman yaratıcılığa ve olabildiğince ayrıntıları gözleme zenginliğine dayalıdır (140): Belgesel sinemanın estetik niteliği yaptığı açıklamaların sadeliğinde bulunmaktadır. Grierson'a göre belgesel kendi dramasını gerçeklerden ortaya çıkarır; biçmi komedi, trajedi, drama ya da başka bir şey de olsa mutlaka ciddilik taşır çünkü belgesel sinemada 'doğruluk' ağırlığı vardır (141).

Grierson belgesel sinemanın kendi içinde çeşitli bölümler bulunduğunu belirtir (142): Birinci bölüm kameranın gezgin olarak görev aldığı ve keşfe çıktığı gezi filmleridir. İkinci bölüm Flaherty'nin yaptığı çalışmalardır. Grierson'a göre Flaherty, insanların hemen oracıkta filmlerinin yapılabileceğini kanıtlamıştır ve yaşayan insanlarla, kendi doğal mekanlarında dramatik türden kavrayışla bir düzen ortaya çıkarabilmiştir. Üçüncü bölümün ise kendi çalışmalarının yer aldığı, çalışan insanların ve hemen kapı eşiğini aşınca bulunan dram, sıradan olanın dramıdır. Grierson'a göre dördüncü bölüm, insanlar üzerine değil, insanlarla birlikte yapılan filmlerdir. Bu bölüm içinde yapılan çalışmalar Grierson'a göre cinema-ve-

(140) Noel Burch, Theory of Film Practice, Secker and Warburg Ltd., London, 1983, s.156-157.

(141) Rabinson, a.g.e., s.70.

(142) Sussex, a.g.e., s.61.

rite (sinema-gerçek) akımının kökenini oluşturmuştur. Grierson belgesel sinemanın geleceğinde bulunan bölümünde, filmin gerçekten yerel olarak yapılması olduğunu belirtir:

"Bir keresinde Zavattini, İtalya'da bütün köylerin alıcılarla silahlanıp, kendi kendilerine film yapmalarının, birbirlerine film mektuplar yazmalarının ne olağanüstü birşey olabileceğini söylediği bir konuşma yapmıştı, tabii hepsi şaka yerine sayıldı. Ben gülmedim çünkü bunun gelecek aşama olduğunu düşünüyorum, köylerin film mektuplar yazıp birbirlerine göndermeleri değil tabii, ama yerel filmcilerin siyasi ya da başka biçimde durumlarını belirten filmler yapmaları, gazetecilik biçiminde ya da başka türlü kendi düşüncelerini anlatmaları gelecek aşama olacak" (143).

Belgesel sinema üzerinde çalışan sinema yazarları, Grierson önderliğindeki İngiliz Belgesel Okulunun Flaherty ve Vertov'un sinema anlayışlarını, onların yanlışlıklarını ve aşırılıklarını dışlayarak, birleştirdiklerini belirtirler (144). İngiltere'de beraber çalışma olanağı bulan Grierson ve Flaherty 1931-32 yıllarında Industrial Britain (Endüstri Ülkesi Britanya) filmini tamamlarlar. Karşılıklı etkileşim sonucu Grierson, Flaherty'nin doğal ve içten-

(143) Sussex, a.g.e., s.61.

(144) Giannetti, a.g.e., s.350; Williams, a.g.e., s.28,53, 105; Barnouw, a.g.e., s.85-87, 99-100; Adalı, a.g.e., s.38,54-55,63.

lik taşıyan sahnelerinden, insanlara karşı olan duyarlılığından ve ilkelerinden etkilenir (145). Ancak Grierson, Flaherty'nin dünyadaki milyonlarca kişinin etkilendiği toplumsal olaylardan, gelişlerden uzak 'soylu vahşi'nin belgesel sinemanın bireysel kahramanı olarak görülmesinden kuşku duyar:

"Flaherty gibi bireyden çevreye geçip, sonuç olarak kahramanlık onurlarına varan ya da varmayan çevreye yönelebirlersiniz. Bireysel yaşamın artık, gerçeğin karşıt kesimlerini açıklayamayacağına düşünebilirsiniz. Karmaşık, kişilik dışı güçler etkisindeki bir dünyada bireyin karın ağrısının hiç bir sonuca götürmeyeceğine inanabilir, kendi kendine yetecek bir dramatik figür olarak bireyin modası geçmiş olduğu düşüncesine varabilirsiniz. Flaherty, çetin bir doğal bölgede yiyecek elde etmek için savaşmanın şeytancasına soylu bir davranış olduğunu söylediğinde, haklı olarak, bolluk ortasında yiyecek için çarpınan insanlar, sorununun sizi daha çok ilgilendirdiğini ileri sürebilirsiniz.... Gerçekte, bireycilikte şimdi içinde bulunduğumuz kargaşanın baş sorumlusu bir gelenek bulunduğu duygusuyla, saygın kahramanların öykülerini de (Flaherty), aşağılık öykülerin kahramanlarını da (stüdyo) toptan yadsıyabilirsiniz. Bu durumda bireyi toplumsal güçlerin yuvarlanması içine bırakarak, temelinde elbirlikçi bir sürü olan toplumun bu doğasını açıklayacak, karşıt gerçekleri yansıtacak dramdan yana olduğunuzu duyarsınız. Başka deyimle, öykü biçiminden vazgeç-

mek, şiirin, resmin, düzyazının çağdaş yorumcusu gibi, çağın kafasıyla ruhunu çok doyuracak bir konu ile yorum bulmak eğilimi belirir sizde." (146)

Barnouw'a göre Flaherty bir grup insan üzerinde yoğunlaşır, Grierson ise kişisel olmayan, toplumu ilgilendiren ulusal konular ve kurumlarla ilgili belli bir sorunu ele alıp, bu sorunun nedenlerini araştırır (147). Grierson Flaherty'nin filmlerinin güzel olmalarına karşın, yaşanan dünyanın karşılaştığı sorunları çözmede çok zayıf kaldığını belirtir.

Adalı Grierson'un Vertov gibi kameranın, fiziksel niteliklerinden ötürü, gördüğü her şeyi olduğu gibi yansıttığına ve sinemanın ancak bu kendine özgü gerçekliğiyle bir sanat olarak varolabileceğine inandığını belirtir (148). Grierson Sovyet sinemasının geliştirdiği kurgu tekniğini benimser (149) ve bu konuda şunları söyler:

"Kamera-göz büyümlü bir aygıttır. Değişik zamanlarda bin ayrı yerde bin ayrı şey görebilir ve hünerli kurgucu yüzünü bir çırpıda gözden geçirmek üzere ardarda dizebilir bunları. Ya da, (aynı kurgucu) insan gözünün kavrayamayacağı kadar gizli ve çapraşık bir konuyu ya da durumu irdelemek üzere

(146) Grierson, a.g.e., s.347.

(147) Barnouw, a.g.e., s.99; Giannetti, a.g.e., s.351.

(148) Adalı, a.g.e., s.54.

(149) Giannetti, a.g.e., s.351.

birleştirebilir. Ancak sinema çekicisinin büyüğü bundan da ötededir. Gözlem biçiminden doğar bu büyü. Tuhaf bir yakınlık içinde nesnelere oldukları gibi görür çekici. Sinema aygıtının büyüğü gerçeği, yönetmenin göremediklerini görebilmesine, vurgulanacak bir şeyin olmadığı sanıldığı bir yerde vurgulamayı başarır." (150)

Grierson ayrıca Sovyet belgesel sinemasının kuvvetli toplumsal duyarlılığına karşı saygı duyar, ancak bu sinema içinde, bir saplantı olan devrime karşı eleştiri getirir (151): Grierson'a göre Sovyet belgeselleri bir tek bu düşüncenin üstünde durdukça, yapılan filmlerin etkisi ve heyecanı sadece güzel söz söyleyen, gösterişli filmlerle sınırlı kalacaktır.

(150) Adalı, a.g.e., s.55.

(151) Giannetti, a.g.e., s.351.

II. BÖLÜM: TARİH FELSEFESİ AÇISINDAN
BELGESEL SİNEMADA GERÇEKLIK

Belgesel sinemanın en önemli uygulayıcılarından kuramcılarında olan Flaherty, Vertov ve Grierson bu sinema türünün ana ilkelerini ve özelliklerini ortaya çıkarmaya ve belgesel sinemanın diğer sinema türleri ile olan farklılığını açıklamaya çalışmışlardır. Birbirlerinden farklı noktalardan yola çıkan bu sinemacılar, sonuçta belgesel sinemanın en önemli özelliği olarak belirttikleri 'yaşamın kendisi', bir başka deyişle 'gerçekler' ile çalışan bir sinema üzerinde birleşmişlerdir.

Flaherty yaptığı filmlerle, Bazin'in belirttiği gibi, var olan gerçek yaşamın özelliklerini araştırır; gerçeklikten alınan görüntülerle yeni bir sinemasal dünya yaratmaz, belgesel sinema aracılığıyla dünyayı keşfetmeye

çalışır (152). Vertov da, belgesel sinema ile yaşamın içine girilmesini (153), burada gözlemlenebilen gerçeğin araştırılmasını ister (154). Ancak bu araştırma, gerçeğin tamamen kopya eden kayıta değil, onu çözümlmeye dayanmalıdır (155). Grierson ise belgesel sinemayı 'gerçekliğin yaratıcı bir biçimde işlenmesi/yorumlanması' olarak tanımlar. Bu yaklaşımların temel benzerliği, gerçeği 'keşfetmekte', 'araştırmakta/çözümlenmekte' ve 'işlemekte/yorumlamakta'dır.

Çeşitli sanat dallarında, değişik dönemlerde 'gerçekle' uğraşan, onu kendi izleyicilerine aktarmaya çalışan 'gerçeklik akımları' ortaya çıkmıştır. Türk Dil Kurumu Sinema Terimleri Sözlüğünde Nijat Özön sinemada gerçekçiliği; "dışımızdaki dünyayı, nesnel bir tutumla yansıtmayı amaçlayan sinema ve televizyon akımı" olarak tanımlar (156). Burada dikkat edilecek nokta gerçekçiliğin bir akım olarak gösterilmesidir. Ancak belgesel sinema içinde gerçekçilik bir akım değil, belgesel sinemanın ne olduğu, ne ile uğraştığıdır. Ana ilkesi ve temelidir.

Toplumsal yaşam içindeki gerçek kişiler, topluluklar, olaylar ve mekanlarla ilgilenen bir başka çalışma alanı da tarih bilimidir. Belgesel sinema ve tarih bilimi

(152) Andrew, a.g.e., s.170.

(153) Barnouw, a.g.e., s.54.

(154) Guynn, a.g.e., s.21.

(155) Giannetti, a.g.e., s.345.

(156) Nijat Özön, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu yay., Ankara, 1981, s.127.

arasındaki bu benzerliğe çeşitli sinema yazarları ve yönetmenler de değinmiştir. Louis Giannetti, Understanding Movies adlı kitabında, belgesel sinemanın da, tarihin de gerçeğe ancak gerçek olayları ele alarak ulaşabileceklerini, güvenilirliğin hem belgeselin hem de tarihinin en önemli kozu olduğunu, bu nedenle hatalara, sahtekarlıklara, uydurmalara ya da olayları bozmaya karşı çok hassas olduklarını belirtir (157). Guynn'a göre Vertov'un film çekiminde oluşturduğu strateji, konusu yaşam gerçekleri olan,olguları kaydetme olan,gerçekliği sorgulamaktır.Vertov, görüntünün doğruluğunu da aşarak,onun güvenilir olması gerektiğini,tarihinin savunduğu inkarı olanaksız tarihsel olgular gibi, sinema-göz stratejisi ile yapılmış filmlerin de, tartışılmaz birer belge haline geldiğini belirtir (158). Yine Guynn, Andre Bazin'in gerçekçi bir söylemin, görsel olguların olanak tanıdığı ölçüde ortaya çıkan, gerçeklik içinde bulunan doğruların güvenilir şekilde kullanılmasını amaçladığını belirttiğini söyler. Bu Guynn'a göre tarih yazımında da varolan bir durumdur. (159).Bazin'e göre bir belgesel film yönetmeninin görevi, bakışını bir sorgu yargıcı gibi gerçekliğe doğrudan yöneltmek ve her zaman her yerde olanın yapısını çözmek olduğunu belirten

(157) Giannetti, a.g.e., s.335.

(158) Guynn, a.g.e., s.23.

(159) Guynn, a.g.e., s.33.

Guynn, bu yöntemin tarihçisinin görevini anımsattığını söyler (160).

Tarih ve belgesel sinema arasındaki bu benzerliği daha da açarak, özellikle tarihin 'gerçeğe' nasıl yaklaşmaya çalıştığını, yöntemini ve felsefesini inceleyerek, belgesel sinemanın kendi temeli olan 'gerçeğe' nasıl yaklaşabileceği hakkında bilgi sahibi olunabilir.

(160) Guynn, a.g.e., s.36.

2.1. OLGULAR

2.1.1. TARİH BİLİMİNİN HAMMALZEMESİ
OLARAK OLGULAR

Edward Hallett Carr, 'Tarih Nedir?' adlı kitabında bu soruya yanıt ararken, öncelikle tarihçinin hammalzemesi olarak kabul edilen 'olgular' (161) üzerinde durur. Ondokuzuncu yüzyıl tarihçilerinin, tarihin "en çok sayıda nesnel ve yadsınmaz olgulardan" (162) oluştuğunu ileri

(161) Edward Hallett Carr, Tarih Nedir?, Birikim, İstanbul, 1980, s.17.

(162) Carr, a.g.e., s.22.

sürdüklerini belirten Carr, bu dönemde olguların salt kendilerine verilen öneme dikkat çeker. Bu anlayışın, tarihinin ödevinin yalnızca 'nasılsa öylece göstermek' olduğunu söyleyen Ranke'den kaynaklanarak, tarihin bir bilim olduğunu kanıtlamaya çalışan pozitivistlere dayanak olduğunu belirten Carr, böylece "önce olguları koyun, onlardan sonuç çıkarın" savının ortaya çıktığını söyler (163). Bu yaklaşımın ampirik bilgi teorisi ile bağdaştığını belirten Carr; "Ampirik bilgi teorisi, özne ve nesne arasında tam bir ayrılma öngörür. Olgular duyu izlenimleri gibi, dışarıdan gözlemciye kendilerini zorlarlar ve gözlemcinin bilincinden bağımsızdırlar. Alış süreci edilgendir, gözlemci verileri aldıktan sonra bunların üzerine işler." Olgular ve sonuçların birbirlerinden bu şekilde kesin ayırımının sağduyucu tarih görüşü olduğunu belirten Carr; "Bu anlayışa göre tarih, doğrulanmış bir olgular kümesidir" der ve "tıpkı bir balıkçının tablasındaki balıklar gibi, belgeler, yazıtlar vb. içinde olgular hazır dururlar. Tarihçi onları alır, evine götürür, pişirir, canı nasıl istiyorsa o şekilde sofraya koyar." (164) Bu görüşün zamanla "önce olguları ortaya koy, sonra kendi hesabına tehli-

(163) Carr, a.g.e., s.13-14.

(164) Carr, a.g.e., s.14.

keyi göze alarak, yorumların kaygan kumlarına dal" (165) anlayışına dönüştüğünü belirten Carr, bunlara karşı çıkarak, olguların tarihçinin hammalzemesi olduğunu, bunların doğru olarak bilinmesinin bir erdem değil, tarihçinin ödevi olduğunu söyler (166). Carr'a göre olgular "yalnızca tarihçi onlara başvurunca konuşurlar; hangi olgulara, hangi sıra ya da bağlam içinde söz hakkı verileceğini kararlaştıran tarihçidir." (167) Profesör Talcott Parson'un bilimi "gerçeğe seçmeli bir bilimsel yönelmeler sistemi" olarak tanımladığını belirten Carr, bunun tarihçinin de geçerli olduğunu söyler (168): "Tarihçi zorunlu olarak seçmecidir. Tarihi olguların oluşturduğu, tarihçinin yorumundan bağımsız ve nesnel bir sert çekirdeğin var olduğuna inanmanın yanılğı" olduğunu belirtir (169). Carr'a göre çağdaş tarihçinin görevi "az sayıdaki anlamlı olguları bularak onları tarihin olgularına dönüştürmek ve pek çok olguları tarihi değildir diye bir kenara bırakmaktır" (170). Bu tarih anlayışı ondokuzuncu yüzyıl tarih anlayışının tam karşıtıdır. Ondokuzuncu yüzyıl tarih anlayışın-

-
- (165) Carr, a.g.e., s.15.
(166) Carr, a.g.e., s.16-17.
(167) Carr, a.g.e., s.17.
(168) Carr, a.g.e., s.17-18.
(169) Carr, a.g.e., s.18.
(170) Carr, a.g.e., s.21.

da olguların kendilerine verilen önem sonucu, "bir olgu bir belge içinde varsa o öyledir" görüşünün pekiştiğini belirten Carr, bunun olgular ve belgeler fetişizmini doğurduğunu söyler. Tarihçinin olgular ve belgelerden yararlanmasının zorunlu olduğunu belirten Carr, ancak bunların fetiş haline gelmesini kınar, çünkü olgular ve belgeler kendi başlarına tarihi oluşturmazlar (171). "Bunların hiçbiri, tarihçi onlar üzerinde çalışmaya ve onları çözmeye girişmedikçe bir anlam taşımaz. Belgeler içinde bulunsun ya da bulunmasın, olgular, tarihçi onlardan herhangi bir biçimde yararlanmadan önce tarihçi tarafından yine de işlenmek zorundadır. Tarihçinin onlarla yaptığı şey -eğer böyle diyebilirim- bir işleme sürecidir." (172)

Carr, yirminci yüzyılın başlarında İtalyan tarih felsefecisi Croce'un bütün tarihin 'çağdaş tarih' olduğunu ilan ettiğini belirtir: Croce "tarihin aslında, geçmişte yaşanan anın gözlemlerinden ve o anın sorunlarının ışığında görmekten oluştuğunu ve tarihçinin başlıca işinin kaydetmek değil, değerlendirmek olduğunu ve tarihçinin yaptığı bu değerlendirme sonucunda neyin kaydedilmeye değer olduğunu saptadığını" söyler (173).

(171) Carr, a.g.e., s.23,27.

(172) Carr, a.g.e., s.22-23.

(173) Carr, a.g.e., s.29-30.

Carr, Croce'dan etkilenen Collingwood'un, tarih felsefesinin "kendi başına geçmiş ile ya da tarihçinin kendi başına onun hakkında düşünceleri ile değil, karşılıklı ilişkileri içinde bu iki şeyle birden ilgilendiğini" belirttiğini söyler (174):

"Tarihçinin üstünde çalıştığı geçmiş, ölü bir geçmiş değildir, belli bir anlamda bugün hala yaşayan bir geçmiştir. Ancak geçmiş bir eylem, tarihçi onun ardında yatan düşünceyi anlamadıkça ölüdür, yani tarihçi için anlamsızdır. Bu nedenle, 'bütün tarih düşüncenin tarihidir' ve 'tarih, tarihi üstüne çalıştığı düşüncenin, tarihçinin zihninde yeniden oluşmasıdır.' Tarihçinin zihninde geçmişin yeniden kurulması deneysel kanıtlara dayanır. Fakat bu, kendi içinde deneysel bir süreç değildir ve yalnızca olguların ardarda dizilmesinden ibaret olamaz. Tersine, olguların seçilmesini ve yorumlanmasını, yeniden kurulma süreci yönetir: zaten, onları tarihi olgular yapan da budur."

Carr bu anlayışın, olguların gerçekte hiç de balığın tablasındaki balıklar gibi tarihçi için hazır olmadıklarını ortaya çıkardığını belirtir ve "olgular uçsuz bucaksız ve hatta bazen sınırsız bir okyanusta dolaşan balıklara benzerler, tarihçinin ne yakalayacağı kısmen şanssa, fakat asıl, avlanmak için okyanusun neresine gidece-

(174) Carr, a.g.e., s.30-31.

ğine ve hangi oltayı kullanmayı seçeceğine bağlıdır -elbette bu iki etkeni de ne tür bir balık yakalamak istediği belirlemiştir. Genellikle, tarihçi istediği türden olguları elde edecektir. Tarih yorum demektir." (175)

Carr'a göre tarihçi incelediği insanların zihniyetini, amaçlarını ve eylemlerinin ardındaki düşünceleri 'hayal gücü yoluyla' anlamak zorundadır; ele aldığı insanların zihinleriyle şöyle ya da böyle bir ilişki kurulmadıkça tarih yazmak da olanaksızdır (176). Ancak Carr bu ilişkinin önemini vurgularken, tarihçinin çağının insanı olduğunu ve kullandığı kavramların bile bugüne özgü anlamlar taşıdığını belirtir: "Biz geçmişi ancak günümüz açısından inceleyebilir, geçmişi anlayışımızı bugünün gözleriyle oluşturabiliriz"der. Bu nedenle tarihçinin görevinin "geçmişi sevmek ya da kendisini geçmişten kurtarmak değil, bugünü anlamanın anahtarı olarak onun üstünde çalışmak ve anlamak" olduğunu söyler (177).

Carr, buraya dek ortaya çıkan sonuçların bazı tehlikeleri de beraberinde taşıdığını söyler: "Tarihçinin tarihi yapmadaki rolü üstünde ısrar edilmesi, akli sonucuna kadar götürülürse, her türlü nesnel tarihi imkansız kılar:

(175) Carr, a.g.e., s.33.

(176) Carr, a.g.e., s.34.

(177) Carr, a.g.e., s.34-36.

buna göre tarih tarihçinin yaptığı şeydir." (178) Bunun şüpheciliği doğurduğunu söyleyen Carr, tarihçi ile tarihin olguları arasında nazik görünen bir durumda kalındığını belirtir:

"bir yanda nesnel olgular topluluğu olarak savunulmaz bir tarih teorisinin Scylla kayalığı, yorumun koşulsuz olarak olgudan önce gelişi, öte yanda, eş derecede savunulamayacak tarihin olgularını saptayan ve onlara yorumlama süreci içinde hakim olan tarihçinin zihninin öznel bir ürünü diye gören tarih teorisinin Charybdis girdabı; yani, ağırlık merkezi geçmişte olan tarih görüşü ile ağırlık merkezi bugünde olan tarih görüşü arasında, hassas bir dikkatle yol almak" (179)

Ancak Carr, tarihçinin durumunun görüldüğü kadar nazik olmadığını, tarihçinin yazgısının insan doğasının bir yansıması olduğunu söyler:

"İnsan, belki ilk çocukluğu ve yaşlılığının sonu dışında, çevresiyle büsbütün ilişkili ve koşulsuz olarak onun etkisi altında değildir. Öte yandan, hiç bir zaman da çevresinden tümüyle bağımsız ve onun kayıtsız şartsız efendisi de değildir. İnsanın çevresiyle ilişkisi tarihçinin konusuyla olan ilişkisidir. Tarihçi olguların ne aciz bir kölesi ne de zalim bir efendisidir. Tarihçiyle olguları arasındaki ilişki

(178) Carr, a.g.e., s.36.

(179) Carr, a.g.e., s.40.

bir eşitlik, bir alış-veriş ilişkisi-
dir." (180)

Carr tarihçinin devamlı olarak olgularını yorum-
lama, yorumunu da olgularına göre kalıplandırma süreci
içinde olduğunu belirtir: "bunlardan birine öncelik ver-
mek imkansızdır" der (181).

"Tarihçi ve tarih olguları birbirleri
için gereklidir. Tarihçi olguları ol-
maksızın köksüz ve boş, olgular tarih-
çileri olmadan ölü ve anlamsızdır. Bun-
dan ötürü 'Tarih Nedir?' sorusuna ilk
cevabım şu olacaktır: Tarihçi ve olgu-
ları arasında kesintisiz bir etkileşim
süreci, bugün ile geçmiş arasında bit-
mez bir dialog." (182)

(180) Carr, a.g.e., s.40.
(181) Carr, a.g.e., s.41.
(182) Carr, a.g.e., s.41.

2.1.2. BELGESEL SİNEMANIN HAMMALZEMESİ OLARAK OLGULAR

Olgu kavramı, Türk Dil Kurumu Felsefe Terimleri Sözlüğünde; "düşünölmüş olanın karşıtı, olmuş olan, gerçek olan, gerçekleşmiş olan" (183), Orhan Hançerlioğlu tarafından hazırlanan Felsefe Ansiklopedisinde; "gerçekleşmiş olan her şey..." (184) olarak tanımlanır. Olgular bu nitelikleriyle "olası, olanaklı ve düşünsel, tasarımsal deyimleriyle karşıt anlamlıdır. Çünkü bu deyimler henüz gerçekleşmemiş olanı dile getirirler; gerçekleşmeleri muhtemeldir, mümkündür ya da gerçekleştirilmeleri düşünölmektedir, tasarımlanmaktadır ama henüz olmamışlardır." (185)

Belgesel sinemanın, bir önceki bölümde incelenen belgesel sinemacılar tarafından 'gözlemlenebilen gerçek dünya' üzerinde çalışan ve bunu araştıran bir sinema olduğu belirtilmiştir. Bu anlamda belgesel sinema 'olası, olanaklı ve düşünsel, tasarımsal' olanla başka bir deyişle gerçekleşmemiş olanla değil, gözlemlenebilen gerçek olanla ilgilenir. Gerçekleşmiş olanı kendine konu edinir.

(183) Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1979, s.131.

(184) Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt:IV, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1978, s.315.

(185) Hançerlioğlu, a.g.e., s.315.

Belgesel sinemanın bu niteliği, onu kurmaca sinemadan ayıran en önemli özelliğidir (186). Tarih gibi, belgesel sinemanın da hammalzemesini olgular oluşturur.

'Tarih Nedir?' sorusuna yanıt arayan Carr'ın olgular üzerinde yaptığı tartışmalar ve açıklamalar, belgesel sinemanın da hammalzemesini oluşturan olgular için de geçerlidir. Carr'ın bu tartışmaları ve açıklamalarının ışığı altında belgesel sinemanın olgularını incelemek, belgesel sinemanın ne olduğu sorusuna açıklık getirebilecektir.

Carr'ın belirttiği gibi, olguların kendi başlarına tarih olduğunu savunan ondokuzuncu yüzyıl tarih anlayışı, olgular ve sonuçlar arasında kesin bir ayrıma gider. Tarihi 'en çok sayıda nesnel ve yadsınmaz' olgulardan oluştuğunu ileri sürer. Tarihçinin bu olguları yorumlayışını tarihin dışında bırakır. Tarihçinin görevinin yalnızca 'nasılsa öylece göstermek' olduğuna inanır. Belgesel sinema için de, olguları bu anlayışa göre ele almak, belgeselcinin görevinin yalnızca, yaşanan olguları seyircisine sunmak ve onlardan çıkan sonuçların, belgeselcinin kendi yorumu olarak görmeyi gerektirir. Bu da Carr'ın tarihçi için verdiği örnekteki gibi, belgeselcinin, balıkçının

(186) Giannetti, a.g.e., s.334-335.

tablasındaki balıklar gibi, hazır bekleyen olguları alıp, evine götürmesini, istediği gibi pişirip, sofraya koymasını olanaklı kılar.

Giannetti belgesel sinema ve tarih arasındaki ilişkiyi ele alırken her iki alandaki çalışmaların 'güvenirliliklerinin' en önemli kozu olduğunu belirtir (187). Grierson da belgesel sinemanın ciddilik taşıyan, 'doğruluk' özelliği bulunduğunu söyler (188). Carr, tarihin olgularının doğru olarak bilinmesinin, tarihçinin ödevi olduğunu, bunun bir erdem sayılmaması gerektiğini savunur. Belgesel sinemada da olguların doğruluğu, ilk ve en önemli ilkedir, tarih gibi güvenilirliğinin nedenidir. Ancak bu olguların doğru olarak bilinmesi ve sunulması tek başlarına tarihi ve belgeseli oluşturmazlar. Carr'a göre olgular, tarihçi onlara başvurduğu zaman konuşurlar ve hangi olgulara, hangi sıra ya da bağlam içinde söz hakkı verileceğini saptayan tarihçidir. Bunun, gerçeğe seçmeli bir bilimsel yönelmeler sistemi olarak tanımlanan bilim anlayışının sonucu olduğunu belirten Carr, tarihçinin zorunlu olarak seçmeler yaptığını, çünkü, tarihçinin yorumundan bağımsız ve nesnel olgular çekirdeğinin bulunduğuna inanmanın yanlıgı olduğunu söyler. Olguların hiçbirinin tarihçi, onlar üye-

(187) Giannetti, a.g.e., s.335.

(188) Rabinson, a.g.e., s.70.

rinde çalışmaya ve çözümlmeye girişmedikçe bir anlam taşımadıklarını vurgulayan Carr, tarihçinin yaptığı işin olguları işleme süreci olduğunu belirtir.

Belgeselci de önce ele aldığı konuyu oluşturan olguları gözlemlemek ve bu gözlemin sonucunda kullanacağı olguları belirlemek zorundadır. Bu işlem Flaherty de olduğu gibi film çekimi öncesinden başlayarak, filmin bitirilişine dek sürer. Seçtiği olguları, tarihçi gibi çözümlmeye, anlamlandırmaya çalışır, olgular arasındaki ilişkileri saptar. Bu yaklaşım gerek tarihçinin gerekse belgeselcinin başlıca işinin olduğu gibi kaydetmek değil, değerlendirmek olduğu sonucunu çıkarır. Böylece tarihçi gibi, belgeselci de olgularını ardarda dizerek çalışmasını bitiremez, aksine, yeniden kurma süreci içinde olgularını seçmek ve yorumlamak zorundadır. Ancak yeniden kurma işlemi, kurmaca sinemadaki gibi yönetmenin zihninde oluşmaların düzenlenmesi değil, yaşanan gerçeği oluşturan olguların düzenlenmesi anlamındadır.

Tarihçi ve belgeselcinin çalışmalarını ortak kılan bir başka nokta da, her ikisinin de yaşadıkları çağın insanı oldukları ve kullandıkları kavramların bile bugüne özgü anlamlar taşıdığıdır. Tarihçi geçmişi, yaşadığı çağ açısından inceler. Carr'a göre tarihçinin amacı, bugünü anlamının anahtarı olarak geçmiş üstüne çalışmak ve anlamaktır. İtalyan tarih felsefecisi Croce'a göre bu, bütün

tarihin 'çağdaş tarih' olduğu anlamına gelmektedir. Belgeselci de yaşadığı günün gerçeklerini ve bu gerçekleri oluşturan olguların geçmişini ve bugünü inceler. Tarihçi Carr'ın belirttiği gibi, incelediği insanların zihniyetini, amaçlarını ve eylemlerinin ardındaki düşünceleri 'hayal gücü yoluyla' anlamak zorunda ve ele aldığı insanların zihinleriyle şöyle ya da böyle bir ilişki kurma gereğindeyken, belgeselci ele aldığı insanların zihniyetlerini, amaçlarını ve eylemlerinin ardındaki düşünceleri, hayal gücü yoluyla değil, bu insanların yaşamlarının içine girerek, gözleyerek anlar. Tarihçinin de, belgeselcinin de ortak amaçlarından biri bugünü anlamaktır.

Carr, tarihçinin tarihi yapmadaki rolü üzerinde ısrarla durulmasının, her türlü nesnel tarihi olanaksız kılınmasını ve tarihi, tarihçinin yaptığı şey olarak görülmesine neden olabileceğini belirtir. Ancak bu kuşkunun yersiz olduğunu söyleyen Carr, tarihçi ve konusu arasındaki ilişkiyi, insanın çevresiyle olan ilişkisine benzetir. İnsan nasıl çevresiyle büsbütün ilişkili ve koşulsuz olarak onun etkisi altında değilse, tarihçi de olgularının kölesi değildir. Yine insan nasıl hiç bir zaman tümüyle çevresinden bağımsız ve onun kayıtsız şartsız efendisi değilse, tarihçi de olgularının zalim bir efendisi değildir. Bu bir eşitlik, bir alış-veriş ilişkisidir.

Belgeselcinin de, toplumsal yaşamın gerçeklerini kendi başına oluşturan bir kişi olarak görülmesi, başka bir deyişle 'öznelliği, belgeselin 'güvenilirliğini' kuşku altında bırakır. Ancak Carr'ın tarihçi için geçerli kıldığı 'tarihçi ve olguları' arasındaki eşitlik ve alış-ve-riş, 'belgeselci ve olguları' arasında da geçerlidir. Tarihçi gibi belgeselci de, devamlı olarak olgularını yorumlama, yorumlarını da olgularına göre kalıplandırma süreci içindedir. Bu anlamda belgesel sinema, belgeselci ve olguları arasında kesintisiz ve karşılıklı bir etkileşim süreci olarak ele alınabilir.

2.2. NESNELİK

2.2.1. TARİH BİLİMİNDE NESNELİK

Bilimin onsekizinci yüzyılın sonunda insanın hem dünya hem de kendi fiziksel özellikleri hakkındaki bilgisine görkemli bir katkıda bulunduğunu, bunun sonucunda bilimin insanın toplum hakkındaki bilgisini de ilerletip ilerletmeyeceği sorusunun sorulmaya başladığını ve aralarında tarihin de bulunduğu toplumsal bilimler kavramının ondokuzuncu yüzyıl boyunca geliştiğini belirten Carr, bu dönemde "bilimin doğa dünyasını incelediği yöntem, insan sorunlarının incelenmesinde de uygulandı" der. (189)

Toplum ve doğa bilimleri arasındaki yöntem benzerliği ilişkisi, 'toplumun tıpkı doğa gibi' bir mekanizma olarak düşünülmesinden kaynaklanıyordu ve Carr'ın bu etki altındaki Bertrand Russell dan aktardığı gibi, "makinele-
rin matematiği kadar bir insan davranışları matematiğinin de olabileceği" varsayımına dayanıyordu. Daha sonra Darwin'in yaptığı bilimsel bir devrim sonucunda toplumbilimcilerin toplumu bir organizma olarak düşünmeye başladıklarını belirten Carr, bu devrimin asıl öneminin, tarihi bilimin içine sokması ve bilimin durağan, zamandışı bir şeyle de-

(189) Carr, a.g.e., s.75-76.

ğil, değişim ve gelişim süreciyle ilgilenmeye başlamasında bulunduğunu söyler. Ancak Carr bu gelişmelerin "önce olgularınızı toplayın, sonra bunları yorumlayın" anlayışının değişmesine neden olmadığını da belirtir (190)

Carr gerek ampirik bilgi kuramının (191), gerekse doğa bilimlerinin özne ve nesne arasında kesin ayrımı gerekli kıldığını, ancak tarihi değişine alan toplum bilimlerinde özneyle nesnenin aynı bölüme ait olduğunu ve karşılıklı olarak birbirlerini etkilediklerini belirtir. (192). Goldmann'a göre tarih ve insan bilimleri, fizik ve kimya bilimlerinin yaptığı gibi, "insan dışında kalan olguların oluşturduğu bütünü, insan eylemlerinin yöneldiği dünyayı incelemekle yükümlü değiller. Bu bilimler, tersine, bu eylemin kendisini, yapısını, bu eylemi canlandıran istekleri ve bu eylemin uğradığı değişiklikleri inceler". (193)

Doğanın en karmaşık ve değişken varlığı olan insanın doğada yaşayan bir başka türün bağımsız gözlemcilerince değil, öteki insanlar tarafından incelendiğini belirten Carr;

(190) Carr, a.g.e., s.76.

(191) Carr, a.g.e., s.14.

(192) Carr, a.g.e., s.93.

(193) Lucien Goldmann, İnsan Bilimleri ve Felsefe, Kavram Yay., İstanbul, 1977, s.27.

"burada, artık, insan biyoloji biliminde olduğu gibi, kendi fiziksel oluşumunu ve fiziksel tepkilerini incelemesiyle yetinmemektedir. Toplum bilimci, iktisatçı ya da tarihçi iradenin etkin olduğu insan davranışı biçimlerine nüfuz etmek, incelemesinin konusu olan insanların neden öyle davranmayı istediklerini araştırmak durumundadır. Bu, gözlemleyen ve gözlemlenen arasında, tarihe ve toplumsal bilimlere özgü bir ilişki kurmaktadır. Tarihinin görüş açısı, yaptığı bütün gözlemlere mutlaka girer: tarih, bütünüyle göreceliğin içindedir." (194)

Toplum ve doğa bilimleri arasındaki bu temel fark, nesnellik sorununun da her iki alanda ayrı bir biçimde değerlendirilmesini zorunlu kılar. Goldmann toplum bilimleri ve doğa bilimleri arasında salt nesne ayrılığı olmadığını, bir bakış ayrılığının da bulunduğunu belirtir:

"Fizik-kimya bilimleri genel yasaları ararlar. Tarihsel bilimler yaşamış bireylerin, tarihsel ve toplumsal bireyselliklerin nesnel, açıklayıcı ve anlaşılır bir incelemesini yapmak isterler. Oysa tarihsel bir bireysellik verilmiş bir gerçeklik değil, ama veriden kalkılarak oluşturulmuş bir gerçekliktir. Hiç bir bilim gerçekliği hiç bir zaman yetkin bir biçimde ortaya koyamaz. Temeli koruyan ve ayrıntıyı ele-yen bir seçimle kurar nesnesini. Fizik-kimya bilimleri için temel, kendini tekrar eden ve bir genel yasalar sistemi içinde yer alabilen bir şeydir. İnsan bilimleri için tarihsel bi-

reysellik, bizim için, yani bizim değer yargılarımız için temel olan şeyin seçimiyle kurulur. Böylece tarihsel gerçeklik, çağdan çağa, değer tablolarındaki değişikliklerle değişir. Seçim kendiliğinden yalnızca olgu bütünlüklerine (Fransız Devrimi, Yüz yıl savaşları vb.) yönelmekle kalmaz, aynı zamanda ve özellikle bu bütünlükler içinde bizim için temel ya da önemli olan öğelere (önderlerin kişiliği, kitle hareketleri, düşünsel olgular vb.) yönelir." (195)

Tarihin gidişini, yürüyen bir tören alayına benzetten Carr, ancak burada tarihinin ıssız bir tepeden tören alayını izleyen bir kartal ya da tören kürsüsündeki önemli bir kişi olarak değil, "tören alayının bir başka bölümünde yorgun argın yürüyüp giden bir başka gölgeli kişi" olduğunu belirtir; "Geçit alayı -ve onunla birlikte tarihçi de- ilerledikçe, yeni görünüşler ve yeni görüş açıları belirir. Tarihçi tarihin bir parçasıdır. Tarihinin bu geçit alayı içinde kendini bulduğu nokta, onun tarihi görüş açısını belirler." (196)

Karl Mannheim'ın, "deneyimlerin içine girdiği, biriktiği ve sıralandığı kategoriler bile gözlemleyicinin toplumsal durumuna göre değişir" dediğini belirten Carr,

(195) Goldmann, a.g.e., s.36-37.

(196) Carr, a.g.e., s.49.

buradaki etkinin salt gözlemciye değil, gözlemlenene de yansıdığını, bu nedenle tarihin kendisini ender olarak yinelemesinin bir nedenini de şöyle açıklar "oyuncuların ikinci gösteride birincinin bitişini bilmeleridir, eylemleri bu bilgiden etkilenmiştir" (197)

Toplum bilimlerinde özne ile nesnenin etkileşimi ve birbirlerine bağımlılıkları, başka bir deyişle gözlemlenen ile gözlemleyen, toplumsal bilimci ile verileri, tarihçi ile olguları arasındaki etkileşim süreklidir ve sürekli olarak değişir. İşte bu tarihin ve toplum bilimlerin en önemli ayırdedici özelliği olmaktadır. (198)

Carr bu ayırmadan yola çıkarak, tarihi olguların bütünüyle nesnel olamayacağını çünkü bunların ancak tarihçi tarafından onlara verilen anlamlılığın gücüyle tarih olguları haline geldiğini belirtir: "Tarihte nesnellik, olgunun nesnelliğini değil, ilişkinin, olgu ve yorum arasındaki ilişkinin, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki ilişkinin nesnelliği olabilir." (199) Tarihinin anlamlılık ölçütünün, onun amacından yola çıkılarak bulunabileceğini söyleyen Carr, bu amacın da zorunlu olarak evrim içinde olduğunu, çünkü tarihin zorunlu bir işlevinin de,

(197) Carr, a.g.e., s.94.

(198) Carr, a.g.e., s.95-97.

(199) Carr, a.g.e., s.160.

çeşitli geçmiş yorumlarında bir evrimi ortaya koymak olduğunu belirtir: "Değişmenin her zaman sabit ve değişmez etmenlerle açıklanması gerektiği yolundaki geleneksel varsayım tarihçinin deneyimine aykırıdır. Tarih de mutlak, geçmişte kendisinden yola çıktığımız bir şey değildir; şimdiki zamanda da bir şey değildir, çünkü bugünün bütün düşünceleri zorunlu olarak görelidir. Bu halen tamamlanmamış ve oluşma sürecindeki bir şeydir. Gelecekte kendisine doğru ilerlediğimiz, ancak biz ona doğru ilerledikçe biçim almaya başlayan ve biz ileri gittikçe geçmişe ilişkin yorumumuzu aydınlatan bir şeydir." (200)

Carr, geçmişin yorumunun anahtarını ancak geleceğin sağlayabileceğini, böylece tarihte nesnellikten söz etmenin olanaklı olduğunu, geçmişin geleceğe ve geleceğin de geçmişe ışık tutmasıyla, tarihin temellendirilebileceğini ve açıklanabileceğini belirtir (201).

Bir tarihçinin nesnel olduğu söylendiğinde Carr, bunun altında iki özellik bulunduğunu belirtir:

"Birinci olarak onun toplum ve tarih içindeki kendi konumunun sınırlı bakış açısının üstüne çıkma yeteneği olduğunu -bu yetenek, kendisinin o konuma ne

(200) Carr, a.g.e., s.161-162.

(201) Carr, a.g.e., s.163-164.

denli çok karışmış olduğunu anlayabilmesi, yani tam nesnelliğin imkansızlığını teslim edebilmesiyle ilgilidir. İkinci olarak, geçmişe bakışları, kendilerinin hemen içinde buldukları konumla büsbütün sınırlı olan tarihçilerin erişebildikleri daha sağlam ve daha sürekli bir kavrayışa sahip olabilecek şekilde kendi görüş gücünü geleceğe yansıtabilme yeteneğidir." (202)

Carr bu nedenle geçmişin tarihçisinin ancak geleceği anlamaya doğru yaklaştıkça nesnelliğe yaklaşıldığını belirtir.

Carr'a göre geçmişle gelecek arasındaki bu ilişki, geçmişin olaylarıyla geleceğin derece derece ortaya çıkan amaçları arasındaki ilişkidir. Bu nedenle tarihçinin geçmişini yorumlayışı, anlamlı ve ilgili olguları seçmesi, yeni amaçların derece derece ortaya çıkışı ile evrilmektedir. (203). Böylece 'mutlak' ya da 'nesnel' bir tarihten değil, değişimin sürekli ve aralıksız olduğu bir tarih anlayışı ile toplumsal olayların açıklanması mümkün olabilmektedir. "Tarih ilerleyici bir bilimdir. Olaylar sürecine sürekli genişleyen ve derinleşen bakış açıları sağlamak amacı anlamında ilerleyen bir bilimdir." (204)

(202) Carr, a.g.e., s.164.

(203) Carr, a.g.e., s.165.

(204) Carr, a.g.e., s.165.

2.2.2. BELGESEL SİNEMADA NESNELİK

Nesnellik, toplumsal yaşam içindeki gerçekliği araştıran tarih ve toplum bilimleri gibi, belgesel sinemanın da tartışılan önemli sorunlarından biridir. Ancak gerçekliği araştırdığını, bulmaya çalıştığını belirten her türlü girişim, nesnellik düşüncesini de kendi içinde bulundurmaya zorundadır, çünkü, bunun sonucunda yapılan çalışma 'güvenilirliğini' ve 'geçerliliğini' kazanır.

Nesnellik kavramının belgesel sinemada ve tarih-toplum bilimlerinde önemli bir sorun olarak ortaya çıkmasının temel nedenlerinden biri, araştıran ve araştırılanın, gözlemleyen ile gözlemlenenin, bir başka deyişle araştırmanın öznesinin ve nesnesinin insan olmasından kaynaklanmaktadır. Belgeselci, tarihçi ya da toplum bilimci, kendisinin de bir parçası olduğu toplumsal yaşamın içindeki gerçekliği araştırmaya çalışır. Goldmann'ın belirttiği gibi, insanın dışında kalan olgular bütününe ya da insan eylemlerinin yöneldiği dünyayı değil, aksine insanların bu eylemlerinin kendisini, yapısını, eylemleri doğuran istekleri ve bu eylemlerin uğradığı değişiklikleri inceler.

Nesnellik kavramı, Türk Dil Kurumu Felsefe Terimleri gözlüğünde; "Öznenin bağımsızlık, nesnenin kendisine uygunluk. Öznenin kendi duygu, görüş ve önyargılarının

dan uzakta kalarak ve herhangi başka bir etki altında da kalmaksızın bir nesneyi kavrama yeteneği" olarak tanımlanır (205). Tanımdan da anlaşılacağı gibi, özne ve nesne arasında tam bir ayrılık söz konusudur. Ancak öznenin ve nesnenin aynı olduğu, insanın toplumsal yaşamı ile ilgili araştırmalarda bu ayrımı kesin olarak gerçekleştirmek mümkün olamamaktadır. Orhan Hançerlioğlu hazırladığı Felsefe Ansiklopedisi'nde nesnel ve öznel kavramlarının birbirlerinden ayrı olmadıklarını, birbirlerine bağımlı bir bütünü oluşturduklarını şöyle açıklar:

"Bilinçle ilişkili olan anlamındaki öznel terimine karşılık olarak, dış gerçekle ilişkili olan'ı dilegetirir. 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 olanın insandan bağımsız özdeksel temelini dilegetirir... Bilim elbette öznel varsayımlarla gelişir, ama bu öznel varsayımlar bilimsel düzeyde hiç bir zaman nesnel gerçeklere aykırı düşemez. Kaldı ki, öznel varsayımlar nesnel gerçeklerden yansır. Bilimsel süreç nesnelin öznel, öznelin yeniden nesnel

dönme sürecidir. Bilimsel nesnelliği yansızlık ve amaçsızlık'la karıştırmamalıdır. Yanlı ya da amaçlı olmak nesnellikle çelişmez. Bilimsel bir bulgu belli bir yanın yorumuyla ya da belli bir amaca varma çabasıyla elde edilmiş olabilir; ama her yan ve o amacın tam karşıtı için de geçerli, eşdeyişle nesneldir." (206)

Toplumsal yaşam içindeki gerçekliği araştıran her çalışmada özne ve nesnelin karşılıklı etkileşimi, birbirlerine bağımlılıkları sürekli ve değişen bir süreçtir. Belgesel sinemada, belgeselci ele aldığı olaya bağımlı olarak çalışmasını sürdürür. Belgeselci, hayal gücüyle ya da düşüncesiyle üzerinde çalıştığı olayın kendisini değiştirmez ya da denetlemez. Ele aldığı olayın kendi değişimlerine göre çalışmalarını sürdürür. Kurmaca sinemada yönetmen belli bir senaryoya bağlı kalarak, senaryonun oluşturduğu sonu belli bir öyküyü canlandırırken, belgesel sinemada belgeselci, sonunu bilmediği, açık uçlu ve sınırsız bir yaşamın kendisini canlandırmaya çalışır. Jean Renoir, Andre Bazin ile yaptığı ve Sight and Sound'a yayınlanan bir görüşmesinde, kendi dönemindeki sinemada kameranın bir Tanrı gibi davrandığını belirtir: Bir sunak yeri gibi, sehpaye yerleştirilen kameranın arkasında rahipler -yönetmen, kameraman, asistan- bulunduğunu, rahip-

lerin kumandası altındaki kameranın önüne getirilen kurbanların çekiminin yapıldığını söyler. Renoir bunun değişmesi gerektiğini ve kameranın yönlendirdiği, belirlediği, denetlediği oyuncu hareketlerinin değil, oyuncular (kurbanlar) tarafından yönlendirilen kamera hareketlerinin kullanılmasını ister. (207)

Belgesel sinemacı, toplumsal yaşam içindeki olgulara bağlı kalarak, kendi amacı doğrultusunda çeşitli seçimler yapma zorundadır. Yaptığı seçimler, doğrudan gözlemlenebilen maddi dünyada var olan olgular üzerinedir. Bu olgular belgesel sinemacının hayalgücüne, yaratıcılığına dayanarak kendisinin ürettiği bir şey değildir. Ancak Carr'ın da tarihçi için verdiği 'tören alayı' örneğindeki gibi, belgeselci de kendi amacı ve görüş açısı içinde yaptığı gözlemlerde ve seçimlerde bütünüyle göreceliğin içindedir. Yaptığı gözlemlere kendi değer yargıları da karışır. İşte bu anlamda insanı ele alan çalışmalarda -tarih, belgesel sinema gibi-, özne ve nesne arasındaki etkileşimin sürekliliği ve değişkenliği ortaya çıkmaktadır. Sanatın Gerekliliği adlı kitabında Ernst Fischer gerçekliğin bütününe, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamı olduğunu belirtir: "yalnız geçmişteki değil, gelecekteki iliş-

(207) Reisz ve Millar, a.g.e., s.297.

kilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır" der (208). Yine Fischer "toplumu bütün ayrıntılarıyla ve gerçekliğiyle 'olduğu gibi' gösterme konusunda en uzlaşma tanımayan nesnel olma isteği bile ancak belli bir noktaya kadar gerçekleşebilir, hatta bu noktanın bile kesin bir kanıtı gösterilemez" der (209). Carr da benzer bir yaklaşımla tarihin olgularının bütünüyle nesnel olamayacağını, tarihteki nesnelliğin ancak "ilişkinin, olgu ve yorum arasındaki ilişkinin, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki ilişkinin nesnelliği" olabileceğini belirtir (210). Böylece insanın toplumsal yaşamını ele alan ve buradaki gerçekliği inceleyen çalışmalar için önem kazanan nesnelliğin, salt ele alınan olgunun 'doğruluğu' ya da 'olduğu gibi' verilmesi ile kazanılamayacağı, ele alınan olgunun onu işleyen tarihçi, toplum bilimci ya da belgeselci tarafından geçmiş, bugün ve gelecek açısından ilişkilendirilmesi ve yorumlanması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Belgeselcinin bu ilişkiyi kurarken, tarihçi gibi, tam nesnelliğe ulaşamayacağını önceden kabul etmesi gerekir. Belgeselci

(208) Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, E Yay., İstanbul, 1979, s.139.

(209) Fischer, a.g.e., s.145.

(210) Carr, a.g.e., s.160.

nesnellige, ele aldigi konu icinde, kendi gorus gucunu gelecege yansitabilme yeteneği ile yaklasabilir. Belgeselci gecmiste, bugun ve gelecekte, her zaman aynı olan, degismiyeni degil, sürekli degisim icinde olan toplumsal yasami aciklamaya, arastirmaya calisir. Onun degisme surecindeki gecmis, bugun ve gelecek arasında kurduğu iliski ve yorum 'gercekler' düzeyinde dogrulandikça nesnellige kavusacaktır. Bu, Orhan Hançerlioğlu'nun 'nesnel' kavramını aciklarken vardigi sonucla da desteklenmektedir. Tarihi gibi, belgesel sinemada da belgeselci, gelecegi anlamaya dogru yaklastikça, nesnellige yaklasacaktır.

2.3. BİREY VE TOPLUM

2.3.1. TARİH BİLİMİNDE BİREY VE TOPLUM

Toplumsal yaşam içindeki olguları, olayları araştıran toplum bilimleri ve tarih bilimi, bu olgu ve olayların topluluk yaşamına mı özgü ya da bireylerin ruhsal yaşamlarına mı ait olduğu sorusuna, kendi kuramları içinde yanıt aramaya çalışmışlardır. (211)

Carr'a ve Hançerlioğlu'na göre bireycilik Rönesans'la birlikte önem kazanmıştır. Carr, İtalya'da Rönesans Kültürü adlı kitabında Burckhardt'ın şu sözlere yer verdiğini belirtir: "O zamana kadar kendisinin yalnızca bir ırk, halk, parti, aile ya da lonca üyesi olarak bilincinde bulunan kişinin, en sonunda 'ruhu olan bir birey olduğunu ve kendini böylece tanıdığı' Rönesans'la birlikte birey kültürünün başladığı ..." (212). Hançerlioğlu da "bireyciliğin geçmişinin çok daha eski olduğunu ve özel mülkiyetle sınıflı toplumun gerçekleşmesine dayandığını ve Rönesans'la birlikte biçimlenip, bir dünya görüşü olarak

(211) Maurice Duverger, Sosyal Bilimlere Giriş, Bilgi Yay., İstanbul, 1973, s.26-31; Ozer Ozankaya, Toplumbilime Giriş, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay., Ankara, 1979, s.40-44; Carr, a.g.e., s.43-74; Goldmann, a.g.e., s.13-24.

(212) Carr, a.g.e., s.46.

etkinlik kazandığını" söyler (213).

Kapitalizm ile birlikte birey kültürünün daha da ağırlık kazanmaya başladığını belirten Carr, üretim ve dağıtım birimlerinin geniş ölçüde tek tek bireylerin elinde olduğundan yeni toplumun ideolojisinin, toplumsal düzende bireysel girişkenliğin rolü üstünde ısrarla durduğunu vurgular (214). Ancak bu dönemin sona erdiğini gösteren pek çok işaretin bilindiğini belirten Carr;

"Burada benim, kitle demokrasisi denilen şeyin yükselişi ya da iktisadi üretim ve örgütlenmenin bireyin ağır bastığı biçimleri yerine, derece derece kolektifliğin ağır bastığı biçimlerin geçişi üstünde durmam gerekmez. Fakat, bu uzun ve verimli dönemin ortaya koyduğu ideoloji, Batı Avrupa'da ve İngilizce konuşulan bütün ülkelerde halen başat bir güçtür. Soyut terimlerle özgürlük ve eşitliğin ya da birey özgürlüğü ile toplumsal adaletin arasındaki gerilimden söz ederken savaşların soyut fikirler arasında olmadığını unutmak eğilimindeyizdir. Aslında bunlar kendi başlarına bireyler ile kendi başına toplum arasında değil, toplumdaki birey kümeleri arasındaki çatışmalardır; her biri kendine uygun toplumsal politikaları ilerletmeye ve buna aykırı toplumsal politikaları ise engellemeye uğraşır. Artık büyük bir toplumsal hareket demeye gelmeye, bi-

(213) Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt:1, Remzi Kitapevi Yay., İstanbul, 1976, s.181-182.

(214) Carr, a.g.e., s.47.

reyle toplum arasındaki yanlış karşıtlık anlamını taşıyan bireycilik, bugün çıkarı olan bir grubun sloganı olması ve tartışmalı niteliğiyle de, dünyada neler olup bittiğini anlamamızın bir engelidir" der. (215)

Goldmann da, tarihin varlımbilimsel temelinde insanın öbür insanlarla olan ilişkisinin bulunduğunu ve bunun bireysel 'ben'in yalnızca topluluğun arka planında varolması olgusu olduğunu belirtir:

"Tarihsel bilinç, bireysel 'ben'i aşan bir tutum için vardır yalnız; bu tutum, bu aşamayı gerçekleştirebilecek başlıca araçlardan biridir. Akılcılık için, geçmiş, bir yanlışlıktan başka bir şey değildir. Bu yanlışlığın bilgisi, aklın ilerlemesini gün ışığına çıkarmak için yararlıdır. Deneycilik için, geçmiş, bir gerçek olgular kütesidir, bu olgular tasarımsal bir geleceğe göre kesin şeylerdir. Diyalektik tutum, geçmiş, geleceğin gerçek ve evrensel topluluğunu şimdiki zamanda gerçekleştirmek için yaşayan bir sınıfın insanların ortak bir eyleme doğru itmekte zorunlu ve geçerli bir evre ve bir yol olarak kavramakla bileşimi gerçekleştirir. İnsanların tarihte aradığı şey, insanla dünyanın diyalektik ilişki içinde eylem öznesinin dönüşümleridir; insan topluluğunun dönüşümleridir." (216)

(215) Carr, a.g.e., s.47-48.

(216) Goldmann, a.g.e., s.21.

Tarih incelemesinin tek konusunun tüm biçimleriyle toplumsal yaşayış olduğunu belirten Goldmann; "Tarih incelemesi, toplum üzerinde önemli etki yapmış olan ya da yapmakta olan her şeyle ilgilenir. Aynı şey bireylerin yaşamı ve eylemi için de geçerlidir" der. (217)

Carr'a göre toplum ve birey birbirlerinden ayrılmazlar, karşıt değil, birbirlerine gerekli ve tamamlayıcıdırlar. Tarihte yaratıcı gücün bireysel dehalar olduğunu savunan görüşün, tarih biliminin ilkel düzeylerine ait olduğunu belirten Carr, bunun toplumların daha basit olduğu ve kamu işlerinin bir avuç insan tarafından yürütüldüğü dönemler için geçerli olabileceğini; ancak çağımızın karmaşık toplumunda bu kuramın kesinlikle uygulanamayacağını, ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan sosyoloji biliminin de bu karmaşıklığa yanıt bulma çabası olduğunu söyler. (218)

Carr, Carlyle'nın tarihi büyük adamların biyografisi olduğunu ileri sürmesine karşın, onun Fransız Devrimi hakkındaki şu görüşünü aktarır:

"Açlık ve çıplaklık ve yirmi beş milyon yüreğini ezen kabus baskısı: Fransız Devriminde birincil sürükleyiciler

(217) Goldmann, a.g.e., s.21.

(218) Carr, a.g.e., s.43,61.

felsefeci avukatların, zengin dükkan sahiplerinin, yerel soyluların yaralanan gururları ya da çelişen felsefeleri değil, bunlar olmuştur; bütün ülkelerdeki benzer bütün devrimlerde de böyle olacaktır" (219)

Bu anlamda tarih, Carr'a göre geniş ölçüde sayı sorunudur. Lenin'in "siyaset kitlelerin bulunduğu yerde başlar; ciddi siyasetin başladığı yer, binlerin değil milyonların olduğu yerdir" dediğini belirten Carr, bu milyonların bireyler olduğunu ve bunların kişilik dışı olmayla ilişkisi bulunmadığını söyler:

"Tarihçinin olağan koşullarda tek bir hoşnutsuz köylüyü ya da hoşnutsuz bir köyü ele alması gerekmez. Fakat, binlerce köydeki milyonlarca hoşnutsuz köylü hiç bir tarihçinin yadsıyamayacağı bir etmendir. Jones'u evlenmekten caydıran nedenler, aynı nedenler Jones'un kuşağındaki binlerce başka bireyi de evlenmekten alıkoymadıkça, tarihçiyi ilgilendirmez: Ama böyle olursa, söz konusu nedenler tarihi bakımdan pekala önemli olabilirler" (220)

Carr, sayınının tarih içindeki önemini vurgularken "farklı düşünce okullarından yazarların, birey olarak insan davranışlarının, çoğucası onları yapanların hatta başka herhangi birinin niyetli ya da istekli olmamış olduğu

(219) Carr, a.g.e., s.67.

(220) Carr, a.g.e., s.66-68.

sonuçları bulunduğunu" belirttiklerini de söyler. Marx'ın Ekonomi Politiğin Eleştirisi adlı kitabının önsözünde "üretim araçlarının toplumsal üretiminde insanlar, isteklerinden bağımsız olarak belirli zorunlu ilişkiler içine girerler" dediğini belirten Carr:

"Tarihin, insan niyetleriyle açıklanması ya da kişilerin kendi dürtüleri hakkında kendilerinin söyledikleri ya da bireylerin kendilerine göre neden öyle davranmış oldukları temeline dayanarak yazılabileceğini ileri sürmek, ortada apaçık duran gerçeğe karşı çıkmaktır. Tarihin olguları gerçekten de insanlar hakkındaki olgulardır; ama bireylerce, yalıtılmış olarak yapılmış davranışlar ya da bireylerin gerçek yahut hayali olarak kendilerini öyle hareket ettirdiğini sandıkları dürtüler hakkındaki olgular değildir. Bunlar, bir toplum içinde bireylerin kendi istedikleri sonuçlardan çoğu kez değişik bazen de bunlara tam karşıt sonuçları olan birey davranışlarından oluşan toplumsal güçler hakkındaki olgulardır" der. (221)

Toplumların tamamıyla homojen olmadıklarını belirten Carr, her toplumun bir toplumsal anlaşmazlıklar meydana geldiğini, varolan otoriteye karşı olanlar kadar, otoriteyi tutanların da o toplumun ürünleri ve yansımaları olduğunu söyler (222). Bunlar arasındaki çatışmanın birey-

(221) Carr, a.g.e., s.68-70.

(222) Carr, a.g.e., s.70.

lerin bilinçli eylemlerinden kaynaklandığını, bu çatışmanın bireylerin bilinçsiz isteklerini yönettiği ileri sürülen 'Takdiri İlahi', 'Dünya Ruhu', 'Tecelli Etmiş Kader' ya da benzer olayların akışını yönelttiği sanılan öteki soyutlamalardan herhangi birine inanmadığını belirten Carr, Marx'ın şu sözlerine kayıtsız şartsız katıldığını belirtir: "Tarih hiç bir şey yapmaz, büyük servetleri yoktur ve savaşlarda döğüşmez. Her şeyi yapan, sahip olan ve döğüşen insandır, sahici canlı insan." (223)

(223) Carr, a.g.e., s.66.

2.3.2. BELGESEL SİNEMADA BİREY VE TOPLUM

İnsan, Orhan Hançerlioğlu tarafından "bilinçli ve toplumsal varlık" (224), Özer Ozankaya tarafından "düşünme ve konuşma yetileri olan, yaşaması için zorunlu araçları toplumsal olarak üreten bilinçli, toplumsal canlı" (225) olarak tanımlanır. Tanımlardan da anlaşılacağı gibi insan kavramı doğrudan toplum kavramıyla ilişkilidir. Tarih ve toplum bilimleri gibi, insanı ve insan eylemlerinden oluşan toplumsal yaşamı inceleyen belgesel sinema da, bu yaşamın içinde oluşan olay ve olguların topluluk yaşamına mı yoksa bireysel yaşamlara mı bağlı olduğunu kendi içinde tartışmak zorundadır. Çünkü belgesel sinemanın bu sorunu kavrayış biçimi, onun doğrudan ele alacağı konular içinde önem kazanmakta ve diğer film türleri ile olan farklılığının ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır.

Tarih için, birey ve toplumun birbirlerinden ayıramayacağı, birbirlerine gerekli ve tamamlayıcı oldukları Carr tarafından belirtilmiştir. Goldmann da tarih incele-

(224) Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, Cilt:11, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1977, s.100.

(225) Ozankaya, a.g.e., s.357.

mesinin temelinde insan topluluğunun dönüşümleri bulunduğunu ve toplum üzerine etki yapmış ya da yapmakta olan her şeyin -buna bireylerin yaşamı ve eylemleri de dahildir- önemli olduğunu söyler. Ancak tarihin bireysel girişimlerle yaratıldığı görüşünün günümüz toplumlarında geçerli olmadığını belirten Carr, Marx'ın deyişiyle, her şeyi yapanın, toplumsal bir varlık olan insan olduğunu söyler.

Belgesel sinemanın da üzerinde çalıştığı olay ve olgular tıpkı tarih ve toplum bilimlerindeki gibi, toplumsal bir varlık olan insanlar tarafından yaratılır. Belgesel sinemada da birey ve toplum birbirlerine karşıt değil, birbirlerine gerekli ve tamamlayıcıdırlar. Paul Rotha, Documentary Film adlı kitabında belgesel sinemanın ilkelerini açıklarken, belgesel sinemanın gerek amaç gerekse biçim açısından öykülü filmlerin eğlendirme güdülemesinden, toplumsal duygu ve felsefi düşüncüyü yorumlayışı bakımından farklı olduğunu ve belgesel sinemanın toplumsal, siyasal ve eğitimle ilgili gereksinimlerin sonucu olarak varlık kazandığını belirtir. Bu nedenle Rotha belgesel sinemanın gerçekliği yaratıcı bir biçimde işleyen ve toplumsal çözümler yapan belgesel yöntemine gereksinimi olduğunu vurgular (226). Kracauer da, belgesel sinemanın

(226) Rotha, a.g.e., s.105.

genellikle bireyin içinde yaşadığı dünyadaki iç çatışmalarını konu almadığını, Rotha'nın belirttiği gibi, 'bireyin çevresindeki dünya ile olan ilişkisine dayandığını' söyler (227). Yine Rotha, belgesel sinema yöntemi içinde, 'şeylerin' her türlü üretiminin, kurumlarının, işlevlerinin ve biçimlerinin insanın bir özelliği ya da yaptığı bir şey olarak görüldüğünü belirtir. Ona göre günlük işler kamera ve mikrofon tarafından ne kadar iyi tanımlanırsa tanımlansın bunların kendi başlarına belgeselin malzemesini oluşturmadıklarını, bunların toplumun daha geniş amaçlarıyla ilişkilendirilmeleri gerektiğini söyler (228). Ancak Rotha şimdiye dek belgesel filmler içinde bir çok insanın görülmesine karşın, bunların sıkıcı ve kişiliği olmayan kuklalar gibi olduklarını ve belgesel sinemanın kitleyi, bireye tercih ettiğini de belirtir (229). Aynı sorun üzerinde belgesel sinemanın önemli yönetmenlerinden biri olan Joris Ivens da durur:

"Belge filmlerimizde insanı çok ihmal ettiğimizi, bu insanların çok kez aşırı yansız (nautre), betimsel (Descriptif), kuru ya da ansiklopedik kaldığını söylemek gerekir.

(227) Siegfried Kracauer, Theory of Film, Oxford University Press, 1960, s.194.

(228) Rotha, a.g.e., s.116.

(229) Rotha, a.g.e., s.111.

Bir belgeci, filmine başladığında, ortaklaşa bir kahramanı göstermeyi başarıp başaramayacağını, filminin ortaklaşa bir işe girmiş bir halkın, bir topluluğun gerçek yüzünü göstermede gerekli soluma ulaşım ulaşmayacağını önceden bilemez. Kuru ve donuk bir görünüme vermek tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Canlı ve derin bir filmi gerçekleştirebilmek için bu filme tek başına insanı sokmak, kişisel hayatını göstermek gerekir. Seyircinin, öykülü filmlerde olduğu gibi belgece filmde de kahramanını tanıması, yeniden tanıması gerekir. Belgeci film ile öykülü filmdeki kahramanın işleyişindeki başkalık nerededir? Belgeci filmde kahramanımızın iç dünyasını ortaya koymaya ne fazla zamanımız vardır, ne de fazla yerimiz; demek ki, ruhbilimsel gelişme öykülü bir filmdeki dramatik çizgiyi izleyemez. Belgeci bunu yapmak istedi mi, doğallıktan yoksun, mekanik ya da sembolik bir yapıya ulaşacaktır.

Belge filmde ucuz ya da sembolik tipleri değil, insanları, dipdiri canlı insanları yaratacak deyiş ve yöntemi bulmak gerekir. Bizim senaryo anlayışımız öykülü filmlerindekinden bütün bütüne başkadır. Uzayı ve zamanı, öykülü filmlerindekinden çok daha özgürce aşmak olanağımız vardır. Bir bireysel sorunu bir çarpıda ulusal ya da evrensel bir sorun çapına ulaştırabiliriz."

(230)

Rotha ve Ivens'in belirttikleri bu sorunun altında, kurmaca sinema ve belgesel sinema arasındaki en önemli farkın etkisi bulunmaktadır. Birinci bölümde incelenen

(230) Joris Ivens, "İnsanı Göstermek" (Çev:Nijat Özön), Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı:196, Ocak, Ankara, 1968, s.432-433.

belgesel sinemacıların da belirttikleri gibi belgesel sinema önceden tasarlanmış, başlangıcı-gelişimi-sonucu belli bir öyküyü değil, insan eylemlerinden oluşan, sürekli değişen toplumsal yaşamın kendisini ele alır. Malzemesi gerçek insanlar ve bu insanların yarattıkları olay ve olgulardır.

Kurmaca sinemada ele alınan bir öykü, senaryocu ve yönetmen tarafından yaratılan karakterlerin oyuncular aracılığıyla perdede yansıtılmasıyla aktarılır. Boggs'a göre, öykülü bir filmde karakter yaratmada en önemli öğeler öykünün kendisi, oyuncu, oyuncunun davranışları, oyuncunun söyledikleri -nasıl söylediği-dir ve her karakterin bir filmde tek ya da anımsanacak bir kişilik olmasının da kural ya da zorunluluk olmadığını, öykülü filmlerde kalıplaşmış karakterlerin de bulunduğunu belirtir (231).

Belgesel sinema ise, bu yaklaşımın tam tersi, yani önceden tasarlanmış bir öyküye ya da oyunculuga dayanmadan, gerçek insanlarla ve bu insanların yaptıklarıyla kendini dile getirir. Ele aldığı insanların nasıl davranması gerektiğini önceden tasarlayamaz. Öykü konusunda olduğu gibi, insan davranışları konusunda da, belgesel sinemacı

(231) Joseph M. Boggs, The Art of Watching Films, The Benjamin/Cummings Publishing Company, California, 1978, s.43-44,51.

kendisinin denetlemediği açık uçlu ve sınırsız bir alan içinde çalışmasını sürdürür. Belgeselci için önemli olan, ele aldığı insanların işlediği konunun toplumsal özelliklerini ne dereceye kadar perdede temsil ettiğiidir. Tarihçi için önemli olan sayılar, belgeselci için de önemlidir, çünkü Carr'ın Jones'un evlenme örneğinde verdiği gibi, bireysel bir sorun, binlerce, milyonlarca kişiyi de ilgilendirdiği zaman belgeselci için önem kazanır. Ivens'ın da belirttiği gibi, bireysel bir sorun başkalarını da ilgilendirmeye başladığı zaman,ulusal ve evrensel bir sorun çapına belgeselci tarafından daştırılabilir.

Rotha'ya göre belgeselcinin en önemli görevi, halkı ve onun sorunlarını, yaptıklarını yine halkın gözü önüne sermektir:

"Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmektir. Onun dünyası, istediğini dile getirebilmesi için, ona şu olayı ya da bu yaşantıyı sunan caddeler, evler, fabrikalar ve halkın işyerleridir." (232)

(232) Paul Rotha, "Belge Filmciliğın Bazı İlkeleri", (Çev: Arsal Soley) Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Sayı:196, Ocak, Ankara, 1968, s.343.

Ancak yaşanan olaylar, olgular kamera ve mikrofon aracılığıyla izleyiciye ne kadar iyi aktarılırsa aktarılınsın, bütün bunların toplumun daha geniş ve ileriye yönelik amaçlarıyla ilişkilendirilmesi gerekmektedir.

Belgesel sinema, insanların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerinden doğan, günlük yaşam içindeki çeşitli toplumsal sorunları, olayları, olguları kayıt eden, araştıran, çözümleyen, yorumlayan bir film türüdür. Çalışma alanı yaşamın kendisi, yaşamın gerçekleridir. Kurmaca sinemadan farklı, kendine özgü ilkeleri, yöntemleri ve amaçları vardır.

Belgesel sinemada herşey gerçek insanın yaşamından ortaya çıkar. Bu yaşam önceden tasarlanarak, düzenlenerek, müdahale edilerek yeniden yaratılan bir yaşam değildir. Yaşamın kendisi "olduğu gibi" yakalanır. Ancak belgesel sinemanın salt bu işlevinin başka bir deyişle "nasılsa öylece göstermenin" ana ilke olarak kabul edilmesi, belgesel sinemanın teknolojiye dayanan saf gerçekliğe yönel-

mesini gerekli kılacaktır. Bu da belgesel sinemayı sadece "kayıt" etmekle sınırlandıracaktır. Oysa kayıt işlevi belgesel sinemanın kendisi değil, önemli görevlerinden birisidir. Belgesel sinema için "kayıt" etmek kadar önem taşıyan bir başka işlev de "yorumlama"dır. Kayıt edilmiş tek tek doğruların bir araya getirilerek parça parça gerçekliğin oluşturulması belgesel sinema için geçerlilik taşımaz. Belgesel sinema bir bütün gerçekliğe ulaşmak zorundadır. Bunu da kayıt ettikleri ile toplumun daha geniş amaçları arasında geçmiş, bugün ve gelecek açısından kurduğu ilişki, bir başka deyişle "yorum" ile sağlayabilir. Bu yaklaşım, belgeselcinin üzerinde çalıştığı olguların anlam kazandığını ve değer taşıdığını ortaya çıkarır. Belgesel sinemacı da diğer bilim ve sanat alanlarındaki çalışmalarda olduğu gibi seçmeler, değerlendirmeler ve yorumlarla iç içe yapıtını oluşturur.

Belgesel sinemacı bu süreç içinde, 'gerçeklerle' uğraşan bütün alanlarda varolan 'nesnellik' sorunu ile karşı karşıya kalır. Kendisinin de bir parçası olduğu yaşamı incelemek, başka bir deyişle çalışması içinde özne ve nesne arasında bir ayırımın yapılamaması bu kuşkuyu doğurur. Bu nedenle belgesel sinemacının tam nesnelliğe ulaşacağı yargısında bulunmak yanlış olacaktır. Belgesel sinemacı nesnelliğe, ele aldığı konu içinde kendi görüş gücünü bir başka deyişle yorumunu geleceğe yansıtabilme yeteneği ile yaklaşabilir. Onun yorumu gerçekler düzeyinde

doğrulandıkça nesnelliğe kavuşacaktır.

Belgesel sinema sonucu önceden tasarlanarak belirlenmiş bir öyküyü değil, insan eylemlerinden oluşan, sürekli değişen toplumsal yaşamın kendisini ele alır. Konu edindiği kişilerin, olayların, ilişkilerin, sonuçların toplumsal bir özelliği olup olmadığını ve bu özellikleri perde de yansıtıp, yansıtmadığını sürekli olarak kendi içinde sorgular. Çünkü belgesel sinema kendi gücünü ve varlığını daha iyi bir yaşam için çalışan insanlardan alır.

KAYNAKÇA

- ADALI, Bilgin
Belgesel Sinema. İstanbul: Hil yay., 1986.
- AKARSU, Bedia
Felsefe Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu yay., 1979.
- ANDREW, J.Dudley
The Major Film Theories: An Introduction. New York: Oxford University Press, 1976.
- AYÇA, Engin
 "Grierson ve İngiliz Belge Sineması Okulu" Yedinci Sanat. Sayı:13 (Nisan), 1974, s.53-55.
- BARNOUW, Erik
Documentary: History of the Non-Fiction Film. New York: Oxford University Press, 1974.
- BAZIN, Andre
Çağdaş Sinemanın Sorunları. (Çev: N.Özön) Ankara: Bilgi yay., 1966.
- BOGGS, Joseph M.
The Art of Watching Films. California: The Benjamin/Cummings Publishing Company, 1978.
- BURCH, Noel
Theory of Film Practice. London: Secker and Warburg Ltd., 1983.
- CARR, Edward Hallett
Tarih Nedir?. İstanbul: Birikim yay., 1980.

DUVERGER, Maurice

Sosyal Bilimlere Giriş. İstanbul: Bilgi yay., 1973.

FELDMAN, Seth R.

Dziga Vertov: A Guide to References and Resources.
Boston: G.K.Hall, 1979.

FISCHER, Ernst

Sanatın Gerekliliği. İstanbul: E yay., 1979.

FLAHERTY, Robert J.

"Konuşma" (Çev:T.Arıburnu) Türk Dili Sinema Özel Sayısı. Ankara: Sayı 196 (Ocak), 1968, s.404-408.

FULTON, A.R.

Motion Pictures: The Development of an Art. Norman:
University of Oklahoma Press, 1980.

GIANNETTI, Louis

Understanding Movies. Englewood Cliffs: Prentice-Hall
Inc., 1982.

GOLDMANN, Lucien

İnsan Bilimleri ve Felsefe. İstanbul: Kavram yay.,
1977.

GRIERSON, John

"Belge Filmin Baş İlkeleri" (Çev: A.Göktürk) Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Ankara: Sayı:196 (Ocak),1968, s.343-347.

GUYNN, William Howard

Toward A.Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text. Michigan: University Microfilms Internati-
onal, 1986.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

Felsefe Ansiklopedisi. Cilt:I, İstanbul: Remzi Kitabevi yay., 1976.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

Felsefe Ansiklopedisi. Cilt:II, İstanbul: Remzi Kitabevi yay., 1977.

HANÇERLİOĞLU, Orhan

Felsefe Ansiklopedisi. Cilt IV, İstanbul: Remzi Kitabevi yay., 1978.

HARDY, Forsyth (ed.)

Grierson on Documentary. London: Collins, 1946.

IVENS, Joris

"İnsanı Göstermek" (Çev: Nijat Özön). Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Ankara: Sayı:196 (Ocak), 1968, s.431-433.

JONES, Gareth Stedman

"Tarih: Ampirisizmin Sefaleti". Tarih ve Tarihçi Annales Okulu İzinde (Der:Ali Boratav), İstanbul: Alan Yayıncılık, 1985, s.179-194.

KAKIŇ, Tarık D.

Ünlü Sinema Rejisörleri. İstanbul: Elif yay., 1963.

KRACAUER, Siegfried

Theory of Film. New York: Okford University Press, 1960.

KRACAUER, Siegfried

"Temel Kavramlar" (Çev: Erol Mutlu). Sinema Kuramları (Der: Seçil Bükler- Oğuz Onaran), Ankara: Dost Kitapevi, 1985.

LEYDA, Jay

Kino: A History of the Russian and Soviet Film.
London: George Allen and Urwin, 1983.

MACBEAN, James Roy

Film and Revolution. Bloomington and London:
Indiana University Press, 1975.

MARCORELLES, Louis

Living Cinema: New Directions in Contemporary
Film-Making. London: George Allen and Unwin, 1973.

ONARAN, Oğuz

"İlk Film Kuramcıları", Sinema Kuramları (Der:Seçil
Büker ve Oğuz Onaran), Ankara: Dost Kitabevi yay.,
1985, s.11-16.

OZANKAYA, Özer

Toplumbilime Giriş. Ankara: Ankara Üniversitesi Si-
yasal Bilgiler Fakültesi yay., No:431, 1979.

ÖZÖN, Nijat

Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü. Ankara:
Türk Dil Kurumu yay., 1981.

REISZ, Karel and Gavin Millar

The Technique of Film Editing. London and New York:
Focal Press, 1968.

ROBINSON, David

"Looking For Documentary 2: The Ones That Got
Away" Sight and Sound. Volume:27, No:2 (Autumn),
1957, s.70-75.

ROTHA, Paul

Documentary Film. London: Faber and Raber Ltd.,
1952.

ROTHA, Paul

"Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri" (Çev:Arsal Soley)
Türk Dili Sinema Özel Sayısı. Ankara: Sayı:196 (Ocak),
1968, s.341-343.

SCOGNOMILLO, Giovanni

"Robert J.Flaherty" Yeni Sinema. Sayı:18 (Mayıs),
1968, s.29-30.

SHERWOOD, Robert

"Robert Flaherty's Nanook of the North" The
Documentary Tradition (Ed.Lewis Jacobs) New York:
W.W. Norton and Company, 1979.

SUSSEX, Elisabeth

"John Grierson'la Son Konuşma" (Çev:Engin Özden)
Yedinci Sanat. Sayı:13 (Nisan), 1974, s.55-61.

VAUGHAN, Dai

"Man with the Movie Camera", The Documentary Tradi-
tion (Ed: Lewis Jacobs) New York: W.W. Norton and
Company, 1979.

VERTOV, Dziga

"Sinema-Göz'cülerin Devrimi" (Çev:N.Özön), Türk
Dili Sinema Özel Sayısı. Ankara: Sayı:196 (Ocak),
1968, s.295-298.

WILLIAMS, Christopher

Realism and The Cinema. London: Routledge and
Kegan Paul Ltd., 1980.