

BELGESEL SİNEMANIN ÖNCÜSÜ : ROBERT J. FLAHERTY*

Ar. Gr. Dr. Nazmi ULUTAK

Çocukluğunu bir maden mühendisi olan babasının yanında araştırma gezilerine katılarak geçiren Robert J. Flaherty (1884-1951), bu geziler sırasında yeni insanlar ve kültürlerle tanıştı. 1910 yılında kendisi de kaşif oldu ve Kuzey Kanada'nın haritasını çıkardı. Flaherty bu geziler sırasında gettiği yerleri 'filme almak, için üç haftalık sinema kursuna katıldı ve bundan sonra kendisi için kaşiflik değil, sinemacılık daha çok önem kazandı. (Barnouw 1974: 33).

1920 yılına dek çektiği filmleri kurgulayarak Amerikan Coğrafya Derneğinde gösterimini yapan Flaherty, bu çalışmasında kendisinin başarısız kaldığını belirtir:

«Sonunda filmin kötü oluşunun nedenini anladım; on yıl yaşamış olduğum ve insanların çok yakından tanıdığım kuzeye dönersem, bu kez tutunacak bir film umudunda birleştik. Neden örnek bir Eskimo ailesini ve bu ailenin bir

(*) Bu makale yazarının Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Şubat-1988 de tamamladığı «Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik» adlı doktora tez çalışmasında yer alan «Robert J. Flaherty» başlıklı bölümden özetlenerek hazırlanmıştır. Bu konudaki ayrıntılı bilgi için yazara başvurulabilir.

yıllık yaşayışını ele almalıyım?’ 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 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.» (Flaherty 1968: 404)

Flaherty bu amaçla Hudson Boğazı dolaylarında Port Huron’da Eskimolarla birlikte iki yıl yaşar. İçlerinden bir ailenin, Nanook’un ailesinin günlük yaşamlarını, doğa ile olan mücadelelerini filme alır. **Nanook of the North** (Kuzeyli Nanook) adını verdiği filmi tamamladığında belgesel sinemanın bazı önemli ilkelerini de ortaya çıkarır.

Flaherty için önemli olan ilk ilke, film yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalarıdır. Grierson bu çalışmaların Flaherty de «araştırma ve araştırma özgürlüğünün gerçekliliği» olduğunu belirtir (Hardy 1946: 57). Araştırma Flaherty için, filmi çekeceği insanlarla, kendi doğal mekanlarında, onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır. Bu nedenle Grierson Flaherty’nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtir. Bunlardan birincisi; «Belgesel filmin gereğini olduğu yerde yakalaması ve bu gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşır belki. Öyküsü kendi kendine söyleniverinceye değin, kişilerle birlikte yaşamayı»dır (Grierson 1968: 346-347).

«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. 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 müm-

kün 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 giderek, onlardan biri oluyor. 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 (Flaherty 1968: 406). Böylece Flaherty salt kendi gözlemlerinden yararlanmıyor. 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.

Grierson, Flaherty'nin ortaya çıkardığı ilkelerden ikincisinin, betimleme ile dramı ayırt etmesi olduğunu belirtir (Hardy 1946: 81). Bir konunun yüzeysel değerlerini betimleyen yöntemle, gerçek yönlerini çarpıcı bir biçimde ortaya çıkaran yöntem arasındaki birincil ayrımın yapılmasının önemini vurgulayan Grierson, doğal yaşamın görüntülenmesinin mümkün olduğunu ancak ayrıntıların da bir araya getirilerek aynı yaşamın bir yorumunun da yapılabileceğini öne sürer (Adalı 1986: 56). Guynn da bu ilkedan yola çıkarak gerçek belgesel filmlerin çözümleyici (analitik) yöntemle çalışması gerektiğini söyler (Guynn 1986: 17).

Kracauer, Rotha'nın ortaya çıkardığı 'biraz anlatsal' (slight narrative) teriminden yola çıkarak bu konu hakkındaki görüşlerini belirtir (Williams 1980: 101-103): Rotha'nın bu terimi Flaherty'nin 'bir öykü bireylerin edimlerinden değil, bir insanın yaşamından çıkmalıdır' deyişini yorumlarken kullandığını belirten Kracauer, buradan ortaya dört ana özelliğin 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 gerektiğini anla-

tır. Flaherty'nin bir film yönetmeni olarak öyküye gereksinim duyduğunu ancak bunun tam anlamıyla şekillenmiş, geliştirilmiş olmasından kaçındığını belirtir. Rotha'nın 'biraz anlatsal' teriminin kaynağının da burada bulunduğunu söyler. Dördüncü ana özellik ise 'çıkma' (come-out) kelimesinin anlamında bulunmaktadır. Flaherty de bu kelimenin anlamının, ham malzemenin öyküleştirmesi değil, bu ham malzeme içinden öykünün çıkmasına olanak tanımak olduğunu belirtir. Flaherty'nin 'bütün insanlarda büyüklük özü vardır ve bunu filmde görmek film yönetmenine bağlıdır... bir olay ya da bir hareket bunu hemen ortaya çıkarır' deyişinden, onun filme aldığı insanlarla birlikte neden uzun süre yaşadığını, katı bir metne kalmadığını belirtir.

Öykünün, kamera aracılığı ile yaşamın içinden çıkması, Rotha'ya göre Flaherty'nin Eskimo kültüründen aldığı düşüncelerde yatar (Giannetti 1982: 343): Rotha, Eskimo heykel geleneğinde, Eskimo'ların kendilerini yaratıcı olarak değil, daha çok sanatsal nesnelerin kaşifleri 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.

Öykünün yaşamın içinden çıkarılmasında kullanılan en önemli araç Flaherty için kameradır. Belirli bir metne, senaryoya sıkı sıkıya bağlı kalmadan çekim yapmak, kameranın yapım içindeki sorumluluğunu arttırır. Kamera, kendi önünde yaşanan olayları film olarak, bu yaşamın içinden 'öykünün' çıkmasını sağlayan bir araç haline gelir. Grierson, Flaherty'nin her zaman kendi 'baş kameramanı' olduğunu, onun bu kuramının kameranın anında (spontane) çalışmasına dayandığını belirtir (Hardy 1946: 57, 136). Frances Hubbard 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 olduğunu, 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 (Williams 1980: 90). 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 örölüşünde kendisini hissettirmesine tahammül etmediğini» (Kalkınç 1963: 76) belirtir. A.R. Fulton da Flaherty'nin salt belgeselin babası olarak değil, aynı zamanda kameranın doğayı nasıl belgelediğini gösteren ilk yönetmen olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler (Fulton 1980: 152).

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 (Reisz ve Millar 1968: 136). Çünkü daha önceden hazırlanmış, tamamlanmış bir çekim senaryosuna bağlı kalmadan çekimler anında (spontane) olarak yapılmıştır. Bazin'e göre Flaherty, F. W. Murhau ya da Erich Von Stroheim'ın filmlerinde kurgu:

«Eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiç bir rol oynamaz. Kamera her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç bir şeyin kaybolmasına 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.» (Bazin 1966: 48)

Erik Barnouw, Flaherty'nin, kurmaca filmlerin kurgu 'game-rini' benimsediğini ancak burada önemli bir ayırımın bulunduğunu belirtir (Barnouw 1974: 39): 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 kullanma olanağı bulabilmektedir. Fulton, Flaherty'nin filmlerinde basit bir teknik kullandığını belirtir (Fulton 1980: 151-152): **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 seyircinin de filmi izlerken bir kaşif gibi davranmasına olanak tanır (Barnouw 1974: 40).

Bazin, Flaherty ve Stroheim'ın filmlerinin, dönemlerindeki klasik filmlerden çeşitli yönleriyle farklılaştığını belirtir (Andrew

1976: 176): Birinci fark filmlerin stüdyo dışında çekilmesidir. İkinci, 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 gerçek yaşamdan alınan görüntülerle yeni bir sinemasal dünya yaratmadığını, sinema aracılığıyla dünyayı keşfetmeye çalıştığını söyler (Andrew 1976: 170).

Flaherty, yaşamı boyunca gerçekleştirdiği filmlerin maddi desteğini genellikle sinema ile ilgisi olmayan kuruluşlardan sağlamıştır. Hollywood da bulunan yapım şirketleri ile anlaşarak çekimine başladığı bütün filmlerinde sorunlar ortaya çıkmış ve çalışmalarının çoğunu yarım bırakmıştır (Scognomillo 1968: 53-66). Bu çatışmaların temel nedeni Flaherty'nin sinema anlayışının Hollywood yapım koşullarına ve amaçlarına uymamasından kaynaklanmıştır. Böylece belgesel sinemanın temelinde bulunan ana sorunlardan biri olan kurumsallaşma, bu türün başlangıcından bugüne dek gündeminde kalmıştır.

KAYNAKÇA

- ADALI, Bilgin. **Belgesel Sinema**. İstanbul: Hil yay. 1986.
- ANDREW, J. Dudley. **The Major Film Theories: An Introduction**. New York: Oxford University Press, 1976.
- 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.
- FLAHERTY, Robert J. «Konuşma» (Çev: T. Arıburnu) **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**. Ankara: Sayı: 196 (Ocak), s. 404-408, 1968.
- 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.
- 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 International, 1986.
- HARDY, Forsyth (ed.). **Grierson on Documentary.** London: Collins. 1946.
- KAKINÇ, Tarık D. **Ünlü Sinema Rejisörleri.** İstanbul: Elif yay, 1963.
- REISZ, Karel and Gavin MILLAR. **The Tecniqve of Film Editing.** London: and New York: Focal Press, 1968.
- SCOGNOMILLO, Giovanni. «Robert J. Flaherty» **Yeni Sinema.** Sayı: 18, (Mayıs 1968), s. 29-30.
- WILLIAMS, Christopher **Realism and The Cinema.** London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1980.