

Geliş Tarihi:

10.03.2025

Kabul Tarihi:

30.07.2025

Yayınlanma Tarihi:

29.09.2025

Kaynakça Gösterimi: As, E. (2025). Belgesel sinemanın inşası: Paul Rotha'nın kuramsal katkıları ve türlerin gelişimi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(53), 764-797, doi: 10.46928/iticusbe.1654898

BELGESEL SİNEMANIN İNŞASI: PAUL ROTHANIN KURAMSAL KATKILARI VE TÜRLERİN GELİŞİMİ

Derleme

Elçin As  

Sorumlu Yazar

Ege Üniversitesi

elcin.as@ege.edu.tr

Elçin As, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde Dr. Öğr. Üyesi olarak çalışmaktadır. Araştırma alanları arasında yeni nesil belgesel, interaktif hikaye anlatım teknikleri, yeni medya, sanal gerçeklik teknolojileri ve kullanıcı deneyimi araştırmaları yer almaktadır.

Belgesel Sinemanın İnşası: Paul Rotha'nın Kuramsal Katkıları ve Türlerin Gelişimi

Elçin As
elcin.as@ege.edu.tr

Özet

Belgesel sinema tarihi boyunca, belgeselin salt bir film türü değil, aynı zamanda gerçekliği temsil etme biçimi, toplumsal dönüşüm aracı, estetik bir ifade ve bir sanat formu olarak ele alınmasına katkı sağlayan ve teorik çerçevesini derinleştiren birçok önemli isim öne çıkmıştır. Bu öncüler arasında yer alan Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Joris Ivens ve Basil Wright, hem belgesel film yapımcısı hem de belgesel film teorisyeni kimlikleriyle dikkat çekmektedir. Ayrıca belgeseli bağımsız bir sinema türü olarak ele alanların başında, İngiliz teorisyen, eleştirmen ve yönetmen Paul Rotha gelmektedir. Rotha, teoride yazdığı kitaplar ve pratikte çektiği filmlerle belgesel sinemanın kuramsal temellerini oluşturan ve bu alana önemli katkılar sağlayan bir öncüdür. Bu bağlamda, çalışmanın temel amacı Paul Rotha'nın belgesel film tarihine, türlerine ve estetik anlayışına yaptığı katkıları kapsamlı bir şekilde incelemektir. Onun belgesel sinema yaklaşımını derinlemesine irdelemek ve belgesel türlerinin estetik ve tarihsel gelişimine olan katkılarını ortaya koymak, belgesel film teorisinin doğru anlaşılması ve aktarılması açısından büyük bir öneme sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Belgesel sinema, Paul Rotha, belgesel sinema türleri, belgesel estetiği.

JEL Kodu: L82, Z10, Z11

The Construction of Documentary Cinema: Paul Rotha's Theoretical Contributions and the Development of Genres

Abstract

Throughout the history of documentary cinema, many prominent figures have contributed to the understanding of documentary not merely as a film genre, but also as a means of representing reality, a tool for social transformation, an aesthetic expression, and an art form, while deepening its theoretical framework. Among these pioneers, Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Joris Ivens and Basil Wright stand out both as documentary filmmakers and documentary film theorists. In addition, Paul Rotha, a British theorist, critic and director, is one of the most prominent scholars of documentary as an independent cinema genre. Rotha is a pioneer who laid the theoretical foundations of documentary cinema through the books he wrote in theory and the films he made in practice, making significant contributions to the field. In this context, the primary aim of this study is to comprehensively examine Paul Rotha's contributions to the history, genres, and aesthetic understanding of documentary film. Analyzing his approach to documentary cinema in depth and revealing his contributions to the aesthetic and historical development of documentary genres is of great importance for the correct understanding and transmission of documentary film theory.

Keywords: Documentary cinema, Paul Rotha, documentary cinema genres, documentary aesthetics.

JEL Code: L82, Z10, Z11

Giriş

Belgesel sinema, kökenleri sinema tarihinin başlangıcına uzanan ve ilk film gösterimlerinden bu yana geçen 130 yıllık süreçte anlatım dilini zenginleştiren ve yenilikçi sinema pratiklerini benimseyen bir tür olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, belgesel filmler, çoğu zaman toplumu eğitme, bilgilendirme, bilinçlendirme, bireylere yeni perspektifler kazandırma ve eleştirel düşünceyi teşvik etme misyonuyla öne çıkmaktadır. İlk filmlerden günümüze değin belgeselin bu misyonunu koruduğu, aynı zamanda film üretiminin yeni tekniklerine hızla adapte olmasıyla yapım yöntemlerini, sinematografik üslubunu ve estetik anlatım biçimlerini sürekli olarak yenilediği söylenebilir. Salazar'ın (2008) vurguladığı gibi, günümüz modern dünyasında sınırların gitgide bulanıklaşması, belgeselin tanımının net bir çerçeveye oturtulmasını zorlaştırırsa da, asıl önemli olan, belgeselin pratiğini ve çağdaş toplumlardaki rolünü derinlemesine kavrayabilmektir (s. 280). O nedenle şüphesiz belgesel filmin tarihsel yolculuğuna yakından göz atmak, onu daha iyi anlamanın ve keşfetmenin en pratik yoludur.

Belgesel sinemanın kendi sesini bulma yolculuğunda, onun gelişim sürecini şekillendiren ve sınırlarını tanımlayan, adeta birer yapı taşı niteliğine sahip çok sayıda isim öne çıkmaktadır. Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Joris Ivens, Basil Wright ve Paul Rotha gerek belgesel film yapımcısı gerekse belgesel film teorisyeni kimlikleriyle bilinen bu isimlerin başlıcalarıdır. Bu çalışmanın ana odağında ise, belgesel sinema alanında çok çeşitli perspektiflerden eserler üreten İngiliz belgesel film yapımcısı, film tarihçisi ve eleştirmeni Paul Rotha yer almaktadır. Rotha'nın 1935 yılında kaleme aldığı *Documentary Film (Belgesel Sinema)* adlı kitabı, günümüzde pek çok dile çevrilmiş olup, belgesel sinema alanında temel referans eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Rotha, belgesel film türlerini erken dönemlerde ele alan öncü isimlerden biridir. Önerdiği dört temel belgesel türü (doğalcı, gerçekçi, haber-gerçel, propaganda) aracılığıyla belgesel sinema tarihine damga vurmuş Robert Flaherty, Walter Ruttmann, Dziga Vertov ve John Grierson gibi yönetmenlerin filmlerini, belgesele yaklaşımlarını, manifestolarını ve görüşlerini daha iyi anlamlandırma ve irdeleme imkanı sunmuştur. Hiç kuşkusuz onun belgesel sinemaya bakış açısının derinliklerini anlamak ve belgesel sinemanın tarihsel serüvenini onun perspektifinden değerlendirmek, genç nesil belgesel film yapımcılarının hem tarihsel bir perspektif

geliştirmelerine hem de bu alanda yenilikçi ve özgün yaklaşımlar benimsemelerine olanak tanıyacaktır.

Bu çalışma, belgesel sinemanın tarihsel gelişimini ve Paul Rotha'nın kuramsal katkılarını inceleyen, literatüre dayalı bir derleme makalesi olarak hazırlanmıştır. Çalışma kapsamında, ilgili alanyazında yer alan kitaplar, makaleler, eleştiri yazıları ve film incelemeleri gibi ikincil kaynaklar taranmış, mevcut çalışmalar arasındaki kuramsal bağlar incelenmiştir. Literatür taraması, Rotha'nın belgesel film türlerine yönelik görüşlerinin daha geniş bir bağlamda anlaşılmasını sağlamak amacıyla betimleyici ve analitik bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Bu derleme sürecinde, *Documentary Film* (1935) başta olmak üzere, Rotha'nın temel eserleri ve onun çağdaşlarının çalışmaları temel alınmış; belgesel sinemanın türsel ve estetik gelişimine dair kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Ayrıca, seçilen kaynakların tarihsel ve eleştirel perspektifleri dikkate alınarak, belgesel sinemanın türleri ve bu türlerin estetik özellikleri ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır.

Belgesel Filmin Tarihsel Kökenleri

Sinema tarihinin yolculuğu, şüphesiz ki belge niteliği taşıyan filmlerle başlamıştır ve bu filmler, belgesel sinemanın habercisi olarak kabul edilmektedir. 1895 yılında Auguste ve Louise Lumière Kardeşler'in Paris Grand Café'de gerçekleştirdiği ilk film gösterimleri, ilk belgesel film olarak değerdendirilmese de dönemin sosyo-politik, ekonomik ve gündelik yaşamına ayna tutmaktadır. Dolayısıyla belgesel filmin tarihsel kökenleri sinema tarihinin başlangıcıyla özdeşleşmektedir.

John Grierson'un, Paul Rotha'nın (2000) *Belgesel Sinema* kitabı için yazdığı önsözde yer alan “belgesel filmin gelişiminin derin köklerini incelemek bize onun geleceği hakkında çeşitli fikirler verebilmektedir. Belgesel filmin doğası zaman içinde değişebilmektedir. Hatta eski kuramların daha sonra yeni şekilleriyle karşımıza çıktığını görebiliyoruz. Ekonomik ve politik kuvvetlerin bu değişim içinde önemli etkinlikleri olabilmektedir” (s. 9) cümleleri, belgesel filmin kökenlerini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Grierson'un bu sözleri, hem günümüz belgesel sinema yaklaşımlarını daha iyi anlamak hem de belgeselin geleceğine dair nitelikli öngörülerde bulunmak için kökenlerinin araştırılmasının önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Onun açıklamalarından, belgesel filmin doğası gereği değişimlere

ayak uydurma potansiyeline sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu potansiyel, eski kuramları bütünüyle göz ardı etmeden, yeni yaklaşımlarla sentezleyerek etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Bununla birlikte, belgeselin değişiminde teknolojik gelişmelerin belirleyici etkisinin yanı sıra ekonomik ve politik konjonktür de kilit bir rol oynamaktadır.

Sanayileşme ve modernleşme sürecinin bir sonucu olarak büyük sanayi merkezlerinde yoğunlaşan nüfusun yeni eğlence aracı olarak sinemaya yöneldiği dönemde hem kurmaca hem de kurmaca dışı film türlerine ait ilk yetkin örnekler yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde beyaz perdede yerini almıştır. Özellikle belgesel sinemanın, Birinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan yeni sosyo-ekonomik düzenin güçlü bir politizasyon sürecine zemin hazırlamasıyla gelişim gösterdiği ifade edilebilir. Bu süreçte, hayatı, düzeni ve gerçekliği sorgulama eğiliminin yükselmesiyle sinema, hakikati arama çabasının bir parçası haline gelmiştir (Çelikcan, 2020, s. 532). Bu bağlamda, belgesel filmin bir manifesto eşliğinde ya da belirli bir üretim biçiminin ürünü olarak birdenbire ortaya çıkmadığı açıktır. Aksine, süreç içinde amatörlerin katkıları, gerçeğe duyulan özlem ve estetik kaygıları da göz ardı etmeden kendisine bir yer edinmiştir. Bu görüşten hareketle, Paul Rotha (2000), belgesel sinema tarihinde belli bir yaklaşımı ya da filmi ön plana çıkarmaktan ziyade, daha bütüncül şekilde evrimsel bir şema çizmektedir. Benzer bir görüş Dave Saunders (2014) tarafından da savunulmaktadır. Ona göre, belgesel bünyesinde muazzam bir çokluk ve çeşitlilik barındırmaktadır. Böylesine bir zenginlikte konu hakkında soy kütüğü araştırması yapmak ya da evrimsel aşamalara dair bir yorumlama getirmek oldukça zordur (s. 55). Belgesel film geleneğinin temelini oluşturan dört ana unsur oldukça önemlidir. Bunlar: belirtisel belgeleme, şiirsel deneme, öyküsel anlatı ve retorik konuşma şeklinde sıralanabilir. Belgeselin ayrı bir film türü olarak kendini kabul ettirmesi bu unsurların bir araya başarılı şekilde gelmesinden kaynaklanmaktadır (Nichols, 2017, s. 147).

Sinema tarihiyle özdeşleşen belgesel filmin kökenlerinin Lumière Kardeşler’e dayandırıldığına yukarıda değinilmiştir. Hatta Barnouw’un altını çizdiği üzere, “süreci Edison başlatmıştır, Lumière ve diğerkleri ise bunu ileri taşımıştır. Nihayetinde belgesel filmi sansasyonel bir hızla dünya çapında bir gerçeklik haline getiren Louis Lumière’dir” (1993, s. 5). Bir başka güçlü ifadeyle, Lumière’ler, belgesel filmin babası (Macdonald & Cousins, 1996) sayılmaktadır.

Buluşlarının bir süre bilimsel bir merak uğruna kullanılabileceğini fakat bunun dışında ticari açıdan hiçbir değerinin olmadığını düşünen (Makal, 1984, s. 3) Lumière’lerin, temel motivasyonları sinemayı yaşamın bir uzantısı olarak görmeleri ve olguları olduğu gibi tarihsel dünya perspektifinden yansıtmaya arzularıydı. Onlar yaşamın doğal ve sıradan bir biçimde kaydedilmesine önem verdiklerinden filmleri çocuk görüntüleri ile doludur. Çocuk, doğal yaşamın bir parçası, hareketleri, eylemleri ile dikkat çeken bir görüntünün merkezidir (Pembecioğlu, 2005, s. 15). Onların ilk filmleri, günlük yaşamda olanları rol yapmadan belgelese de filmlerin yine de önceden planlandıkları açık şekilde ortadadır. Örneğin, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière Fabrikası’ndan İşçilerin Çıkışı, 1895) filminde çekimin yapılacağından haberdar olan işçiler, iyi giyinmiş şekilde kamera karşısına geçerler. İşçiler, odağın bozulmaması ve planın kompozisyonunun göze güzel görünmesi için önceden belirlenmiş bir düzlem içerisinde kameranın tam karşısına yerleştirilmiştir. Durumun farkında olan işçilerin hiçbirinin kameraya bakmamaları ve her şeyin tek planda çekilmesinden dolayı ortaya güçlü bir gerçeklik izlenimi çıkmıştır (Nichols, 2017, s. 142).

Lumière’ler, sinematografi aygıtının bir geleceği olmadığına inandıklarını belirtmekle birlikte, izleyicilerin gösterimlere olan ilgisine kayıtsız kalamamışlar ve operatörlerini dünyanın farklı ülkelerine çekimler yapmaları için göndermişlerdir. Buralardan gelen görüntülerle de belgesel filmin ilk örnekleri verilmiştir (Teksoy, 2005, s. 34). Sinematografi aygıtını kullanmaya başlayan neredeyse herkes öncelikle kendi ailesini ya da sokaklardaki insanları kayıt altına alarak, bir nevi onları ‘ölümsüzleştirme’ çabası içerisine girmişlerdir. Dış dünyanın herhangi bir müdahalede bulunulmaksızın ‘kaydedilmesi’nin nedeni, öncelikle tekniğin halihazırda sahip olduğu büyüleyiciliktir (Ünal, 2008, s. 155). Ancak bir süre sonra izleyiciler hareketli görüntünün beyaz perdeye yansıtılmasından, gündelik yaşantılarının tasvir edilmesinden sıkılıp yeni arayışlara yönelmişlerdir. Lumière’ler tarafından dünyanın dört bir yanına gönderilen teknisyenlerin gündelik yaşantıda olanları aktarmaktan kısa sürede vazgeçip orta sınıf yerine kraliyet ailelerini kaydetmeye yönelmeleri ve duygularını da filmlere yansıtmaya istekleri sonucunda belge filminden hızlıca uzaklaşarak konulu öykülü filmlere doğru bir yönelme gerçekleşmiştir (Gündeş, 1998, s. 15). Burada film tekniği açısından büyük bir buluş olarak geçen ve sinemada yeni yönelimlerin doğmasına neden olan başlıca gelişmelerden biri de kurgunun 1903 yılındaki icadıdır. Bu icat ile filmlerde zamanın

akışı, olayların hızı ve sahne devamlılığı gibi birçok filmsel öğenin düzenlenmesi ve kontrol edilmesi hususunda yeni imkanlar gündeme gelmiştir (Jacobs, 1979, s. 3). Ardından sinematografi aygıtının olanaklarını öngörerek Lumière’lerden satın alan ve yarattığı sinema evreninde fantazyalar inşa eden Georges Méliès dönemiyle sinemanın günümüzde hala geçerliliğini koruyan iki farklı eğiliminin -kurmaca ve belgesel film- sınırları çizilmeye başlanmıştır.

Hiç kuşku yok ki Lumière Kardeşler ve Georges Méliès varlığını teknik bir buluşa borçlu olan sinemanın iki farklı eğiliminin öncüleri olmaları bakımından sinema tarihinde son derece önemli yönetmenlerdir. Onların bu karşıt yaklaşımları sinemaya yeni başlayan yönetmenlere yalnızca yol göstermekle kalmaz; teknolojik gelişmelerle birtakım biçimsel değişikliklere uğrasa da bir yüzyıldan fazla süredir kendisini devamlı tekrar eden sinemasal biçimlerin kökenlerini oluşturur. Bu biçimler, Simten Gündes’in (1998) deyiimiyle, Lumière’in ‘Gerçekçi ya da Belgesel Sineması’ ve Méliès’in ‘Fantastik ya da Öykülü Sineması’ olarak iki ayrı kategoride yoğunlaşmıştır (s. 15). Fantastik sinema, öykülü sinema gibi adlandırmalar atfedilen kurmaca sinema; dramatik anlatı yapısı ve sunduğu imgelem dünyasıyla ticari ve estetik kaygılar gözeterek sinemanın ‘rüya fabrikası’ olma işlevini üstlenirken, kurgusal/kurmaca olmayan adlandırmalarla belgesel sinema ise yaşanmış deneyimlerden yola çıkarak toplumsal olaylara referans vermekte, başka bir ifadeyle gerçekliği etik ve estetik kaygılar gözeterek yeniden kurgulamakta ve ‘toplumsal hafızanın’ canlı tutulmasına aracılık etmektedir.

Belgesel Film Türleri

Belgesel film türlerini irdelemek bir anlamda belgeselin tarihsel gelişim çizgisine ve değişen çehresine genel çerçeveden göz atmak demektir. Nasıl hiçbir sanat eseri toplumdan bağımsız düşünülemez ise belgesel filmin de bir sanat eseri olduğu kabul edildiğinde, toplumun sosyal, ekonomik ve siyasal koşullarıyla örtüşen bir anlatım dilini benimsediği rahatlıkla ifade edilebilir. Diğer taraftan sinema sanatının teknolojik bir buluş olduğu gerçeği de belgesel araştırmalarında teknolojik gelişmelerin çok önemli yer tutacağını göstergesidir. Bu doğrultuda, belgesel filme ilişkin tür çalışması gerçekleştiren araştırmacıların, belgesel filmleri sınıflandırırken tarihsel, sosyal, ekonomik ve teknolojik bağlamlara başvurdıkları açık şekilde ortadadır.

Genel çerçeveden bakıldığında, sinemada tür çalışmalarında, filmlerin belli bir konuyu ele alış biçimi, bu konuyu işlerken sergilediği tutum ve davranışlar, kullandığı araç ve gereçler ve filmsel anlatım öğelerine yaklaşım tarzı temel alınarak çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır (Özön, 2008, s. 192). Belgesel sinema özelinde ise onun belirli uygulama, konu, biçim ve üsluplarla kendisini sınırlamayan özelliği ve devamlı olarak değişen bir arena olması, sürekli farklı yaklaşımlar denenmesiyle sonuçlanmıştır (Nichols, 2017, s. 35). Belgesel sinemanın sınırları olmayan bu yapısı, tanımlanmasının yapılmasında da bazı güçlükleri beraberinde getirmiştir. Benzer bir durum, belgesel filmlerin sınıflandırılmasında da karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu güçlükler aynı zamanda belgesel filmin çok geniş bir yelpazede faaliyet göstererek geliştiğinin ve buna bağlı zengin anlatım biçimlerine sahip olduğunun en güçlü göstergesidir.

Tablo 1’de belgesel filme ilişkin kapsamlı şekilde tür çalışmaları gerçekleştiren üç öncü isim ve onların temel eserleri yer almaktadır. Bu isimlerden Paul Rotha 1935 yılında ilk baskısı yayımlanan *Belgesel Sinema* kitabında belgesel yapımları doğalcı, gerçekçi, haber gerçel ve propaganda geleneği olmak üzere dört ana gruba ayırmasıyla öncü konumundadır. Ardından Erik Barnouw 1974 yılında yayımlanan *Documentary A History of the Non-Fiction Film* kitabında belgesel sinema tarihinin evrimsel şemasını ortaya koymakta ve bunu filmleri çeşitli kategorilere ayırarak mümkün kılmaktadır. Keşif, muhabir, resim, taraf tutan, savaş propagandası, savaş suçları üzerine, şiir geleneğindeki, tarihi derleme, gerilla ve gözlemci belgeseller Barnouw’un sözünü ettiği türlerdir. Dikkat çeken bir diğer öncü isim Bill Nichols ise 1991 yılında yayımlanan *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* kitabında belirttiği açıklayıcı, gözlemci, katılımcı, dönüşlü belgesel film türlerine, 2001 yılında yazdığı *Introduction to Documentary* (Belgesel Sinemaya Giriş) kitabında şiirsel ve edimsel belgeselleri de dahil etmektedir.

Tablo 1. Belgesel Film Tür Çalışmaları

Paul Rotha (1935)	Doğalcı	Gerçekçi		Haber-Gerçel	Propaganda
Erik Barnouw (1974)	Keşif	Resim	Savaş Propagandası	Şiir Geleneği	Gerilla
	Muhabir	Taraf Tutan	Savaş Suçları Üzerine	Tarihi Derleme	Gözlemci
	Sponsor destekli Katalizör				
Bill Nichols (1991 / 2001)	Açıklayıcı	Şiirsel	Gözlemci	Katılımcı	Dönüşlü
	Edimsel				

Tür çalışmalarında belirli bir şablonun olmadığını, her araştırmacının kendi amaçları çerçevesinde sınıflandırma yaptıklarını vurgulayan Tağ (2003), belgeselin geniş ve değişken bir alan olmasının, kurmaca yapımlarla arasındaki çizginin geçirgenliğinin türlerin tespit edilmesini zorlaştırdığını ifade etmektedir. Yazarın araştırmasında Paul Rotha, Erik Barnouw, Bill Nichols gibi isimlere ilaveten Wolf Rilla, John Izod ve Richard Kilborn, John Grierson ve Siegfried Kracauer'in tür çalışmalarına da yer verilmektedir. Dave Saunders (2014) ise belgeselin diğer film türlerinin aksine kesin bir sınıflandırma yapılmasına izin vermemesinin en temel sebebini hakikat kavramına bağlamaktadır (s. 42). Dolayısıyla herhangi bir belgeseli tek bir tür içerisine yerleştirmek oldukça zordur. Diğer taraftan, bir belgesel daha çok hangi türün özelliklerini barındırıyorsa filmi o türün sınıflandırmasına dahil etmek de doğru bir yaklaşım olabilir (Demir, 2017, s. 87). Öte yandan Susam (2015) ise tasniflerin sınırlayıcı ve koşul koyucu yönlerinin akışkan modernitenin içinde oldukça geçirgen özelliklere sahip belgesel sinemanın yaratım alanını daralttığını düşünmektedir. Bu nedenle de tanımlamalar ve tasnifler içinde kaybolmanın belgesellerin asıl işlevlerine bakılmasından uzaklaşılabileceğini savunmaktadır (s. 132).

Tüm bu görüşler hususunda, belgesel film türleri yakından incelendiğinde değişmeyen ortak bir noktanın varlığı söz konusudur: Farklı çekim, montaj, aydınlatma teknikleri başka bir deyişle özgün anlatım biçimleri denense de her belgesel film gerçek olanı kendisine çıkış noktası almakta, gözlem ve yaratıcılık yetileriyle onu yorumlamaktadır.

Toplumsal paradigmaların yanı sıra teknolojik anlam ve değerler bütünü de belgesel sinemanın gelişiminde kilit rol oynamaktadır. Bu durumun en net göstergesi 2000’li yıllardan sonra internetin toplumsal yapıya dahil olmasıyla bir anlamda teknoloji ve toplumsal değerlerin iç içe girmesi sonucunda çeşitli belgesel türlerin ivme kazanmasıdır. Böylece belgesel film, gelişim tarihi boyunca belki de hiçbir döneminde yapısal arayışlara bu denli yönelmemiş ve somut çıktılar elde etmemiştir. Hatta öyle ki ilk örneklerini verdiği dönemlerde belgesel sinemanın alt türlerinden olduğu düşünülen interaktif belgeseller, günümüzde ulaştığı üretim faaliyetlerinin çeşitliliği, gelişmiş dağıtım potansiyeli ve özgün anlatım biçimiyle genç nesil belgeselcilerin ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Paul Rotha ve Belgesel Film Türleri

İngiliz belgesel film yapımcısı, film tarihçisi ve eleştirmeni Paul Rotha, John Grierson’un önderliğinde başlatılan belgesel film hareketinin Basil Wright, Arthur Elton gibi isimlerle beraber öncülerinden kabul edilmektedir. Belgesel sinema tarihine yön veren bir oluşumun içerisinde aktif şekilde bulunan Rotha, o dönemin üretim mantığı içerisinde çektiği belgesel filmlerin yanı sıra akademik çalışmalarıyla da dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Grierson tarafından belgesel film hareketinde görevlendirilen en önemli ve üretken film yapımcılarından biri olan Rotha’nın, zaman zaman harekettten uzaklaştığı ve Grierson’la anlaşmazlıklara düştükleri bilinse de beraber uzun yıllar ortak çalışmalara imza atmışlardır (Aitken, 1990, s. 179). Hatta Grierson, Paul Rotha’nın *Belgesel Sinema* kitabında yazdığı önsözünde şunları söylemektedir: “Rotha’nın uzun yıllar boyunca kaydettiği, arşivlediği belgesel filmler benim her zaman için ilgimi çekmiştir. Onları seyretmenin bana verdiği keyfin yanı sıra belgesel filmin gelişim tarihini öğrenmek dünyayı daha iyi anlamamı sağlamıştır” (s. 9).

Tablo 2. Paul Rotha’nın Belgesel Film Türleri

Paul Rotha (1935)	Doğalcı	Gerçekçi	Haber-Gerçel	Propaganda
----------------------	---------	----------	--------------	------------

Rotha'nın belgesel filme yaklaşım yöntemi her şeyden önce toplumsal ve ekonomik temellidir. O nedenle doğalcı, gerçekçi, haber-gerçel ve propaganda belgesel film geleneklerinde bu yaklaşımın baskınlığı son derece kendini belli etmektedir. Onun için belgesel öykülü filmlerde olduğu gibi eğlence kategorisinde bulunmaz veya eğlendirme, hoş vakit geçirme amacıyla üretilmez; tarihsel değerler üreten, var olan değerleri koruyan ve gelecek nesillere aktaran toplumsal bir işleve sahiptir. O yüzden aşağıda aktarılan dört temel belgesel film türünü, onun belgesele dair bu misyonunu göz önünde bulundurarak değerlendirmek, söz konusu sınıflandırmanın bilincine varmada yol gösterici olacaktır.

Doğalcı Gelenek

İlk önce kaşıftım; sonra sanatçı oldum / Robert Flaherty

(Flaherty'den aktaran Barsam, 1988, s. 5)

Doğalcı geleneğin en yetkin temsilcisi insanların doğayla olan savaşımını gözlemlemesinin yanı sıra kayıt altına alarak yaratıcı biçimde yorumlayan Robert J. Flaherty'dir. Çektiği belgeseller ile bilinmeyen ve uzak ülkelerdeki insanların zorlu yaşam mücadelelerini anlatan Flaherty, film yönetmeni olmasından öte iyi bir kaşif ve gözlemcidir. Onun bu özellikleri filmlerinin başarısının altında yatan temel nedenlerden yalnızca birkaçıdır. Kimi zaman sosyoloji kimi zaman antropolojinin öğretileriyle hareket eden Flaherty, gittiği ülkelerde uzun dönem vakit harcamakta, belgeselin öznelere ile yakın ilişkiler geliştirmekte ve onlara hissettirdiği güven duygusunu belgesellerine yansıtmayı başarmaktadır. Bu anlamda Paul Rotha'nın doğalcı geleneğin temsilcisi olarak Robert Flaherty'i göstermesi tesadüfi değildir. Gözlem yetisiyle donanmış ve filmlerinde bunu içselleştirmiş bir yönetmenin doğadan ve doğal olanın yansıtılmasını içeren gelenekle özdeşleşmesi olağandır.

Flaherty, Hollywood'un sanatsal ve entelektüel çevrelerinde "Amerika'nın yerli oğlu" (Ruby, 1980, s. 3) olarak kabul edilmektedir. Böyle bir sıfatı almasının en başlıca sebebi onun hayatının büyük kısmını yerlilerle beraber geçirmesi ve hayatını bu insanların mücadelesine adanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Aslında Flaherty'nin belgesel öznesiyle kurduğu yakın ilişki onun gözlem yapma yetisini de bir bakıma beslemiştir. Grierson (1968), onun belge filmin ana ilkelerine herkesten daha iyi bir örnek olduğunu söylemektedir. Çünkü belge film, gerecini olduğu yerde yakalamalı ve bu gereci

işlemek için onunla içli dışlı olmalıdır. Bu anlamda Flaherty yalnızca doğal yaşamın resmini çekmekle yetinmemiş, aynı zamanda yakından gözlem yaptığı için yüzeysel değil, derinlemesine yorum katmayı başarmıştır (s. 347).

Yukarıda sıralanan niteliklerine ek olarak Flaherty iyi bir fotoğrafçıdır, hatta *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1922) filminin yapımı öncesinde ve sırasında çektiği yaklaşık 1.500 fotoğraftan oluşan koleksiyonu açığa çıkarılmıştır. Bu fotoğrafların çoğunu Kuzey Kutbu'nda çektiği bilinmektedir. Filmleri ayrıntılı şekilde film eleştirmenleri ve teorisyenlerince çok kez incelenmiş ve tartışılmış olmasına karşın, bu fotoğraf koleksiyonları üzerine neredeyse hiç araştırma yapılmamıştır. Filmlerini çekerken uzun dönem gözlem yapan ve çok sayıda çekim gerçekleştiren Flaherty'nin fotoğraflarında da benzer yaklaşım hakimdir. Maden mühendisi babasının sayesinde küçük yaşlarda seyahat etmeye başlamış; gördüğü yeni coğrafyalar, tanıştığı farklı insanlar ve onların yaşam biçimleri sanat anlayışını derinden etkilemiştir (Danzker, 1980).

Robert Flaherty, 1920'li yılların başında Kanada'nın Hudson Körfezi'nde uzun yıllar yaşayarak, Eskimoların hayatını konu edindiği, belgesel sinema tarihinin ilk filmi olarak nitelendirilen *Kuzeyli Nanook*'u çekerek sinema dünyasına adım atmıştır. Bilindiği üzere Flaherty'nin 1915 yılında çektiği görüntülerin negatifleri kazara yanmış ve Flaherty ikinci defa Hudson'a giderek Eskimoların yaşamını kayda almıştır. Yaşanan durumla ilgili şunları söylemektedir: “Oldukça amatördüm, çok da üzülmedim. Kötü bir film idi. O çekimlerde keşfetmeyi öğrenmiştim fakat göstermeyi henüz öğrenememişim” (Jacobs, 1979, s. 7).

Fransız kürk firması Revillon Frères'in desteğiyle Hudson'a tekrardan gitme şansına sahip olan Flaherty, tam da istediği gibi, bir ailenin doğayla savaşımı üzerinden dramatik ve mizansen öğelerini kullanabileceği film yapma niyetini gerçekleştirdi. O, tasarladığı ve planladığı bu öyküsünü dönemin kurgusal sinemasından ödünç aldığı düzenlemelerle anlatmayı tercih etmiştir (Saunders, 2014, s. 97). Paul Rotha'nın ifadeleriyle,

Nanook, eskimoların ilkel varlıklarının çok yalın bir şekilde ele alınması açısından, daha önceki çalışmalardan ayrılmaktadır. Ekrana mükemmel görüntüler yansıtılmaktadır. Pankronik emilimden önceki dönem için bunlar çok önemli görüntülerdir. Kameranın kullanımının

arkasında hayal gücüne dayalı bir anlayış yatmaktadır. Yaşamın temel olgusu, bu kutup bölgesinde canlandırılmıştır -yiyecek için müthiş bir savaşım verilmektedir. Hayali olarak seçilen çekimler, bu kişilerin topluluk ilgilerinin içten duyguları ekrana yansıtılmaktadır. Büyük bir gözlemlene gücünün sonucu olarak, doğalcı fotoğrafçılar tarafından ortaya konan bu film, önemli bir yapımdır. (2000, s. 55)

Robert Flaherty'nin başvurduğu bu yöntem *Kuzeyli Nanook*'un hem belgesel hem de kurmaca film kategorisinde değerlendirilmesine neden olmuştur. Bu görüşü savunanlardan Bill Nichols şunları ifade etmektedir:

Nanook büyük ölçüde Robert Flaherty'nin yaratısıdır. Nanook'un aile yapısı, İnuitlerin geniş ailelerinden çok, Avrupalı ve Amerikan aile yapısıyla uyuşur. Avlanma yöntemleri, filmin yapıldığı zamanda yaşayan bir kişinin, kendini günlük hayatı içinde sunmasından çok, Nanook'un performansında ve oynadığı karakterde somutlaşmış, geçmiş zamana ait bir yaşam biçiminin anlatısıdır. (2017, s. 33)

Tüm bunlarla beraber, Nichols, filmin belgesel sınıflandırmasına dahil edilmesini iki nedene dayandırmaktadır. İlki; Flaherty, İnuitlerin geçmişte kalan yaşam biçimlerini aktarsa da anlattığı öykü, karakterler ve mekanlar gerçektir. Özellikle Nanook karakteri son derece özenli bir şekilde İnuitlerin özgün yaşam biçimlerini temsil etmektedir. Ana karakterin isminin Nanook olmadığı, belgeselde gösterildiği gibi İnuitlerin o dönemde iglolarda (kardan ev) yaşamadıkları bilinmiş olmasına ve Flaherty'nin yaratıcı hayal gücünün ürünü olmasına karşın, film gerçeklikten beslenen belgesel filmin ilkelerinin somutlaştırılmış halidir.

Gerçekçi film kuramcısı Kracauer'e göre *Kuzeyli Nanook* filmi ideal sinema türü olarak ifade ettiği 'bulunmuş olan öykü' teriminin erken dönem başarılı örneklerindendir. Çünkü bu filmlerdeki öyküler yerel olandan beslenmekte ve bir kültürün filmleştirilmesiyle somutlaşmaktadır. Bireysel hikayeler filmin bütününe yayılmamakla ve herhangi bir plan sunulmamakla birlikte gerçekliğin kendisinden kaynaklanan plana öncelik verilmektedir. Bu nedenle filmlerin estetik dilleri açık uçlu ve sınırsızdır (Andrew, 2007, s. 138). Bazı film yapıtlarında insan yalnızca yardımcı bir öğedir. *Kuzeyli Nanook* filminde görüldüğü üzere her ne kadar güçlü ana karakter Nanook olsa da hareketin ana teması insan değil başrolde sunulan doğadır. Nanook belgesel niteliğinin yanı sıra kurgu film türünün özelliklerini de içinde barındırır. Ancak

bu kurgusal değer, gerçek ile hayal gücünün birleşimiyle oluşmaktadır. Bu durum gerçekliğin, kesme neticesinde ulaşılan görünümüdür (Bazin, 2013, s. 62, 104).

Sinema tarihinin ilk filmleri düşünüldüğünde, salt belge, haber ya da gezi amaçlı görüntüler kayıt altına alınmış, görüntüye herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Oysaki bu filmde artık basit görüntülerle yetinilmemektedir. Yönetmen ilgi çekici görüntülere ihtiyaç duyduğunun bilinciyle hareket etmekte ve canlı sahneler o zamana kadar denenmemiş tamamen yeni bir yaklaşım uygulamaktadır. Kuşkusuz bunu yaparken de daha önceden geliştirilmiş olan yöntemlerin temelini kullanmaktan kaçınmamıştır (Rotha, 2000, s. 55). Kurmaca sinemaya özgü önceden tasarlama, sergilediği oyuncu yönetimi ve kurguladığı dramatik yapı belgesele şiirsellik katmıştır. Uzak ve bilinmeyen diyarlardaki yabancı bir uygarlık aslında ilk kez bu yapımla batılının gözünden aktarılmamış, izleyici kendi gözleriyle yaşama tanıklık etmiştir. Nanook ve ailesinin kutuplarda çetin şartlar altında verdiği mücadele, gerçek yaşam süreleriyle örtüşen olayların oluşum süresiyle desteklenmiş ve epik bir drama dönüştürülerek anlatma başarısı yakalanmıştır (Teksoy, 2005, s. 120-121).

Şüphesiz Paul Rotha'nın, Robert Flaherty'yi doğalcı geleneğin içerisine konumlandırmasının temel nedeni yönetmenin sergilediği bu yaklaşım biçimidir. Kendisinden sonra gelecek yönetmenlerden ayrıştığı nokta, onun toplumsal ve politik eşitsizlikleri belgelemek yerine idealist tavrı ve romantik bakış açısıyla, doğa ve insan çatışmasını şiirsel üslupla aktarmayı tercih etmesidir. Robert Flaherty'e sahnesinin tüm dünya olduğu gerçeğiyle bakıldığında, filmlerini uzun yıllar boyunca yerli halkla iç içe yaşayarak ve onları tanıyıp yakından gözlemleyerek çektiği, özünde her daim keşif yapmanın ruhunu, inancını ve heyecanını taşıdığı, farklı kültürleri tanıma ve tanıtmaya vizyonuyla hareket ettiği, filmlerinde Nanook gibi kahramanlar inşa etse de karakterlerini her zaman filmlerinin ana fikirlerinin önüne geçmeyecek şekilde tasarladığı ve tüm bu hususlar noktasında onun getirdiği yenilikçi biçimler sayesinde belgesel filmin sanat olma yolculuğunun başladığı ve bu yolculukta en değerli kilometre taşlarından biri olduğu unutulmamalıdır.

Gerçekçi Gelenek

Paul Rotha, gerçekçi gelenekte sanat için sanat düşüncesiyle yapılan filmlere karşı koyan filmlerden söz etmekte ve bu geleneğin Fransa'daki avant-garde film üreticileri

tarafından geliştirildiğini ifade etmektedir. Film kamerası hileleri, abartılı oyunculuk anlayışı bir yana bırakılmış ve daha çok gerçekçi üslupla kırsal yaşamın zorlukları ile modern toplumların yansıması olan kent yaşantısında kendini iyiden iyiye belirginleştiren zengin-fakir karşılaştırmalarına yer verilmiştir. Rotha'ya göre bu gelenek içerisinde modern kent yaşamı yakından gözlemlenmiş, Flaherty'nin sunduğu insanın doğa ile olan savaşımın yerine, kentlerdeki kaos ve gürültüyle mücadele eden insanların çatışması beyaz perdeye taşınmıştır (2000, s. 60-61). Bu geleneğin en başat temsili ise Walter Ruttmann tarafından 1927 yılında çekilen *Berlin: Symphony of a Great City* (*Berlin Büyük Bir Şehrin Senfonisi*) filmidir.

1910 ve 1920'li yıllarda Avrupa'yı etkisi altına alan modernist yaklaşımlar kısa süre içinde görsel sanatlarda yansımasını bulmuştur. Birbirlerinden beslenen çok sayıda sanat akımı (Dadaizm, Sürrealizm, Kübizm ve Fütürizm) gerçekliği yeniden kurup düzenleme isteğiyle varlık göstermeye başlamışlardır. Bu dalga, yeni bir sanat türü olan sinemanın süreç içinde kendi anlatım dilini geliştirmesi sayesinde, onun potansiyelini kullanarak yayılım kazanmış ve tüm dünyada yankı uyandırmıştır. Şehir hayatının modernite içinde büyük önem taşıdığı gerçeğinden hareket eden yönetmenler, kurgusal olmayan 'şehir senfonileri' türünde eserler üretmişlerdir (Saunders, 2014, s. 52). Simten Gündeş (1998), 'kent gerçekçiliği', 'kent senfonisi' ya da 'senfonik belgesel' olarak adlandırdığı bu tür belgesel filmler için en önemli noktanın kurgunun ritim yaratma gücünden faydalanarak bütünüyle senfonik biçimi tutturabilmek olduğunu düşünmektedir. Senfonik belgesellerde yönetmenler yakın çevrelerindeki gerçekleri görüntülemeyi ve dramatik bir yapı içinde sunmayı hedeflemektedirler. Gerçekçiliğin aktarılmasının yanı sıra izleyici üzerinde duygusal etki uyandırmak gibi amaçları söz konusudur (s. 65-66). Barnouw (1993) bu filmleri resim geleneğindeki belgesel kategorisine konumlandırırken, Nichols (2017) ise şiirsel deneme olarak tanımladığı bu filmlerde şiirsel olanın politik olana tercih edildiğini, örnek verilecek olursa, *Berlin Büyük Bir Şehrin Senfonisi* gibi filmlerin modern şehrin hareketliliğini ve enerjisini yansıttığını fakat toplumsal ya da politik çözümlemelerden uzak bir yapıya sahip olduğunu belirtmektedir (s. 149-150). Modern kentlerin adeta makine gibi durmaksızın çalıştığının temsili niteliğindeki *Berlin Büyük Bir Şehrin Senfonisi* filminde hayatın gerçekliğinin farklı görünüşleri hem şiirsel üslupla hem de sinemanın estetik diliyle sentezlenmektedir. Berlin şehrinin dinamizminin, kurgunun ritmik biçimsel diliyle

birleşimi sonucunda izleyicilerde kent yaşamının karmaşasına ve zorluklarına dair genel bir izlenim uyandırılmak istenmiştir.

1920'lerin senfoni filmleri, gerçek ya da inşa edilmiş bir Avrupa başkentinde yaşayan insanların hayatındaki tipik bir günü tasvir etmek için geç sessiz dönemin avangart ve popüler filmlerinin akıcı, hızlı montaj karakteristiğini kullanmaktadır. O yüzden de bu filmler çalışan bir saat mekanizmasına benzemektedir. Ruttmann'ın filminde senfoninin sadece harmoni özelliği baskın değildir; film tıpkı senfonilerde olduğu gibi bölümlerden oluşmakta, bu bölümlerde kentin yirmi dört saatlik bir günü nasıl geçirdiği ele alınmaktadır (Stein, 2013, s. 3). Alman sinemasının gerçekçi geleneğinin başlatıcısı Walter Ruttmann, yaklaşık bir yıl boyunca Berlin'deki hayatı kimi zaman gizli kamera çekimleriyle kimi zaman ise görsel bir kompozisyon oluşturarak kayda almıştır. Aktörlerden ziyade Berlin'in gerçek insanlarını, dekorların yerine doğal ortam malzemelerini kullanmış olmasına karşın Ruttmann'ın filmi salt belgesel kategorisinde değerlendirilmemelidir. Çünkü yönetmenin başvurduğu montaj teknikleri ve kişisel imzası filmin temposunu aynı zamanda kurmaca film stiline de yakınlaştırmaktadır. Ancak bu tartışmalar bir kenara bırakıldığında, filmin Weimar döneminin estetik tartışmaları eşliğinde açıklanmasına olan ihtiyacın son derece önemli olduğu görülmektedir (Reimer vd., 2017, s. 40).

Ruttmann, Sovyetlerin kurgu yöntemlerinden büyük ölçüde faydalanmıştır. Kurgu ve tempo. Berlin Büyük Bir Şehrin Senfonisi filmine yoğun bir senfoni etkisi katacaktır. Filmin başlangıcında tekerleklerin, demir yollarının, telgraf tellerinin ve manzaraların hoş bir şekilde hareket eden görünümü yer almaktadır. Daha sonra şehrin kendisinin görünümü gelecektir. Bu, sahnelerin önemi, tiyatro filminin ötesinde bir adım atarak bundan uzaklaşılmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekliğe daha heyecan verici bir yaklaşım ile ulaşılmaya çalışılır. Tempolar ve hareketler ile duyularımız birbirine karıştırılır. (Rotha, 2000, s. 61-62)

Rotha, gerçekçi gelenek türünün altında sadece Ruttmann'ın filmine yer vermez; esasında onun sözünü ettiği ilk yapım Alberto Cavalcanti'nin *Rien que les Heures* (Yalnızca Saatler, 1926) filmidir. Bu filmi kurgudan kaynaklı bazı hantallıklarının olduğu gerekçesiyle eleştirmekten geri durmamıştır. Cavalcanti ve Ruttmann gibi yönetmenlerin eserleriyle popülerlik kazanan senfonik belgesel türüne olan bu ilgi, 1930'lara gelindikçe azalmıştır. Söz konusu türden uzaklaşılmasının nedenlerini, hem

sinemanın değişen ve gelişen teknolojik yapısında hem de modern toplumların içinde bulundukları politik ve ekonomik açmazlarda aramak gerekmektedir.

Haber Gerçel Geleneği

Bir gözüm ben. Mekanik bir göz.

Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. (...)

Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum;

evrenin her bir noktasını,

bütün noktalarını,

nerede olmalarını istiyorsam

ona göre düzenliyorum.

Benim yolum,

dünyanın yepyeni bir biçimde

algılanmasına giden yoldur.

Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum

(Dziga Vertov'un 1923'te yazdığı bir yazısından aktaran Berger, 2010, s. 17)

Paul Rotha, haber gerçel geleneğinin öncü yönetmen ve filmleri hakkında açıklama yapmadan önce haber gerçel ve haber gerçel belgeselleri arasındaki farklılıkları tartışmaya açmaktadır. Kendisi söz konusu iki türün sanıldığı kadar ortak özelliklerinin olmadığını düşünmekte ve net biçimde ayrıma gitmektedir. Ona göre haber gerçel yapımların temel görevi gündelik gerçek olayları basit betimlemelerle sunmak iken, belgeseller bunun tam tersine, güncellik ve gerçekliği geniş ölçekli yorumlamalarla dramatikleştirmektedir. Diğer taraftan haber gerçeller, yalnızca bu dramatikleştirmeden uzak değil; aynı zamanda yaratıcı üsluptan da sınırlı şekilde faydalanan yapımlardır (2000, s. 64-65). Rotha, haber gerçel belgesel geleneğinin en bilinen temsilcisinin Rus yönetmen ve kuramcı Dziga Vertov olduğunu ileri sürmektedir. Vertov'un sinema-göz (kino-eye) kuramının üzerinde önemle durmakta ve onun manifestosunu haber gerçel geleneğinin ötesinde belgesel sinemanın anlatım dilinin gelişimi, gerçeklik ve ideolojik yaklaşımlarla olan ilişkisi bağlamında oldukça önemli bir yere konumlandırmaktadır.

Bu durum, haber gerçel yapımların kendine özgü niteliklerinin açığa çıkarılmasında Vertov'un ve manifestosunun hatta bu manifestonun somutlaşmış hali olarak kabul edilen *The Man with the Movie Camera* (*Film Kameralı Adam*, 1929) filminin yakından incelenmesini zorunlu kılmaktadır.

Şüphesiz ki Dziga Vertov, kuramları ve filmleriyle belgesel sinema tarihine şüphesiz yeni bir boyut kazandırmış bir yönetmendir. Onun öğretileri günümüzde hala bilimsel literatürde tartışılmaya devam etmektedir. Vertov'u, belgesel sinemanın mihenk taşı kabul edilen diğer yönetmenlerden ayıran en temel özellik, dünya sinema tarihine yön veren filmler üretmesi ve çığır açıcı kuramlar ortaya koymasıdır.

1917 Sovyet Devrimi sonrasında Vertov ve arkadaşları, sinema aygıtının devrimin benimsenmesinde etkin bir araç olduğu inancıyla hareket etmişlerdir. Böylelikle yeni sinema endüstrisinin temelleri atılırken, sinema gerçekten de devletin ilgilendiği ve geliştirmeye çalıştığı sanat dalı haline gelmiştir. Bu süreçte Vertov özellikle Mayakovsky ve onun Konstrüktivist sanat anlayışından oldukça etkilenmiş; Mayakovsky'nin şiirlerinde, Meyerhold'un ise tiyatrosunda yapmaya çalıştığı izleyicilerin aktif kılınması halini Vertov sinemada deneyimleme çabası içerisine girmiştir (Coşkun, 2003, s. 45,53). Onun temel amacı kentsoylu tiyatro geleneğinin sinema üzerindeki etkisini kırmaktır. Bu yolda uygulayacağı yöntemlerle, sinemanın kitleleri uyutan 'şeytani bir kentsoylu oyuncağı' olmasını engelleyebileceğine inanmıştır. Tiyatro geleneğinin devamlılığı niteliğindeki provalar, abartılı oyunculuklar ve dekorlardan bir an önce uzaklaşılması gerektiği düşüncesiyle hareket eden Vertov, sinemanın böylece yaşamın içine dahil olacağını belirtmektedir (Abisel, 2006, s. 219). Vertov için yaşamın çıplak gerçekliğinin aktarımı her şeyden önce gelmekte ve sinema ne kadar özdeşleşme öğelerinden ayrışıp yabancılaştırma unsurlarıyla bütünleşirse o denli toplumsal sanat olma yolunda ilerleme başarısı gösterecektir. Sinemanın egemenliği altına girdiği diğer sanatlardan farklılaşmasının ve var olan gerçekliğin olduğu gibi aktarılmasının en başlıca yolu ise sinema-göz (kino-eye) kuramının ilkelerini benimsemesinden geçmektedir.

Sinema-Göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duyusu vererek, görünen olayların kargaşasını çözümlemekte (yoklamakta) insan gözünden daha kusursuzdur. Sinema-Göz, zamanda ve uzayda yaşar ve gelişir. İzlenimleri, 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 alıcı için hiç de yararlı değildir, çünkü alıcı bunu daha çok ve daha iyi algılar. Alıcı bizi kusursuzluğa ulaştırır. Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız, ama alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz. (Vertov'dan çeviren Özön, 1968, s. 296)

Fikirlerini kısa sürede uygulamaya geçiren Vertov'un sinemasında, hiçbir ön hazırlık yapmadan yaşantının olduğu gibi perdeye aktarılması ve çekilen parçaların kurgu sayesinde sanat değeri taşıyacağı anlayışı hakimdir. Kameranın objektifiyle yakalanan gerçek, kurgu sırasında yepyeni bir sanat formuna bürünmektedir. Kamera objektifini insan gözünden üstte tutması ve kurguya verdiği öncelikle belgesel filme haber filmi niteliğini aşan bir güç kazandırılmıştır (Günaydın, 1997, s. 33-34). Vertov'un temel meselesi aslında var olan gerçeklikten ziyade sinemasal gerçekliğin gücünü ve güzelliğini kanıtlamaktır. Bu da ancak sinema-gözün kusursuzluğuyla yakalanabilmektedir. Sinema, dramatik yapıyı bir yana bırakıp, toplumun ekonomik yapısını gündeme getirdiği vakit emekçilere yeni bakış açıları sunabilecektir. Özetle, Vertov, Lenin'in görüşlerinden yola çıkan materyalist bir sinema yaklaşımı önermektedir (Teksoy, 2005, s. 136).

Dziga Vertov, sinema-göz kuramının ideolojisini başka bir ifadeyle manifestosunun söylemini *Film Kameralı Adam* filmine doğrudan yansıtmıştır. Söz konusu filminden öncesinde de kuramının özeti niteliğinde denemeler gerçekleştirse de, sinema-gözü en iyi şekilde tanımlayan örnek bu filmidir. Paul Rotha, *Film Kameralı Adam* filmini şu şekilde betimlemektedir:

Bu filmde sinemanın kaynakları, teknik oluşumlar ayrıntıları ile anlatılmaktadır. Film izleyicisi genel olarak kameranın varlığının farkındadır. Film, kamera merceğinin yakın çekimi ile izler. Biz, ekranda kameranın gördüklerini görürüz; Bu noktada, kamera görüş açısını değiştirir ve bizim daha önce görmüş olduğumuz şeyin, film laboratuvarında banyo edildiğini görürüz. “İşte!” diye söyleniriz kendi kendimize. “İşte Sinema-Göz bu”. (s. 66)

Evrensel sinematografik bir film yaratma idealiyle üretilen *Film Kameralı Adam*, senaryo, dekor olmadan, sahneleme yapılmadan ve oyuncular kullanılmadan da dramatik yapıya sahip bir film üretilebileceğinin en güçlü kanıtıdır. Öte yandan yaşamın salt gerçekliğinin kayda alınması ve yukarıda sıralanan dramatik yapı öğelerini benimsemeyen yaklaşımların yanı sıra onun dünya sinema tarihine yön veren bir film

olarak adlandırılmasında çok daha güçlü özellikleri bulunmaktadır: Vertov'un kameranın objektifine ve kurgunun gücüne olan sarsılmaz inancı.

Vertov'un inancı belgesel sinemanın özellikle haber filmlerinden farklı gerçeği estetize ederek yeniden yorumlama arzusuyla oldukça örtüşen bir öze sahiptir. Bu nedenlerden dolayı onun belgesel sinemada ilerleyen süreçlerde ortaya çıkacak yeni algı ve yönelimlere katkısı fazladır. Jean Rouch önderliğinde cinéma vérité (sinema gerçek), İngiltere'de free cinema (özgür sinema) ve Amerika'da ise direct cinema (dolaysız sinema) Vertov'un bakış açısından etkilenen akımların başındadır (Susam, 2015, s. 134).

Film Kameralı Adam filmi tıpkı *Berlin Büyük Bir Şehrin Senfonisi* filminde olduğu gibi bir şehrin gün doğumundan gün batımına kadar geçen süredeki yaşantısına odaklanmaktadır. Ancak Vertov, çağdaşı Ruttmann gibi kent yaşamını ya da kentteki zengin-fakir ayrımını kurgunun gücüyle, ritmik ve tempolu bir şekilde yansıtmak gibi bir amaç içerisinde değildir. Onun esas gayesi manifestosunda yer verdiği prensiplerle ilişkili film üretilebileceğini ispat etmektir. Bu nedenle de Vertov'un filminde modern şehir imgelerinin temsil edilmesinden ziyade film yapım süreçlerinin baştan sona filmde sunulduğu anlatım çizgisi izlenmektedir. Nitekim film sinematografi aygıtının üzerinde film çeken kamera operatörünü görüntüsüyle açılmakta, ardından film gösteriminin yapılacağı sahneye gelen izleyiciler gösterilmektedir. Yönetmen, açılış sekansı sonrasında izleyicileri, bir evin penceresinden içeriye girmeye davet eder. Bu davetle beraber izleyici filmin içerisine dahil edilirken, henüz yeni aydınlanan şehirden görünümümler yansıtılır: Evinde uyuyan kadın, bankın üzerinde uyuyan adam ve çocuk, hastanenin içinden uyuyan bebekler, boş sokaklar, açılmamış dükkanlar, çalışmayan fabrikalardan detay ve genel çekimler... Durağan giden müziğin hareketlenmesine eşzamanlı şekilde şehir uyanmaya başlar; kamyonetin arkasında elinde kamerasıyla kameraman şehirde gezintiye çıkmış ve sinema-göz kuramında vurgulandığı üzere izleyici şehri kameranın objektifinden görmeye başlamıştır.

(...) Seyirciyi, şu ya da bu görsel olayı, şu tarzda görmeye, benim en elverişli bulduğum tarzda benimsemeye zorluyorum. Göz, alıcının iradesine boyun eğiyor, alıcı gözü olgunun birbirini izleyen anlarına yöneltiyor ve sinema cümlesini en kısa ve en açık yoldan, çözümün doruğuna ya da eteğine götürüyor. (...) Ben sinema-gözüm. Ben mekanik gözüm. Ben makinayım, size dünyayı gösteriyorum, yalnız

benim gösterebileceğim şekilde. Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. 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. (Vertov'dan çeviren Özön, 1968, s. 296-297)

Dave Saunders (2014), *Kuzeyli Nanook* ve *Film Kameralı Adam* filmlerini madalyonun iki yüzüne benzetmektedir. Her ikisi de sinema sanatının formlarına başvurarak, dünyanın farklı versiyonlarını sunmak için gerçekliği yeniden inşa etmektedirler. Fakat Vertov'un yöntemleri Flaherty'den bütünüyle farklıdır. Her şeyden önce Flaherty'nin benimsediğı yol, kaşiflik ve romantizm üzerinedir ve emperyalist duygularla geçmişe yönelik argümanlar hakimdir; Vertov ise tam tersine izleyiciye, kendisi ve mensubu olduğu zihniyetin tutkularıyla örtüşen heyecan verici ve üretken bir gelecek öngörüsünde bulunmakta ve onları harekete geçirmeyi hedeflemektedir. Bu nedenlerden dolayı Saunders, *Film Kameralı Adam* filmini Bolşevikçi bir film olarak görmekten ziyade avangard eser olarak değerlendirmektedir. Öte yandan apaçık şekilde politik söylemlerle dolu olmadığından tam anlamıyla politik film de değildir (s. 113). Bunların yanı sıra, kullandığı montaj teknikleri sayesinde kurmaca dışı sinemaya şiirsel bir üslup kazandıran Vertov, yeniden inşa edilen bir toplumun görünümünü bu şiirsel üslubuyla yansıtmayı tercih etmiştir. Onun kuramında kullandığı her ifade birbirleriyle oldukça tamamlayıcıdır; bireysellik yerine toplumsallığı, durağanlık yerine değişimi öne çıkaran yaklaşımı sadece *Film Kameralı Adam* filminde değil neredeyse tüm filmografisinde karşılaşılan bir durumdur (Nichols, 2017).

Çok yönlü yapısıyla tanınan Dziga Vertov'un izinden gittiğı gerçeklik anlayışına ve belgesel estetiğine zaman zaman eleştiriler getirilmiştir. Örneğin Paul Rotha (2000) Vertov'un belgesel konusunda benimsediğı kendi yöntemlerini başarılı bulmakla beraber, onu konunun yorumlanmasında başvurduğu yüzeyselliğinden dolayı eleştirmektedir. Onun ifadeleriyle; "Vertov, kehanetsel, tanımlayıcı ve zaman zaman da dramatiktir; ancak hiçbir zaman felsefi ve eğitici olamamıştır" (s. 67). Kutay'a (2016) göre ise filmde her ne kadar 'film üretim süreçleri' gösterilmek istense de, film aygıtının yüceltilmesi, kısa planlar ve hızlı kurgunun desteğı, filmi yoğun dramatik yapıya büründürmekte ve yabancılaştırmaktan öte özdeşleşmecî bir filmin ortaya

çıkmasına neden olmaktadır. Gündelik hayat gerçekliği izlenmeye evrilirken, gerçek kişiler de birer oyuncuya hatta kendi hayatlarını oynayan özdeşleşme nesnelere dönüşmüşlerdir (s. 31-32).

Sonuç olarak, Paul Rotha'nın haber-gerçek geleneği içerisinde değerlendirdiği Dziga Vertov sineması, özünde haber filmlerinin salt gerçeklik anlayışını taşıyarak tıpkı haber filmleri gibi oyuncusuz, senaryosuz ve çoğu zaman planlanmamış çekimlere başvururken; aynı zamanda haber filmlerinden gerçeği hem politize hem de estetize etmesiyle ayrılmaktadır. Belgesel sinemanın kendine özgü anlatım teknikleri olabileceğinin güçlü kanıtı niteliğinde filmlere imza atmış yönetmeni ve onun dünya sinema tarihine yön vermiş kuramlarını derinlikli biçimde tartışmak elbette bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Diğer taraftan, onun izleyicilerin gerçeklere dayalı bir belgesel film izlediklerinin farkına varmalarını amaçlayan yaklaşımı, günümüz belgesel anlayışının geldiği noktada, hem biçimsel hem de içeriksel olarak büyük bir etkisi olduğunu göstermektedir.

Propaganda Geleneği

Paul Rotha'nın tür çalışmasında yer verdiği son gelenek, belgesel sinemanın propaganda amacına yönelik üretimler yapılmasına ortam sunan yapısından kaynaklanmaktadır. Şüphesiz yalnızca belgesel sinema değil, bütüncül şekilde bakıldığında sinema sanatı da tarih boyunca egemen güçlerin kendi ideolojilerini kitlelere kabul ettirmelerinin aracı haline gelmiştir. Bu durumda, yönetmenin duruşunun yanı sıra sinema aygıtının politik bir kameraya dönüşme ve ideolojik bir ayna işlevi görme potansiyeline sahip olmasının etkisi büyüktür. Rotha, Sovyetler Birliği, İngiltere, Almanya ve İtalya'nın ayrı ayrı belgesel sinemayı ideolojik ve toplumsal amaçlara hizmet etmesi için propaganda amaçlı nasıl kullandıklarını gözler önüne sermektedir.

Haber gerçek geleneğinde, her ne kadar Dziga Vertov'un söylemleri ve üretim pratiklerinin üzerinde durulsa da söz konusu başlık altında Sovyet Devrimi sonrasında yönetmenlerin birlik ve teklik içerisinde yeni oluşan toplum düzenini sinema aracılığıyla nasıl betimlediklerinden bahsedilmiştir. Bu yüzden propaganda geleneği başlığı altında Sovyetler Birliği'nde yürütülen çalışmalara kısaca değinilmesinin ardından, özellikle İngiltere'de John Grierson önderliğindeki girişimlerin önemli

hususları ele alınmaktadır. Nilgün Abisel, Sovyet sinemasını anlattığı yazısına şöyle bir giriş yapmaktadır:

Birinci Dünya Savaşı noktalandığında dünyanın ilgisi, yüzyılın en çarpıcı ve en kapsamlı siyasal olayına yönelmişti. Yıkılan çarlık rejiminin ardından Rusya'nın geniş topraklarında, iç savaşın çalkantıları içinde yeni bir toplumsal sistemin ve yaşam biçiminin temellerini atma mücadelesi sürüyordu. Ambargolar altındaki bu “bilinmez”, oluşumun, 1920’lerde dünyaya ulaştırdığı ilk ürünler sinema yapıtları oldu (...). Hedefleri belliydi: Devrimin kitlelerce benimsenmesine katkıda bulunmak. Bu onlara, ellerindeki aracın en etkili kullanım yollarını araştırma ve bulup geliştirme olanağını verdi. Böylece, sinema sanatını çözümleyenler ve estetik tartışmaları yönlendirenler yönetmenler oldu. (2006, s. 195)

Sovyet sinemasının ilk adımlarında özellikle üretimde haber filmleriyle belgesel filmlere öncelik tanınmıştır. Ülkenin en ücra köşelerine dahi sinemanın gitmesi için trenlerin vagonları sinema salonlarına dönüştürülmüş, durulan her köyde ve kasabada halka filmler gösterilmiştir. Bu filmlerin içeriklerinde, genellikle Vladimir Lenin’in hedefleri anlatılmış, devrimin kitlelerce benimsenmesi için devrim sonrasındaki ülkenin gücü ve zenginliği gösterilmeye çalışılmıştır. Kurmaca sinema ile bunu başaramayacaklarını anlayan Sovyet sinemacılar bu türdeki üretimleri sınırlandırarak, haber filmlerine ve belgesel filmlere ağırlık vermişlerdir. Ajitasyon trenleri olarak bilinen trenlerin tek işlevi film gösterimi yapmak olmamıştır; bir yandan kameramanlar trenlerle ülkeyi gezerek eğitici ve öğretici nitelikte propaganda filmleri çekmeye devam etmişlerdir (Teksoy, 2005, s. 131). Filmlerde, izleyicilerin politik kabullenme doğrultusunda ikna edilmeleri gerekmektedir. Bu nedenle kişiler ve nesneler oldukları gibi yansıtılmamış, yeni bir görünüm içinde sunulmuşlardır. Gerçek olayların yönetmenin hedefine uygun farklı görünümde yansıtılmaları ve diyalektik yaklaşım araçları ile filmler politik sonuçlara hizmet etmişlerdir (Rotha, 2000, s. 70). Belgeselin Sovyetler’de ulaştığı altın çağ çok da uzun ömürlü olmamıştır, çünkü mevcut rejim zaman içerisinde sanatçıların yaratıcı özgürlüklerine ket vurmaya başlamış, böylece belgeseldeki yenilik kendini sisteme; meydan okuma da durağanlığa bırakmıştır. Ancak yönetmenler tarafından sayfalar dolusu yazılmış teorik metin varken, onların belgesel sinemaya hem kuramsal hem de uygulama açısından sunduğu katkılar hiçbir zaman unutulmayacaktır. Nitekim geliştirdikleri ikna teknikleri ilerleyen yıllarda birçok

sanatçı tarafından kullanılmış ve özellikle siyasi gündemleri estetik bir sezgiyle birleştirmek konusunda sanatçılara ilham vermiştir (Saunders, 2014, s. 49).

İskoç doğumlu yönetmen John Grierson'un sağlam bir kurumsal destek bulmasıyla, belgesel film yapımı adına istikrarlı bir yaşam alanı yaratılmıştır. Onun gelişmekte olan belgesel türünün niteliklerini kurumsal bir tabanla birleştirmesi, belgesel filme uluslararası arenada tanınırlık getirmiş ve tüzel bir dayanak kazandırmıştır. Ulusal kimlik ve ortak toplum algısı yaratmak için belgeselin gücünün farkında olan yönetmen, hükümet desteği modelini kısa sürede çok sayıda ülkeye yaymasıyla da bilinmektedir (Nichols, 2017, s. 237-238). Onun öncülüğünde başlayan harekete Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Paul Rotha, Donald Taylor, Stuart Legg ve Harry Watt gibi genç yönetmenlerin katılımlarıyla da belgesel film kurmaca filminden ayrı bir tür olarak kendi varlığını geniş kitlelerce benimsetme imkanına kavuşmuştur. Ayrıca Cinema Quarterly, World Film News, Documentary Newsletter gibi dergilerde yayımlanan makalelerin hareketin yükselen statüsüne sağladığı katkıları göz ardı edilmemelidir (Aitken, 1990, s. 2-3).

Temelde İngiliz Belgesel Okulu yalnızca propaganda amacıyla ortaya çıkmamış; estetik bir dil ve söylem oluşturma çabası ana ilkelerinin belirlenmesinde çıkış noktası olmuştur. Grierson'u etkileyen iki önemli ismin başında Robert Flaherty ve Dziga Vertov gelmektedir. Flaherty'nin doğal yaşamın içerisine girmesi ve kültürlerin yaşantısına doğrudan, yerinde ve gözlemlenerek tanık olması, Vertov'un ise sinema-göz kuramı ile kamerayı sokağa çevirmesi ve var olan gerçekliğe hiçbir şekilde müdahale etmeden yansıtma çabası, Grierson'un belgesel sinema öyküsünü belirleyen etmenlerdir (Acarsoy, 1997, s. 137). Nitekim aşağıda daha ayrıntılı şekilde ele alınan Grierson'un kuramdan uygulamaya yöneldiği *Drifters* (*Balıkçı Tekneleri*, 1929) filmi *Kuzeyli Nanook* ve *Film Kameralı Adam* filmlerinin izlenimlerini yoğun şekilde taşımaktadır. Yine Acarsoy'a göre, Amerika'da basın, kitle iletişim ve sinema alanlarında eğitim alırken Walter Lipmann'ın görüşlerinden etkilenen Grierson, 1927 yılında İngiltere'ye geri döndüğünde sinemanın yeni eğitim yöntemi başka bir ifadeyle propaganda aracı olarak kullanılabileceğine ilişkin somut fikirlere sahipti (s. 137-139). Grierson, Lenin'in "tüm sanatlar içinde sinema en önemlisidir" sözünden de oldukça etkilenmiş, bu sözler onu ideolojik propaganda için filmin gücüne daha da inanmasına teşvik etmiştir. Sosyal demokrasiyi benimsetmek ve yaygınlaştırmak amacıyla bu

devrim özdeyişiiyle bağdaşan görüşe manifestolarında rastlamak mümkündür (Swann, 1989, s. 7). Bu fikirlerden yola çıkarak Lipmann'ın üzerinde durduğu, modern toplumların karmaşık yapısını kendisine temel alıp, sorunların çözüme kavuşturulmasında sinemanın etkin birer araç olabileceği görüşünü günden güne özümsemesidir.

Belgesel sinemayı 'kürsü' olarak gördüğünü ifade eden Grierson, biçimsel ve şiirsel üsluplardan olabildiğince uzak durmaya gayret göstermiş, her fırsatta kendi duruşunu Flaherty'nin romantik idealizminin aksi olarak tanımlamıştır. Onun belgesel filme yaklaşım biçiminde yalnızca kitleleri eğitmek ve bilgilendirmek ön planda değildir. Toplumsal politika alanına girerek, sosyal meselelerle ilgili kamuoyuna çözüm önerileri sunmak, bu önerilere karşı onları hazırlamak, çeşitli değer ve inançlar üzerinde ulusça fikir birliğine vardırarak ve belirli bir ortak bakış açısına yönlendirmek, Grierson'un kuramsal çalışmalarında sözünü ettiği ve kendisinin izinden gelen yönetmenlere de benimsettiği yaklaşımlarındandır (Nichols, 2017, s. 239-240). Grierson, ekibindeki personeline estetik duygudan kaçınmaları gerektiğini ısrarla söylemektedir. Onlara altını önemle çizerek şunu ifade ediyordu: "Bizler ilk önce propagandacıyız, daha sonra film yapımcısıyız. Sanat bir çekiktir, bir ayna değildir" (Barnouw, 1993, s. 90).

Diktatörlük veya totaliter sistemlerle yönetilen ülkelerin sineması yakından gözlemlendiğinde, siyasi liderlerin otoritelerini kabul ettirme amacıyla, belgesel sinemanın kitleleri etkileme, düşünceleri empoze etme ve ikna etme gücünden yararlandığı başka bir deyişle sinemanın düşünce silahı olarak kullanıldığı açık şekilde ortadadır. Sovyetler'de hükûmet destekli ama aynı zamanda hükûmeti ve komünizmi olumlayan filmler çekilmesi konusunda ilk tohumların atılması ve yönetmenlerin yetiştirilmesinin ardından İngiltere'de kurulan Film Birimi ile propaganda geleneği somutlaşmış, İtalya ve Almanya'da kurulan Propaganda Bakanlıkları neticesinde ise kitlelerin belirli bir amaç etrafında toplanmasını sağlamanın belgesel sinemayla mümkün olduğu kanıtlanmıştır. 1930'lu yıllar, 1929 Büyük Buhranı'nın yol açtığı ekonomik bunalımın bütün yönleriyle tüm dünyada kendini hissettirdiği, öte yandan 1940'lı yıllara doğru ilerledikçe dünyanın savaş hazırlıkları içinde olduğu, faşizmin Avrupa'da yayıldığı tüm bunların sonucu olarak toplumların kaos ortamına sürüklendiği dönemler olmalarıyla bilinmektedir.

Almanya’da Adolf Hitler’in iktidara gelmesinin ardından, Sovyetler Birliği’nde yeni düzenin benimsenmesinde sinemanın oynadığı etkili rolü fark eden ilk kişi Hitler’in Milli Eğitim ve Propaganda Bakanlığı’na atadığı Joseph Goebbels olmuştur. Goebbels’in yaptığı ilk icraatlarından biri Devlet Kültür Odaları kurması ve bu merkezde sinemanın parasal sorunlarının yanı sıra estetik ve düşünsel kimliğini belirleyen filmler yapılması yönünde yönetmenleri teşvik etmesidir. Kısa süre içerisinde de Alman ulusunun üstün niteliklerini ve Alman ordusunu yücelten filmler yapılması yönetmenlere dayatılırken, toplumun ideolojik dönüşümüne kaynaklık eden ve Nazizm olgusuna doğrudan ya da dolaylı biçimde övgüler düzen filmlerin sayısında artış yaşanmıştır (Teksoy, 2005, s. 293). Goebbels’in propaganda teknikleri olarak tarihe geçen söz konusu stratejiler, özellikle kültür ve sanatı, iktidarların söylemlerini meşrulaştırdıkları bir mecra haline dönüştürmüştür. Bununla birlikte, üretilen filmlerin temel odak noktası yalnızca kitlelerin istenilen siyasi görüşü benimsemeleri yönünde içerikler üretilmesi değildir. Kitlelerden bu görüşü kolektif olarak özümsemelerinin yanı sıra aktif şekilde katılmaları ve bir eylemde bulunmaları talep edilmektedir.

Nazi Almanya’sı Sineması’nda Nazizm’in üstün ırk düşüncesinin ve fiziksel ideallerinin, görüntü diliyle kurgulandığını belirten Yılmaz’a (2014) göre, bu filmlerde Almanya ve Alman ırkı her şeyin üzerindedir. Filmlerde yoğun biçimde milliyetçi, ırkçı ve faşist söylemler tercih edilirken, Hitler’e kesin bir itaat söz konusudur. Bu nedenle filmlerde her şey kusursuz ve eksiksiz tasarlanmaktadır (s. 322). Belgesel sinema tarihinde propaganda filmi denildiğinde akla ilk gelen isim Leni Riefenstahl ve onun yönetmenliğinde çekilen *Triumph des Willens (İradenin Zaferi, 1935)* ve *Olympia (1938)* filmleri olmaktadır.

Goebbels, Eisenstein’ın *Battleship Potemkin (Potemkin Zırhlısı, 1925)* filmini propaganda filmlerinde öncü örnek kabul etmiş ve bu şekilde yapılacak Nazi propaganda filminin bir yandan komünizmi önleyeceğine diğer yandan da Alman halkının desteklerini kazanacaklarına inanmıştır. Bu amacı yerine getirmekle görevlendirilen Riefenstahl, Nuremberg’de düzenlenen toplantının kayda alımı sırasında gerçek olanı sahneye koyarken, binlerce figüran, çok sayıda kameraman ve teknik ekiple beraber çalışma fırsatı bulmuştur (Gündeş, 1998, s. 79). Riefenstahl’ın ekibi 172 kişiden oluşmaktadır: 16 kameraman ve 16 kamera asistanı, 9 hava

fotoğrafçısı, 17 haber filmi çalışanı, 17 aydınlatma teknisyeni ekipte yer alan başlıca yapım elemanlarıdır (Barsam, 1975, s. 23).

İradenin Zaferi filmi, bir yandan sergilediği propaganda teknikleri, diğer yandan temsil ettiği sinemasal estetik değerleriyle yalnızca belgesel sinema alanında değil, dünya sinema tarihinde de en çok tartışılan filmlerin başında gelmektedir. Bu doğrultuda, literatürde filmin iktidarı meşrulaştıran ve kitleleri yönlendiren aynı zamanda da sinemasal teknikleri başarıyla kullanan yönlerinin değerlendirildiği pek çok analizle karşılaşmaktadır. Bu çalışmalar arasında en dikkat çeken Richard Meran Barsam'a aittir.

Filmi bütünüyle eşsiz bir propaganda belgeseli olarak gören Barsam'ın (1975) ifadeleriyle, film görüntüden daha çok kurgu başarısıdır. Bu kurguyu düzenlerken ise yönetmenin iki temel amacı vardır: İlki Nazi partisini övmek, ikincisi ise Adolf Hitler'i yüceltmektir. Riefenstahl ve ekibinin başarmak istedikleri esas kaygılarından biri de parti içerisindeki birlik, beraberlik ve dayanışmayı kitlelere inandırmaktır. Barsam'ın düşüncesine göre, Goebbels, Riefenstahl'nın yapım yöntemlerini onaylamamıştır, fakat o yönetmenin yaratıcı yönünden ve filmdeki Hitler temsilinden oldukça etkilenmiştir. Filmi hem belgesel hem de propaganda olarak gördüğünü belirten Barsam, gerçekliğin hem kayıt altına alındığından hem de dönüştürüldüğünden söz etmektedir.

Everson (1979) *İradenin Zaferi*'ni, tüm zamanların en mükemmel belgesellerinden ve filmlerinden biri olarak adlandırmaktadır. Tam anlamıyla ve dikkatle incelendiğinde belgeseldir, çünkü Nürnberg'deki Nazi toplantılarını yani kamuya açık bir etkinliği kayıt altına almaktadır. Öte yandan da filmidir, çünkü etkinlik incelikli bir şekilde önceden planlanmış ve sahnelenmiştir (s. 138). Nitekim Riefenstahl ve Hitler, Nürnberg'deki parti toplantısı öncesinde beraber buraya gelmişler, yapım öncesi planlama ve hazırlıklarla yakından ilgilenmişlerdir (Devereaux, 1998, s. 228).

Sonuç

İlk belgesel film olarak kabul edilen *Kuzeyli Nanook*'dan (Robert Flaherty, 1922) bu yana belgesel filmin dilinde hatırı sayılır değişimler göze çarpsa da, belgesel film, izleyicileri bilgilendirmeye, araştırmaya, keşfetmeye, okumaya ve yorumlamaya, teşvik etmeye, insan ve toplumla ilgili gerçekçi meseleler üzerinde tartışmaya, bilginin ve bilimin önemini hatırlatmaya, toplumların kültürlerini kayıt altına almaya, toplumsal

hafızanın korunmasına ve gelecek nesillerin bunu öğrenmesine aracılık etmeye devam etmektedir.

Belgesel film yönetmenleri, belgesel tarihçileri, eleştirmenleri ve izleyicileri için bugün hala belgesel, doğanın ve yaşamın gerçekliğine en az müdahalede bulunarak kayıt altına alan ve bunu neredeyse bir asırdan fazla sürdüren bir türdür. Lumière Kardeşler'in büyük ve büyüğü keşfi sinematografi aygıtıyla yapılan ilk kayıtlarla kökenleri atılan belgesellerin, belge film, haber film, gerçek film ve gezi filmleri gibi farklı isimlerle anılmasından uzaklaşarak 'belgesel' ismini alması, ham görüntülerin sıralanmasıyla değil kayda alınan gerçekliğin film yapımcısı tarafından yorumlanması, estetize edilmesi ve izleyicilerin bunu anlamlandırması ile mümkün olmuştur. Gerçeklerin ardından gitmek ve onları açığa çıkarmak için çabalayan belgesel sinema toplumu değiştirmede doğrudan bir güce sahip olmasa da toplumdaki değişimi tetikleyen en önemli motivasyonlardan biridir. Bu nedenledir ki belgesel sinemacı toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket etmekte, toplumu bilgilendirmeye ve farkındalık yaratmaya özen göstermektedir. Her şeyden önce merak etme ve öğrenme güdülerıyla yola çıkan belgesel sinemacının temel işlevi izleyicileri konu hakkında düşündürmek ve onların zihninde sorular sormasına imkan tanımaktır. Ancak sorular sormaya başlayan izleyici de farkındalık yaratmak mümkün olabilmekte ve değişim arzusu yerine getirilebilmektedir. Kurmaca sinemanın inandırıcılığa, belgesel sinemanın ise gerçekçiliğe dayanan anlatım dili her ne kadar birbirlerinden farklılıklar taşısa da nihayetinde her iki tür de sinema aygıtını derdini anlatmak ve bir şeyler söylemek için araç olarak kullanmakta ve hikaye anlatımının dinamikleriyle var olmaktadır.

Bu dinamikler ekseninde belgesel sinema bir bütün olarak değerlendirildiğinde; belgesel filmin, başta öykülü filmler olmak üzere onu diğer türlerden ayırt eden prensiplere sahip olduğu ve bunları içselleştirerek günümüz genç nesil belgeselcilerine aktardığı söylenebilir. Bununla birlikte kurmaca sinemanın bilim kurgu, drama, komedi, korku, western vb. gibi onu zenginleştiren birçok alt türü olduğu gibi belgesel sinema da yapısı ve işlevi gereği farklı biçim, üslup ve yaklaşımların benimsendiği geniş bir alan sunmaktadır. Glynne'nin (2011) vurguladığı üzere her şeyden önce belgesel terimi, içinde çok sayıda farklı filmi barındırmaktadır. Üstelik bu farklılık yalnızca biçimler konusunda geçerli değildir, en az biçimler kadar temalar da bir o

kadar çeşitlidir (s. 23). Belgesel film üzerinde tür çalışmalarının yapılması onun bir sanat formu olarak değer görmesinin de somut göstergesidir. Kimi yazarlar konu veya temalarına, kimi yazarlar biçimine, bazı yazarlar ise teknolojik düzlemde belgeseli türlere ayırmayı tercih etse de özünde tüm bunlar belgeselin gelişimini desteklemiştir.

Belgesel sinemanın bu gelişim sürecinde, teorik bir zemin sağlama hususunda büyük çaba sarf eden teorisyenlerin başında Paul Rotha gelmektedir. Bu çalışmada, Paul Rotha'nın belgesel sinemaya sunduğu katkılara odaklanılmış; onun belgeseli tematik ve biçimsel düzlemlerde kategorize ederek türleri nasıl tanımladığı ve belgeseli sınıflandırmaya yönelik nasıl bir temel oluşturduğu değerlendirilmiştir. Çünkü onun geliştirdiği sınıflandırma hem estetik hem de işlevsel olarak belgeselin gelişimine büyük katkılar sunmuştur. Paul Rotha'nın incelenen dört temel türü belgesel sinemanın ortaya çıkışından, İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar gelen tarihsel gelişimine ışık tutması açısından oldukça önemlidir. Robert Flaherty'nin önderliğindeki doğalcı gelenek, Walter Ruttmann kılavuzluğundaki gerçekçi gelenek, Dziga Vertov'un yönlendiriciliğinde haber-gerçek gelenek, John Grierson ve Leni Riefenstahl öncülüğündeki propaganda geleneği gibi türlerin günümüzde belgesel sinemanın zengin ve çok yönlü bir tür haline gelmesindeki katkıları yadsınamazdır.

Şüphesiz ki günümüz dijital teknolojilerinin hem kurmaca hem de belgesel film pratiğini yeniden şekillendirdiği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, belgesel filmin sınırlarının giderek esneklediğini ve tür kavramının iç içe girerek bulanıklaştığını kabul etmek önemlidir. Başka bir ifadeyle, yerleşik belgesel pratiklerinde meydana gelen bu değişimler ile, belgesel sinema, biçimsel ve içeriksel olarak alt türlerden oluşan dinamik ve katmanlı bir alan olarak sürekli devinim içerisinde. Bu devinimde, belgesel sinema yalnızca gerçekliği aktarmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyiciyle etkileşim kurmaya çalışarak kendi sınırlarını sürekli genişletmektedir. *Yeni medya belgeseli* veya *interaktif belgesel* adı altında dijital kültürle bütünleşen türlerin doğduğu ve bu yenilikçi türlerin belgesel sinemaya farklı bir boyut kazandırdığı bir gerçektir. Bu çalışma kapsamında Paul Rotha'nın tanımladığı belgesel film türleri yakından incelendiğinde, bu yeni türlerin özünü oluşturan etkileşim ve katılım gibi kavramların geleneksel belgesel film geleneğinin de tarihsel dayanaklarını oluşturduğu açıkça görülmektedir. Rotha'nın perspektifinden belgesel türleri değerlendirildiğinde, belgesel sinemanın özünde iş birlikçi, etnografik ve

katılımcı bir anlatı geleneğini barındırdığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, günümüz belgesel sinemasının türsel sınırlarının giderek esnekleştiği ve farklı anlatı biçimlerinin birbirine içkin hale geldiği bir dönemde, bu yapıları daha geniş bir bağlamda anlamlandırmak için Paul Rotha'nın belgesel sinema kuramına yaptığı katkılar yeniden değerlendirilmelidir. Rotha'nın belgesel türlerine ilişkin sınıflandırması, yalnızca tarihsel bir referans noktası olmakla kalmayıp; aynı zamanda günümüz belgesel pratiğinde öne çıkan etkileşim, katılım ve iş birliği gibi yaklaşımların kökensel izlerini de sürmemize olanak tanımaktadır. Bu çerçevede, Rotha'nın kuramsal mirası, çağdaş belgesel sinemayı anlamlandırmak ve onu geleneksel anlatı biçimleriyle ilişkilendirmek adına önemli bir düşünsel zemin sunmaktadır.

Sorumluluk Beyanı

Bu çalışma kapsamında insan veya hayvan denekler üzerinde herhangi bir deneysel uygulama gerçekleştirilmemiştir. Bu nedenle etik kurul onayı gerekmemektedir. Yazar, çalışmanın yürütülmesinde akademik ve etik kurallara uygun davrandığını beyan eder.

Kaynakça

- Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. De Ki Basım Yayım.
- Acarsoy, A. (1997). İngiliz belgeselciliği. D. Derman, S. Günaydın & A. İnam (Der.), *Sinema akımları* (s. 137–147) içinde. Med-Campus # A126 Proje Yayınları.
- Aitken, I. (1990). *Film and reform: John Grierson and the documentary film movement*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Andrew, J.D. (2007). *Sinema kuramları* (İ. Şener, Çev.). İzdüşüm Yayınları.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford University Press.
- Barsam, R. M. (1973). *Non-fiction film: A critical history*. E.P. Dutton Press.
- Barsam, R. M. (1975). *Triumph of the Will*. Indiana University Press.
- Barsam, R. M. (1988). *The vision of Robert Flaherty: The artist as myth and filmmaker*. Indiana University Press.
- Bazin, A. (2013). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayıncılık.

- Berger, J. (2010). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bromhead, T. D. (1996). *Looking two ways: Documentary's relationship with cinema and reality*. Intervention Press.
- Cavalcanti, A. (Yönetmen). (1926). *Yalnızca Saatler* [Film]. Films de France.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya sinemasında akımlar*. İzdüşüm Yayınları.
- Çelikcan, P. (2020). Türkiye’de belgesel sinemanın kısa bir tarihçesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 529–542.
- Danzker, J.A.B. (1980). Robert Flaherty / photographer. *Studies in Visual Communication*, 6(2), 5-32.
- Demir, Ü. (2017). İdeoloji tarafından yeniden üretilen belgesel sinemanın gerçekliği: Son Kale Çanakkale. H. Kuruoğlu & A.F. Parsa (Ed.), *Belgesel filmde zamanın ruhu* (s. 87–101) içinde. Detay Yayıncılık.
- Devereaux, M. (1998). Beauty and evil: The case of Leni Riefenstahl’s *The Triumph of the Will*. J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and ethics* (s. 227–257) içinde. Cambridge University Press.
- Eisenstein, S. (Yönetmen). (1925). *Potemkin Zırhlısı* [Film]. Goskino.
- Everson, W. K. (1979). *The Triumph of the Will*. L. Jacobs (Ed.), *The documentary tradition* (s.138–140) içinde. W.W. Norton & Company.
- Flaherty, R. (Yönetmen). (1922). *Kuzeyli Nanook* [Film]. Revillon Kardeşler.
- Flaherty, R. (1968). Flaherty / konuşma (Çev. T. Arıburnu). *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 196, 404–408.
- Glynne, A. (2011). *Belgeseller nasıl yapılır, nasıl dağıtılır* (Z. Mertoğlu Oğur & N. Işık Çeper, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Günaydın, S. (1997). Devrim sanatı ve sinemaya etkileri. D. Derman, S. Günaydın & A. İnam (Der.), *Sinema akımları* (s. 24–50) içinde. Med-Campus # A126 Proje Yayınları.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel filmin yapısal gelişimi Türkiye’ye yansımaları*. Alfa Basım Yayın Dağıtım.

- Grierson, J. (Yönetmen). (1929). *Balıkçı Tekneleri* [Film]. Empire Marketing Board.
- Grierson, J. (1968). Belge film üstüne (A. Göktürk, Çev.). *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 196, 343–347.
- Ivens, J. (1967). Belge filmi üstüne notlar. *Yeni Sinema*, 5.
- Jacobs, L. (1979). *The documentary tradition*. W.W. Norton & Company.
- Kutay, U. (2016). *Gerçeklik krizi ve belgesel sinema*. Es Yayınları.
- Makal, O. (1984). *Kaynak metinlerle dünya sinema tarihi I*. Ders Notları, İzmir.
- Macdonald, K. ve Cousins, M. (1996). *Imagining reality: The faber book of documentary*. Faber and Faber.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş* (D. Eruçman, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. Agora Kitaplığı.
- Pembecioğlu, N. (2005). Birey ve belgesel film. N. Pembecioğlu (Ed.), *Belgesel film üstüne yazılar* (s. 11–23) içinde. Babil Yayıncılık.
- Reimer, R., Zachau, R. ve Sinka, M. (2017). *German culture through film: An introduction to German cinema*. Hackett Publishing.
- Riefenstahl, L. (Yönetmen). (1935). *İradenin Zaferi* [Film].
- Riefenstahl, L. (Yönetmen). (1938). *Olympia* [Film]. Olympia-Film GmbH.
- Rotha, P. (1930). *The film till now*. Jonathan Cape.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel sinema* (İ. Şener, Çev.). İzdüşüm Yayınları.
- Ruby, J. (1980). Introduction: A reevaluation of Robert J. Flaherty, photographer and filmmaker. *Studies in Visual Communication*, 6(2), 2–4.
- Ruttman, W. (Yönetmen). (1927). *Berlin Büyük Bir Şehrin Senfonisi* [Film]. Fox Film Corporation.

- Saunders, D. (2014). *Belgesel* (A. N. Kaniyaş, Çev.). Kolektif Kitap.
- Salazar, J.F. (2008). The Documentary Screen. H. Cohen, J. Salazar & I. Barkat (Ed.), *Screen media arts: an introduction to concepts and practices* (s. 280–321) içinde. Oxford University Press.
- Stein, E. (2013). Abstract space, microcosmic narrative, and the disavowal of modernity in Berlin: Symphony of a Great City. *Journal of Film and Video*, 65(4), 3–16. doi:10.5406/jfilmvideo.65.4.0003.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal bellek ve belgesel sinema*. Ayrıntı Yayınları.
- Swann, P. (1989). *The british documentary film movement 1926-1946*. Cambridge University Press.
- Tağ, Ş. (2003). *Belgesel sinema ve türleri* (Tez No. 124604) [Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi cilt 1*. Oğlak Yayıncılık.
- Ünal, Y. (2008). *Dram sanatı ve sinema anlatım olanakları ve sınırlılıkları*. Hayalet Kitap.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1929). *Film Kameralı Adam* [Film]. Vseukrainskoye Foto Kino Upravlenie.
- Vertov, D. (1968). “Sinema-Göz”cülerin devrimi (N. Özön, Çev.). *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 196, 295298.
- Yılmaz, H. (2014). Leni Riefenstahl'ın belgesellerinde Nazi propagandası ve analizi. Ö. İpek (Der.), *Tanıklıklar sineması* (s. 279–337) içinde. Agora Kitaplığı.