

DÜŞÜNCE Mİ, EĞLENCE Mİ? TÜRKİYE'DE TELEVİZYON BELGESELLERİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Ahmet Oktan *

ÖZET

Bugün belgesel sinema, varlığını sürdürebilmek için büyük ölçüde televizyona bağımlı hale gelmiştir. Ancak ticari kaygıları ön plana alan televizyon yayıncılığı ile toplumsal sorumlulukları ağır basan belgesel sinemanın ilişkisi oldukça sorunlu bir ortaklık görünümü sergilemektedir. Bu çalışma Türkiye’de televizyon ve belgesel sinema ilişkilerini konu almakta, ekranlarda varlık gösteren belgeseller aracılığıyla, televizyonun belgesel sinemaya bakışını sorgulamayı ve anlamayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede ulusal yayın yapan 16 televizyon kanalı bir hafta süreyle izlenmiş ve bu sürede yayınlanan belgesel programlar, süre, tür, içerik, anlatım gibi özellikleri bakımından incelenmiştir. Elde edilen bulgular, çalışmanın kuramsal bölümünde yer verilen tartışmalar ışığında yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: “Belgesel film”, “televizyon belgeselleri”

THOUGHT OR ENTERTAINMENT? A CRITICAL APPROACH TO THE TELEVISION DOCUMENTARIES IN TURKEY

ABSTRACT

Today, documentary film depends mostly on television to be able to keep its living. On the other hand the relationship between tv broadcast, that gives importance to the commercial concerns, and documentary cinema, that overpowers the social responsibilities, displays a rather problematic partnership outlook. This work is about the relationship between tv and documentary cinema in Turkey and aims at examining and understanding the tv’s point of view to the documentary cinema, through the documentaries that take place in the screens. In this frame, 16 TV channels that make national broadcast had been observed for one week period and the documentaries that broadcasted during this time had been examined in the regards of duration, genre, content and expression. The obtained findings were tried to be commended in the light of the discussions that took place in the theoretical part of the work.

Keywords: “Documentary film”, “TV documentaries”

GİRİŞ

TRT’nin yayın tekelinin kırıldığı ve özel televizyon kanallarının hızlı bir şekilde yayın hayatına katıldığı 1990’lı yılların ilk yarısında, belgesel sinema alanında çalışan araştırmacılar ve uygulayıcılar için kilit sorulardan birisi, bu yeni yayın organlarının belgesel sinema açısından önemli getiriler sunup sunmayacağıydı. Bu soruyu olumlu yanıtlayanlar çoğunluktaydı çünkü özel kanalların, ayıracağı bütçelerle hem belgesel filmlerin üretim aşamasına katkı sağlayacakları hem de ortaya çıkan eserlerin halka ulaştırılmasında yeni bir mecra olarak kullanılacağı yönünde umutlar besliyorlardı. Böylece belgesel sinema hep ihtiyaç duyduğu

ama bir türlü kalıcı hale getirilemeyen kurumsal desteklere de kavuşabilecek, devletin yerine getirmediği sorumluluğu özel televizyonlar üstlenecekti. Nitekim devlet, belgesel sinemayı, çok sınırlı örnekler dışında, desteklemediği gibi uyguladığı sansür nedeniyle gelişmemesinde etken olmuştur. Bu çerçevede özel kanalların yaygınlaşması, belgesel sinemanın yeni olanaklara kavuşacağı ve canlanacağı yönünde bir umudu yeşertmiştir.

Bu çalışmada, ilk özel kanal olan Star Box’ın yayına başladığı 1989 yılından bu yana geçen yaklaşık 20 yılın sonunda Türk televizyonlarında yer alan belgesel filmlerin ulaştığı durum incelenerek, televizyonun belgesel sinemaya nasıl baktığı, belgesel sinema için gerçekten de

* Arş. Gör., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi

umulduğu gibi bir yaşama alanı yaratıp yaratmadığı sorgulanacaktır. Bu amaçla ulusal yayın yapan 16 televizyon kanalı (Kanal D, Atv, Star TV, Show TV, Kanal 1, TV8, TRT 1, TRT 2, NTV, CNN Türk, Kanal Türk, Flash TV, Cine 5, Fox, Kanal 7, Stv) seçilmiş ve bu kanallarda yayınlanan belgesel programlar bir hafta süreyle -10-16 Mart 2008 tarihleri arasında izlenmiştir. İncelenen televizyon kanallarının seçilmesinde, ulusal ölçekte yayın yapması, izleyicinin kanala erişim serbestisi, izlenme oranı gibi ölçüler kullanılmış, tematik kanallar, izleyicinin belli bir ödeme karşılığında ulaşabildiği kanal paketleri bu çalışmanın dışında tutulmuştur.

Giriş ve iki bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, belgesel sinemanın ne olduğu ve ne olmadığı tartışması çerçevesinde, belgesel sinemaya toplumsal alan içerisinde atfedilen değerler ve sorumluluklar tartışılmaktadır. Çalışmanın inceleme bölümünü oluşturan ikinci bölümde ise televizyonlarda yayınlanan belgesel programlara ilişkin elde edilen veriler, 1998 yılında Huriye Kuruoğlu tarafından benzer bir yöntemle yapılan “Grierson’dan Discovery Channel’a Belgesel Film” (Kuruoğlu 1999) başlıklı çalışmada ortaya konulan verilerle de karşılaştırılarak, televizyon kanallarının belgesel sinemaya yaklaşımı, televizyonlarda belgesel adı altında yayınlanan programların kuramsal bölümde tartışılan nitelikleri taşıyıp taşımadıkları, belgesellerin toplumsal sorumluluklarını yeterince yerine getirip getirmediikleri sorgulanarak bir sonuca ulaşmaya çalışılmaktadır.

1. BELGESEL FİLM NEDİR?

Sinema ortaya çıktığı yıllardan itibaren gerçekliğe yönelme ve kurmaca öyküler üretme şeklinde iki ana eğilim ortaya çıkmıştır. Melies’in yolunda ilerleyen kurmaca (fiction) sinema zamanla bir endüstriye dönüşürken, Lumiere’lerin çalışmalarıyla ilk örneklerini veren kurmaca olmayan (nonfiction) sinema da gelişmiş ve kendi içerisinde de farklı yaklaşımlar biçimlenmiştir. Sinemanın kurmaca olmayan kolu içerisinde bir yaklaşım biçimi olan belgesel sinema (Barsam 1973: 369) da gerçek anlamda 1920’li yıllardan itibaren gelişim göstermiştir. Fransızca’da gezi filmleri için kullanılan “documentaire” kavramından türetilen “documentary” ilk olarak John Grierson

tarafından, New York Sun için Şubat 1926’da kaleme alınan bir yazıda, Robert Flaherty’nin Moana’sını değerlendirirken kullanılmıştır. Belgesel sinemanın ilk kuramcı ve uygulayıcılarından biri olarak kabul edilen Grierson, daha sonra documentary kavramını “gerçekliğin yaratıcı bir biçimde işlenişi” (the creative treatment of actuality) (Hardy 1791: 13, Rabiger 1998: 3, Ray 1971: 381) şeklinde tanımlamıştır.

Belgesel filmin bu ilk tanımlamasında öncelikle gerçekliğe ve yaratıcı yorumla yapılan vurgu dikkati çekmektedir. İlerleyen yıllarda farklı kuramcılar ve kurumlar tarafından yapılan belgesel film tanımları da büyük ölçüde bu iki temel unsura dayanmakla birlikte, bu film türünün taşınması gereken diğer bazı özellikler de tanımlara eklenmiştir. Örneğin, Dünya Belgesel Birliği’nin 1948 yılında yaptığı tanımında; “ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden kurulmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü, belgesel filmdir” (Mutlu 1991: 151), denilerek belgesel filmin duygulara ve akla seslenme niteliğine vurgu yapılmaktadır. Nijat Özön ise belgesel filmi, “gerçek yaşamdan alınan herhangi bir olguyu kendi doğal çevresi ve akışı içinde ya da buna en yakın biçimde sonradan kurulmuş bezemlerle (dekorlarla), seçilmiş yerlerde işleyen, çok kez belirli bir amacı yansıtan film çeşidi” (Özön 1981: 35) şeklinde tanımlamaktadır.

Bu tanımların hepsinde hemen dikkati çeken unsur, “gerçekliğe” yapılan vurgudur. Bununla birlikte belgesel sinemada “gerçeklik” problemi başlangıçtan bu yana hep sorunlu ve bir türlü kesin bir şekilde üzerinde uzlaşa sağlanamayan bir konudur. Belgesel sinemanın gerçeklikle ilişkisi daha konu seçiminde başlar. Belgesel sinema, kendisinden önce var olan ve daha sonra da var olmaya devam edecek olan bir durumu, bir gerçeği ele alır; işler. Ele alınan konu filmde bağımsız bir varlıktır ve belgesel film yönetmeni, kendisinden önce tasarlanmış bir malzemeyi yorumlamaktadır. Bu nedenle belgesel sinemacının ele aldığı konuya müdahale etmeden kullanması gerekmektedir (Hakan Aytekin’le 29.01.2005 tarihinde yapılan yüzyüze görüşme).

Öte yandan film ve gerçek arasında kurulan ilişki birebir örtüşen bir ilişkiden çok, belgesel

film yönetmeninin dünyasından izler de taşıyan bir süreçtir. “İnsanoğlu etrafını çevreleyen gerçeklerin algılanmasında seçici bir alıcı durumundadır. Bazı alanları algılar, diğer bazıları ise ona kapalı kalır. Algıladıkları onun için gerçektir. Algılamadıkları ise onun için mevcut değildir” (Wolf 1980: 5). Kaldı ki bugün, bireyin her an ve her taraftan maruz kaldığı bilgi bombardımanı nedeniyle bireyin gerçekliğe dair algısı da belirsizleşmekte, bulanıklaşmaktadır. Dolayısıyla gerçeklik algısı kişiye ve zamana bağlı olarak farklılaşabilmekte, filme yansıyan “gerçeklik” de büyük ölçüde filme damgasını vuran yönetmenin bakışıyla biçimlenmektedir.

Stefan Jarl’a göre, “tam ve objektif bir belgesel mümkün değildir. Bir film yapımcısı bir odaya kamera ile girdiğinde ortamı etkiler ve ani bir psikolojik dönüşüm ortamı kaplar (Jarl 1998: 149). Dolayısıyla günlük olağan yaşamı etkilemeksizin kaydetmek mümkün görünmemektedir. Dahası, iki boyutlu görüntü, görsellik, kamera kullanımı, kurgu gibi sinemasal kodlar da öznelğin belirleyici olduğu süreçlerdir. Örneğin kameranın neyi, hangi açıyla çektiği, çerçeveye nelerin alınıp, nelerin dışarıda bırakıldığı vb. editöryel kararlardır (Rabiger 1998: 7) ve bu kararlar yönetmenin algı evrenine dair ipuçlarıdır aynı zamanda. Jarl’a göre (1998: 149-150), film yönetmeni bir manipülatördür. Çünkü film sahneleri asla filme alındıkları düzende gösterilmezler. Yönetmen sahneleri amacına ulaşmak için en uygun olduğunu düşündüğü tarzda düzenler. Dolayısıyla izleyici manipüle edilmiş olur.

Bu çerçevede belgesel film yönetmeninin sorumluluğu, salt gerçeği aktarmadığının bilincinde olmak ancak diğer yandan da, gerçekliği çarpıtmadan, olguları aslına sadık kalarak yansıtmaya çalışmaktır. Bu noktada belgesel sinemanın diğer bir önemli ilkesi olan etik kaygılar devreye girmektedir.

Gerçek yaşamdan alınan konuları gerçek mekanlarda ve gerçek kişilerle aktarma niteliğiyle, hayali öyküler anlatan kurmaca sinemadan ayrılan belgesel sinemanın, belgeleme niteliği öne çıkmakta ve bu yönüyle “belge film”e yaklaşmaktadır. Ancak sadece belgelemek belgesel sinema için yeterli değildir. Yorumlama da, ‘kayıt’ etmek kadar önem taşıyan bir

başka işlemdir. Belgesel sinema kayıt ettikleri ile toplumun daha geniş amaçları arasında geçmiş, bugün ve gelecek açısından bir ilişki kurarak, bir başka deyişle ‘yorum’ aracılığıyla bir bütün gerçekliğe ulaşmak zorundadır (Ulutak 1988: 110-111). “Belgesel film bir toplumsal eleştiri rolünü üstlenmeli, gerçekliğin görünmeyen boyutlarını açığa çıkarmalı, izleyiciyi toplumsal olarak eleştirel bir sonuca götürmelidir (Rabiger 1998: 3).

Sanatsal bir yaratım olmasıyla da ilişkili olan yorumlama niteliği belgesel sinemacıya muhalif bir tavır ve filme konu edilen malzemeyi insani değerler üretecek şekilde işleme sorumluluğunu da yüklemektedir. Barbaro’ya göre, filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi kamera da onu kullananın yaratıcı gücüne bağımlıdır ve her bakımdan, yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı (Barbaro 1968: 350). Belgesel film yönetmeni kamerayı ve sinemanın diğer olanaklarını, bilgisini, birimini ve dünyaya dair duyarlılıklarını eserine işlemek ve eseri üzerinden izleyicisine seslenmek üzere kullanır. Belgesel sinemacı için sanatsal yaratım, sadece var olan bir gerçekliği yansıtmamanın çok ötesinde, bir anlam üretme sürecidir. Grienson’un deyişle “sanat, gerçekliği gösteren bir ayna değil, ona şekil veren bir çekiçtir” (Rabiger 1998: 19, Renov 1993: 29). Sanata atfedilen böylesi bir misyondan, gerçeklikle ilişkisi göz önüne alındığında belgesel sinemaya düşen pay oldukça büyüktür.

Paul Rotha’ya göre, hiçbir yönetmen, belgesel yapımı, basit olarak kendine ödenen ücret nedeniyle gerçekleştirmez. Onları motive eden asıl neden, yaptıkları belgeselleri, günümüzde mevcut olan toplumsal ifadelerin en önemli araçlarından biri olarak görmeleridir (Rotha 2000: 85). Rotha (1968: 88), belgesel sinemacının eseri aracılığıyla, halkı ve onun sorunlarını göz önüne sermek, halkın bir bölümünü diğerine tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve anlayışlı çözümler yapmak, güçsüzlükleri araştırmak, olayları bildirmek, deneyleri dramatize etmek, toplumun egemen sınıfları arasında daha geniş ve içten bir anlayış yaymak gibi görevleri yerine getirmeye çalıştığını, bununla birlikte, belgeselcinin asıl amacının sonuç ortaya koymak olmadığını, onun, sonuç çıkarı-

labilecek ifadeleri, olayları yerli yerine koyarak sonuç çıkarılmasına yardımcı olması gerektiğini vurgulamaktadır.

Belgeselin işlevlerini “kaydetmek, açığa çıkarmak, korumak; ikna etmek ya da tanıtmak; analiz etmek ya da sorgulamak; anlatmak” (Renov 1993: 21) şeklinde dört temel başlık altında toplayan Michael Renov da, belgeselin tarihsel gerçeği kopyalayarak, istenilen şekilde yeni bir yaratıma olanak vermesi niteliğine özellikle vurgu yaparak, böylece ölümün oyuna getirildiğine, zamanın durdurulduğuna ve kayıpların yerine konulabildiğine (Renov 1993: 25) dikkat çekmektedir. Zaman’la girilen mücadele, kitle iletişim araçları aracılığıyla egemen kültürlerin ve yaşam stillerinin dünyasallaştığı ve giderek özgünlüğün yerini tekbiçimliliğe terk ettiği günümüzde daha da anlamlı hale gelmiştir. İnsana dair olan bütün değerlerin ve bu arada sanatın da metalaştığı bu süreçte belgesel sinemayı kültürel belleği canlı tutması açısından bir direniş alanı olarak değerlendirilmek mümkündür.

Muhafif gücünü “insan gerçekliği”ni problem alanı olarak seçmesinden (Aslankara 2003a: 32), “insana taraf” olmasından ve “araçla siyasal mesajı birleştirebilme” (Abisel 1974: 360) olanağından alan, öte yandan “kültürel sürekliliğin, kültürel yenilenmenin, tarihi kavramanın, bir toplumun kendini yeniden üretebilmesinin, insanlığın özgüvenini kazanabilmesinin imkanı olarak belgesel sinema, dünya ile ortak ve eşit bir dili konuşmanın olmazsa olmaz koşuludur” (Deklarasyon-Belgesel Sinemacılar Birliği 2002: 72).

Belgesel film sözü edilen toplumsal sorumlulukları ve muhalif tavrı yaşama geçirirken fevri, yüzeysel bir tavırdan uzak durmalı, iddialarını ve önerilerini belgelere ve bilimsel verilere dayandırmalıdır. Belgesel film elbette bilimsel bir çalışma değildir. Ancak gerçeği anlattığı yönünde yaygın bir düşünce söz konusudur ve bu yüzden inandırıcılığı oldukça yüksektir. Belgesel film yönetmenine güçlü bir manipülasyon imkanı sunan bu durum aynı zamanda her bir ayrıntıyı aslına sadık kalarak, belgelerin ve bilimsel verilerin desteğiyle aktarma şeklinde etik sorumluluklar da yüklemektedir. Bu yönüyle belgesel sinema bilimle sıkı bir ilişki içerisinde. Öte yandan bilim-

den ödünç alınan malzemeler, sanatsal bir duyarlılıkla, estetik bir tarzla ve sinema sanatının kodlarıyla bütünlüklü bir anlam ve değer kazanmaktadır. Böylece Suha Arın’ın deyişiyle, “sanatın ve bilimin kesiştiği yerde ortaya çıkan ve bilimsel yönüyle doğruyu, sanatsal yönüyle de estetiği yansıtan” (aktaran Oktan 2005: 79) belgesel sinema, bilim ve sanatın birbirinin içine yuvalandığı bir “dokuma” eylemidir (Aslankara 2003b: 20). Bu dokuma eyleminden elde edilen eser, hem duygulara seslenerek insani bir duyarlılık yaratabilmeli hem de insanların aklına seslenerek, onları harekete geçirebilmelidir (Rabiger 1998: 33). Duygusal yanı ağır basan belgeselin gerçeklikten uzaklaşma ya da eleştirel tavrını kaybetme tehlikesi söz konusuysen, duygusal ve estetik yönü eksik bırakılan belgeselin de kuru ve didaktik olması muhtemeldir. Her iki durumda da belgesel film amacından uzaklaşmaktadır.

Yukarıda yer verdiğimiz görüşlerden de hareketle, belgesel filmi; yaşanmış veya yaşanmakta olan bir gerçekliği konu alan, işlediği konuyu gerçek mekanlarda ve gerçek kişilerle, aslına sadık kalarak, bilimsel verilere ve belgelere dayanarak, estetik bir tavırla ve sanatsal bir duyarlılıkla yorumlayarak, çağına tanıklık eden, insana dair bir değer üretmeye, insanların hayata dair düşüncelerini, yaşamı sorgulamalarını sağlamaya çalışan, film türü olarak özetlemek mümkündür. Bu noktada belgesel sinema diğer sanat dallarından esas olarak insana dair bir mesaj verme sorumluluğuyla farklılaşmakta ve bağlantılı olarak, “bireysel hafızayı sürdürmek, toplumsal bilinç, algılama ve hafıza oluşumunun kanallarını açmak, bilim dalları ile doğrudan ilişkiler kurmak, belge, bilgi ve bilimsel araştırmalardan yararlanarak tüm verilere eşit mesafede durmak, etik değerleri kavramak, önyargısız hayatı yorumlamak, toplumun kendi ile hesaplaşmasının dinamiklerini oluşturmak, kültürel sürekliliği sağlamak” (Şeremetli 2002: 14) gibi görevleri kendine kaygı edinmektedir.

2. BULGULAR VE YORUM: TELEVİZYONLARIN BELGESEL FİLME YAKLAŞIMI

Televizyonla, 1950’li yıllarda Edward Murrow’un “See It Now” adlı programıyla buluşan belgesel sinema, 1960’larda büyük ölçüde

televizyona göç etmiş ve böylece varlığı, ticari, politik, manevi vb. yönlerden her zaman baskıya açık olan dev televizyon ağlarının insafına kalmıştır (Rabiger 1998: 29). Zamanla varlığını sürdürebilmek için hem biçim hem de içerik yönünden televizyonun gereklerine göre yeniden şekillenerek büyük ölçüde televizyonun genel görünümünü tamamlayan bir unsur haline gelmiştir. Bu arada belgesellerin ortaya çıktığı yıllardan itibaren taşıdığı eleştirel tavır da büyük ölçüde törpülenmiştir.

Türkiye’de, 1990’lı yılların başına kadar belgesel sinemacıların bir bölümü TRT bünyesinde ekonomik ve idari açılardan kısıtlı olanaklarla

ve bir taraftan da sansürle baş etmeye çalışarak üretimlerini sürdürürken, diğer bazı belgeselciler de çok daha kısıtlanmış koşullarda, özel desteklerle varlık mücadelesi vermekteydiler. Özel televizyonların birbiri ardışına yayın hayatına katılmasıyla belgesel sinemanın canlanacağı umudunu besleyen belgesel sinemacıları, ilerleyen yıllar büyük oranda haksız çıkarmıştır. Huriye Kuruoğlu’nun 1998 yılında 14 ulusal kanal ve Discovery Channel’de yayınlanan belgeselleri bir haftalık süreyle incelediği çalışma da bu iddiamızı doğrulamaktadır. Sözü edilen çalışmadan on yıl sonra gerçekleştirilen bu incelemede de, Kuruoğlu’nun bulgularına benzer bir tablo ortaya koymuştur.

Tablo 1: Belgesel programların kanallara ve türlere göre dağılımı

Kanal Adı	Doğa	Gezi	Biyografi	Toplumsal İ.	Tanıtım	Spor	Bilimsel	Haber	Tarih	Arkeolojik	Toplam
Kanal D	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
Atv	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
CNN Türk	-	4+4	2+2	2+4	-	-	-	1+2	1+2	-	10+14
Fox TV	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Kanal 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
Ntv	-	-	1+2	-	-	1	-	1	1+1	-	4+3
Kanal 7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
Stv	2	2+2	-	-	-	-	-	-	-	-	4+2
Show TV	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
Tv8	-	1	-	-	-	-	-	-	1+2	-	2+2
Star TV	-	2+1	-	-	-	-	-	-	-	-	2+1
Cine 5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
Kanaltürk	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	2
Flash TV	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
TRT 1	-	1	-	2	2+2	-	-	4+2	-	-	9+4
TRT 2	4+3	-	6+6	3+3	9+9	4	4	2+3	4+1	3+2	38+27
TOPLAM	7+3	12+7	10+10	7+7	11+11	5	4	8+7	7+6	3+2	73+53

Televizyon yayınlarının incelendiği bir haftalık sürede hemen dikkati çeken bulgulardan birisi, toplam yayın akışı içerisinde belgesel filme ayrılan payın azlığıdır. Ulusal ölçekte yayın yapan 16 kanalda bir haftada yayınlanan belgesel sayısı, 73 ilk yayın, 53 tekrar olmak üzere toplam 126’dır. Bu sayı televizyon ekranlarına yansıyan toplam program sayısı ile oranlandığında yok denecek kadar azdır. Nitekim altı kanalda bir haftalık sürede hiç belgesel filme

yer verilmemiş, iki tanesindeyse sadece birer belgesel yayınlanmıştır. Bu tablo, belgesel film açısından bakıldığında, 1998 yılından da kötü bir görünüm sunmaktadır. Kuruoğlu’nun çalışmasında kanal başına düşen belgesel film sayısı daha fazladır ve her kanalda en az iki belgesel film yayınlandığı görülmektedir. Öte yandan yayına konulan belgesellerin çoğunluğu neredeyse hiç kimsenin izlemeyeceği saatlerde izleyiciye sunulmaktadır. Belgesellerin sadece

%16’sı prime time olarak adlandırılan ve insanların en çok televizyon izlediği zaman dilimi olarak kabul edilen 20.00-23.00 saatleri arasında yayınlanırken, %58’i neredeyse kimsenin televizyon izlemediği 23.00-08.00 saatleri arasında yayına konulmaktadır.

Tablo 2: Belgesel programların yayın saatine göre dağılımı

Zaman Dilimi	Belgesel Sayısı	Toplam Belgesel Sayısına Oranı (%)
08.00-20.00	32	26
20.00-23.00	21	16
23.00-08.00	73	58

Belgesel filmlerin televizyon yayınlarında böylesine dışlanmışlığı, belgeselin ve televizyonun temelinde yatan güdülerin farklılığıyla açıklamak mümkündür. Ticari kaygılar taşımaksızın, bazı toplumsal idealler adına yapılmakta olan belgesel film üretim anlayışı, kar mantığıyla işleyen televizyon sisteminin yapısına uygun değildir.

Televizyon öncesinde özel izleyiciler için yapılan belgesellerin aksine, televizyon belgeselleri milyonlarca izleyiciye ulaşmaktadır. Öte yandan evde, gündelik yaşam sürdürülürken ve görece az konsantrasyonla gerçekleştirilen televizyon izleme edimiyle, karanlık bir salonda, büyük bir perdenin önünde ve bilinçli olarak seçilen sinemasal eseri izleme arasında önemli farklar bulunmaktadır. Dolayısıyla büyük kitleler için üretilen televizyon programlarında, izleyicilerin ilgisini çekebilmek için, sinemasal eserlere oranla daha fazla etkileyici unsur kullanmak gerekmektedir (Wolper 1998: 285). Televizyon izlencelerine bakıldığında izleyicinin ilgisini cezbetme yöntemlerinin başında eğlence gelmektedir. Ancak “gerçekten yavaş ilerleyen, izleyicinin konsantrasyonuna ihtiyaç duyan belgesellerin ‘eğlendirici olmadığı’ düşünülür ve az reyting alırlar. Bu yüzden de televizyon yöneticileri açısından bakıldığında yayın akışı içerisine belgesel film koymak gereksiz gözükabilir” (Rabiger 1998: 29).

Ticari mantıkla belgesel sinemanın gerçekten nasıl uyuşmadığını ve özel televizyonların belgesel sinemayı nasıl dışladıklarını, belgesel filmlerin kanallara göze dağılımına bakarak net bir biçimde görebiliriz. İncelenen dönemde

yayınlanan belgesellerin % 62’si (78 adet) kamu adına yayın yapan ve büyük ölçüde vergilerle varlığını sürdüren TRT’nin iki kanalında, % 38’i ise (48 adet) kar mantığıyla işleyen 14 özel kanalda yer almıştır.

Günümüzün ticari televizyonculuğunda asıl olanın; “en büyük görsel ve duygusal etki”yi yaratarak, izleyicinin ilgisini sürekli ayakta tutmak olduğuna dikkat çeken Aytekin’e göre, ticari televizyonlar kendilerini izletebilmek amacıyla, yayınlarında sürekli olarak “seks”, “inanç”, “ölüm korkusu”, vb. dogmatik olguları kullanmakta ve “şiddet”i de, yayınlarının adeta itici kuvveti haline getirmektedirler. Bu çerçevede, belgesel filmlerin “özünde şiddete yer vermeyişleri, şiddeti desteklemeyişleri” ve belgesel sinemanın doğasından gelen, sorunları kanıksamak yerine, sorgulayıcı olma (Aytekin 2003: 17) gibi nitelikler de ticari televizyonlarda belgeselin dışlanmasının nedenlerindedir.

Tablo 3: Belgesel programların türlere göre dağılımı

Belgeselin Türü	Belgesel Sayısı
Tanıtım	22
Biyografi	20
Gezi	19
Haber	15
Toplumsal İ.	14
Tarihsel	13
Doğa	9
Spor	5
Arkeolojik	5
Bilimsel	4
Toplam	126

Televizyonlarda yayınlanan belgeseller süre, tür, içerik ve anlatım bakımından geleneksel niteliklerinden belli ölçüde uzaklaşmış, televizyonun genel anlatısına eklenmişlerdir. İncelenen belgesellerin önemli bir bölümünü, bilgi verme ve tanıtma işlevinin ötesine geçmeyen tanıtım, biyografi, bilim, spor belgeselleri oluşturmaktadır. Bu belgesellerde, belgesel filmin olmazsa olmazı olan toplumsal eleştiri, sorgulama, izleyiciyi düşünmeye yöneltme, harekete geçirme gibi niteliklerin neredeyse hiçbirine rastlanmamaktadır. Dahası aranan bu nitelikler, sayısı zaten oldukça az olan “toplumsal içerikli” belgesellerin birçoğunda da sözkonusu değildir. Gündelik yaşama, gerçek yaşamın açmazlarını geçici bir süre için de olsa

unutma, gerçeklikten uzaklaşma, doğaya ya da egzotik mekanlara vb. kaçma temalarının işlendiği gezi ve doğa belgeselleri ise, magazin-sel öğelerle de harmanlanarak bir eğlencelik haline getirilmektedir. Özellikle, ağırlıklı olarak “Anadolu’ya kaçış” temasına dayanan gezi belgesellerinin merkezini oluşturan spontane sunum, konuya yüzeysel bir bakışla yaklaşma, özensiz dil kullanımı, estetikten uzak bir sunum vb. belgeseli kendi türüne yabancılaştır-makta, bu türü bir gösteri nesnesine dönüştür-mektedir.

İncelediğimiz dönemde belgesel filmlere ilişkin dikkati çeken bir başka nokta da, özellikle TRT’de, bu türün bir dolgu malzemesi olarak kullanılmasıdır. Yayın akışı içerisindeki beş dakika gibi kısa boşlukları doldurmak üzere, Anadolu’nun çeşitli yerlerinde çekilen ve bir mesleği, bir müzik aletinin yapılışını vb. anlatan belgesel filmler hazırlanıp yayına konul-maktadır. Sözü edilen filmleri, kuramsal bölümden belgesel filmin ne olduğunu anlamaya yönelik yapılan tartışmalar ışığında bakıldığında belgesel film olarak değil, belge film olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır kuşkusuz. Ancak incelenen dönemde yayınlanan belgesel-lerin çok azı gerçek anlamda belgesel tanımına uymaktadır ve birçoğu da belgeleme işlevinin ötesine geçememekte, hatta belgeleme işlevini bile gerçek anlamda yerine getirememektedir.

Kuruoğlu’nun 1998’de yaptığı çalışmada bir kategori olarak bile belirlemediği haber belge-sellerinin, incelediğimiz dönemde ön sıralara yerleşen bir tür haline gelmesi de belgesel sinemanın televizyonla olan ilişkisini anlamada ipucu niteliğindedir. Aytekin, özellikle ticari televizyonlarda diğer belgesellere oranla daha fazla haber belgesellerinin yayınlanıyor olma-sının, bu filmlerin, Dünya’nın “kaynayan” değişik bölgelerini konu alarak, içinde şiddet unsuru barındıran savaş, terör, açlık, göç, vb. “sıcak görüntüler”i de zorunlu olarak kullan-malarıyla ilişkili olabileceğine dikkat çekmek-tedir (Aytekin 2003: 17). Haber belgesellerinin, insanlığın kanayan yaralarını kendisine gereç olarak seçiyor olması, elbette ki izleyicinin gerçeklikle arasındaki bağı güçlendiren bir tavidir. Ancak insani dramların, ölümün, şid-detin vb. izleyicinin kendisini, içinde var oldu-ğu dünyayı, bu dünyaya ilişkin algılarını sorgu-lamasını sağlamaya, onu daha iyi bir dünya

ideali kurmak için düşünmeye ve bu ideali gerçekleştirmek üzere harekete geçirmeye yönelik mi kullanıldığı, yoksa, bir çeşit heyecan ve dolayısıyla haz nesnesi olarak mı sunul-duğu, tam da belgesel filme anlamını kazandı-ran sorudur. Nitekim Kutay’a göre, medyada görüntüler öylesine dramatize ve estetize edile-rek sunulmaktadır ki, gerçeklik bir oyuna dön-üşmekte ve algı evrenlerinde sadece dramatik ‘show’lara dönüşmektedir. Böylece parçalan-mış insan görüntüleri, acı içinde çılgınlık atan insanlar, zedelenmiş algı evrenimizde bir film-den pasajlanmış gibi belirmekte ve gönül rahat-lığıyla izlenebilmektedir (Kutay 2003: 124).

Yayıncılıkta giderek artan ticarileşme eğilimle-rinin, bilgiyi, kurmacayı ve dramatik öğeleri birleştiren yeni belgesel formlarının ortaya çıkmasına neden olduğuna dikkat çeken Ata-bey’e göre, izleyiciyi oyalama ve eğlendirme işlevlerini yerine getiren bu yapımlar klasik anlamdaki belgeselleri zayıflatmıştır. Dramatik özellikleri ağır basan bu melez formlar taşıdıkları farklı yönleriyle, belgesel sinema açısin-dan, güvenilirliğin sarsılması, toplumu etkile-me potansiyelini yitirme, yüzeyselleşme gibi sorunlara yol açmaktadırlar (Atabey 2005: 219-226). İncelememizde de Atabey’in sözünü ettiği melezleşme eğilimlerine yoğun bir şekil-de rastlanmış hatta türler arasındaki geçişgenli-ğin oldukça fazla olduğu ve türlerin belirsizleş-tiği gözlenmiştir.

Bu çerçevede şu tespiti yapmak oldukça önem-lidir: Televizyon, belgesel sinemanın bazı ge-leneksel özelliklerini rehber olarak alırken, kendi özel gerekliliklerini ve isteklerini de geliştirmiş (Klugherz 1971: 455) böylece belge-sel filmi dönüştürerek yeniden şekillendirmiş-tir. Televizyona eklenildikçe giderek içi boşalan, yüzeyselleşen, eğlence unsurlarıyla donatılan, bu arada eleştirel görünümünü belli ölçüde muhafaza etmesine karşın ideolojik açıdan da sisteme büyük oranda entegre olan – özellikle TRT’de yayınlanan belgesellerde sıkça “resmi ideoloji” pekiştirilmektedir - ve evcilleşen televizyon belgeselleri (Ocak 2008: 235), sinemasal bir dil oluşturma, belgeselin anlatısını estetik bir yorumla bezeyerek izleye-nin zihnine ulaşma, kaygılarını da bir yana bırakarak estetik kurulum açısından da gerile-me içerisindedir.

SONUÇ

Başlangıçta anı hapsetme, yaşamı dondurma ve istenilen yerde ve zamanda yeniden hayata döndürme yoluyla insanları büyüleme, uzağı ve ulaşılamayanı salt görüntüsüyle bile olsa insanların ayağına getirme, tanıtma gibi özellikler taşıyan belgesel sinema, 1920’lerden itibaren sorgulama, yorumlama, değer üretme gibi sorumluluklar da üstlenerek asıl kimliğine kavuşmuştur. Görselliğe dayanması ve gerçeği anlattığı yönündeki önyargı nedeniyle sahip olduğu inandırıcılık, çeşitli kişiler ve kurumlar tarafından fark edilip zaman zaman bir manipülasyon ve propaganda aracı olarak kullanılsa da, belgesel sinema, insana taraf olmasıyla ilintili muhalif gücünü büyük ölçüde sürdürmüştür. Ancak televizyonun geniş kitlelere ulaşan bir iletişim aracı haline gelmesiyle televizyona yönelmesi, belgeselin dönüşmesi, başkalaşmasını da beraberinde getirmiştir.

Türkiye’de de belgesel sinema adına, özellikle özel televizyon yayınlarının yaygınlaşmasıyla oluşan iyimser bakış, ilerleyen yıllarda televizyonların yayınlarında belgesel yapımlara yeterince yer ayırmamaları ve belgesel film yapımını da yeterince desteklememeleri gibi nedenlerle, yerini olumsuz bir tabloya bırakmıştır. Nitekim çalışmalarımızda elde edilen bulgular da göstermektedir ki: özellikle özel televizyon kanalları belgesel sinemayı neredeyse tamamen görmezden gelmektedirler. Televizyon yayınlarının belgesel filmlere karşı bu duyarsızlığını belki de genel olarak kültüre ve toplumsal gerçekliğe karşı bir kayıtsızlık olarak değerlendirmek daha doğru olabilir. Nitekim RTÜK, belgesel film yayını bir yaptırım aracı olarak kullanmakta, hazırladığı belgeselleri yayın kurallarına uymayan televizyon kanallarında belirlediği saatlerde yayınlamaktadır. Oldukça kuru ve didaktik bir anlatım benimseyen bu filmler kötü birer belgesel örneği oluştururken hem de televizyon yayıncılığı ve belgesel sinema arasındaki ilişkiyi çarpıcı bir şekilde özetler niteliktedir. Öte yandan belgesel filmlerin bu şekilde kullanılması adeta onu aşağılamaktadır

Ticari mantıkla uyuşmayan belgesel filmler yukarıda da değinildiği üzere yayın akışlarından ya tamamen kovulmakta ya da televizyonların ihtiyaçlarına göre biçimlendirilmektedirler. Yoğun bir biçimde röportajların, dramatik unsurların, yakın çekimlerin vb. kullanıldığı

zaman zaman magazin programlarından ödünç alınan yöntemlere, kalıplara başvuru bu yeni program türleri, belgesel filmin melezleşmiş örnekleridir aynı zamanda. Bu çerçevede, büyük ölçüde, az bilgi ve çok eğlence şeklinde yeni bir denge kurmaya yönelen, yüzeyselleşen, içeriği boşalan belgeseller, ideolojik açıdan da sisteme uyumlanmış; özgürleştirici, sorgulayıcı tavrını kaybederek, evcilleşmiş ve gerçek kimliğinden uzaklaşmıştır.

KAYNAKLAR

- Abisel N (1974) Ladik Belgeseli-Bir Uygulama Örneği, A.Ü.S.B.F. Yıllığı, 227-267.
- Aslankara S (2003a) Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir, Belgesel Sinema Derg, 2, 31-34.
- Aslankara S (2003b) Bilimsel ve Sanatsal Yaratının Çakışma Alanı Olarak Belgesel Sinema, Belgesel Sinema Derg, 2, 16-22.
- Atabey M (2005) Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar, Yeni Düşünceler Derg, 1, 217-228.
- Aytekin H (2003) Şiddet ‘İyi’ Televizyon Üretir, Belgesel Sinema Derg, 2, 14-19.
- Barbaro U (1968) Özgür ve Özerk Bir Yaratma, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, XVII (196), 349-351.
- Barsam R (1973) Nonfiction Film, E.P Dutton Co., New York.
- Deklarasyon-Belgesel Sinemacılar Birliği, (2002) Belgesel Sinema Derg, 1, 72-73.
- Hakan Aytekin’le 29.01.2005 Tarihinde Yapılan Yüzyüze Görüşme.
- Hardy F (1971) Grierson on Documentary, Praegar Publishers, New York-Washington.
- Jarl S (1998) A Manifest on the Subject of Documentaries, Michael Tobias (ed) ,The Search for “Reality”: The Art of Documentary Filmmaking, Micheal Wiese Production, California, pp 149-153.
- Klugherz D (1971) Documentary – Where’s The Wonder?, Lewis Jacobs (ed), The Documentary Tradition, Hopkinson and Blake Publishers, New York, pp 451-458.
- Kuruoğlu H (1999) Grierson’dan Discovery Channel’a Belgesel Sinema, Sinemasal Derg, Sayı:3.

Kutay U (2003) Belgeselin Belgeselliği Kalabilecek Mi?, Belgesel Sinema Derg, 2, 123-126.

Mutlu E (1991) Televizyonu Anlamak, Gündoğan Yay., Ankara.

Ocak E (2008) Sosyal Bilimler, Belgesel Sinema, Video, Toplum ve Bilim Derg, 111, 231-241.

Oktan A (2005) Türkiye’de Belgesel Sinema ve Suha Arın: Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, AÜ Sos. Bil. Enst., Erzurum.

Özön N (1981) Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara.

Rabiger M (1998) Directing The Documentary, Focal Press, Boston.

Ray S (1971) The Question of Reality, Lewis Jacobs (ed), The Documentary Tradition, Hopkinson and Blake Publishers, New York, pp 381-382.

Renow M (1993) Toward a Poetics of Documentary, Michael Renov (ed), Theorizing Documentary, Routledge, New York-London, pp 12-37.

Rotha P (1968) Belge Filmciliğinin Bazı İlkeleleri, Arsal Soley (çev), Türk Dili Sinema Özel Sayısı, XVII (196), 341-343.

Rotha P (2000). Belgesel Sinema, İbrahim Şener (çev), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

Şeremetli E (2002) Belgesel Sinema ve Sanat Tarihi İlişkisi Üzerine Birkaç Söz, Belgesel Sinema Derg, 1, 10-15.

Ulutak N (1988) Belgesel Sinemanın Temel Özellikleri ve Tarih Felsefesi Açısından Belgesel Sinemada Gerçeklik, Yayımlanmamış Doktora Tezi, AÜ Sos. Bil. Enst., Eskişehir.

Wolf G (1980) Bilimsel Filmin Gerçeğe Uygunluğu, Fuat Kortel (çev), İstanbul Üniversitesi Film Merkezi Yayını, İstanbul.

Wolper D L (1998) The Documentary: Entertain and Inform, Not Just Inform, Michael Tobias (ed), The Search for “Reality”: The Art of Documentary Filmmaking, Micheal Wiese Production, California, pp 285-287.