

BELGESEL FİLM YAPIMINDA ETİK*

Ceyhan KANDEMİR**
Ahsen Deniz MORVA***

Kurze Zusammenfassung

Dieser Artikel ist über ethische Problemen in dokumentarischen Filmen und Produktionen. Bei diesem Artikel haben wir untersucht, warum die Ethik bei den dokumentarischen Produktionen so wichtig ist. Was ist Ethik? Auf welche Prinzipien müssen die Filmproduzenten und Filmregisseuren bei den dokumentarischen Filmen beachten?

Schlüsselwörter: *Ethik- Dokumentarfilm- Ethik bei dem Dokumentarfilm.*

.....

*Zamanımızın gerçek bireyleri kitle kültürünün kof, şişkin kişilikleri değil,
ele geçmemek ve ezilmemek için direnirken,
acımun ve alçalışın cehenneminden geçmiş fedailerdir
Horkheimer, Akıl Tutulması*

*Ben hiçbir zaman dünyayı umursamadan
hayatın tadını çıkarabilen rahat bir insan olmadım
Cesar Pavese, Yaşama Uğraşı*

*Yapabileceğimiz kadar çok şey almamız üzerimize,
en iyi yol budur.
Andre Gide, Dünya Nimetleri*

Nasıl etik sorular bir bilgi alanı olarak felsefenin başlangıcından beri ilgilendiği ana sorulardan biriye, belgesel film yapımında

da etik açıdan ele alınacak sorunlarla, sinemanın keşfinden hemen sonra karşılaşırız. Albert E. Smith ve Stuart Blacton 1897 yı-

* Bu makale 5-7 Mayıs,2004 tarihlerinde Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından düzenlenen "Ethics in Communication: Culture, Community, Identity..." Uluslararası İletişim Konferansında bildiri olarak sunulmuştur.

** Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü.

*** Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü.

İnsta Newyork'ta ortaklaşa "American Vitagraph" şirketini kurar. Smith çok geçmeden kendi kamerasını ve projeksiyon makinesini yapar. İkili 1898 yılında İspanyol-Amerikan Savaşı'nı görüntülemek için Küba'ya gider. New-York'a döndüklerinde en önemli olan Santiago Körfezi Muharebesi'ni tümüyle kaçırmış olduklarını fark ederler.

"Ofise döndüğümüzde başımızın belada olduğunu anlamıştık. Vitagraph'ın Santiago Körfezi Muharebesi'ni filme aldığı New-York'ta kulaktan kulağa yayılmıştı. Ard arda telefon edenlere filmi henüz banyo etmediğimizi, elimizde ne olduğundan emin olmadığımızı ve filmlerimizin laboratuvar işlemlerinden sırayla geçmesi gerektiği için bir müddet ortaya çıkmayacağımızı anlattık. Oturup birbirimize baktık: Bu çıkmazdan nasıl çıkacaktık? İşleri çok iyi gitmeyen Vitagraph burada geri adım atabilecek durumda değildi.

Blacton sahte bir deniz savaşı kurmamızı önerdiğinde ben ona çılgın olduğunu söyledim. Ama dakikalar geçtikçe fikir giderek daha cazip görünmeye başladı. Niye olmasın diye düşündüm." (Smith, 2003: 39)

Smith ve Blacton sahte bir savaş sahnesi hazırlar ve bu sahneyi filme alırlar. Üstelik Smith, filmlerin yarattığı heyecanın vicdan azabını giderek azalttığını belirtir ve kullanılan ilk maket olması nedeniyle modern filmciliğin ilk özel efekti olan bu buluşlarını över.

Smith'in ofise döndüğünde başlarının belada olduğunu anladıkları durum tam da etiğin gündeme gelmesi gereken durumdur. Çünkü etiğin işlevi belirli bir eylemi yasaklamak değildir; kişinin ahlaki açıdan uygun eylemi nasıl belirleyeceği hakkında bilgi verir. Eylem yapma iradesini ahlaki açıdan belirlemede yardımcı olur. Belirli ahlaki

ilkelere göre davranmayı öğrenmiş kişinin, ne yapması gerektiğini bilmesi için etiğe ihtiyacı yoktur. "Ancak kendi deneyimlerinin ve yaşam pratiğinin birikimleri yardımıyla üstesinden gelemediği açmazlara düşerek artık alıştığı şekilde çözemediği sorunlarla karşılaşan kişi, eylemlerinin temelinde, bilgisine o ana kadar ihtiyaç duymadığı- açmazı ya da çatışmayı çözmesi için şimdi bilgisini edinmesi gereken- bir "yapı"nın bulunduğunu farkedebilir." (Pieper, 1999: 100)

"Etiğin kendisi, belli bir anda ve yerde ne yapılacağı hakkında ahlaki yargılara varmaz. Daha çok eylemin ahlaki olarak kabul edilebilmesi için, nasıl davranılması gerektiği bilgisini aktarır." (Pieper, 1999: 98)

İşte etiğin gündeme geldiği bu noktayı kaçırmış görünen Smith başlarının belada olduğunu hissettiği çıkmazdan, sahte bir savaş sahnesi yapma teklifini kabul ederek çıkmıştır. Üstelik geriye dönüp baktığında da salondaki seyirci sayısından ve gazetelerin haklarında yazdığı güzel yazılardan dolayı memnun olmuştur.

Smith ve Blacton'un başından geçenler, henüz sinemanın başlangıcında Aristoteles'ten beri felsefi bir disiplinin adı olan ve kökeni Yunanca'daki Ethos sözcüğünden gelen etiğin işlevi ile ilgili temel bir noktaya işaret eder. "Etik 'iyi' insanların yetiştirilmesine katkıda bulunmak ise" (Tepe, 2000: 125) belgesel film etiği de iyi sinemacıların yetiştirilmesine katkıda bulunmak için kimi etik bilgiler ortaya koymak durumundadır.

Peki etik bilgilere niye ihtiyaç vardır? Çekemedikleri bir savaş sahnesi için ne yapmaları gerektiği üzerine değil de, nasıl sahte bir savaş sahnesi yaratırız üzerine kafa yoran

Smith'in "Niye Olmasın?" sorusunu hiç sormaması için..

"Tamam, savaşta neyin ahlaki açıdan doğru olduğu ile başka zamanlarda neyin doğru olduğu arasında fark vardır. Gelgelelim, ahlak, eğer bir şey ifade edecekse, doğru yaşamının bir yoludur ve hayatın en zorlu olduğu zamanlarda ahlak en çok ihtiyaç duyulan şeydir." (Nuttall, 1997: 199) Smith bu zor anında Platon'un "Küçük Hippias" diyalogunda söz ettiği, insanın her türlü eyleminde "intentio recta" yani doğru niyet, iyiye niyet etmek yerine insanları kandırmasıdır.

Belgesel sinema Aristoteles'in bir ayrımını kabul ederek söyleyecek olursak iki etkinlikten, 'Praxis' ve 'Poiesis'ten, ikincisine yani üretici etkinliğe girer. "Aristoteles, etiği kuramsal felsefeden (mantık, fizik, matematik, metafizik) ayırarak kendi başına felsefe alanı olarak ele alan ilk filozoftu. Pratik felsefeyi etik, ekonomi ve politika olmak üzere üç alana ayırıyordu. Kuramsal felsefenin konusu değişen ve değişmez varolanla sınırlı kalırken, pratik felsefede insan eylemleri ve onların ürünleri söz konusuydu." (Pieper, 1999: 29) Aristoteles'ten sonra yapılan tanımlar çok çeşitli olmakla birlikte hepsinin insan merkezli olduğunu söyleyebiliriz. İnsanın toplumsal yaşam içindeki eylemleri ile ilgilenir etik. İnsanın eylemlerini kontrol eder. "Ahlak felsefesi ya da etik, ahlaki konu edinen felsefe dalıdır. Kullandığımız ahlak terimlerini ve ahlaki yargılarımızın statüsünü analiz eden etik, takındığımız ahlaki tutumlarımız ardında yatan yargılarımızı ele alır." (Nuttall, 1997: 15) Amacı ise "İnsan pratiğini ahlaki niteliği bakımından aydınlatma, eleştirel, ahlak tarafından belirlenmiş bir bilinci geliştirebilecek etik argümantasyon biçimlerine ve temellendirme süreçlerine girebilme, ahlaki eylemin, insanın isterse gerçekleştirebileceği, istemezse vazgeçebileceği keyfi bir eylem olmadığını; aksine, insan olarak varlığına ilişkin vazge-

çilmez bir niteliğin ifadesi olduğunu gösterebilme, yani insanı sevmeyi öğretebilme" (Pieper, 1999: 18)

John Nuttall ahlaki sorunlarla neden canımızı sıkıyoruz? sorusunun bariz bir yanıtı olduğunu belirtir. Hayat sürekli onları önümüze çıkardığı için böylesi sorunlardan kaçamayız. (Nuttall, 1997: 15) Bu sorunun belgesel film açısından yanıtı yönetmenin karşısına çıkmaktan öte sürekli onunla birlikte hareket etmesi gerektiğidir. Belgesel film alanı açısından etik niye yönetmenin karşısına çıkar ya da çıkmalıdır? Bu sorunun yanıtını verebilmek için belgesel sinema konusunu açmak gerekmektedir.

Sanat roman gibi yazınsal, resim gibi çizimsel olarak ya da tiyatrodaki olduğu gibi gerçek zamanda yapılan gösteri biçiminde üretilip sunulurken fotoğraf ve sinemayla birlikte üçüncü bir biçimde üretilmeye başlanır. Bu yeni üretim biçiminin ürünü, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen görüntüdür. Objektifin önündeki nesnenin kaydedilmesi, kaydeden ya da kayıt yapan bir aracın geliştirilmesinden sonra mümkün olur. Kayıt sırasında insan eli aradan çıktığı ve gözümüzün gördüğü nesne mekanik bir sürecin sonucunda kaydedildiği için inanılır. 19.yy.'ın ikinci yarısında fotoğrafın icadı, sonrasında da sinemanın doğuşu, insanoğlunun doğayı sanatsal yolla taklit etme çabalarının sonucunda 20.yy.'da tekniğin olanaklarıyla seslerin ve görüntülerin kaydedilmesine ve yeniden üretilmesine olanak sağlar. Bu yeni üretim biçimi aynı zamanda gerçekliğin mekanik olarak yeniden sunumu anlamına da gelir. Kamera teknik olarak kayıt etme yeteneğine sahiptir ancak kayıt işlemi sadece mekanik bir işlem değildir. Çünkü "gerçekliği görmek ya da görebilmek kamera veya gözün özelliklerine bağlı bir olgu değil, düşüncenin doğrudan katkısıyla oluşan bir

eylemidir." (Mükerrem, 1999: 10) Arnheim bu konudaki düşüncelerini küple ilgili bir örnek vererek açıklar. Gözümüzün önünde karenin bir yüzünü gördüğümüzde bunun bir küp olduğunu bilmemizin olanak dışı olduğunu, kübün üç yüzü ile bunların bir öteki yüze bağlanışını gören bir bakışın, nesnenin neyin nesi olduğunu yanılıya yol açmadan kavrayabileceğini belirtir. Sorunu açık olarak ortaya koyar: *"Bir kübün fotoğrafını çekmek istersem onu yalnızca makinamın görüş alanı içerisine almam yeterli olmaz. Asıl benim nesneye göre konumum ya da onu nasıl yerleştirdiğim önemlidir. Yukarıda sözü edilen seçilmiş açılı kübün biçimi hakkında çok az bilgi verir. Oysa, kübün üç yüzeyini ve bunların birbirleriyle ilişkisini aktaran bir açılı nesnenin ne olduğunu yanlışsız olarak gösterir. Görüş alanımız maddi nesnelere dolu olsa da, gözümüz (kamera gibi) bu alanı belli bir anda ancak sabit bir noktadan gördüğü ve göz nesneden yansıyan ışık ışınlarını onları düz bir yüzeye (ağtabakaya) yansıtarak algılayabildiği için en basit nesnenin yeniden üretimi bile mekanik bir işlem değildir; önemli olan başarılı ya da başarısız yapılmasıdır."* (Arnheim, 2002: 16)

Konuyu belgesel sinemaya getirmeden önce sinemada yaratılan gerçekliğe değinmek gerekmektedir. Sinema hem yaşamın kendisiymiş izlenimini verir hem de yaşamdakinden başka yeni bir gerçeklik yaratır. Yeni ve başka bir gerçeklik yaratmak kaçınılmazdır. *"Sinema yapıtı, zaman ve mekanı plastik bir malzeme gibi kullanabilen hareketli imgeler sistemidir. Sinema sanatı ise, görüntü diliyle yapılan bir tür anlatı sanatıdır."* (İdrisoğlu, 1992: 141) Sinemanın anlatım öğeleriyle, yönetmenin isteği doğrultusunda bir dünya kurulur. Sinemanın üretim sürecinin ve bu sürecin mimarı olan yönetmenin/yaratıcının varlığı nedeniyle kaçınılmaz olarak yeniden düzenleme söz konusudur.

İşte belgesel filmde de gördüğümüz her şey, kameranın ardındaki yönetmen istediği için mekanik bir işlemde geçer. Belgeselci *"belli bir sürede, belli bir açıdan, belli bir ışıkta bir şey'e bakmaya çağırır seyirciyi ve bir şey önermektedir."* (Ayça, 1997: 23) Belgesel sinema istenen, arzulan şeyle değil, gerçekleşmiş olanla; düşünülen, tasarlanan şeyle değil, insan düşüncesinden bağımsız zaten var olanla, gerçekleşmemiş olanla değil gözlemlenebilen gerçek olanla ilgilenir. Belgesel sinemacı filmi, akıp giden yaşamın içinden çıkarır. Bu yaşam önceden tasarlanmaz. Olayların akışına müdahale edilmez. Belgesel bir filmde izlediklerimiz Grierson'un özlü tanımıyla *"gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesidir."*

Belgesel sinema ile sinema arasındaki temel fark kabaca kurulan yeni dünyanın malzemesinin farklılığıdır. Yönetmenin anlatmak istediğini anlatması için iki seçeneği vardır: Birinde yazılmış bir senaryo ile oyuncularına roller vererek, mekanları kendine göre seçerek söyleyecek sözünü söyleyebilir. Diğerinde ise yönetmen filmin çekileceği malzemenin var olmasına, kameranın karşısında olmasına hiçbir katkıda bulunmadan, zaten var olanı kullanarak filmi yapar. Kurmaca film ile belgesel filmin temel farklılığı budur. Belgesel filmin malzemesi yönetmenin dışında zaten vardır; yönetmenin buna bir katkısı yoktur. Kurmaca filmde ise senaryo, oyuncular, mekan hepsi yönetmenin isteğine göre düzenlenir. Burada belgesel sinema için en temel sorun, zaten var olan malzemeyle film çekerken konuyu nasıl ele alacağı, nasıl yaklaşacağı, ne anlatacağı ve ne kadarını anlatacağıdır? Kurmaca film yönetmeni, konusunu gerçek bir olaydan da alsa, zihninde oluşturduğu, tasarladığı malzemeyi kullanır. Belgesel film yönetmeni ise gerçek yaşamdan aldığı, kendi dışındaki, kendinden bağımsız malzemeyi kullanır. Sinema-

nın üretim sürecinin ve bu sürecin mimarı olan yönetmenin/yaratıcının varlığı nedeniyle kaçınılmaz olarak yeniden düzenleme söz konusudur. Film belgesel de olsa yönlendirme film yapımının kaçınılmaz parçasıdır. Belgesel sinemacı da ortak olana kendi gözüyle bakan ve kendi bakışının özelliği ve özgünlüğü ile filmin özgünlüğünü belirleyen kişidir. *"Temsil mecburen ve daima çok seçicidir."* (Leppert, 2002: 22) Belgesel sinemacı sinemanın üretim süreci ve sinema sanatının özelliği nedeniyle seçer. Bu seçme işlemi zorunludur. Belgesel sinemacı sanatçıdır. Yaşamdaki malzeme yığını içinden seçtiklerini kendi süzgecinden geçirerek filmini yapar. Her sanatçı gibi dünyayı bir küçük dünyada somutlar. Filmde gördüğümüz her şey mantığını bu dünyadan alır. Filmde izlediklerimiz yönetmenin dünyayı okumasıdır. Bir bütünden seçtikleridir. Seçtiklerinden yeni bir şey kurar. Kurduğu, aynı zamanda gizledikleridir. Zaten *"Sanat bir şey hakkında konuşurken başka bir şey hakkında susar."* (Leppert, 2002: 22)

Belgesel sinemacı konuşturduklarıyla yapıtını oluşturur. Susturduklarıyla eleştirilir, tartışmaların odağına oturur. Belki de hiçbir sanat yapıtında sanatın bu çok doğal olan özelliği bu kadar hassas bir tartışma konusu olmaz.

"Sanatçılar, elektrik hatlarının yaptığı bir bilgiyi A noktasından B noktasına taşımaktan başka bir iş yapmayan kablolar değil, bunun yerine, işledikleri malzemeleri dönüştüren insanlardır." (Leppert, 2002: 18-19) Sinemacı bu işlemi sinemanın anlatım öğelerini kullanarak yapar. Belgesel sinemacının gerçek yaşamdan alınan görüntülerden yola çıkarak film yapıyor olması bu dönüştürme işlemi değiştirmez. Belgesel sinemanın malzemesini gerçek yaşamdan seçilen görüntülerin oluşturuyor olması, belgesel filmin sinema-

nın yaratım sürecinin koşullarına sahip olmadığı anlamına gelmez. Kameranın karşısında oluşmakta olandan yola çıkarak yapılıyor olması, belgesel sinema alanında etik tartışmaların temelini oluşturur ancak filmi, yaratıcı sürecin dışında tutmaz. İşte belgesel sinema alanını etik ve estetik değerlerle birlikte ele almamızı gerektiren de bu niteliğidir. Belgesel sinema yönetmeni sanatçı olmasıyla özgür, belgesel sinemacı olmasıyla zorunlulukları olan kişidir. Belgesel sinema açısından etik, estetik alana müdahale edebilir ya da estetikten öncelikli bir konuma sahiptir. *"Etik, pratiğin ahlakiliğini inceleyen bir kuram olarak pratiğin de kuramıdır. Etik ahlak kavramından hareket ederek bir eylem ve davranışın anlamını geliştirir; bu eylem öznel, keyfi, gelişigüzel bir istemenin eseri olmayıp, eleştirel bir mesafeden kendini özgürce belirleyen ve ötekilerin özgürlüğüne göre kendi özgürlüğüne sınırlar koyan bir iradenin eseridir."* (Pieper, 1999: 98) Belgesel sinema yönetmeni de güzelin değil, gerçeğin peşinden giderek güzeli yakalamaya çalışan kişidir. Etik bir duruşa sahip olmak ama estetik bir dünya yaratmak durumundadır. Sinemacı oluşuyla sanatçı olan ama bilgi ve belgelerle çalışmak zorunda olduğundan bilim adamı düşünce, tutum ve kavrayışında olmak zorundadır. *"Belgesel sinema da, bütün öteki sanatlar gibi bir doküma eylemidir... Belgesel sinemada bu dokümanın çözgüsünü bilim ve belge, atkısını ise sanat belirler. Doküyan ise tektir bunu; yönetmen."* (Aslankara, 2003: 20) Bu özlü tanımdan yola çıkarak devam etmek gerekirse her ilmek etik ve estetik değerlerle birlikte atılmalıdır.

İşte "belgesel sinema yönetmeni konuyu ele almasından perdede filmin izlendiği ana kadar üretim sürecinin her adımında kendine sorular sormalıdır. Gerçekliğin yeniden üretiminde belgesel film yönetmeninin yaratıcılığının olanakları ve sınırlılıkları ne

olmalıdır? Bu sınırlılıkların ahlaki ve felsefi çerçevesi nasıl belirlenecektir. Bu soru, meslek ahlaki açısından, belgesel film yönetmeninin belirli ve tek tek durumlar karşısında ne yapması ya da yapmaması gerektiğine ilişkin bir sorudur ve belgesel sinemanın gerçeklik karşısındaki duruşunu ve konuyu nasıl ele aldığına da sorgulamaktadır.

Her mesleğin kendi ahlakını ürettiği ve kurallarının o mesleği yürüten kişiye bağlı olduğunu göz önüne alırsak, belgesel film yönetmeni açısından belgesel filmin üretim süreci boyunca karşılaşılabileceği soruları sormadan önce, etik ilişki nedir? sorusunu yanıtlamamız gerekmektedir. Çünkü yönetmen bir filmin üretim süreci boyunca kişiler arası ilişkilere ya da toplumsal ilişkilere girer. Girdiği bu ilişkilerin sonucu ürünü yani belgesel filmini ortaya koyar. Öyleyse etik ilişki nedir? sorusundan yola çıkarak başlamalıyız. *"Etik ilişki, insanlararası ilişki türlerinden bir tanesi ve en temelde olanı: belirli bütünlükte bir kişinin belirli bütünlükte başka bir kişiyle ya da en geniş anlamda insanlarla yüz yüze geldiği veya gelmediği insanlarla değer sorunlarının söz konusu olduğu ilişkisidir: eylemde bulunarak yaşadığı her ilişki."* (Kuçuradi, 1996: 3) Bu tanımdan yola çıkarak en önce söylememiz gereken belgesel film yönetmeninin önce kendisiyle ilişkiye girmesi gerektiğidir. Çeşitli etik ilişkilerindeki eylemlerini değerlendirmesi için bu kendine özgü etik ilişki yönetmene, hem hesap soran hem de hesap veren bir konuma ulaşma şansı verecektir. Yönetmen kendine eylemlerinin nedenlerini ve niçinlerini sormalıdır, eyleminin değerini belirlemelidir. Yapması gereken ile kendi gerçeklik koşulları içinde yapılabilir olan arasındaki ilgiyi ve yapmamasının niçinlerini ortaya koymalıdır. Yapmadığını niçin yapmadığını bilmelidir. Kendini tanımak, neyi yapıp yapamayacağını bilmektir. Bu nasıl bir insan oldu-

ğunu anlamaya çalışmaktır. Kendiyle hesaplaşmak, kendi yerini belirlemek, kendini bilmektir. Belgesel film yönetmeni kendisiyle girdiği etik ilişkiyle, hem kendinde kendi insan olma değerini korur hem de başkalarıyla girdiği ilişkide kendine karşı olan sorumluluğu yerine getirmiş olur. Yönetmen, kendisiyle hesaplaşması sonucu yüklendiği sorumluluğu yerine getirmemiş ise ve bunun nedeni kendisinden gelen nedenlerden dolayısıyla, bu olumsuz bir durumdur.

Bu noktada belgesel sinema tarihinden bir örnek vermek yerinde olacaktır. Nasıl bir bilimin, bir bilgi dalının bağımsız bir bilim ya da bilgi dalı olarak oluşması zorunlu bazı koşullar altında oluyorsa ve bu koşullar arasında en başta geleni hiç kuşkusuz, bu bilimin ya da bilgi dalının kendine özgü kavramlara sahip olmasıysa ve etik eylem, iyi, en yüksek iyi, mutluluk, erdem gibi kavram yapısına Aristoteles'te kavuştuğundan etiğin kurucusu sayıldıysa, (Arat, 1996: 11) Grierson da Flaherty'nin Moana adlı filmini (1926) *"Polonezyalı bir gencin günlük yaşamındaki olayların görsel bir anlatımı olarak filmin belgesel değeri vardır."* (Hardy, 1979: 10) şeklinde tanımlayarak ilk defa belgesel terimini kullanmıştır. Sinemanın başlangıcının belge filmler olmasına rağmen, dünya sinema tarihçileri Flaherty'nin 1922 yılında çektiği *Nanook Of The North-Kuzeyli Nanook* filmini belgesel filmlerin başlangıcı olarak kabul ederler. Yönetmenin kendisiyle girmesi gereken etik ilişkiye, sinema dilinin anlatım olanaklarını kullanarak, kurmaca sinemadan ayrı bir sinema geleneği başlatan, Flaherty'i örnek olarak verebiliriz. Flaherty amacı - madden araştırması- olan gezilerinin birisinde ilk defa kamera kullandığını, çektiği görüntülerin bir dikkatsizlik sonucu yandığını ve kurtulan bir kopyasını izlediğinde çektiklerini çok başarısız bulduğunu anlatır. Filmin

bütünüyle gelişigüzel, oradan bir sahne, buradan bir sahne olarak, hikaye çizgisinden uzak, süreklilikten yoksun olduğunu fark eder. İşte buraya alıntıladığımız yazısı Flaherty'nin kendi kendisiyle girdiği etik ilişki sonucu tamamen kendisinden kaynaklanan bir nedenden dolayı başarısızlığa uğradığını fark etmesine ve neyi yapıp, neyi yapamayacağını bilmesine neden olmuştur.

"Karımınla birlikte uzun süre bu konuda kafa yorduk. Sonunda filmin kötü oluşunun nedenini anladım; on yıl yaşamış olduğum ve insanların çok yakından tanıdığım kuzeye dönersem, bu kez tutunabileceğim bir film yapabileceğim umdunda birleştik." (Flaherty, 1967: 404)

Etik ilişki ve etik ilişkinin yapısı ve sorunları ile ilgili ipucumuz ise kişinin eylemleridir. Belgesel film yönetmeninin filmin tüm üretim süreci boyunca eylemlerini sorgulaması, tıpkı bir bilim adamının bilimsel bilgisini gelişigüzel kullanmaması ve geriye dönüşü olmayan sonuçlar doğurmasını engellemesi için belirli bir durumda neleri yapması ya da yapmaması gerektiğini sorması kadar önemlidir. Nasıl bir doktor ötenazi, ölüm anını belirleme, farklı tedavi seçenekleri arasından birini seçme konusunu tartışıyorsa, belgesel sinemacı da binlerce konu arasından birini seçtiğinde niye o konuyu seçtiğini, seçtiği konu için çekim yaparken de çerçevenin dışında bıraktıklarını tartışmalıdır. Belgesel film yönetmenin çevresinde olup bitenler arasından herhangi bir nedenden dolayı birini seçerek, onu filmin konusu yapması çok sayıda olup biten arasından o konuyu olaylaştırmak anlamına gelir. Bu aynı zamanda diğerlerinin geçmişte kalması, başka bir kişi tarafından ele alana kadar, belgelenene kadar çok bilinen deyişle tarihin tozlu raflarında bir kerelik olup bitenler olarak kalması demektir. Bu anlamda belgesel filmin üretim süreci konuyu seçmekle

başlar; belgesel sinemacının her hangi bir konuyu seçmesi bir eylemdir. Dolayısıyla biz de etik ilişkiyi sorgularken başlangıç noktasını konu seçiminden ele almak durumundayız.

Belgesel sinemacı bir konuyu seçerek toplumun çevremizde ve dünyamızda olup bitenleri bilmesine; olup bitenler hakkında kişinin kendi kanaatini oluşturma temel hakkını kullanabilmesine yardımcı olur. Bir belgesel film kendi başımıza tanıklık edemeyeceğimiz, ama bizi ilgilendiren bir sürü şeyi bilmemizi olanaklı kılarak, kamuoyunun oluşmasına katkıda bulunur. Yönetmenin belirli olayların içinden seçtiği konu, kamuoyunun bilmesi gerektiğini düşündüğü veya bilmesinin uygun olacağını düşündüğüdür. Yönetmen seçtiği konunun içindedir, seçilen konu kendi içinde değerlendirme taşır. Bu değerlendirme ifade edilmeyen gizli bir değerlendirmedir. Bu yönetmenin seçtiği konunun içinde oluşudur; birikimleri, deneyimleri, dünya görüşü, karakteri, inançlarıyla...v.b. olayın çerçevesini çizer, onu belirli bir zamanda başlatır ve bitirir.

Ioanna Kuçuradi eylemin yalnızca bir yapma değil, yapmadan önce gelen iki tane daha aşaması olduğunu belirtir. Her kişinin eylemini oluşturan üç ana ögesi vardır. Her eylem bu üç ögenin bütünüdür ve ancak o zaman kişinin eylemi etik bir eylemdir: Değerlendirme, ilgili yaşantı ve yapma. (Kuçuradi, 1996: 12)

Kuçuradi değerlendirmenin üç aşaması olduğunu belirtir. İlk aşama, değerlendirenin ilişkide olduğu kişinin eylemini veya tutumunu anlamasıdır. İkinci aşama, bu eylemin yapıldığı koşullar içinde başka eylem olanakları bakımından özelliğini, başka bir deyişle, o belirli koşullarda doğal olarak neleri sağladığını veya nelere yol açtığını görme-

dir. Üçüncü aşama ise eylemin etik değeri olan değerliliğini- değersizliğini ya da doğruluğunun-yanlışlığının görülmesi, yani o eylemin insanın değeriyle ilgisinin kurulmasıdır. (Kuçuradi, 1996: 16-17) Bir belgesel film yönetmeninin ele aldığı konuyla ilgili bir eylemi değerlendirirken mümkün olduğunca iyi anlaması, eylemi nedenlerine niçinlerine bağlaması, bu eylemin gerçekleştirildiği koşullardaki yapılması mümkün olan diğer eylem olanakları içinde bu eylemin yerini görmesi neden o eylem de değil de bu şekilde davrandığını, böyle bir tutumu takındığını açıklaması açısından gereklidir. Bu konunun önemini tarihi bir konuyu ele alan bir belgesel film yönetmeni açısından ele alacak olursak, Tarih Nedir? kitabındaki Edward Carr'ın düşünceleri açıklayıcı olacaktır. "...olgular uçsuz bucaksız ve hatta bazen sınırsız bir okyanusta dolaşan balıklara benzerler, tarihinin ne yakalayacağı kısmen şansa fakat asıl, avlanmak için okyanusun neresine gideceğine ve hangi oltayı kullanmayı seçeceğine bağlıdır.-elbette bu iki etmeni de ne tür bir balık yakalamak istediği belirlemiştir. Genellikle tarihçi istediği türden olguları elde edecektir. Tarih yorum demektir." (Carr, 2002: 28)

Belgesel film yönetmeninin eylemini ve karışısındaki kişinin eylemini doğru değerlendirmesi için o eylemin içinde yapıldığı gerçeklik koşullarını bilmek, eylemin içinde olduğu olay ve kişinin o andaki koşullarını tanıması gerekmektedir. Bu konuda yine Flaherty'e dönersek onun Kuzeyli Nanook filmiyle ilgili kendi söyledikleri konuyu örneklemek için uygun olacaktır.

"Bir çok gezi filminde film çekenin konusuna tepeden baktığını, içine girmediğini görürsünüz. O, her zaman için, New-York'tan ya da Londra'dan gelmiş büyük bir adamdır. Ama ben, onların eline bakmıştım. Her defasında, onlarca aylarca kalmış, onlarla yolculuk yapmış, onlarla

yaşamıştım. Ayaklarım üşüdüğü zaman ısıtmışlar, ellerim soğuktan kibrit tutamayacak kadar uyduğu zaman, sigaramı yakmışlardı. On yıllık bir sürede üç ya da dört ayı gezi sırasında bana bakmışlardı. Yapıtım, onlarla birlikte kurulup, ortaya çıkmıştı; onlarsız hiç bir şey yapamazdım. Eninde sonunda, bu bütünüyle insanca ilişkiler sorunudur." (Flaherty, 1967: 406)

Flaherty'nin bu tavrı etik ilişkinin belgesel sinema açısından örneklenmesi için iyi bir örnektir. Belgesel film yönetmenlerinden Grierson Flaherty'nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtir ve bunun altını şöyle çizer:

"Belge film, gerecini olduğu yerde yakalamalı ve bu gerci düzene sokmak için, onunla içli dışlı olmalıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşmıştır belki. Öyküsü "kendi kendine" söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşıyor."(Grierson, 1967: 346-347)

Sinema tarihinin önemli kuramcılarında ve yönetmenlerinden Dziga Vertov'un kuramı özellikle kurgu kuramı, değerlendirmenin yapmadan önceki iki aşaması ele alarak incelendiğinde konumuz açısından bir kez daha önem kazanmaktadır.

'Kinoks'ların kurgu anlayışı Vertov'a göre görünen evrenin düzenlenmesinden ibarettir ve altı aşamadan oluşur. Kurgu aşamasına gelene kadar gelene kadar olan aşamalar değerlendirme ve ilgili yaşantı öğelerini oluşturur ki bunlar tamamlanmadan kesin kurguya geçilmemesi ilke edinilmiştir.

"Kinoks'ların şunları ayırt ederler:

1. Gözlem sırasında kurgu
2. Gözlem sonrası kurgu
3. Çekim sırasında kurgu
4. Çekim sonrası kurgu
5. Göz Atma

6. Kesin Kurgu" (Vertov, 1974: 15)

Kuçuradi eylemin son aşaması olan yapmanın üç öğeden meydana geldiğini belirtir. Yapmanın öğeleri olarak dile getirilirse bunlar, amaç-hedef-davranış; kişi açısından dolayısıyla etkinlikler olarak dile getirilirse isteme-karar verme - gerçekleştirme. (Kuçuradi, 1996: 56)

Belgesel film yönetmeni açısından baktığımızda yönetmenin eyleminin yapma ögesini oluşturan etkenlerden biri, yönetmenin o koşullarda istediğidir. Belgesel film yönetmeni filminin konusu gereği gerek araştırma yaparken, gerek konuyla ilgili belge-bilgileri toplarken, daha sonra çekim ve kurgu aşamasındaki tüm çekimlerinde belirleyici konumdadır ve filmin gerçekliğini oluşturan kişidir. Örneğin araştırma konusunda seyirci açısından eşitsiz bir durum söz konusudur. Burada bilginin kullanılması ya da nasıl kullanıldığı etik sorunlar doğurabilir. Yönetmen olayların akışına müdahale etmek anlamında değil, ama tüm üretim sürecinde -hangi bilgilerin kullanılacağına karar vererek başlayan- seçim yapan, kameranın konumlanacağı yeri seçen, çerçevenin içine neyi alıp, neyi dışarıda bırakacağına karar veren kişidir. Yönetmen filmin çekim aşamasında, çerçevenin içine gerçek yaşam içinden bir kesit alırken zihinsel ve estetik birikimi ile görür ve seçer; estetik, teknik ya da psikolojik nedenlerden dolayı açı seçiminde bulunur. Tüm bu seçimlerden sonra çekimlerden hangisini kullanacağına, hangi sırayla bağlayacağına, hangilerini atacağına karar verir. İşte belgesel film yönetmeni tüm bu kararları belgesel filmci olmanın sorumluluğunu üzerinde taşıyarak vermelidir. İstemenin özgürlüğü sorunu ile karşılaşırız ki

Kant'a değinmek gerekmektedir. Kant insan istemesinin belirlenme olanaklarını ve sorunlarını araştırır. Ve eylemin değerlendirilmesi için bir ölçü ortaya koyar. Kişi neyi isteyince ahlaksal değer taşıyan bir eylem olur? Kant eylemde bulunurken kişinin ana amacı kendine ve başkasına insan olarak muamele etmekse, yani kendini ve başkasını sırf araç olarak değil de, amaç olarak ta görüyorsa, eylemi ahlaksal değer taşır. Kant bir eylemin ahlaksal değerini ödev bilincine dayandırır. *"Bir eylemi ödev için yapıyorsak, eylemimizi belirleyen neden ödevse, bizi bu eyleme sürükleyen herhangi bir eğilim değil de ödevse, bu eylemin ahlakça bir değeri var demektir."* (Akarsu, 1982: 209)

Son yıllarda çevre sorunlarının insana ya da insanlığın geleceğine olası etkilerini konu edinen "çevre etiği"nden , iş ya da çevre sorunlarında ortaya çıkan etik sorunları ele alan "işletme etiği"nden, "gazetecilik etiği"nden, "mühendislik etiği"nden söz ediliyor. Bir belgesel film etiği ele aldığı konunun gerektiği ahlakı da özümseyerek konusunu seçerken, seçtiği konunun gerektiği bir biçim oluştururken kendi ahlakını ortaya koymak zorundadır. Etik değerler kişinin yaşantı ve eylem olanaklarıysa, belgesel film yönetmeni bu olanakları gerçekleştirirken "gerçek"leri görmekten kaçıp unutmaya sığındığımız anlardan bizi çekip çıkarması, ya da örneğin savaşı seyirlik bir nesne olarak değil de ardındakileri göstererek konu edinmesi gerekmez mi?

Bir belgesel film yönetmeni yapması gerektiği halde yapmadıklarından ve bilmesi gerektiği halde bilmediklerinden de sorumludur.

Kaynakça

- AKARSU, Bedia, **Ahlak Öğretileri**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1982.
- ARAT, Necla, **Etik ve Estetik Değerler**, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1996.
- ARNHEİM, Rudolf, **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara, 2002.
- CARR, Edward Hallett, **Tarih Nedir?**, Çev.Misket Gizem Gürtük, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- HARDY, Forsty, **Grierson on Documentary**, Faber and Faber Co., London, 1979.
- İDRİSOĞLU DEMİRBİLEK, Alev, **Tarihsel Süreç İçerisinde Sinema Anlatımının Gelişimi**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1992.
- KUÇURADI, İoanna, **Etik**, Türkiye Felsefe Kurumu, 2.Baskı, Ankara, 1996.
- LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev.İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.
- NUTTALL, Jon, **Ahlak Üzerine Tartışmalar**, Çev.Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- PIEPER, Annemarie, **Etiğe Giriş**, Çev.Veyssel Atayman-Gönül Sezer, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 1999.
- TEPE, Harun, **Basın Etiği ya da Basının Etik Sorunları Üzerine**, Etik ve Meslek Etikleri, Yayına Hazırlayan Harun Tepe, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara, 2000.
- ASLANKARA, Sadık, **Bilimsel ve Sanatsal Yaratımın Çakışma Alanı Olarak Belgesel Sinema**, Belgesel Sinema Dergisi, sayı:3, İstanbul, 2003.
- AYÇA, Engin, **Belgesel Üzerine**, 1. Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB) 1.Ulusal Kongresi, İstanbul, 1997.
- FLAHERTY, Robert J., **Konuşma**, Çev. Taner Arıburnu, Türk Dili Dergisi, sayı: 196, 1967.
- GRIERSON, John, **Belge Film Üstüne**, Çev.Akşit Göktürk, Türk Dili Dergisi, sayı:196, 1967.
- MÜKERREM, Zahur, **Gözlem Yönteminin Anatomisi**, Kurgu Dergisi, Sayı:16, 1999.
- SMİTH, Albert E., **Kamerayı Savaşa Götürmek**, Çev.Peri Johnson, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul, Sayı:3, 2003
- VERTOV, Dziga, **Sinema-Göz**, Çev. Yakup Barokas, Çağdaş Sinema, Sayı:2, 1974.