

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**BELGESEL FOTOĞRAFTAN (DURAĞAN GÖRÜNTÜDEN)
BELGESEL SİNEMAYA GEÇİŞTE GERÇEKLİĞİN BOYUTU**

Yüksek Lisans Tezi

EBUBEKİR ÇETİNKAYA

İSTANBUL,2007

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON BİLİM DALI

**BELGESEL FOTOĞRAFTAN (DURAĞAN GÖRÜNTÜDEN)
BELGESEL SİNEMAYA GEÇİŞTE GERÇEKLİĞİN BOYUTU**

Yüksek Lisans Tezi

EBUBEKİR ÇETİNKAYA

Danışman: PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ

İSTANBUL,2007

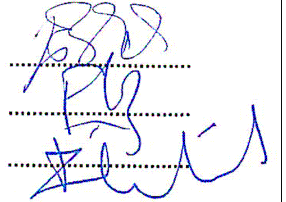
Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV, Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi EBUBEKİR ÇETİNKAYA nın BELGESEL FOTOĞRAFTAN (DURAĞAN GÖRÜNTÜDEN) BELGESEL SINEMAYA GEÇİŞTE GERÇEKLIĞİN BOYUTU adlı tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun 19.07.2007 tarih ve 2007-8/30 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

- Tez Savunma Tarihi : 0.10.09.2007
- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ
- 2) Jüri Üyesi : PROF. DR. FİLİZ B. PELTEKOĞLU
- 3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. VİLDAN İYİGÜNGÖR



GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Ebubekir ÇETİNKAYA
Ana Bilim Dalı	: Radyo - Televizyon – Sinema
Programı	: Radyo Televizyon
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Esra Biryıldız
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - Eylül 2007
Anahtar Kelimeler	: Gerçeklik, Durağan ve Hareketli Görüntü, Belgesel Fotoğraf ve Belgesel Sinema

BELGESEL FOTOĞRAFTAN (DURAĞAN GÖRÜNTÜDEN) BELGESEL SİNEMAYA GEÇİŞTE GERÇEKLİĞİN BOYUTU

ÖZET

İlkel toplumlardan itibaren var olanın cisimler üzerinde görüntülenmeye çalışılmasıyla farklı ihtiyaçlar karşılanmıştır, bu ihtiyaçların giderilmesindeki asıl amacı ise toplumsal fayda sağlamak olmuştur. Bu, görsel imgelerinin masumca bir kullanımudur. Zamanla, görüntünün insanlar üzerindeki etkisi fark edildiğinden başka amaçlarla kullanımı söz konusu olmuştur ve bunun sonucu ortaya çıkan ürüne sanat adı verilmiştir. Amaçlar değiştikçe imgelerin kullanımı artmış ve görüntü dışında yazı, ses, hareket vb. imgelere de başvurulmuştur. Artık söz konusu imgelerle oluşturulan sanat eseriyle toplumlar üzerinde bir güç elde edilmiştir. Bu çalışmamızda öncelikle gerçek, gerçeklik ve gerçekçilik kavramları açıklanarak sanatçının gerçekliğe bağlı kalışı, güç ve iktidarını kullanırkenki amacı, etik duruşu ve sorumluluklarını anlatarak sosyal sorumluluk yönü daha ağır basan belgesel fotoğraf ve belgesel sinemayı ele aldık.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ebubekir ÇETİNKAYA
Field : Radio - Television – Cinema
Programme : Radio Television
Supervisor : Prof. Dr. Esra Biryıldız
Degree Awarded and Date: Master- September 2007
Keywords :Reality, Static and flowing image,
Documentary Photograph and Documentary
Film

ABSTRACT

Since primitive ages different needs, generally to get social benefit, has been provided by projecting objects to some platforms. Projecting object is a clear usage of visual images. By realizing the effects of visual images on human, images were used for different purposes in the course of time and the products which were created by these purposes is named "art". The usage of visual images rised and people began to use writing, audio and motions by changing of needs. People was effected by works of art which were created by visual images on the history line. In this study we discussed documentary photograph and documentary cinema which social responsibilities important for by discussing the issues caring reality by artists while creating his/her work, purposes while using his/her power, his/her ethical attitude and responsibilities and the terms "real", "reality" and "realisim".

ÖNSÖZ

Fotoğraf ve sinema görüntülerinin, toplum ve bireye etkilerinden dolayı sanat ve medya çalışmalarında her geçen gün önem kazanmasının yanı sıra ticari bir "pazar" olarak değer kazanması da söz konusudur. Çalışmamızda, sanatçı ve medya çalışanının kitle üzerindeki etkisinin ve bu etkinin kendilerine yüklediği sorumluluğun bilincinde olması gerekliliği üzerinde durulmuştur. Sorumluluklarından en önemlisinin eserini oluştururken gerçekliğe ne kadar bağlı kaldığı, eserin üretiminde etkili olabilecek unsurlarla birlikte imgenin hangi amaçla kullanıldığının da eseri ve sanatçıyı değerlendirmede önemli olacağı ifade edilmiştir.

Bu çalışmayı sonuçlandırmamda görüşleri ile katkıda bulunduğu kadar bana olan güvenini sürekli hissettiren değerli hocam Prof. Dr. Esra Biryıldız'a ve desteğini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürler.

Araştırma ve çevirileriyle çalışmama katkıda bulunan Eylem Tuna ve Bahadır Oktay'a, bilimsel kurallara uygun olabilmesi için deneyimlerini paylaşan Saadet Sevinç'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Tüm yardım isteklerimi olumlu karşılayan, Sema Polat'a en özel teşekkürlerimle. Çalışmamın tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.

İstanbul, 2007

Ebubekir ÇETİNKAYA

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ	

BİRİNCİ BÖLÜM SANAT ve YANSITMA KURAMI

1.1 Platon ve Yansıtma Kuramı.....	6
1.2 Gerçek ve Gerçeklik.....	10
1.2.1 Sanatta Perspektifin Kullanılması ve Gerçekliğin Yakalanması	11
1.2.2 Sanat Gerçeğinin Niteliği ve Algılanışı	19

İKİNCİ BÖLÜM FOTOĞRAFIN DOĞUŞU

2.1 Fotoğrafik Görüntünün Oluşumu ve Gelişim Süreci.....	27
2.2 Sanat Fotoğrafı ve Fotoğraf Türleri.....	32
2.2.1. Haber Fotoğrafı.....	36
2.2.2 Belgesel Fotoğraf ve Toplumsal Belgesel Fotoğraf.....	38
2.2.2 Foto Ropörtaj.....	48
2.3.1 Fotoğraf ve Gerçeklik	50
2.3.2 Fotoğrafta Altyazı Kullanımı.....	55

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAREKETLİ GÖRÜNTÜ ve BELGESEL SİNEMA

3.1 Hareketli Görüntü ve Sinemanın Doğuşu.....	65
3.2 Belgesel Sinemanın Doğuşu.....	68
3.3 Sanat Olarak Belgesel Sinema ve Gerçeklik.....	77
3.4 Robert Joseph Flaherty ve “ Nanook Of The North”	85
SONUÇ	90
KAYNAKÇA	92

GİRİŞ

Sonsuzluk özelliğine sahip olduğu düşünölen evrende her göröneni ölümsüzleştirme çabaları "görüntü" alanından resmetme ile başlamıştır. Resim ile başlayan bu süreç zaman içerisinde gelişerek farklı görüntü çalışmalarını oluşturmuştur. Göröneni algılama, tanıma ve nasıl anladığını ortaya koyma, söz ve yazının dışında görüntü ile mümkün olmuştur.

Görüntü kavramı ile resim, mimari, heykel, kabartma, fotoğraf ve sinema gibi görüntü üzerine kurulu farklı sanat çalışmaları kastedilmektedir. Ancak sinema ve fotoğraf kullanımının artması, her an'ın fotoğraflanmaya çalışılması ve daha sonra kurgulanabilir olması asıl konumuzu fotoğraf ve sinemaya odaklamaktadır. Bu nedenle görüntünün gerçekliğini tartışırken sinema ve fotoğraftaki görüntüyü ve görüntünün gerçekliğini ele alacağız.

Sürekli değişen koşullar içerisinde tek bir doğrunun olamayacağı, herhangi bir konu ile ilgili kabul gören görüşlerin ise daimi olamayacağı ve kişiden kişiye değiştiği durumu çalışmamızda da kabul görmektedir. Ancak genel bir doğrunun var olduğu ve bunun da görüntüler aracılığıyla nasıl yansıtıldığını irdelemek çalışmamızın amacını oluşturmaktadır. Aynı temaya sahip olan iki ayrı fotoğrafın veya sinema filminin, üreticileri farklı olduğu zaman gerçeklik aktarımlarının da değişeceği bilinmektedir. Söz konusu gerçeklik ve sanat ilişkisi irdelenirken sanatsal gerçek'in bilimin gerçek'i ile aynı olmadığı düşünölenerek incelenecektir.

Tezimiz durağan halde bulunan görüntülerin hareketli görüntülere geçişiyle gerçekliğinin de *değişebildiği*, *yönlendirilebildiği* ve *aslından* farklı sunulabildiği yönündedir. Tek bir gerçek'in ve doğrunun sanat çalışmalarında olamayacağını kabul etmekle birlikte durağan haldeki görüntünün gerçekliğinin hareketli görüntüye geçişle ve kullanılan imge sayısının artmasıyla yönlendirildiğini ileri sürmekteyiz. Bu yönlendirme sanatçıdan sanatçıya göre değişiklik göstermektedir. "Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise sinemayı fotoğrafın gelişim sürecinin bir devamı hatta sonucu olarak görmediğimizdir, iki farklı alan olan fotoğraf ve

sinemanın sırasıyla ele alınışı görüntünün boyut değiştirmesi sebebiyle incelenmektedir". İleri sürülen bu tezimiz için hazırlanacak çalışmada öncelikle bizlere rehber olabilecek ve çalışmanın anlaşılabilmesinde önemli olacak kavram tanımlarına gidilerek tümevarım yöntemi kullanılacaktır. Kavram tanımları yapılırken farklı görüşlerden ve kaynaklardan yararlanılarak ortak sonuçlar bulunmaya çalışılacaktır. Yapılan tanımlar çerçevesinde konu genişletilerek incelenecek ve bütüne ulaşılacaktır. Ancak konu bütünlüğü açısından bazı tanımlar konu içerisinde yer alacak.

Konumuzu fotoğraf ve sinemadaki görüntünün gerçekliği oluşturacağından gerçekliğin tanımı ve sanatla olan ilişkisi ele alınacaktır. Gerçeklik ve hakikat kavramlarının tanımlanması Sokrates ve Platon'un görüşlerinden yararlanılarak açıklanacaktır. Gerçek ve hakikat kavramlarının Platon ve Aristoteles tarafından bile "tartışılarak" bulunmaya çalışılması bizim tanımlamalarımızın da kesin çizgilerle belirlenemeyeceğini göstermektedir. Sınırları kesin belirlenmiş bir "gerçeklik" söz konusu değildir. Gerçek kavramının beraberinde getirdiği farklı kavramlar olan gerçeklik, gerçekçilik, gerçeküstüçülük ve toplumsal gerçekçilik, sanat ve toplumla ilişkisinden ötürü önemli olduğundan kavram tanımlamalarımız arasında yer alacaktır. Görüntüyü sanat ve gerçeklik yönüyle ele alacağımızdan gerçekliğin sanatla ilişkisi, estetik kavramı bağlamında tartışılacaktır. Konumuzun sınırlarını sinema ve fotoğraf sanatı ile belirlediğimizden farklı çalışmalar için söz konusu olan görüntüler ve bunların gerçekliği çalışmamıza sadece karşılaştırma amacıyla dahil edilecektir.

Çalışmamızın gelişme bölümüne hazırlık amacı taşıyan kavramların açıklandığı birinci bölümde sanat ve gerçeklik kavramları genel hatları ile inceleneceğinden sanatta yansıtma (mimesis) konusu önem taşıyacaktır. Mimesis kavramı ile sanatsal görüntünün gerçekliği Platon ve Aristoteles'in görüşlerinden yararlanılarak açıklanacaktır.

Fotoğraf ve sinemanın bizler için belge oluşturduğunu ancak tek amaçlarının bu olmadığını da biliyoruz. Görüntü oluşturulmadan önce

sinemanın sinemacı, fotoğrafın fotoğrafçı tarafından belli amaç için oluşturulacağı önceden bellidir. Farklı amaçlar için üretiliyor olması farklı türlerini de beraberinde getirir. Örneğin fotoğraf için: haber fotoğrafı, reklam fotoğrafı; sinema için: korku, macera, komedi v.b. türler söz konusudur. Toplum ve birey üzerindeki farklı etkilerinden ötürü sinema ve fotoğrafın bu türlerini aynı başlık altında değerlendirmek mümkün değildir. Görüntünün gerçekliği, sinemacı ve fotoğrafçının gerçeği ortaya koyması amacından ve izleyici üzerindeki etkisinden ötürü farklı şekilde değerlendirilmelidir. Örneğin izleyiciyi güldürmeye çalışan komedi filmi ile, yaşanan bir savaşı anlatmaya çalışan belgesel filmin gerçekliği ve yönetmenin amacı farklı olduğundan gerçeklik boyutu da bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Çalışmamızın yoğunlaşacağı alan birinci bölümün sonuna doğru netleşmiş olacağından ikinci bölümümüzde gerçeklik kavramı doğrultusunda fotoğraf çalışması üzerinde yoğunlaşacağız. Gelişimi ve değişimi kavrayabilmek için kısaca fotoğraf'ın tarihçesi, oluşum amacı ve ele alacağımız konu genelinde belgesel fotoğraf üzerinde duracağız. Durağan halde bulunan görüntülerin hangi koşullarda, nasıl ortaya çıkarıldığı ve oluşturduğu etki araştırılarak bu görüntüleme sürecinde yaşanan teknik, ekonomik veya sosyal her gelişme ve değişimin "gerçekliğin" aktarımındaki etkisi ikinci bölümümüzün konusu olacaktır. Fotoğraf'ın tek başına oluşturduğu güçlü etkisine rağmen altyazı kullanımının "gerçekliği" aktarımdaki etkisi üzerinde örnek çalışmalarla durulacaktır. Konunun anlaşılabilir olması için farklı türden fotoğraflar da örnek olarak çalışmamızda yer alacaktır.

Hareketli görüntüye geçilmiş olması ise artık sinemanın oluşumunu gösterdiğinden son bölümümüzde konumuz bağlamında sinema ve belgesel türü üzerinde duracağız. Sinemanın, gelişim açısından fotoğrafın bir devamı olmadığı ve bağımsız bir gelişim olduğunu kesinlikle kabul ediyoruz. Ancak görüntünün durağan halinden hareketliye geçmesi çalışmamızda önem kazandığından sinemanın fotoğrafa dair bölümümüzden sonra yer aldığını

belirtmek isteriz. "Sinema, fotoğrafın bir üst gelişimi değil, fotoğrafik görüntünün bir üst gelişimi olarak değerlendirilecektir".

Çalışma alanımızı daha belirgin kılarak bu türler arasından amacı sanatsal bir çalışma olarak belge üretme olan sinemanın belgesel türü üzerinde yoğunlaşacağız. Ancak farklı açılımlar ve karşılaştırmalar için farklı türlerden örnekler de çalışmamızda sunulacaktır.

Ağırlığını sinemanın oluşturduğu son bölümümüzde dünya sineması ve tarihi açısından önemli belgesel filmlerin yanı sıra sinemada gerçekliği ele alış bakımından önemli yönetmenlerin farklı türdeki sinema filmleri de çalışmamızın son bölümünde değerlendirilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.SANAT ve YANSITMA KURAMI

"Sanat nedir?" sorusuna batıda verilen ilk cevap sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak görme eğilimindeydi. Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bunları bize yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki¹. Aristoteles de 'Poetika'da sanatın öykünme (mimesis) olduğunu belirtir.

Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır. Bu görüşü savunanların sık sık başvurduğu ayna benzetmesi de düşüncelerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir. Lucas de Heere, on altıncı yüzyılda Van Eyck'in resimlerini överken diyor ki "Bunlar ayna, evet resim değil ayna bunlar"² Leonardo da Vinci de resimle ayna arasındaki benzeşiş işaret eder:

*"Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve nesnelere orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın."*³

Ortam (medium) içinde sanatların bulunulan kalıpları, kendine ait gibi kullanarak gerçekliği tekrar ettiği ya da taklit ettiği düşüncesi antik mimesis teorisinin merkezini oluşturur⁴. Platon ve Aristoteles, sanat anlayışlarında yer alan yaratma sürecini, 'taklit' ya da 'öykünme' olarak adlandırmaktadır. Platon, görüşler dünyası ile idealar dünyası üzerine oluşturduğu felsefi düşüncesinde, sanatın gerçeklikle bir ilgisinin kalmayıp görüntülerle sınırlı kaldığını savunmuştur. Böylece her türden sanat

¹ Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, sayfa15.

² Rene Huyghe, The Discovery of Art, 1959, s. 68, aktaran Moran a.g.e., s15.

³ Leonardo da Vinci, Literary Works ed. By Jean Paul Richter, London, 1983, no. I.529 aktaran Moran a.g.e., s15.

⁴ Paul Feyerabend, Akla Veda, Çeviren: Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yay. I.Basım, İstanbul: Şubat 1995, s.160.

yapıtının, kendisine konu edindiği, taklit ettiği nesnelere, idealaların birer gölgesinden başka bir şey değildir. Bu durumda, üretmek için mimesis'e bağlı olan sanat, ancak imgeye, görüntüye, yansımaya dayalı bir dünya meydana getirebilir⁵.

Sanat ile ilgili verilen tanımların Platon'un sanat kuramına dayalı olmasından ötürü Platon'un görüşleri açıklanırken bir anlamda gerçeklik konusu da ele alınmış olacaktır.

1.1 Platon ve Yansıtma Kuramı

Platon, durmadan değişen duyu dünyasına karşılık, ancak düşünce ile kavranabilen değişmez bir idealar (form'lar) dünyasına inandı. Bilindiği gibi Platon'un felsefesinde asıl gerçeklik, duyularla değil de zihinle kavranabilen idea'lar (form'lar) dünyasıdır. Bizim gördüğümüz, beş duyumuzla algıladığımız şu maddesel dünya, ağaçları, denizleri, insanları, hayvanları, evleriyle ancak bir kopyadan (mimesis'den) ibarettir. Bunlardan her birinin bir ideası vardır ki asıl gerçek olan odur. Durmadan değişen, daima oluş halinde bulunan duyu dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz. Gerçek bilgi değişmeyen ideaların bilgisidir ve bundan ötürü filozof da ancak aklın objesi olabilen idealar dünyasını kendine bilgi konusu seçer. Kendisi bir taklit, (yansıtma) (mimesis) olan bu duyular dünyasının bir kısmı (unsurlar, hayvanlar, bitkiler, insanlar v.b.) tanrı tarafından, bir kısmı ise (binalar, aletler, eşyalar, v.b.) insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Ancak gerçeklik derecesi bir kopyanınkinden de aşağı olan şeyler vardır. Tanrının eserleri arasında yalnız doğal nesnelere yoktur, bir de bunların yansısı vardır: parlak yüzeylerde (örneğin suda) yansımaları gibi. Bunlara Platon eidola (görüntü, imge) diyor. Eidola'ların gerçeklik derecesi büsbütün azdır. Duyular dünyasının kendisi ideaların bir kopyası olduğu için gerçeklikten bir derece uzaklaşmıştır zaten, Eidolalar ise duyular dünyasındaki nesnelere kopyaları olduğu için ideaların kopyasının

⁵ Sarp Erk Ulaş, Felsefe Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2002, s.985.

kopyasıdır. Sanata gelince, resim de şiir de Eidolalar gibi duyular dünyasındaki nesnelere, insanların yansılardır.⁶

Yani genel olarak yansıtma kuramı dediğimiz kurama göre sanat; şeyleri orijinal hallerine en yakın biçimiyle sunar bize. Bir eserde gördüğümüz şeylerin, "gerçek gibi" olması sanat kavramını sorgularken önümüze çıkan ayırıcı özelliklerden biri olmaktadır.

Platon'un Devlet diyalogunda ressam ve şairin yaptığı iş üzerine Sokrates ve Glaukon'un konuşması şu şekilde yer almaktadır:⁷

—"...İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

—Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.

—İyi ya, tam üstüne bastın düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz, değil mi?

—Koyabiliriz tabii.

—Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir?

—Evet, görünüşte bir sedir onunki de.

—Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar.

—Demiştin, evet.

—Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur.

... Üç türlü sedir olmadı mı şimdi? Biri asıl sedir ki onu yalnız tanrı yapabilir diyebiliriz, kim yapabilir onu Tanrıdan başka?

⁶ Moran a.g.e., s.19.

⁷ Platon, Devlet, 596d 5972e, çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu-M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul,1999, s. 258-259.

- Yalnız o yapabilir bence de.
- Sonra dülgerin yaptığı sedir.
- Evet.
- Üçüncüsü de ressamın ki olsun.
- Olsun.
- Demek ki üç türlü sedirin, üç türlü ustası var: Ressam, dülger, Tanrı.”

Böylece gerçeklik dereceleri gittikçe azalan üç sedir gelir meydana. Birincisi sedir ideası (Platon bu diyalogda bunun tanrı tarafından yapıldığını söylüyor.); ikincisi onu taklit eden dülgerin ya da marangozun yaptığı sedir; üçüncüsü ise marangozunkini kopya eden ressamın yaptığı sedir. Yani kopyanın kopyası.⁸

Platon, Devlet adlı eserinde: “Benzetme sanatı, gerçekten çok uzaktır. Yapılan şeyin benzetilmesi her şeyin küçük bir yönünü yapmasındandır, bu da gölgenin gölgesidir”⁹ der.

Bazı düşünürlerin sanatı taklit olarak nitelendirmesiyle birlikte, Platon da sanatçıların Tanrıyı ancak taklit ettiklerini söyler. İdealar alemini gerçek varlıklar dünyası olarak algılayan Platon, sanatın görünüşü verdiğini savunur¹⁰. Platon, sanatın duyuşal dünyadaki nesnelere taklit ettiğini ve sanatın gerçek dünyanın taklidi olan düşsel bir dünya yarattığını söylemiştir. Platon, sanatın insanları gerçeklikten uzaklaştırdığını düşünmüş ve ideal devletinden sanatçıları atmaya çalışmıştır.¹¹

Andre Bazin’in de Platon’un sanatı nesnenin kendisi değil benzeri ve bir kopyası olarak gören ve sadece görünüşü verdiğine inanan görüşüne katıldığını söyleyebiliriz.

⁸ Moran, a.g.e. s. 20.

⁹ Platon, a.g.e. 598c, s.260.

¹⁰ Süleyman Hayri Balay, *Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü*, Akçağ Yay., Aralık 1997, s.315-316.

¹¹ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul, Ekim 2002, s.714.

Eğer plastik sanatlar psikanaliz ile incelenseydi ölünün mumyalanması onun yaratımının temel faktörü olarak karşımıza çıkardı diyen Andre Bazin, sanatsal çalışmaların çıkış noktasını varlığın devam ettirilmesi amacına bağlar. Bazin'e göre:

"Geçen süre insanı psikolojik olarak tatmin ettiği halde zafer yine zamanın olmuştur. Vücudun görünümü, onun kuvvetine yenik düşmektedir. Yine de insanoğlunun bu çabası bu yönde devam etmektedir. Mumyalar sodyum içinde taşlaştırılırken piramitler ve labirent koridorları nihai çürümeye karşı kesin bir garanti sağlayamamıştır. Diğer bir önlem olarak korunaklı lahitler düşünülmüştür ve buralara asıl vücudun çürümesi durumunda yedek olarak kullanılmak üzere mumyalar yerleştirilmiştir. Bu dinsel tarz başlangıçta mevcut olan hayatın varlığının onun temsili görünümünün yaratılmasına çalışılması esasına dayanmaktadır. Benzer olarak bir başka karşı koyuş tarih öncesi devirlerde mağaralarda, başarılı bir av sonrası yakalanan hayvanların bir kısmının kil ile örtülerek korunmaya çalışılması çabalarıdır.

Sanat ve uygarlık zaman içinde geliştikçe onun sihirli rolü daha da artacaktır. 15. Louis kendisini mumyalatmak yerine Le Brun'a portresini yaptırmayı tercih edecektir. Uygarlık tabii ki zamanın gücünü yok etmeye yetmeyecektir. O, ancak akılcı düşünme seviyesinin yükselmesini sağlayacaktır. Artık hiç kimse bir modelin veya görüntünün aynılığına inanmamaktadır. Görüntüler sadece bizim maddeleri hatırlamamıza yaramaktadır. Onlar bizi ölümden koruyamazlar. Bu gün görüntü oluşturulmasının bu tür amaçları yoktur. Ölümden sonra yaşam konusu tartışma dışı kaldığı için şimdilerde görüntüler gerçekliğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacını gütmektedir. Eğer estetik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz. Bu 'benzerliğin öyküsü'dür ve isterseniz siz buna 'gerçekliğin öyküsü' diyebilirsiniz."¹²

¹² Andre Bazin, Sinema Nedir ?, Çeviren İbrahim Şener, İzdüşümü Yayınları, 2000 s 15.

1.2 Gerçek ve Gerçeklik

Türkçe karşılığı: "bilinçten bağımsız, somut ve nesnel olarak var olan" gerçek sözcüğü Osmanlıca Vaki, Şen'i; Fransızca: Reel; Almanca: Real, İngilizce: Real, sözcüklerinin karşılığıdır.

Gerçek kelimesi, Hint-Avrupa dillerinde *mal* ve *mülkiyet* anlamlarına gelen *re* kökünden türetilmiştir. Önce Sanskritçe'ye "zenginlik" anlamında *ram* sözcüğüyle geçen bu kök, sonra da Latince'ye *mal* ve *şey* anlamlarına gelen *res*, "isim halinde *rem*" sözcüğüyle geçmiştir. Türkçemizde: *Kir/girger* kökünden, *kirçek-kirçek/gerçek* olarak türetilmiş olup, "söz verme", "and içme", "bağlanma", "uyuşma", "birleşme" ve "ortaya çıkma" anlamlarını içerir. Felsefe disiplinleri "Batı dilleri" üstüne yapılanmış olduğu için, o kültürde "reel" sözcüğünün kavramsal anlamı, çevirilerde "gerçek" sözcüğü ile karşılandığında artık sözü edilen "gerçek" batı terminolojisindeki "reel" in yerine kullanılmış olur.¹³

Antikçağ Yunan Eleacılığından başlayarak günümüze kadar süregelen idealist felsefenin gerçek anlayışı, bu felsefenin doruğu olan Hegel'de şu deyimle dile gelir: "gerçek, ussal olandır". Eleacılar oluşu yadsıyarak tek gerçekliğin varlık olduğunu ileri sürmüşlerdir. Onlara göre duyularımızla algıladığımız her şey bir yanılsama, bir görüntüden ibaretti. Var olan şeylerin tümü yanılsama, görünüştü. Sadece tek ve evrensel varlık gerçektir, ama varlık var olmuş değildir, çünkü gerçek olan var olmazdı.¹⁴

Günlük dilde de çoğu kez "gerçek" sözcüğü "hakikat" ve "doğru" sözcükleriyle eşanlamlı kullanılır. Ancak, felsefi kavramlar söz konusu olduğunda, "gerçek" deyimiyile "hakikat" ve "doğru" deyimlerini birbirinden ayırmak gerekir.

Doğru: Kavramın, hem gerçeğe hem de düşünme yasalarına uygun oluşudur. *Hakikat*: Nesnel gerçeğin düşüncedeki yansımasıdır. Hakikat kavramı

¹³ Haşim Büyükbacı "Gerçek Kavramı" 20.07.2001
http://www.historicalsense.com/Archive/Fener10_1.htm.

¹⁴ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*, Cilt2, Remzi Kitapevi İstanbul, 1993, s 215.

her ne kadar gerçek kavramıyla özdeşleştirilmekteyse de, gerçek kavramının asıl anlamıyla karıştırmamak gerekir. Gerçek nesnel gerçekliği, hakikat ise bu nesnel gerçekliğin zihnimizdeki öznel yansısını dile getirir.¹⁵ Örneğin elimizde tuttuğumuz bir kalem gerçek, onun zihnimizdeki yansısı hakikattir. Hakikat, gerçeğin kendisi değil, yansıdır ve düşünceyle nesnesi arasındaki uygunluğu dile getirir.

Gerçek, bizi kuşatmış nesnel evreninde nesnelin yalınkat yer alışdır. Bizim dışımızda varlıklar olarak kendilerini koymalarıdır. Bu, belki de bizim dışımızda sürüp giden o en genel anlamdaki "hayat"tır. Kaba bir yaklaşımla diyelim ki gerçek, nesnenin kendisidir. Oysa gerçeklik tam olarak bu nesnelin kendisi değil, birbirleriyle ilişkilenişleri de değil ama öznenin bakışı doğrultusunda sıralanışı, nesnel evrenindeki düzleme yerleşimi, özneyi sarmalayan ya da kuşatan yanlarıyla ortaya koydukları etkidir, etkimedir, bütün bunların yarattığı karmaşadır. Yani canlısı, cansızıyla süre giden varlık evreniyle bize düşen yaşamsal paydır. Gerçeklik, nesnenin özneyle ilintilenmişliğidir. Buradan çıkarılacak sonuç şu olsa gerek: sanat, "gerçek"i değil, "gerçeklik"i alır temele.¹⁶

Sanatta gerçekliğin önemli olmasından dolayı, sanatta gerçekliği yakalamada önem teşkil eden gelişmelerin de incelenmesi gerekmektedir.

1.2.1 Sanatta Perspektifin Kullanılması ve Gerçekliğin Yakalanması:

Rönesans döneminde Giotto'nun kendi eserleriyle başlattığı rönesanstaki yeşerme bir grup genç sanatçı tarafından desteklenerek geliştirilmeye çalışıldı. Floransalı bu genç grubun lideri Filippo Brunelleschi (1377-1446) adlı bir mimardı. Brunelleschi, Floransa Katedralinin tamamlanması işinde çalışıyordu. Bu katedral gotik üslupta bir katedraldi ve

¹⁵ Büyükbacı, a.g.m. http://www.historicalsense.com/Archive/Fener10_1.htm.

¹⁶ M.Sadık Aslankara, "Belgesel sinema sanat değilse nedir?" Belgesel Sinema Dergisi, Sayı 2, İstanbul, 2003, s 31.

Brunelleschi, Gotik geleneğin bir parçası olan teknik yenilikleri çok iyi biliyordu. Nitekim, Brunelleschi'nin ünü bir ölçüde, tavan örtüsü yapımındaki Gotik yöntemlerini bilmeden elde etmesinin mümkün olmadığı, konstrüksiyon ve tasarım başarılarından kaynaklanır. Floransalılar, katedrallerinin görkemli bir kubbeyle örtülmesini istiyorlardı, fakat hiçbir sanatçının kubbenin yerleştirileceği ayaklar kadar bu geniş boşluğu aşacak tavan örtüsünü yapabilecek bilgisi yoktu. Bunu gerçekleştirmeyi mümkün kılan bir yöntemi geliştiren Brunelleschi olmuştur. Brunelleschi, kendisine yeni kilise veya başka yapı tasarımları verilince, geleneksel üslubu tamamen terk etmeye ve Roma'nın ihtişamının yeniden canlandırılmasını özleyenlerin isteklerine uyan bir programı benimsemeye başladı... O, klasik mimari biçimlerinin yeni ahenk ve güzellikleri yaratmak için serbestçe kullanılabileceği yeni bir yapı yöntemi yaratmanın peşindeydi.¹⁷

Brunelleschi, yalnızca Rönesans mimarisinin öncüsü değildir. Gelecek yüzyılların sanatını egemenliğine alacak bir başka önemli bulguyu, perspektifi de ona borçlu olduğumuz sanılmaktadır. Perspektif kısaltımı kullanabilen Yunanlıların ve derinlik yanılsamasını yaratabilen Helenistik ustaların bile, nesnelerin bizden uzaklaştıkça küçülür gibi görünmelerini öngören matematik yasaları bilmediği bilinmektedir. Klasik sanatçılardan hiçbirinin, ufukta kayboluncaya dek gözümüzden uzaklaşan ünlü "ağaçlı yol"u çizmiş olabileceğini düşünemiyoruz¹⁸

Perspektifin bir sistem olarak ortaya çıkışıyla birlikte sanatçılar artık üçüncü boyutu yakalama yolunda önemli bir adım atmışlardır. Bu, gözümüzün gördüğü dünyanın resmedilmesidir.¹⁹

Brunelleschi'den biraz sonra onun meslek arkadaşı Alberti'nin perspektif konstrüksiyonları, ressamlar tarafından kullanılabilecek bir biçime dönüştürülmüştür. Buna ilişkin perspektif bilgileri 1436'da yapılan sanat kongresinde sunulmuştur. Ayrıca bu bilgiler yayınlanmıştır:

¹⁷ E.H Gombrich, Sanatın Öyküsü, çeviren: Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul 2002, s224.

¹⁸ Gombrich, a.g.e, s. 229.

¹⁹ Bazin, a.g.e, s 16.

Perspektif: Resim, grafik, rölyef, heykel, sahne dekoru ve mimarlık gibi plastik sanat dallarında ve fotoğrafta; derinliğin, bütünlüğün, devamlılığın, renk, biçim ve çizgilerle ya da fotoğraf makinesi aracılığıyla bilimsel olarak elde edilmesinde izlenen yöntemlere denir. Kısaca perspektif, üç boyutlu cisimleri, iki boyutlu bir düzlem üzerinde göstermek için kullanılan bir araçtır. Çizgi perspektifi, renk perspektifi diye çeşitlere ayrılır.²⁰

15. yüzyılda perspektif; bir konunun, görme merkezine göre, merkezi izdüşümünün resim düzleminde görüntülerle belirtilmesinde izlenen yöntemdir. Bu yönetime "merkezi projeksiyon yöntemi" de denilmektedir. Geometri ve optik bilimleri ile yakından ilgili olan perspektif, Leonardo'ya göre; bir yeri pencere camından görüp görüntüyü bu cam üzerinde çizmek ya da boyamaktır.



Şekil 1.



Şekil 2.

Derinlikle ilgili çalışmalarda üç boyuta ilişkin olan ipuçlarının beş tanesi özellikle Rönesans ressamı tarafından kullanılmış olup günümüzde de geçerlidir:

1 – Bir nesneye ait olan herhangi bir çizginin veya konturun diğer bir nesneyi kapatmasını sağlayan perspektif.

2 – Hava perspektifi: Renklerin bizden olan uzaklıklarına göre değişmesi.

3 – Çizgi perspektifi: Paralel çizgilerin sonsuzda birleşmesi

²⁰ "Perspektif" 09.06.2007 <http://tr.wikipedia.org/wiki/Perspektif> .

4 – Işık gölgenin dağıtılması (ışık yönünün bilinmesi gerekir.)

5 – Boyutları hakkında geniş bilgilere sahip olduğumuz figür ya da nesnelerin arka plana yerleştirilmesi²¹

Giottodan bir yüzyıl sonra Jan Van Eyck, resimde fotoğraf gerçekliğine en çok yaklaşan ilk ressam olarak tarihe geçecektir. Onun buluşu, perspektifin bulunuşu gibi tamamen yeni bir şey değildi. Onun başardığı şey, boyanın yüzeye sürülmeden önce hazırlanışı için yeni bir reçeteydi. O zamanın ressamı, boyalarını tüplerde ya da kutularda ve renkleri önceden hazırlanmış olarak satın almıyorlardı. Kendi boya pigmentlerini hazırlamak zorundaydılar ve bunun için renkli bitkileri, madenleri kullanıyorlardı. Bunları, iki taş arasında kendileri eziyorlar – veya bu işi bir çırağa yaptırıyorlar- ve bu yolla elde edilen tozu birbirine bağlamak için, kullanmadan önce, bir hamur elde edinceye dek sulandırıyorlardı. Bunu yapmanın birçok yolu vardı. Ama bütün ortaçağ boyunca, bu sıvının ana maddesini, amaca çok uygun olduğu halde çabucak kurumak gibi bir sakıncası olan yumurta oluşturmuştu. Bu şekilde hazırlanan renklerle boyama yöntemine (tempera) tutkallı boya adını veriyoruz.

Renkleri derecelendirmek birbirleri arasında kolay kolay bir geçiş sağlamaya izin vermediği için Jan Van Eyck'in bu yöntemden pek hoşnut olmadığı anlaşılıyor. Oysa yumurta yerine yağ kullanırsa daha yavaş ve daha titizlikle çalışabilirdi. Parlak renkleri saydam parlak tabakalar halinde uygulayabilir, ince uçlu bir fırçayla pırıltıları vurgulayabilirdi. Van Eyck böylece elde ettiği kusursuz ayrıntılar mucizesiyle çağdaşlarını şaşkına çevirdi ve kısa süre içinde herkesin yağlı boyayı en uygun ortam olarak benimsemesine yol açtı²².

Jan Van Eyck'in en ünlü resmi ise "Arnolfinin Evlenmesi" "Düğünü" olacaktır. Jan Van Eyck, Giovanni Arnolfini ve sözlüsü Jeanne de Chenany'ı evlilik anında resmetmiştir. Gombrich, Van Eyck'i düğünü belgeleyen bir

²¹Tülay Çellek, " Temel Perspektif Tasarımı " 09.06.2007, http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/ttasarim/t_cellek.html.

²² Gombrich, a.g.e, s 240.

tanık olarak görür. Sanatçıdan bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenmiştir. Bu nedenle Van Eyck resmin göze çarpan bir kısmında "Jan Van Eyck de buradaydı" yazar. Tarihte ilk kez bir sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir.



Şekil 3. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434, National Gallery Londra

Van Eyck'in sanatı belki de en büyük başarısına portrelerde ulaştı. Felemenk'e ticaret için sözlüsü Jeanne de Cheney ile birlikte gelen İtalyan tüccar Giovanni Arnolfini'nin resmi onun en ünlü portrelerinde biridir. Bu resimde Donatello ya da Masaccio'nun İtalya'daki çalışmaları gibi, bu da kendi açısından yeni ve devrimci bir yapıtı. Sanki bir sihirbazlık yapılmış gibi birden bire dünyanın herhangi bir köşesi gözler önünde: halı ve terlikler, duvardaki tespih, yatağın kenarına asılmış süpürge, pencere pervazındaki meyve. Sanki Arnolfinileri kendi evlerinde ziyaret ediyor gibiyiz. Bu resim, olasılıkla onların yaşamlarının önemli bir anını-evlilik sözü vermelerini- gösteriyor. Genç kadın, sağ elini Arnolfini'nin eline henüz koymuş. Arnolfini de birleşmelerini perçinlemek için sağ elini onun eline koymak üzere. Bir noterden, buna benzer önemli bir törende hazır bulunup

tanıklık yapmasının isteniliği gibi, belki de sanatçıdan, bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenmiştir. Bu durum, sanatçının, tablonun göze çarpan bir yerine adını Latince olarak, "Johannes de eyck fuit hick" (Jan Van Eyck de buradaydı) diye neden yazmış olduğunu açıklayabilir... Tarihte ilk kez sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla bir görgü tanığı durumuna gelmiştir.²³

Perspektifin kullanılmaya başlanmasıyla resimde gerçekleşen gelişme görüntünün izleyici (resime bakan kişi anlamında) tarafından algılanmasını da değiştirmiştir. Yaşanan gelişmeye karşılık sanatın istenilen gerçekliği verip vermediği, sanattan beklenen gerçekliği ne kadar aktarabildiği veya aktarması gerektiği sorusu günümüzün de tartışma konusudur. Sanat ve gerçeklik ilişkisi tartışılırken Gombrich'in, "Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır." demesi sanatçının ürettikleri ve amacını da araştırmamızı gerektiriyor. Bu doğrultuda sanatçıdan ve sanattan beklenen gerçekliği daha iyi anlamış olacağız.

İnsanların nesnelere resmetmeleri veya görüntülemeleri buldukları dönemin ihtiyaçlarına göre değişmiştir. İlk toplumlarda bilim ve sanatı anlamlandırabilmek için o toplumların gerçekliği algılayış biçimleri üzerine düşünmek gerekmektedir.

Gombrich, eski toplumlar ile sanat arasında faydacı bir bağlantı olduğunu ilkel* toplumlarda yapılan resimleri açıklayarak söylemektedir. Bu resimler on dokuzuncu yüzyılda İspanya'da ve güney Fransa'da mağara duvarlarında ve kayalar üzerinde ilk kez görüldüklerinde, arkeologlar önce canlı gibi duran ve gerçeğe çok benzeyen bu hayvanların, buzul çağı insanlarınca yapılmış olabileceğine inanmamışlardı. Zamanla, bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçlar; bu bizon, mamut ve ren geyiği resimlerini, onları avlayan, bu yüzden de onları çok iyi tanıyan

²³ Gombrich, a.g.e., s. 243.

* Gombrich adı geçen eserinde, "ilkel" kelimesini kullanırken yanlış anlaşılmasın için birçok kez kelimenin anlamını açıklamıştır: "Biz bu topluluklara, bizden daha basit oldukları için değil –çünkü onların düşünme biçimleri bizimkinden çoğu zaman daha karmaşıktır- tüm insanlığın geldiği ilk koşullara yakın olduğu için ilkel diyoruz." Çalışmamızda da ilkel kelimesi aynı anlamıyla kullanılmaktadır.

kimselerin resmettiğini veya kazıdığını, giderek daha kesin bir şekilde ortaya koymuştur.



Şekil 4. Bizon, Altamira

M.Ö 15.000-10.000,İspanya



Şekil 5. At, Lscaux, M.Ö

15.000-10.000,Fransa

Bu mağaralara girmek insana garip bir duygu verir. Bazen dar ve alçak koridorlardan geçilir. Dağın karanlık iç kısmındayken, rehberinizin el feneri birdenbire bir boğa resmini aydınlatır. Böylesine güç ulaşılan bir yere, yalnızca buraları süslemek amacıyla gidilmiş olması düşünülemez²⁴... Bu bulguların daha iyi bir açıklaması, bunların, resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri olmasıdır. Bir başka deyişle bu ilkel avcılar, sadece zıpkınları ve taş baltalarıyla haklarından gelebildikleri bu hayvanların resimlerini yaparlarsa gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı. İlkeller için, bir kulübe ve imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar: imgeler ise, onları doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar.²⁵

²⁴ Gombrich, a.g.e, s 40.

²⁵ Gombrich, a.g.e, s.42.

Günümüzde tartışılan sanatın ne kadar “güzel” olduğu durumundan sanatçının o dönemler ilgilenmediği asıl amacının “güzel” bir şey üretmek değil fayda sağlamak olduğu görülüyor. Gombrich sanatçının asıl derdinin güzellik olmadığını da eserinde çoğu zaman vurguluyor.

İlkel dönemlerde sadece görsel olarak üretilen sanat eserleri değil sözlü sanatın da amacı fayda sağlamaktı. Şiiri örnek olarak incelersek şiirin de amacının toplumsal bir fayda sağlamak olduğunu görürüz.

Şiir, özellik bakımından şarkıdır; şarkı ise özellik bakımından, ritmi gereği, hep birlikte söylenen bir şeydir. Bir kolektif coşkunun anlamı olmaya yatkındır. Yüceltilmiş dilin sınırlarından biridir bu. Bir kaplanın, düşmanın, yağmurun, yaklaşışı, içgüdüsel olarak, şartlı ve kolektif bir tepki doğuracaktır. Herkes tehlikede olacak, herkes korkacaktır. Bu durumlarda, böyle kolektif heyecan doğuracak herhangi bir araç gereksizdir. Kabile ürkütülmüş bir geyik sürüsü gibi dilsiz bir tepki gösterecektir. Ama görünürde ya da elle tutulur böyle bir araç toplumsal bakımdan gerekli oluyor demektir. İşte şiirin, bir kabilenin ekonomik yaşamından, yanılsamanın (illusion) ise gerçeklikten (reality) boy verışı böyle olur.²⁶ Şiirin, sadece kulağa hoş gelmesinden ötürü değil, toplumsal bir ihtiyaçtan ortaya çıkması söz konusu. Korku, heyecan, mutluluk vb. toplumsal duyguların bir dışa yansımaları. Depremle ilgili bir şiirin olası bir deprem tehlikesine karşı olan toplumun korkusunu yatıştırmakta kullanılan bir araç olması asıl amacı oluşturuyor olabilir.

Sanatçının fayda gözeterek eserini üretmesi, toplumun sadece doğal yaşamını (beslenme, barınma, korunma vb.) sürdürmesi için değil, önemli olan bazı değerlerin kazanılması ve devam ettirilmesinde de etkili olmuştur. Örneğin bir ölünün mumyalanmasının toplum bireylerinin yaşamını kolaylaştırmadığı düşünülebilir ancak o dönem toplumlarını ayakta tutan değerler göz önünde bulundurulduğunda onlar için kutsal sayılan kişinin

²⁶ Christopher Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, çeviren Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul 1988, s 26.

öldükten sonra temsilini yaşatmaya çalışması kabilelerinin devamlılığı açısından önemlidir.

Resim ve yontu sanatında varlığın devam ettirilmesinin amaçlandığını söyleyen Bazin, mumyaların sodyum içerisinde taşlaştırılmasını, piramit ve labirentlerin yapılmasını bu duruma örnek göstermiştir. Bu dinsel tarz başlangıçta mevcut olan hayatın varlığının onun "*temsili görünümünün*" yaratılmasına çalışılması esasına dayanmaktadır.²⁷

İnsanoğlunun var olduğu günden itibaren sanatın da olduğunu kabul ederek, sanatçı tarafından asıl amacının fayda sağlamak üzere oluşturulduğu sonucuna varıyoruz. Ancak üzerinde durmak istediğimiz ve konumuz bağlamında önemli olan gerçeklik ve sanat ilişkisini tartışmaya devam ederken şimdiye kadar anlattıklarımızdan "sanatın gerçeği değil, gerçekliği ele aldığıdır" Sanatın tümüyle gerçeği yansıtmadığını şu ana kadar görüşlerinden yararlandığımız düşünürlerin kullandıkları "gerçeğe yakınlık, gerçek gibi, gerçeğe benzer, gerçeğin kopyası" ifadelerinden de anlayabiliyoruz.

1.2.2 Sanat Gerçeğinin Niteliği ve Algılanışı

Gombrich, sanata ilgi duymaya başlayanların, kendi gördüklerini ortaya çıkaran sanatçıya hayran olmak istediklerini söyleyerek en çok beğendikleri şeyin de gerçek gibi gözüken sanat yapıtları olduğunu belirtir. Bunun önemli bir değerlendirme olduğunu bir an için kabul ederek görünen dünyayı olduğu gibi resmetmedeki sabır ve yeteneğin kuşkusuz övülmesi gerektiğine inanır. Geçmişin büyük sanatçıları, en ufak ayrıntının bile özenle saptandığı yapıtlarına çok çaba harcamışlardır. Dürer'in suluboya ile yaptığı tavşan, bu sevgi dolu sabrın en ünlü örneklerinden biridir. Ama Rembrandt'ın yaptığı bir fil, daha az ayrıntıyı gösteriyor diye, daha az iyi olması gerektiğini kim ileri sürebilir.

²⁷ Bazin, a.g.e, s. 15.



Şekil 6. Tavşan, Abrecht Dürer



Şekil 7. Fil, Rembrandt V.Rijin

Şekil 8’de, modern sanatın önde gelen temsilcisi Picasso’nun Natürel History adlı resimli bir kitap için yapmış olduğu bir klişe görülüyor. Kuşkusuz hiç kimse anaç tavuk ve pamuk tüylü civcivleri betimlemesinde en ufak bir kusur bulamaz.



Şekil 8. Picasso, Naturel History



Şekil 9. Picasso Cock

Fakat Picasso, bir horozun çiziminde sadece görünüşü vermekle yetinmemiş, horozun saldırganlığını, kibrini ve bölnlüğünü de dile getirmek istemiştir. Başka bir deyişle karikatüre başvurmuştur. Ama çok inandırıcı bir karikatüre. Öyleyse, bir resmin doğruluğunda bir kusur bulduğumuzda, her zaman şu iki şeyi sormalıyız kendimize: Bunlardan biri, sanatçının görünüşü değiştirmesinde ona göre bir neden olup olmadığıdır. Sanatın öyküsünün gelişimini öğrendikçe karşımıza bu türden pek çok neden çıkacaktır. İkincisi ise, bir yapıtın, sadece doğru çizilmemiş diye, hiçbir zaman suçlanmaması gerektiğidir.²⁸ Sanatçı, eserinde göstermek istediğine uygun bir yöntem

²⁸ Gombrich, a.g.e, s.24.

kullanıyorsa ve amacına bu şekilde ulaşabiliyorsa belirlediği doğruyu kullanabilmiş demektir. Ancak sanatçının belirlediği doğru bizim belirlediğimiz doğruyla aynı olmayabilir.

Bizim için doğru, alışkanlıklarımız doğrultusunda gördüklerimizdir; sanatçı için renklerin uyumu, denge söz konusudur. Amaç sadece güzelliği yansıtmak değildir, sanatçı eserini oluştururken güzeli temel almayabilir çünkü yaptığı eseri görecek olan her kişi o eserde farklı bir güzellik arayabilir örneğin köyünü anımsatacağı için köyünü görmek isteyenle, köyde hiç yaşamamış birinin bulabilecekleri güzellik farklı olabilir; köyde yaşamamış olan kişi tablodaki görüntüden hoşlanmayabilir. Ancak sanatçının amacı belirttiğimiz gibi tek tek bu beğeni noktalarını belirlemek değildir.

Hepimiz alışılmış renk ve biçimleri, biricik doğru renk ve biçimlermiş gibi kabul etme eğilimindeyizdir. Çocuklar kimi zaman, yıldızların, aslında hiç de öyle olmadıkları halde, yıldız biçiminde olduğuna inanırlar. Bir tabloda gökyüzünün mavi, otun da yeşil olmasında direnen kimselerin, bu çocuklardan pek farkı yoktur. Bu kimseler, bir tabloda başka renkler görünce öfkelenirler.

Hepimiz, "nesnelere böyle görünmez" diye ayaküstü yargılara varmaya yatkınsanızdır. İşin tuhafı, doğanın hep geleneksel tablolardaki gibi görüldüğünü sanırız. Çok uzun sayılmayacak bir süre önce gerçekleştirilen şaşırtıcı bir bulgu, böyle bir kuramın temelsiz olduğunu göstermeye yetmiştir. Yüzyıllar boyunca binlerce kişi koşan atları seyretmiş, at koşularında ve sürek avlarında bulunmuş, savaşlarda şahlanıp fırlayan veya av köpekleri ardında koşan atları betimleyen resim ve baskılardan hoşlanmışlardır. Bu insanlardan hiçbiri bir atın koşmasının "gerçekte nasıl olduğuna" hiç dikkat etmemiş gibidirler. Epsom at yarışlarının ünlü betiminde tanınmış Fransız ressamı Géricault'un yaptığı gibi, ressamlar ve oyma ressamları, atları her zaman, sanki koşunun atılımı içinde havada sürülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinesi, hızla hareket eden atları anında tespit

edecek yetkinliğe ulaşınca, çekilen resimler hem ressamların, hem de seyircilerin yanıldıklarını çıkardı ortaya. Çünkü dörtnala koşan hiçbir at, hiçbir zaman, bize “doğalmış” gibi görüldüğü biçimde hareket etmez. Aslında, bacaklarını yerden birbiri ardına kaldırır.²⁹



Şekil 10. Epsom, Race, Gericault

Sanatın gerçekliğini açıklamaya çalışan Balazs ise şunları düşünür:

“Her sanat yapıtı yalnız nesnel gerçeği değil, sanatçının öznel kişiliğini de sunmalıdır; bu kişiliğe onun nesnelere bakış biçimi, ülküsü, çağının yetersizlikleri de girer. Bunların hepsi filme belki de hiç sezinlenmeksizin yansımaktadır. Her resim yalnız gerçekten bir parçayı göstermekle kalmaz, bir bakış açısını da yansıtır. Alıcının yerleştirilme biçimi, alıcı ardındaki insanın iç yönelimini dile getirir.

Nesnesini kılı kılına yansıtan, benzerlikte tıpkı olan bir portre bile, gerçek sanat yapıtı ise, yalnız konu aldığı kişiyi değil, sanatçıyı da yansıtır. Bir ressam, yaptığı resme benliğini türlü yollardan aktarabilir. Düzenleyiş, renk, fırça dokunuşları gibi bütün özellikler, sanatçının kendisini de en az dile getirdiği nesne ölçüsünde yansıtır.³⁰

İnsanların sanat eserlerini algılayışları buldukları döneme göre de farklılık göstermektedir. Gerçeküstücü ressam Magritte, düşlerin anahtarı adlı resminde sözcüklerle görülen nesnelere arasında her zaman var olan bir uçurumu yorumlamıştır: Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesnelere

²⁹ Gombrich, a.g.e, s. 28.

³⁰ Bela Balazs, “Theory of The- Film Kuramı” Türk Dili Sinema Özel sayısı Çeviren Akşit Göktürk, 1 Ocak 1968, s 307-308.

görüşümüzü etkiler. İnsanların cehennemden gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik anlamı vardı kuşkusuz.³¹

Sanatın ya da edebiyatın bilimsel olduğunu kabul edersek; bu bilginin niteliği hakkında da bazı yorumlar getirmek durumundayız. Bilim de, edebiyat da aynı toplumsal gerçeği anlatabilir. Ayrıca bilimsel bilgi ile sanatsal bilgi karşıt değildir birbirine, ama başka başkadırlar, birbirlerine benzemezler. Çünkü bilim adamının yöntemi, gerçeğe bakışı, gerçeği anlatışı başkadır; edebiyatçının yöntemi, gerçeğe bakışı, gerçeği anlatışı başka. Bu bilgilerin birbirlerinden farklı oluşu kendini üslupta apaçık gösterir." "Edebiyatın insan üstüne bilgiler vermesi başka şey, edebiyatın insan bilim olması başka şey. Aynı gerçeklikten söz açsalar da bilimsel bilgi ile edebiyatsal bilgi arasında dağlar kadar fark vardır. Çünkü bilimin yöntemi başkadır edebiyatın yöntemi başka; bilimin anlatımı başkadır edebiyatın amacı başka. Bunları birbirine karıştırmak zarardan başka bir şey getirmez edebiyat eserine³².

Bilimin gerçekliği ile sanatın gerçekliğinin farklı, gerçeğin bir kopyası olduğunu, kabul görerek sanatçının gerçeğe tümüyle bağlı kalamayacağını, kalmaması gerektiğini de söyleyebiliriz.

Yukarıda belirtilenler doğrultusunda sanat gerçekliğinin, öznenin kendisinden farklı olduğu, hatta sanat eseri olabilmesi için farklı olması gerektiği, özne ile ilişkilendirerek sanat üreten sanatçının gerçekliği yansıtırken kendi öznel kişiliğini de yansıtmaması gerektiği sonucuna varılır. Çoğu zaman sanatçının sahip olduğu bilgi birikiminin de gerçekliği yansıtmada önemli bir yeri vardır. Gerek gerçek dünyada, gerekse temsili dünyalarda hakikatin veya bilginin alıcı tarafından anlamlandırılabilmesi; alıcının total ansiklopedik bilginin ne kadarına vakıf olduğuyla alakalıdır.

³¹ John Berger, Görme Biçimleri, çeviren: Müge Gürsoy Sökmen, Metis yayınevi, İstanbul, 2005, s 6-7.

³² Edebiyat Yazıları, Gerçek Yayınevi, 1976, s. 186-188, aktaran Aslankara, a.g.m, 2003 sayı:2 s 32.

Roger Schank'in , "Reading and Understanding'te" anlattığı öykü ile bunu örnekleyebiliriz:

"John, Mary'i seviyor, ancak Mary onunla evlenmek istemiyordu. Bir gün bir ejderha Mary'i şatodan kaçırdı. John, atının terkesine atlayıp, ejderhayı öldürdü. Mary, onunla evlenmeyi kabul etti. O andan sonra mutlu memnun yaşadılar."

Schank üç yaşındaki bir kıza öyküle ilgili bazı sorular soruyor:

- "- John ejderhayı neden öldürdü?"*
- Kötüydü de ondan.*
- Nesi kötüydü?"*
- John'u yaralamıştı.*
- Nasıl yaralamıştı onu?"*
- Belki onun üzerine ateş püskürtmüştür.*
- Neden Mary, John ile evlenmeyi kabul etti?"*
- Mary, onu çok seviyordu, John da onunla evlenmek istiyordu ondan.*
- Neden başlangıçta John ile evlenmeyi istemiyorken sonradan onunla evlenmeye karar veriyor?"*
- Bu zor bir soru.*
- Evet, ama sence yanıtı ne?"*
- Çünkü başlangıçta Mary istemiyordu, sonra John çok tartıştı ve Mary'e onunla evlenmek istediğinden söz etti, o zaman Mary onunla evlenmek istedi.³³*

Görülüyor ki ejderhanın ateş püskürttüğünü bu kız biliyordu. Ancak karşılıksız bir sevgiye, yalnız minnettarlık ya da hayranlık adına karşılık

³³Roger Schank, "Reading and Understanding", Hillsdale, N.J. Lawrence Erlbaum, 1982, s. 21 aktaran: Alper Kırklar, "Kimse Mutluyum Demesin", Belgesel Sinema Dergisi, sayı 2, 2003, s. 45.

verilebileceğini bilmiyordu.³⁴ Bu durum aynı zamanda küçük kızın bilgi birikiminin de eseri algılamasında etkili olduğunu gösterir.

İlkel topluluklarda bu gün adını sanat eseri koyduğumuz eserler yapıldığını görüyoruz. Estetik kaygıların ötesinde herhangi bir ihtiyaç amacıyla yapılan bu çalışmaların, günümüzde bu amacı yerine getirebilmek için eserin estetik olması gerektiğine inanıldığından günümüzdeki "sanat" kavramının niteliği tartışılır duruma gelmiştir. Görüntülenen her nesnenin sadece "kopya" özelliği taşıması, üretilen sanat eserinin gerçekliğinin yanı sıra çoğu zaman "gerçeğin" aynısı olması gerektiği yanılgısıyla tartışılmaktadır. Bu durum, önemi gittikçe artan fotoğraf sanatı için de söz konusudur.

³⁴Umberto Eco, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1995, s. 12.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1 FOTOĞRAFİN DOĞUŞU

Fotoğraf akan zamanın içerisinde alınmış anlardır. Fotoğrafçı, deklanşöre basarak o anı kaydeder, korur ve yok olmasını engeller. O an gerçekleşen olayı hemen geçmiş zamana dönüştürür ve tekrarının mümkün olmadığını gösterir. O an'ın seçilmiş olması diğer anları dışarıda bırakır, ondan önce neler olduğunu, sonra neler olacağını bize anlatmaz. John Berger fotoğrafın bu özelliğinden ötürü fotoğraflanan an'ı şu şekilde belirtir: "Geçmiş, gelecek bütün zamanlar içinde bu an biriciktir: bir daha hiç görülmeyecek olanı, bir kez olmuş ve bir daha hiç olmayacak olanı çizmek için son fırsat."³⁵ Fotoğrafın bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabildiğini fakat hatırlanan imgelerin sürekli deneyimin kalıntısıyken, fotoğrafın koparılmış bir anın görünümünü yalıtıldığını söyler.³⁶

Durağan haldeki fotoğrafik görüntünün oluşması sadece teknik bir gelişme değildir, fotoğrafın yaşama ait olanı kaydetmesi ve bu kayıt işleminin teknik özelliğinden öte toplumsal etkilerinin de olması sosyolojik bir gelişme olduğunu gösterir.

Fotoğraf ve sosyolojinin aynı dönemde ortaya çıkması tesadüf değildir. 19. yüzyıl sanatta fotoğrafı, bilimde de sosyolojiyi ortaya çıkarır. Bu yüzyılda batı, dünya egemenliğini eline geçirmiştir. Mevcut egemenliği elinde tutması için de gerçekliğe sahip olması gerekir. Dönemin toplumsal şartları fotoğraf ve sosyolojiyi doğurmuştur. John Berger'in belirttiği gibi, 1839'da fotoğraf makinesi icat edildiği sırada Auguste Comte 'Pozitif Felsefeye Giriş' kitabını tamamlamak üzeredir. Pozitivizm ve fotoğraf, birlikte büyümüştür. Her ikisinin de uygulamaya geçmesini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından gözlemlenebilir, sayılabilir gerçeklerin,

³⁵ John Berger, *O Ana Adanmış*, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2003 s. 9.

³⁶ Berger, a.g.e., 2003, s. 85.

günün birinde insanların doğa ve toplumlar hakkında, her ikisini de denetleyebileceği bütüncül bir bilgi sunacağı iddiasıdır.³⁷

Bugün gelinen noktadan bakıldığında, asıl gerçeğin görüntü ile kanıtlanabildiğine inanan egemen batının, iktidarını buna sahip olmakla sürdürmeye çalıştığı, buna karşı direnen ve egemen olanı kabullenmeyen de, buna benzer bir güce sahip olmaya çalıştığı gözlemlenebilir. Batılı büyük haber ajansları ve onlara karşı direnen El-Cezire Televizyonu'nun durumu örnek olarak verilebilir. Kuzey(merkez) – güney(çevre), kuzey-kuzey, güney-güney ülkeleri arasındaki bilgi akışı (fotoğraf da bir enformasyon olduğundan) bu iktidarı nasıl paylaştıklarını gösterir.

2.1.1 Fotoğrafik Görüntünün Oluşumu ve Gelişim Süreci

İngilizce iğne deliği (pinhole), fotoğraf literatüründe ise karanlık oda ya da karanlık kutu (camera=oda, obscura=karanlık) adıyla anılan fotoğraf tekniği, oldukça basit bir ilkeye dayanır. Söz konusu ilke, bugünkü bilgilerimize göre, yaklaşık olarak milattan önce 5. yüzyıldan beri bilinmektedir. Çinli düşünür Mo Ti, deneysel gözlemleri sonucunda, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın dışarıda bulunan ışıklı nesnenin tümüyle baş aşağı bir yansımasını meydana getirdiğini yazmıştı.³⁸ Çinli filozof, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın, dışarıda bulunan ışıklı nesnenin tümüyle baş aşağı bir yansımasını meydana getirdiğini söyleyerek, camera obscura fikrini bulan ilk kişi olmuştur.** Yine bir Çinli, Yu Chao-Lung, 10. yüzyılda, bir tür tapınak olan pagodaların mimari modelini, bir perde üzerinde görüntüler oluşturmakta kullanır. Ancak, bu gözlem ve deneyler görüntünün oluşumuna ilişkin geometrik bir

³⁷ Kevin Robins, İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Çeviren: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 243.

³⁸ Önder Bostancı, "Camera Obscura" 11.06.2007
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/obscura1.html>.

** Engin Çizgen'in Türkiye'de fotoğraf adlı çalışmasında Camera Obscura fikrini ilk bulan kişinin Aristoteles olduğu belirtilmektedir. "İ.Ö 4.yy'da Aristotelesin bir yüzey üzerine görüntü düşürdüğü bilinmektedir. Bu yüzey karanlık odanın bir duvarıdır. Tam karşısında bulunan duvarın ortasındaki delikten giren ışık, dışarıdaki manzaranın ters görüntüsünü bu duvar üzerine yansıtır. (Bkz. Engin Çizgen, Türkiye'de Fotoğraf, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 8)

teori oluşturulmasına yetmez. M.Ö. 4. yüzyılda, Aristoteles "Problem" adlı çalışmasında iğne deliği de denilen küçük bir delikten elde edilen görüntünün oluşumunu yorumlamaya çalışarak; güneş tutulmasıyla ilgili sorularına yanıt arar ama doyurucu bir açıklama getiremez. 10. yüzyılda yaşamış, Alhazen adıyla da bilinen Arap fizikçi ve matematikçi İbn Al-Haitam birbirinden farklı üç mumu belirli bir biçimle düzenleyerek, üzerinde küçük bir delik bulunan bir perdeyi duvarla mumlar arasına yerleştirir. Işıkla düzenek arasındaki etkileşmeyi incelediği deneyin sonunda Alhazen, görüntünün sadece küçük delikten geçen ışık yoluyla biçimlendiğini ve sağdaki mumun, duvarın sol tarafında bir görüntü oluşturduğunu notları arasına kaydeder, diğer yandan da ışığın doğrusallığını algılar. Alhazen'in bu çalışmaları 13. yüzyılda Avrupa'da değer bulur.³⁹

Karanlık oda/kutu fotoğrafı, objektifsiz fotoğraftır. Bilinen fotoğraf makinelerindeki objektiflerin yerini, 0,25-1 mm çapındaki bir delik alır. Işık bu delikten geçer ve karanlık ortam sağlayan kameranın içinde bulunan ışığa duyarlı yüzey üzerinde bir görüntü oluşturur. Bu teknik için kullanılan kameralar küçük ya da büyük olabilir. Kola, kibrit kutularından ya da eski buzdolabı, karavan gibi iri hacimli nesnelere ya da ışık geçirmezliği sağlanmış bir odadan kamera olarak yararlanmak mümkündür. Basit bir ilke olarak, ışık geçirmeyen her kapalı ortam, bir iğne deliğinden sızan ışıkla camera obscura'ya – karanlık kutuya- dönüşebilir.

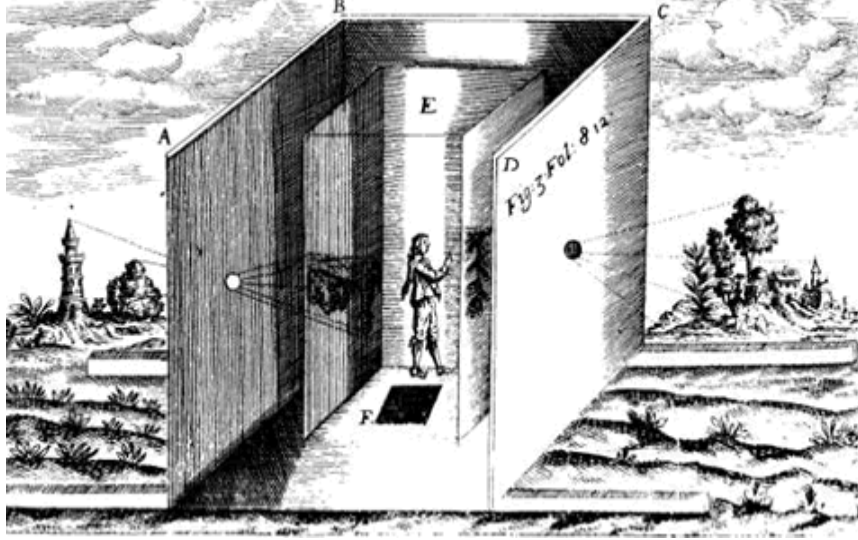
Uzun yıllar birçok bilim adamı tarafından camera obscura'nın kullanıldığı ve aynı zamanda tanımlanmaya çalışıldığı görülür. Işık ile elde edilen görüntü sanatçıları olduğu kadar fizikçileri de çok ilgilendirmiştir.

1620'lerde Johannes Kepler taşınabilir bir camera obscura yapar ve bulunan aygıtı ismini veren de o olur. O, aynalarla yansımanın fizik ve matematik kurallarını bulmuş ve 1620 yılında tarlaya koyduğu siyah

³⁹ Camera Obscura, 01.05.2007

<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm>.

çadırda, aynı camera obscura sistemini uygulayarak, aynalarla yansıttığı görüntüyü bir tablo üzerine düşürerek çizimlerini yapmıştır.⁴⁰



Şekil 11. Büyük boy Camera Obscura

Çizimlerin de yardımıyla kısa sürede şekillerde çok sayıda camera obscura üretilir. Bunlar o dönemlerin sanatçı ya da amatör ressamlarınca pek çok alanda yardımcı araç olarak kullanılır. 18. yüzyıla gelindiğinde, camera obscura'lar yerlerini içinde ayna, önünde objektif bulunan fotoğraf makinelerine bırakmaya hazır haldedir. Merceklerin de kullanılıyor olmasına karşın fotoğrafın oluşumu için gerekli olan kimyasal aşama henüz tamamlanmamıştır.

Fotoğraf için gerekli olan kimyasal aşama Engin Çizgen tarafından şu şekilde anlatılır:

“Güneş ışığının insan teni üzerindeki karartma etkisinden yola çıkan Alman Fizikçi Johan Heinrich Schulze, 1725 yılında fosforla ilgili çalışma yaparken, tebeşiri içinde çözünmemiş gümüş bulunan nitrik asitle karıştırır. Bir şişe içine koyduğu bu karışımın güneşe dönük yüzünün karardığını, güneş görmeyen tarafta ise, beyaz karışımda hiçbir değişikliğin olmadığını görür.

⁴⁰ Engin Çizgen, Türkiye’de Fotoğraf , İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 10.

Bu deney yeni araştırmaların başlangıcını oluşturur. 1798’de Thomas Wedgewood, güneş işığı altında birderi parçasına sürdüğü gümüş nitratin üzerine, daha karışım nemli iken bir ağaç yaprağı yerleştirir. Bu yaprağın damarları altında kalan yerler gün işığından daha az etkilendiğinden, görüntüde açık renkli, yaprağın damarları dışında kalan bölüm ise koyu renkli olarak belirir. Ancak bu desen işığın etkisi ile bir zaman sonra kaybolur.”⁴¹

Karanlık kutudaki delikten sızan işığın yansıdağı yerde ters bir görüntü bırakmasının fotoğrafa dönüşmesi Joseph Nicephor Niepce tarafından gerçekleşir. 1826 yılında Niepce işığın oluşturduğu bu görüntüyü kağıt üzerine kaydetmeyi başardı. Bu nedenle dünyada var olan en eski fotoğraf Niepce’in haliograph (güneş çizimi) adlı eseridir. Niepce’in ilk kalıcı görüntüyü sağlaması on yılını alır ama dışarıdaki görüntüyü bir plaka üzerine saptamayı başardığı gün makinesine sekiz saatlik poz verir.⁴²



şekil 12. J.N Niepce, Yeryüzünde çekilen ilk fotoğraf, Fransa, 1826

Fransa’da 1839 yılında Jacques Mande Doguerre’in metal plak üzerine görüntü kaydetmesi ve pozlama sresinin azalması bu tekniğin kullanımını kolaylaştırır.

1839’da fotoğraf için önemli olan bir diğer gelişme İngiltere’de Henry Fox Talbot’un, negatif resmi kağıt üzerine aktarmayı başarması ve 1841’de bunun patentini almasıdır. Kağıt yönteminin kullanılmasını

⁴¹ izgen, a.g.e. s. 11-12.

⁴² Elif İnan, “Fotoğrafın 150 Yıllık Geçmişi” 01.03.2007
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/150yil.html>.

geciktiren İngiliz patenti İskoçya'yı kapsamadığından Robert Adamson ve David Octavius Hill, Edinburgh ve çevresini fotoğraflayarak kağıt üzerinde fotoğraflar üretebildiler.⁴³

Daha önce de belirtildiği üzere görüntüye sahip olunabilen bu ilk zamanlarda gerçeğe de sahip olunabileceği düşünülerek egemenliğin korunmaya çalışılması söz konusudur. 19 Ağustos 1839'da Fransız François Arago'nun, Daguerreotype'ın bulunuşunu Fransız Bilimler Akademisine "Sayın baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi"⁴⁴ şeklinde açıklaması doğaya bu yeni gelişmeyle hakim olunabileceğini de düşündüklerini gösterir.

19. Yüzyılda bilim adamı ve araştırmacılarının yaptıklarıyla insanların hayatını derinden etkileyecek farklı gelişmeler de söz konusu olmuştur: Lokomotif, buharlı gemi, silindirli baskı makinesi, bisiklet, demiryolu, elektrikli telgraf, odundan kağıt yapılması, lastik tekerleklerin bulunması... Bu teknolojik gelişmeler toplumsal değişimlere de ivme kazandırmıştır. 1800'lü yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, bir yandan var olan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine, yeni formlar kazanmasına, diğer yandan da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.⁴⁵

Fotoğrafın gelişim sürecine 1839'dan itibaren dönecek olursak sırası ile önemli olan bazı gelişmeleri şu şekilde belirtebiliriz:

"1839 yılında uzun pozlama süresinden ötürü daha çok durağan objeler konu alınmıştır Daguerre, pozlama süresini 30 dakikaya düşürmüştü...1840: Pozlama süresi yarım dakikaya inmişti. Bu da çıplak modellerin rahat poz vermesini sağlayarak, daguerreotype kullananlara bir ressam kadar rahat fotoğraflamayı sağlamıştı...1841: Calotype yöntemini patenti (Yunanca da güzel resim anlamına gelen) W.H. Fox Talbot tarafından

⁴³ Mary Price, Fotoğraf Çerçevdeki Gizem, Çeviren: Ayşenaz & Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 57.

⁴⁴ Robins, a.g.e., s. 244.

⁴⁵ Ahmet İmançer, 01.06.2007

http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm.

alınmıştır...1846: Meksika savaşı sırasında Saltillo'dan gelen bir birleşik devletler tümgenerali ve askerleri (1845–1948). Fotoğraf kullanarak belgelenen ilk savaştır...1858: İlk hareket donduran fotoğraf, Thomas Skaife tarafından kendi tasarladığı pistolgraph (tabanca şeklinde) kamerayla çekilmiştir. Bu, Londra'da bir top tarafından fırlatılan merminin fotoğrafıydı...1861: Kırmızı, yeşil ve mavi filtrelerle doğru fotoğrafladı. Ve sonra fizikçi J.C Maxwell slaytları üzerine koyarak ilk renkli fotoğrafı ortaya çıkardı...1868: İskoçya'daki Glasgow kenar mahalleleri, Thomas Annan tarafından görüntülendi. Thomas Annan'ın bu zevksiz fotoğrafı Amerika'daki Jacob Riis ve Levis Hine'ninkilerden önce gelir...1888: George Eastman (eski bir kamerayla gösterilen) Kodak'ı tanıttı. 25 dolarlık modelin sosyal alandaki ilk belirişi fotoğrafçılığı tanıtmak için herhangi bir olaydan daha etkilidir...⁴⁶

19. yüzyılda fotoğrafın teknik olarak gelişimini hızla sürdürdüğü görülür. Birçok sanatçının- özellikle ressamların-, bilim adamının ve iktidar sahiplerinin bu gelişmeyi benimsemesi gecikmez. Bu gelişme, içinde sadece teknik bir aşama barındırmadığından daha önce de belirttiğimiz gibi toplumu etkilemesi yönünden de önem taşır. İlk zamanlar görüntüyü kaydediyor olabilmek insanlara mutluluk veriyorken daha sonra güzeli kaydetmek, ya da kaydedileni güzel göstermek gayreti başlar. Bu da fotoğrafın bir sanat çalışması olarak değerlendirilmesidir.

2.2 Sanat Fotoğrafı ve Fotoğraf Türleri

Fotoğrafın tam anlamıyla sanat olarak kabul edilmesi yaklaşık son 40 yılda yer almış bir gelişmedir. Fotoğrafın, konunun bir kopyası olduğu ve hatta onun basit bir taklidi olduğu düşüncesi neredeyse 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanmıştır. 1960'lı yılların sonuna doğru ise fotoğraf diğer sanatlardan – sinema, tiyatro, edebiyat, resim ve heykel gibi- çok daha fazla konuşulmaya, eleştiriler arasında yerini almaya ve sanat çevrelerinin dikkatini çekmeye başlamıştır.

⁴⁶ ANNIVERSARY ISSUE LIFE, Fotoğrafın 150 Yıllık Geçmişi, Çeviren: Elif İnan, 1 Nisan 2007, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/150yil.html>.

Fotoğraf sanat mıdır, fotoğrafçı sanatçı mıdır, soruları tartışılmaktadır. "Günümüzde estetiği olmayan bir sanat dalı olarak kabul edilen fotoğraf konusunda söylenip yazılanlar başlangıcından bugüne kadar geçen 164 yıl içinde çoğunlukla alanın teknik boyutlarıyla ilgilidir. Bunun nedeni de fotoğrafın hala o kimyasal niteliğinden kaynaklanan mistisizmini korumasıdır."⁴⁷

Söz konusu tartışmaların aydınlanabilmesi için fotoğrafın, bugün gelinen noktada sanat olduğunu kabul ederek, sanat olmasını belirleyen özelliklerini açıklamamız gerekir. Fotoğrafın nesnesini değiştirmesi, dönüştürmesi, güzel olanın peşinden koşması ve izleyicide bıraktığı haz, onun sanat olduğunu belirler. Tartışılan bir diğer özelliği fotoğrafçının estetik özelliği, daha fazla ön plana çıkarmaya çalışmasıdır.

Fotoğrafı estetik bir sanat olarak kabul eden Sontag, "Dönüştürmek, sanatın eseridir; gelgelelim, felaketlere ve apaçık bir suç oluşturan şiddet uygulamalarına tanıklık eden fotoğraf sanatı, 'estetik' görünse bile her zaman ciddi eleştirilere maruz kalmıştır; yani gereğinden fazla sanata benzemiştir."⁴⁸ Estetik olma uğruna fotoğrafın başka görevlerini yerine getirmemesi eleştirilmiştir.

Göstergebilim yöntemiyle fotoğrafı çözümlmek fotoğrafı ve türlerini anlamamızda daha faydalı olacaktır. Fotorafta yer alan her imgenin farklı mesajlar iletiyor olmasından ötürü bu önem taşır. Umberto Eco, "gösterge" kavramını şöyle açıklar: " bir gösterge başka bir şeyin yerine anlamlı olarak geçebilecek herhangi bir şeydir".⁴⁹

Amerikalı düşünür C.S. Peirce'ye göre, gösteren ve gösterilenden bir göstergenin çıkması üç biçimde olabiliyor:

⁴⁷ İmançer, a,g,m. http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm.

⁴⁸ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, Çeviren : Osman Akinbay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 76-77.

⁴⁹ Umberto Eco'dan aktaran Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995, s. 27.

“1-İmge, gösterenle gösterilenin çok yakın benzerlik taşıdığı bir göstergedir. (söz gelimi bir resim (gösteren) ve resmi yapılan insan (gösterilen) arasında, o insana benzediği için, imgesel bir ilişki vardır.)

2-Belirtge, gösterenin gösterilenle bir neden sonuç ilişkisi içinde olduğu göstergedir. (söz gelimi duman (gösteren), ateşin (gösterilen) varlığını belirten bir göstergedir.)

3-Simge, gösterenin gösterilenle nedensiz ve/veya kurumlaşmış bir ilişki içinde olduğu bir göstergedir. Sözelimi “ağaç” kavramıyla (gösterilen) herhangi bir dildeki “ağaç” sözcüğü (gösteren) arasında ne bir benzerlik, ne de bir neden sonuç ilişkisi vardır. Söz konusu ilişki nedensiz ve kurumlaşmış olduğu için yalnızca simgeseldir.”⁵⁰

Türk dil kurumunun Türkçe sözlüğünde, imge için şu tanımlar verilmektedir. “İmge: 1- zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. 2- Genel görünüş, izlenim, imaj. 3- Ruh bilimi. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4- Ruh bilimi duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, ima”⁵¹

Fransız Filozof Jacques Derrida ise imgenin tanımını şu şekilde yapmıştır: “ Bir başka yazı türü, kendisini temsil ettiği şeyin ya da şeylere bakma tarzının veya onların gerçekte oldukları şeyin doğrudan kopyası olarak gizleyen bir başka grafik gösterge türü dışında hiçbir şey”.⁵²

“Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir Her imgede bir görme biçimi yatar, fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının

⁵⁰ C.S Peirce'den aktaran Ayşegül Yüksel, a.g.e., s. 27-28.

⁵¹ Türk Dil Kurumu internet sitesi 03.01.2007. <http://www.tdk.org.tr/tdsozluk>

⁵² W.J.T Mitchell, İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji, Türkçesi: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005, s.38.

sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rasgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.”⁵³

Yapılan tanımlardan imgenin, nesnenin kendisi değil benzeri olduğu, her imgenin izleyici tarafından farklı şekilde algılandığı anlaşılıyor. Aynı zamanda söz konusu imgenin oluşumunda fotoğrafçının da bir seçimi söz konusudur. Örneğin; “çiçek” sözcüğü ile bazılarımızın hafızasında “gül” şekli belirirken bazılarımızda da “papatya” belirir. Hafızada canlanan bu imge ise deneyime göre oluşmakta, mesela hiç orkide görmemiş birisinin hafızasında orkide şekli belirmez ya da gördüğü başka bir çiçek hafızasında canlanır. Burada vurgulanması gereken imgenin kişiden kişiye farklı anlamlar taşıması ve bu anlamlandırmada deneyimin önemli olmasıdır.

“Şu da var ki imge sanat yapıtında verildiği zaman insanların ona bakışı sanat konusunda edindikleri varsayımlar dizisinin etkisinden kurtulamaz. Bu varsayımlar şunlarla ilgilidir: Güzellik, gerek, deha, uygarlık, biçim, toplumsal konum, beğeni v.b.”⁵⁴

Algılanabilirliği, oluşum süreci, her izleyici tarafından farklı kabullenilen ve her fotoğrafçının farklı amaçlarla çektiği fotoğrafın tek anlama sahip olamayacağı görünmektedir. Aynı nesnenin aynı anda farklı kişiler tarafından farklı şekillerde kaydedilmesi bunu kanıtlamaktadır.

Sanat çevresi ve bilim adamları tarafından fotoğraf sanatı olarak kabul edilmiş olsa da günümüzde belge fotoğrafı ve sanat fotoğrafı arasındaki ince çizginin değerlendirilmesi basın fotoğrafı, foto röportaj, belgesel fotoğraf, toplumsal belgesel fotoğraf türlerinin de bilinmesini gerektirir. Konumuz gereği fotoğrafın gerçekliği üzerinde durulacağından bu

⁵³ Berger, a.g.e, 2003, s. 10.

⁵⁴ Berger, a.g.e, 2003, s. 10.

⁵⁴ Berger, a.g.e, 2003, s. 11.

türlere ait belirgin özellikler ve farklılıklar üzerinde durmamız faydalı olacaktır. Ancak hemen belirtmeliyiz ki bu türlerin sanat fotoğrafı olmadığı iddiasını ileri sürmüyoruz. Tam aksine toplumsal belgesel özelliğe sahip olan bir fotoğraf çok üstün sanatsal özelliklere de sahip olabilir. Ancak her biri farklı amaçlar taşıdığından gerçeklik boyutunu tartışırken bu amacı da göz önünde bulundurmalıyız.

2.2.1 Haber Fotoğrafı

Haber fotoğrafı kavramını açıklamadan önce "haber değeri" kavramını açıklayalım. John Stuart Hall, haber değerini standart ve ideolojik haber değeri olarak ikiye ayırır. Hall'un standart haber değeri olarak isimlendirdiği haber olma ölçütleri profesyoneller (basın mensupları, akademisyenler v.s.) tarafından belirlenmiştir. İdeolojik haber değeri ise toplumda var olan ideolojik yapılar tarafından belirlenir (haberi yapanlar, iletişim araçları, okur v.s.). İdeolojik haber değerini belirleyen kurumlardan biri haberin yer alacağı iletişim aracıdır. İdeolojik haber değeri haberi yayınlayan gazete ya da derginin ideolojik konumlanışına, haber politikasına, geleneklerine ve sahip olduğu imaja bağlı olarak belirlenecektir. Bir olay bir gazete tarafından birinci haber olarak çıkarken bir başka gazetede hiç yer almayabilir. Örneğin, Amerikalı askerlerin 2004 yılı içerisinde Iraklı esirlere yapmış olduğu işkence fotoğrafları basına sızdırılırken, fotoğraflar bazı gazetelerde manşete taşınırken bazı gazetelerde hiç kullanılmamıştır.

İdeolojik haber değeri okur tarafından da belirlenir. Okurun hayat karşısında kendini konumlandırışı, olayları algılayışını ve anlamlandırmasını da büyük ölçüde belirler.⁵⁵ Standart haber değerleri açısından ise Galtung ve Ruge'a göre toplum tarafından tanınmış kişi ya da kişileri ilgilendiren olayların haber değeri daha fazladır. Haberin beklenmedik olmasının yanında önceden tahmin edilemez olması da haber değerini artırıcı bir unsur olarak görülür. Bununla birlikte olayın, uzun zamandır bir gerilim üzerine

⁵⁵ Şeyda Sever, "Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı; Fark Nerede?", 24.02.2007
http://www.fotografya.gen.tr/issue-12/seyda_sever.html
http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_sever/s_sever.html.

kurulması, bu gerilimin giderek artması sonucunda ortaya çıkması durumunda da haber değeri artar, olay daha önceden tahmin edilmekte ve beklenmektedir. Ancak bu haber değerini düşürmez tam tersine arttırır.⁵⁶

Haberin kültürel kodlar taşıması ve anlaşılabilir olması da haber değerini arttıran unsurlardandır. Toplumun paylaştığı kültürel kodları taşımayan bir haber okur tarafından ya hiç fark edilmez ya da anlaşılmaz. Gazetelerin son sayfalarında yer alan başka ülkelere ait haberlerin dikkat çekmemesi örnek verilebilir. Okurun haber kişileri ile kendini özdeşleştirebilmesi durumunda da olayın haber değeri artar. Okurun haberi kendi hayatı ile ilişkilendirebilmesi durumunda olayın haber olma olasılığı da artacaktır.

Şimdiye kadar haber değeri olarak bahsedilen tüm ölçütler haber fotoğrafları için de geçerlidir. Haber fotoğrafçısı veya başka bir isimlendirmeye basın fotoğrafçısı Ken Light tarafından şu şekilde tanımlanır: "Kanımca bir basın fotoğrafçısının en iyi tanımı, 'kendisine verilen görevle bir foto-öykü, bir olaya veya tanınmış bir kişiyi çekerek yayın için görüntü yaratan bir fotoğrafçı' olarak yapılabilir. Basın fotoğrafçısı paralı görevlendirmeler, teslim tarihleri, editörlerin yayınlarına uygun olacak gündemleri ile yönlendirilir; görüntülerin etrafında hızla dolanmaya zorlanır ve çekimler genellikle, kendi kendine yaratılan projelerdeki gibi derinlikli ve odaklanmış değildir. Tabii ki konularına angaje olan basın fotoğrafçıları olmuştur; onlar vizyonları ve motivasyonuyla gönderildikleri görevlerin ötesinde işler yaratmışlardır"⁵⁷ Basın fotoğrafçısının bir kurum tarafından görevlendirilmesi ve kriterlerinin bu kurumca belirlenmesi söz konusudur.

⁵⁶ Johan Galtung ve Mari Ruge, *Structure and Selecting News*, s. 52-63, **The Manufacture of News**, Social Problems, deviance and the Mass Media, Revised Edition, Ed. Stanley Cohen and Jock Young, Constable, Aktaran: Sever, a.g.m
http://www.fotografya.gen.tr/issue-12/sevda_sever.html
http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_sever/s_sever.html.

⁵⁷Ken Light, "Belgesel Fotoğraf Üzerine", Çeviren: Merter Oral, Toplum Bilim Dergisi, Fotoğraf Özel Sayısı, sayı 19, İstanbul 2006, s. 14.

2.2.2 Belgesel Fotoğraf ve Toplumsal Belgesel Fotoğraf

Belgesel fotoğraf, merkezinde görüntü üreticisinin tutkulu ilgisinin yer aldığı uzun süreli ve derinlikli fotoğraf projeleri ile bir görüntü üretme yöntemidir. "Gazeteciliğin tarafsız olma görüşünün dışında duran bir duygu ve ilgiye sahiptir. Bu ilgi hem fotoğrafik hem de siyasal ve toplumsal olarak tanımlanmış bir ilgidir. Salt bir görsel gözlemci olarak değil partizanca bir duruş takınan fotoğrafçılar, öyküler anlatan fotoğraflarıyla bizleri insan ruhunun derinliklerini açığa çıkararak insanlığın içinde bulunduğu duruma yaklaştırır. Bu çalışma çoğu zaman aylar, yıllar boyu süren, görme, dinleme, konuya ve topluluğa bağlanmayı içeren bir taahhüt demektir."⁵⁸

"Belgesel fotoğraf, varlığını yaşamın gerçeklerinde bulur. Belgesel fotoğrafın amacı insanları, olayları, insanların ve olayların bulunduğu çevreyi betimlemek ve kaydetmektir. Fotoğrafın gerçeğin aynını yakaladığına duyulan inanç belge fotoğrafçılığının varlık unsuru olmuştur. Belgesel fotoğraf dış gerçekliğin, kendini okura anlatmak isteyen fotoğrafçı tarafından tasvir edilmesidir."⁵⁹

Belgesel fotoğrafın genel özelliklerine bakacak olursak şunları söyleyebiliriz:

1-Bir haber metnine bağlı kalmadan da mesajını iletebilir. Bu sebeple taşıdığı anlam uzun sürelidir gündeme bağlı olarak önemini yitirmez.

2-Fotoğrafçının kendi isteği doğrultusunda kaydettiği, çoğu zaman bu görüntülerle ne vermek istediğini planladığı uzun süreli bir çalışmadır. Çoğunlukla proje şeklinde oluşur. Yakın zaman ülkemizde sergilenen Nazan Tuna'nın "Doğuda Kadın Olmak" isimli fotoğraf çalışması buna örnek verilebilir.

⁵⁸ Light, a.g.m, s. 14.

⁵⁹ The Editors, *To See, to Record-and to Comment*, Documentary Photography, s.12,life Library of Photography, Time-Life International, NY, 1973, Aktaran: Sever, a.g.m.

http://www.fotografya.gen.tr/issue-12/seyda_sever.html

http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_sever/s_sever.html.

3- Beklenmedik bir anı görüntülemek daha az rastlanır. Fotoğrafçı, istediği anın oluşması için bekleme süresine sahiptir ancak bazı anlar için bu geçerli olmayabilir.

İlk belgesel fotoğraf örnekleri 1842 yılında David Octavius Hill ve Robert Adamson'ın çektiği 470 adet İskoç din adamı ve balıkçıların görüntüleridir. Bu fotoğrafçıların amaçları, balıkçıların daha iyi tekne donanımı edinmeleri ve açık denizlerdeki güvenliklerinin sağlanması için gerekli koşulların oluşturulmasıydı. 1855–1856 yıllarında Roger Fenton Kırım Savaşı'nı, 1861–1865 yılları arasında ise Matthew Brady ve arkadaşları Amerikan İç Savaşı'nı belgeleyerek savaşın çirkin yüzünü ortaya koymuştur. 1870'li yıllarda John Thomson, "Londra'da Yaşam" adlı çalışmasıyla Londra'nın yoksul insanlarını ve çeşitli mesleklere ait belgeleme çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1870'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde Adam Clark Vroman ve Edward S. Curtis'in Kızılderililerin fotoğraflarını çekmeleri, kaybolmakta olan bir kültürün belgelendiği ve dünya kamuoyuna sunulduğu çok önemli belgesel çalışmalardır.⁶⁰ İlk kurumlaşmış belgesel fotoğraf çalışması İngiltere'de kurulmuş olan *Ulusal Fotoğraf Kurumunun (National Photographic Association)* yaptığı çalışmalardır. Kurum 1897 yılında kaybolmak üzere olan gelenek, örf ve adetlerin fotoğraf aracılığıyla yaşatılması amaçlanarak kurulmuştur. İngiliz Ulusal Fotoğraf Kurumu'nun yaptığı bu çalışmadan günümüze yaklaşık iki bin fotoğraf kalmıştır.⁶¹ 1900'lü yıllara doğru fotoğraf toplumsal belgeci yöne doğru kaymaya başlamıştır. İlk kez Devrimin hemen sonrasında Sovyet Rusya'da kullanılmaya başlayan ve yoğunluklu olarak edebiyat alanını kapsayan "Toplumsal Gerçekçilik" yaklaşımının fotoğrafteki yansıması "Toplumsal Belgeselci" yaklaşım olarak tanımlanmıştır.

Belgesel fotoğraf kapsamında değerlendireceğimiz toplumsal belgesel fotoğraf sahip olduğu özellik ve amaçlarından ötürü belgesel fotoğraftan farklılık taşır.

⁶⁰ A. Beyhan Özdemir, "Toplumsal Bilincin Oluşması'nda Belgesel Fotoğrafın Önemi", 24.02.2007 <http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/beyhan/beyhan.html>.

⁶¹ Merter Oral, *Toplumsal Belgeci Fotoğraf Ve Fikret Otyam Örneği*, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir,1996. s. 12.

“Toplumsal belgesel fotoğrafın temel amacı toplumsal değişimdir ve doğal olarak toplumsal olanaklara ulaşma imkanları düşük olan, daha az ayrıcalıklı katmanlardır. Belgesel fotoğrafın temel amacı konu edindiği olaylara tanıklık etmek iken, toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı salt tanıklık etmekle yetinmez, toplumsal değişmeyi hedef alır... Toplumsal belgesel fotoğraf anlayışı hümanist amaçlara hizmet etmeyi amaçlayan modernist bir pratiktir ve bu anlamda onun gelişimi de çağının temel ekonomik ve toplumsal değişimlerine koşut olmuştur. Bu anlayışın ilk örnek fotoğrafçıları olarak nitelenen Jacob Riis ve Lewis W. Hine, dönemlerinin reformist çevreleri ile yakın ilişki içindelerdi. Toplumsal bilinçle üretilen tüm fotoğraflar toplumsal belgesel kategorisinde değerlendirilemez. Bir fotoğrafın bu kategoride nitelendirilebilmesi için öncelikle belgesel fotoğrafın taşıdığı niteliklere sahip olması gerekir.”⁶²

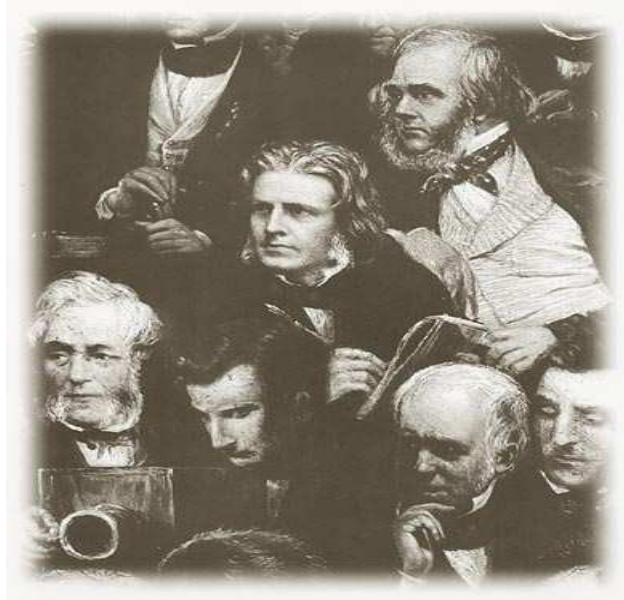
Belgesel fotoğrafların toplumsal belgesel fotoğraf olarak tanımlanabilmesi için temel bazı özelliklere sahip olduğunu belirten Merter Oral’ın sıraladığı bu özellikleri kısaca belirtecek olursak şunları sıralayabiliriz.

1-Niyet ve Amaç: Aynı konu iki farklı fotoğrafçı tarafından çekilebilir; Biri mevcut toplumsal koşulları düzeltmek, toplumda bu sorunlar konusunda bilinç oluşturmak isteyebilir, diğer fotoğrafçı için salt fotoğraf çekme sürecinin verdiği haz ve belgeleme yeterli olabilir. İlk durumdaki fotoğraflar toplumsal belgeleme olarak nitelendirilirken, ikinci durumdaki fotoğraflar belgesel fotoğraf kategorisine girer. Bir örnek vermek gerekirse, 1860’larda Venedik sokak satıcılarını ve dilencileri belgeleyen, ancak bunları turistlere satılacak hatıra eşyaları olarak çeken İtalyan fotoğrafçı Carlo Ponti’nin fotoğrafları toplumsal belgesel fotoğraf olarak değerlendirilemez. Çünkü Ponti, sokak satıcıları ve dilencilerin belgelenmesini, bu sorunu toplumsal bir sorun olarak, düzeltilmesi gereken bir sorun olarak gördüğü için yapmamıştır.

⁶² Merter Oral, “Fotoğraf ve Toplumsal Değişme”, Toplum Bilim Dergisi, Fotoğraf Özel Sayısı , sayı 19, İstanbul, 2006, s.18.



Şekil 13. David Octavius HİLL ve Robert ADAMSON, *Deniz Kayığı*, İskoçya Ulusal Fotoğraf Koleksiyonu, İskoçya Ulusal Fotoğraf galerisi



Şekil 14. David Octavius HILL and Robert ADAMSON, Detail of the *Disruption* painting with D. O. Hill, Robert Adamson and George Bell© Free Church of Scotland

2- Kitleysel Sunum: Toplumsal belgesel fotoğraf kişisel kullanıma yönelik değildir. Yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgesel olarak nitelenemez. Burada yayın sözcüğü çok genel bir anlamda kullanılmaktadır. Kitaplar, posterler, gazete ve dergiler, broşürler ve hatta saydam gösterileri, kartpostal ve web siteleri gibi mesajın geniş kitlelere taşınmasına olanak tanıyan tüm etkin araçlar yayın kapsamında değerlendirilmektedir.

3- Kurumsal Yapı: Fotoğraf tarihine bakıldığında fotoğrafçıların çalışmalarını destekleyen kurumların çoğunlukla reformist örgütler olduğu görülmektedir. Geçtiğimiz yıldaki en etkin resmi fotoğraflama etkinliklerinden biri olarak nitelenen ve bünyesinde çok sayıda yetenekli fotoğrafçının yer aldığı FSA (Farm Security Administration / Çiftlik Güvenlik İdaresi) deneyimi o dönemde yenilikçi politikalar uygulayan yönetimin bir propaganda kolu olarak işlev görmüştür. Günümüzde etkinlikleri giderek artan sivil toplum kuruluşlarının da toplumsal belgesel fotoğraf çalışmalarının desteklenmesi ve promosyonunda önemli işlevleri olduğu bir gerçektir. Uyuşturucu kullanımının engellenmesi, kadına yönelik şiddetin önlenmesi vb. konulardaki fotoğraf çalışmalarının sivil toplum örgütleri tarafından desteklenmesi örnek verilebilir.

4- Yayın ortamı: Sergilenme ve yayınlanma şansı bulamayan hiçbir fotoğraf toplumsal belgesel olarak nitelenemez. Bu durum toplumsal belgesel fotoğraf anlayışının doğası gereğidir.⁶³

Belgesel fotoğrafçıların tarafsız olmanın yanı sıra kaydettikleri görüntüye yönelik bir ilgi ve siyasi duruşları söz konusudur. Vermek istedikleri mesajı bu siyasi duruşları belirler. Bir şeyi fotoğraflamanın onu değiştirme sürecinin alışılmış bir parçası haline geldiğini söyleyen Sontag aynı zamanda şunları belirtmektedir:

⁶³ Toplumsal belgesel fotoğrafa ait detaylı bilgi için bkz: Oral, a.g.m., "2006.

“Fotoğraf her zaman toplumsal tepelere ve çukurlara hayranlık beslemiştir. Belgeciler bunlardan ikincisini yeğlerler. Fotoğrafçılar bir yüzyıldan uzun bir süredir ezilenlerin çevresinde fıır dönmüş, şiddet sahnelerine katılmıştır, hem de şaşılacak derecede bir vicdan ile. Hali vakti yerinde olanlar toplumsal sefalet tarafından gizli bir gerçekliği, yani onlardan gizlenen bir gerçekliği belgelemek için yırtıcılıkların en nazik olanına, yani fotoğraf çekmeye özendirilmişti... Toplumsal belgeleme olarak anlaşılan fotoğraf, özünde orta sınıf tavrının insancı denen o hem şevkli, hem hoşgörülü; hem meraklı hem de kayıtsız davranışının bir aracıydı - ki, insancılık gecekonduların mahallelerini dekorların en büyüleyicisi buluyordu.”



Şekil 15. Çocuk İşçiler, Riis

Fotoğraf makinesi ve silahı (kullanım şekillerinden ötürü) birbirine benzeten Sontag, insanların fotoğraf çekmeye teşvik edilmesini, toplumsal çukurları görüntüleyen fotoğrafçıların bu şekilde bir rahatlamaya çalışmasıyla açıklamakta. Ancak tüm fotoğrafçıların bu amaçla çalıştığını söyleyemeyiz.

Fotoğrafların yayın imkanı bulmasından ötürü çekilen fotoğraflar kişisel arşivlerde yer almak yerine belli bir kamuoyu

yaratmak için kullanılır. 1900'lü yıllarda anlam kazanan toplumsal belgesel fotoğraf yaklaşımının öncüleri olarak Jacob Riis, Lewis W. Hine, Paul Strand, Doretha Lange, Eugene W. Smith, William Albert Allard'ı örnek verebiliriz. Jacob A. Riis, 1849 yılında Danimarka'nın Ribe şehrinde 15 çocuklu bir ailenin üçüncü çocuğu olarak doğar. 1866 ile 1870 yılları arasında bir marangozun yanında çıraklık yaparak çocukluğunu geçirir.⁶⁴ Riis'in ABD'ye Riis'in Amerika'ya göç ettiği 1870'li yıllar ABD'de yoğun işsizlik ve depresyon dönemidir. Riis polis muhabiri olarak New York barınakları ve bir takım reform yanlısı kuruluşlarla tanışır. Özellikle göçmen sanayi işçileri arasında

⁶⁴ Devrim Koç, " JACOB RIIS : (1849 - 1914)", 01.06.2007
<http://pro.fmd.org.tr/?qt=artdetay&artid=31>.

işsizlik büyük oranlardadır. Tüm bu oluşumlar emek ile sermaye arasındaki gerilimi arttırmış, sonuçta 1877 yılında demiryolları grevine yol açmıştır. Riis polis muhabiri olarak New York barınakları ve bir takım reform yanlısı kuruluşlarla tanışır.⁶⁵

New York barınakları ve polis barınma evlerindeki kötü koşullara dikkat çeker. Buralara yaptığı ziyaretlerde buraları sürekli olarak başkalarına gösterebilmenin yollarını aradığını belirterek, çizimin bunu yapabileceğini ancak yeterli olamayacağını yazmıştı. 1887 yılında bir gazetede okuduğu haberde artık bu işi nasıl yapabileceğini anlamıştı: Bir Alman araştırmacı flaş kullanarak nasıl fotoğraf çekileceğini keşfetmişti.⁶⁶ Riis sahip olduğu bu bilgiyle amacına ulaşmak için bir takım fotoğraf çalışmaları düzenledi.



Şekil 16. "Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor", Jacob Riis,1890

Başlıca çalışmaları: *How The Other Half Lives* –Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor– (1890), *The Children of the Poor* – Yoksulların Çocukları – (1892), *A Ten Years' War* (1900), *The Making of an American* (1901), *The Battle with the Slum* (1902), *Children of the Tenements* (1902), *The Peril and the Preservation of the Home* (1903), *Theodore Roosevelt, the Citizen* (1904),

⁶⁵ Maren Stange, *Symbols of ideal life, Social Documentary Photography in America 1890-1950*, Cambridge University Pres, 1989, s. 4, aktaran Oral, a.g.m., 2006, s 20.

⁶⁶ Vicki Goldberg, *The Power of Photography, How Photographs Changed Our Lives*, Abbeville Publishin Group, New York, 1991, s. 166, aktaran: Oral, a.g.m., 2006,20.

The Old Town (his birthplace) (1909), *Hero Tales of the Far North* (1910), *Neighbors: Life Stories of the Other Half* (1914).⁶⁷

“Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor” ve “Yoksulların Çocukları” New Yorkluları bilinçlendirip, o dönem New York valisi olan Theodore Roosevelt’in bir takım reform önlemleri almasına yol açtı. Bunlar arasında Mulberry Bend denilen mahalledeki barınakların yıkılması da vardı. Günümüzde burada Jacob A. Riis Neighbourhood Settlement isimli bir mahalle yükselmektedir.⁶⁸ Diğer bir Toplumsal belgesel fotoğrafçı olan Lewis W. Hine, 1898-1900 yılları arasında “University of Chicago”da sosyoloji ve pedagoji eğitim görür, 1901 yılında New York’a yerleşince “Ethical Culture Scholl” okulunda öğretim üyeliğine atanır. 1903 yılında ilk fotoğraflarını çeker.⁶⁹

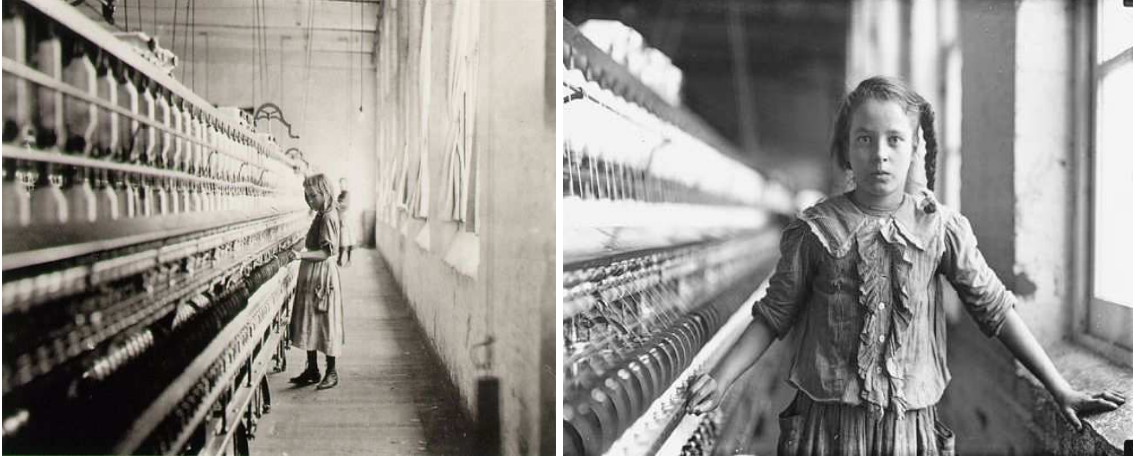
1903–1913 yılları Amerika’ya yoğun işçi göçü yaşandığından Hine’in çalışmaları da bu dönemi konu almaktadır. 1908 yılında Pittsburg Kömür İşçilerinin yaşamını belgeler. Pittsburg çalışmasından üç yıl sonra Hine, Ulusal Çocuk Komitesi’ne (UÇEK) fotoğrafçı olarak atandı. Çalışmalarının amacı ABD’deki çocuk işçilerin mevcut durumunun araştırılmasıydı. Hine’in çocuk işçileri belgelediği fotoğraflar belli yaşlardaki çocuk işçileri korumaya yönelik bir çocuk emeği kanununun çıkarılmasında etkili oldu.⁷⁰

⁶⁷ Jacob Riis, 13.12.2006 http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Riis.

⁶⁸ Helmut and Alliot Gernsheim, *A Concise History of Photography*, Grosset and Dunlap, New York 1965, s. 148, aktaran: Oral, a.g.m., 2006, s. 20.

⁶⁹ Mehmet Ünal, *Yaşamın Aynası Fotoğraf*, Gendaş Kültür, İstanbul, 1999, s.157.

⁷⁰ Oral, a.g.m, 2006, s. 20-21.



Şekil 17. ve 18. Mill Girl, Fabrika Kızı, Levis Hine

ABD’de 1930’lu yılların ortalarında kurulan ve temel amacı, buhranın tarımsal topraklar ve işgücü üzerine etkilerini belgeleyerek, merkezi otoritenin New Deal politikalarını güçlendirmek olan Çiftçi Güvenliği İdaresi (FSA/ Farm Security Administration) projesi süresince çekilen fotoğraflardan en tanınmış Doretha Lange’in 1936 yılında California, Nipoma’da çektiği “Göçmen Anne” adlı fotoğrafıdır.⁷¹ Lange’in göçmen işçi kampına yapmış olduğu bir ziyarette otuz iki yaşında olan bir kadın geçimlerini çocuklarının topladığı bezelye ve avladıkları kuşlarla sağladıklarını söyler. Bu durumu United Pres gazetesinde çekilen fotoğrafla birlikte yer alır ve bunun üzerine aile için yardımlar toplanmaya çalışılır.

Değişimi amaçlayan bir diğer toplumsal belgesel fotoğraf William Albert Allard’ın Perulu Çoban Çocuk isimli fotoğrafıdır. Ailesinin geçiminden sorumlu olan Eduardo isimli çoban çocuk, sürüsünü otlatırken sürünün yarısı kamyon çarpması sonucu ölür. Bu durumdan kendisini sorumlu tutarak ağlayan çocuğu gösteren Allard’ın görüntülendiği fotoğraf National

Geographic’te yayınlanır. Bunun üzerine birçok ülkeden çoban çocuğa yardımlar gelir.⁷²

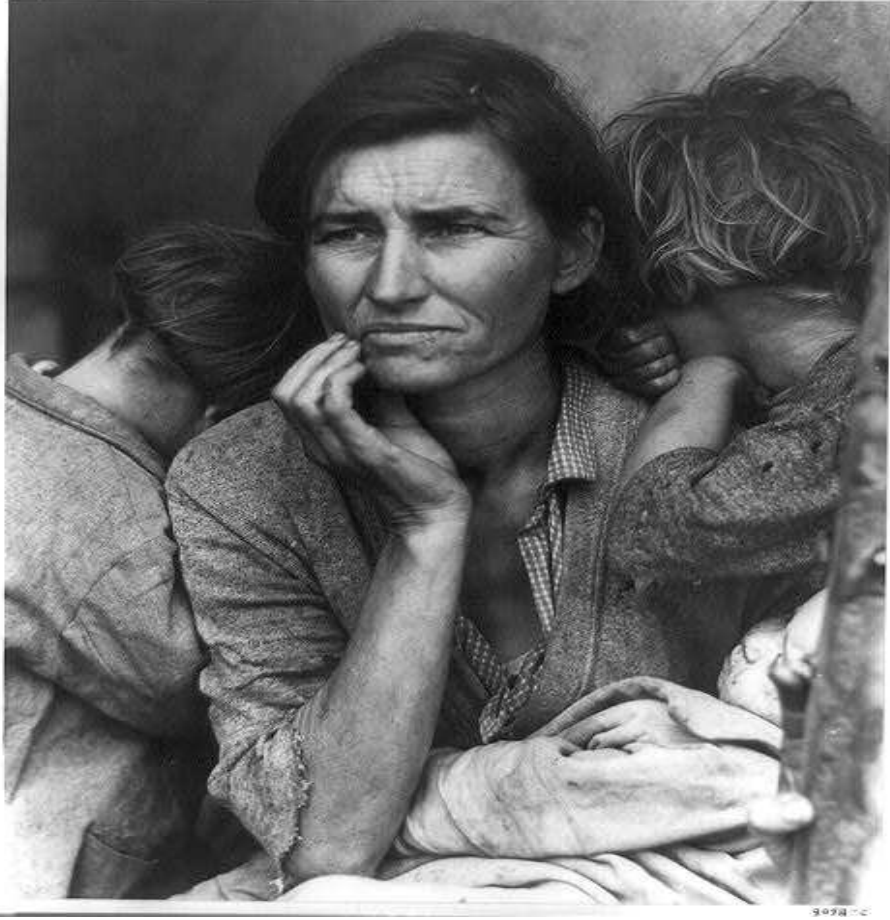
Fotoğrafçının, toplumun yararı doğrultusunda amaçlayarak oluşturduğu ve yayınlamak için uğraştığı fotoğraf çalışmalarına saydıklarımız

⁷¹ Oral, a.g.m, 2006, s. 22.

⁷² Fotoğrafçılar, (VCD), National Geographic, 1995, A.V Video, Film, Medya Yayıncılığı Ltd.

dışında tabi ki başka örnekler de verilebilir. Günümüzde, kırsal kesimdeki ailelerin kız çocuklarını okula göndermeye teşvik eden ve okumaları için gerekli olan yardımın yapılması için toplumu bilinçlendiren çalışmalar da örnek olarak verilebilir.

Şekil 19. Göçmen Anne, Doretha Lange, 1936, Kaliforniya





Şekil 20. Perulu Çoban Çocuk, William Albert Allard,1892,Peru

2.2.3 -Foto-Röportaj:

Röportaj, Avrupa kökenli bir terimdir; sokak fotoğrafçılığı, görsel şiir ve doğrudan habercilik arasında bir yerde tanımlanabilir. İfadesi daha güçlüdür, kişinin görsel duygularına daha bağımlıdır ve basın fotoğrafına göre daha az 'olay' bağlantılıdır.⁷³ Modern anlamda ilk foto-röportajlar fotoğraf makinelerinin küçülüp hız kazanmalarıyla Almanya'da yayınlanmaya başlanmıştır. Oskar Barnack 1920 yılında kendi icadı olan ve henüz piyasaya sürülmemiş *Leica* makinesi ile bir sel baskınının fotoğraflarını çekmiştir. Oskar Barnack'ın *Leica*'sının 1925 yılında Almanya'da piyasaya sürülmesiyle birlikte foto-muhabirliğinde tam bir devrim yaşanmıştır. Artık fotoğraf makineleri hemen her yere girebiliyor çok daha fazla ve ayrıntılı fotoğraflar çekilebiliyordu. Kötü ışık koşullarında bile fotoğraf çekmek mümkün olmaya başlamıştı. Fotoğrafta hareketin dondurulması artık zor değildi. Bu tür teknik gelişmeler foto-röportaj anlayışında da önemli

⁷³Light, a.g.m., , s. 14.

değişikliklere neden oldu. Gazetecilerin alınmadığı mahkemeler, toplantı salonları gizlice görüntülenir hale geldi.⁷⁴

Foto-röportaj birden fazla fotoğrafın tek bir tema etrafında birleşerek daha derin daha ayrıntılı foto öyküler yaratılması olarak tanımlanabilir. Bu tema bir yer, bir kişi ya da bir olay olabilir. Günümüzde foto-röportaj fotoğrafların tarihsel ya da tematik olarak sıralanarak ortaya bir foto öykü çıkarılmasıdır. Foto-röportajda önemli olan fotoğrafların tek başlarına çok iyi olmaları değil birlikte bir bütün oluşturabilmeleridir. Günümüz foto-röportaj tanımlamasının temelleri çok eskilere dayanmaktadır. Mathew Brady'nın Amerikan İç Savaşı'nı fotoğraflaması, Paul Nadar'ın babasının bir röportajını görüntülemesi ilk foto-röportaj örneklerindedir⁷⁵.

Foto-Röportaj, toplumsal belgesel fotoğrafında gibi derinlikli bir amaç taşıyabilir. Daha çok editörlerin talepleri doğrultusunda fotoğrafçının belli tarihte teslim etmek üzere yapmış olduğu çalışmalarını kapsar. Foto-Röportaj'da bir haber metninin olması gerekmez. Günümüzden bir çalışmayla bunu örnekleyebiliriz:

Özelliklerine göre sınıflamaya çalıştığımız fotoğraf için şunu belirtmeliyiz ki keskin bazı ayrımları olmasına rağmen bir fotoğrafın aynı zamanda tüm türleri de kapsayabilmesi mümkündür. Haber amaçlı çekilen bir fotoğrafın aynı zamanda belgesel özelliğine de sahip olabileceğini söyleyebiliriz. Örneğin bir savaş muhabiri tarafından görüntülenen silahla öldürülme anı ilk başta sadece haber amaçlı kullanılırken daha sonraları - yaşanan olay gündem dışı kalmış olsa dahi- etkisinden ötürü sürekli hafızalarda yer edinebilir ve belgesel özelliğe sahip olabilir. Hatta görüntülediği andan çok uzun süre sonra savaşa ve silaha karşı toplumu bilinçlendirme amaçlı bir projede yer alabilir.

⁷⁴ Oral, a.g.e, 1996. s. 25.

⁷⁵ Sever, a.g.m. http://www.fotografya.gen.tr/issue-12/sevda_sever.html
http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_sever/s_sever.html.

2.3.1 Fotoğraf ve Gerçeklik

Daha önce de belirttiğimiz gibi sanat öznenin nesne ile olan bağı konu aldığından gerçeğe değil gerçeklikle olan ilişkisi incelenmelidir.

Bir fotoğraf bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilmez kanıtıdır. Bir fotoğrafçının sınırlamaları (amatörlük) ve öykünmeleri (sanatçılık) ne olursa olsun bir fotoğrafın-herhangi bir fotoğrafın- gözle görülür gerçeklikle öteki mimetik sanatlara oranla daha masum ve bu yüzden de daha doğru bir ilişkisi vardır sanki.⁷⁶ Fotoğraf bir sanat olmasına rağmen insanlar üzerindeki etkisi diğer sanat çalışmalarından farklı olduğundan ve gerçekliği işleyişinde daha dikkatli olması gerekir. Ancak gerçeği olduğu gibi yansıtmasının imkansızlığının yanı sıra yansıtması durumunda sanat olma özelliğini de yitirebileceği önemli bir husustur. "Gerçeklik" konusunu incelerken fotoğraf için "gerçek gibi, gerçeğin benzeri, kopyası, temsili," kavramlarını kullandığımızı hatırlayarak fotoğraf ve gerçeklik konusuna devam edelim.

"Bir fotoğrafın nasıl olması gerektiğine karar verirken, bir kareyi diğerine yeğlerken, fotoğrafçılar hep konular üzerine standartlar koyarlar. Fotoğraf makinesinin gerçekliği yalnızca yorumlamakla kalmayıp onu gerçekten de yakaladığı duygusu yaygın da, fotoğraflar bir bakıma dünyanın en az resimler ve çizimler kadar birer yorumudur".⁷⁷ Fotoğrafçının görüntüler arasından seçim yapması onun amacına göre değişebilir; Nazi yanlısı bir Alman fotoğrafçıyla; Nazilere karşıt görüşü savunan bir fotoğrafçının aynı amaçlar doğrultusunda seçim yapmaması gibi.

Fotoğrafçı, fotoğrafını çektiği olayı seçer. Bu seçime kültürel bir inşa gözüyle bakılabilir. Bu inşanın uzamı da, fotoğrafçının fotoğraflamayı seçmediği şeyleri reddedişiyile belirlenmiştir. Bu inşa, onun gözlerinin

⁷⁶ Susan Sontag, Fotoğraf Üzerine, Çeviren: Reha Akçabay, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 22.

⁷⁷ Sontag, a.g.e, 1999, s.23.

önündeki olayı okuyuşudur. Fotoğrafçının fotoğraflanacak anı seçimini belirleyen, genellikle hızlı ve sezgisel olan bu okuyuştur.⁷⁸

İmge'yi Y'nin X'i nasıl gördüğünü kaydetmesi ile oluştuğunu ifade eden Berger, yapıtların içerdiği imgelem sayısı ile o yapıtı algılayan sanatçının görüneni algılamasına o denli katılmış olabileceğimizi belirtir.⁷⁹ Bu durum aynı zamanda nesnel bir fotoğraf gerçekliği olamayacağını da göstermektedir.

Fotoğrafın nesnel bir gerçekliği yansıtmaması sadece fotoğrafçının kendi görüşünü yansıtmamasına bağlı değil; aynı zamanda o imgeyi izleyen kişinin algılaması ve değerlendirmesiyle de ilgili bir durumdur.

"...Fotoğraf makinesinin gerçekliği verişi, açığa vurduğundan daha fazlasını gizlemek durumundadır".⁸⁰ "Fotoğraf makinesi gerçeği atomik, başa çıkılabilir ve opak hale getirir. Birbirine bağlı olmayı ve sürekliliği yadsıyan bir dünya görüşü olmakla birlikte, her bir ana bir gizem karakteri aşılır. Her fotoğrafın birden çok anlamı vardır; gerçekten de bir şeyi fotoğraf haliyle görmek, potansiyel hayranlık nesnesiyle karşılaşmak demektir." Fotoğraf görüntülerinin kaydettiği anlara bir gizem yüklüyor olması onun gerçekte var olandan birşeyleri saklıyor olmasıyla açıklanabilir.

Eğer fotoğraflar yalnızca birer mesajlar, mesaj hem saydam, hem de gizemlidir. Arbus'un gözlemlediği gibi, " bir fotoğraf, bir sır hakkındaki bir sırdır. O size ne kadar çok şey söylese siz o kadar az şey bilirsiniz."⁸¹ Bu da gerçeğin tümüyle yansıtılmadığını belirtir. Fotoğraf makinesinin birşeyleri gizlemenin yanısıra onu konumlandırması ve kaydediş biçimi de gerçeklikle olan ilişkisini belirler.

"Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bu gün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket

⁷⁸ Berger, a.g.e, 2003, s.88.

⁷⁹ Berger, a.g.e 2005, s.10.

⁸⁰ Sontag, a.g.e, 1999, s.40.

⁸¹ Sontag, a.g.e, 1999, s.131.

ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağız boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karma karışık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina.

Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını "*istiyorsam*" (vurgu bana ait) ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum."⁸²

Fotoğraf makinesinin görüntü kaydederken yukarıda ifade edildiği gibi konuşması onun hem aktif bir belirleyici hem de değiştirici yanını gösterir.

Gerçekliği belirlemede fotoğrafçı kadar görüntülenen kişinin de etkisi vardır, haberi olmadan görüntülenen kişinin daha gerçekçi mesajlar sunacağı kanısı bundan kaynaklanır. Görüntülenen kişi görünmek istediği görünerek hem fotoğrafçıyı hem de izleyiciyi yanıltabilir. Barthes, portre fotoğrafı üzerinden bu durumu şu şekilde açıklar: "Portre fotoğrafı kapalı bir kuvvetler alanıdır. Burada dört görüntü repertuarı kesişir, birbirine karşı koyar, birbirini çarpıtır. Mercek önündeki ben aynı anda: olduğumu sandığım, başkalarının olduğumu sanmalarını istediğim, fotoğrafçının olduğumu sandığı ve fotoğrafçının sanatını göstermek için kullandığıyumdur." Fotoğrafta ben olduğumu sandığım görüntünün ifade ettiği bana ait olmayabilir örneğin en mutlu anımda kaşlarımı çattığım an beni mutsuz göstermiş olabilir. Mutsuz olduğum halde neşeli görünerek hem fotoğrafçıyı hem de izleyiciyi yanıltıyor olabilirim. Görüntüye konu olan öznenin ve fotoğrafçının bu şekilde bir aldatmayla gerçekliği değiştirmesi veya başka bir gerçeklik oluşturması söz konusudur.

Gerçekliğin oluşmasında en etkili unsur yine de fotoğrafçıdır. Fotoğrafçının seçim yapma durumunu kapsayan, fotoğrafın gerçeklik boyutunu belirleyen, hatta estetik yönünün oluşmasında önemli olan kadraj

⁸² Berger, a.g.e, 2005, s.17.

ve zamanlama, gerçek içinden bir kesitin alınmasında önem taşıyan iki faktördür. Bu nedenle bunun üzerinde de durmamız gerekir.

2.3.1 Kadraj ve Zamanlama

Fotoğrafçının görüntüyü belirleyecek olan yargıyı anlatması, göstermesi, ifade etmesi için gerekli aşamalar "seçme, düzenleme, dahil etme ve dışlama", bunlar teknik deyimleriyle kadraj ve "yakalama", buna da teknik deyimle zamanlama diyebiliriz. Fotoğrafçının gerçeklik hakkında kararını verdikten ve düşüncesini oluşturduktan sonra bunu göstermek ve anlatmak için iki temel aracı vardır: Bunlardan birincisi kadraj, ikincisi de zamanlamadır.⁸³

Kadraj yani çerçeveleme, görüntünün sınırlarının belirlenmesi, fotoğraf karesi içinde yer alacak ve almayacak unsurlar hakkında karar verilmesi ve kare içinde yer almasına karar verilen unsurların, kare içinde nasıl yerleştirileceğinin tayin edilmesidir. Diğer bir deyişle Fotoğrafçının gördüğü gerçekliğin ne kadarını kaydedeceği ve nasıl algıladığını gösteren bir seçme edimidir.

Kullandığı kadrajla görüntüyü algılayışı ve yorumlayışını gösteren fotoğrafçının bu durumunu şu şekilde örnekleyelim: A belediyesine bağlı bir kurumda yayınlanmak üzere çalışma yapan bir muhabir belediyenin kentsel gelişimin ilerlediğini vurgulamak için bir fotoğraf çekiyor. Seçtiği modern apartmanların yanı başında akan kirli su yatağını görüntüsüne katmıyor. Çektiği fotoğrafla bize orada düzenli ve sağlıklı bir yapılanmanın olduğunu gösterir. Ancak farklı bir fotoğrafçı da kirli suyun aktığı yatağın yanlış yerde olduğunu kanıtlamak için fotoğrafına bu görüntüyü alabilir. İki fotoğrafçının aynı yeri amaçları doğrultusunda farklı şekillerde kaydettiğini ve yorumladığını görüyoruz.

Fotoğraf eleştirmeni John Szarkowski fotoğrafın yorumlanması konusundaki düşüncesini şöyle belirtir: "Fotoğrafın basitliği, bir fotoğraf

⁸³ İbrahim Göksungur, Fotoğrafın Sanatsal Özellikleri, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, İstanbul, 2006, s. 41.

çekmenin çok kolay olmasında yatar. Aynı zamanda şaşırtıcı karmaşıklığı ise aynı konunun binlerce farklı fotoğrafının çekilmesinin eşit derecede kolay olmasında gizlidir.”⁸⁴

“William Eugene Smith, fotoğrafçının seçtiği kadrajla bile gerçeğe bir yorum getirdiğini, bu nedenle saf bir objektiflik beklentisinin saçmalıktan başka bir şey olmadığını düşünmüş ve bu düşüncesini, ‘dürüst evet, objektif hayır’ şeklindeki sözleriyle ifade etmiştir.”⁸⁵

Prof. Sabit Kalfagil, kadraj kararının önemini şu şekilde açıklar:

“Bu karar önemlidir. Çünkü fotoğrafı belli bir kadrajla sınırlamak, onun dışında kalan her şeyi reddetmek demektir. Bu karara saygı göstermek gerekir. Ama kararı veren de bunu hak etmelidir. Nasıl? Bilinçli, adil, dürüst ve kararlı olarak. Bilinçli olmak karşımızdaki eylem ve objeleri iyi tanımak, çözümlenmek demektir. Adil olmak, fotoğrafa girecek ve girmeyecek öğelerin önem derecelerini iyi tartmak, iyi yargılamak demektir. Dürüst olmak, kazara yaptığı işlere anlam yüklememek, ‘ben böyle istedim’ sözünün arkasına saklanmamak, özetle eleştiri sahibi olmaktır. Kararlı olmak ise engellerden yılmamak, düzenlemeden kolay ödün vermemek demektir.”⁸⁶

Fotoğrafçının öznel davranabileceği ancak bunun da belli sorumluluklarla olması gerektiği vurgulanmaktadır.

Fotoğraf için önemli olan bir diğer unsur ise zamanlamadır. Akıp giden zaman içerisinde en uygun an’ı çok kısa süre içerisinde karar aşamasını tamamlayarak görüntülemek fotoğrafçının aynı zamanda başka bir yorumlamasıdır.

Zamanlama, fotoğrafın diğer görüntü üretme tekniklerine göre en avantajlı olduğu alandır. Teknolojinin gelişimi ile ortaya çıkan fotoğraf

⁸⁴ Baret, 1990,s 24,Aktaran: Melih Zafer Arıcan, Haber Fotoğrafını Oluşturan Öğeler Açısından Türkiye Ulusal Basınında Fotoğraf Seçim Ölçütlerinin Belirlenmesi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2001, S.26.

⁸⁵ Ergün Turan, “Fotoğraf ve Gerçeklik İlişkisi-3”, Fotoğraf Dergisi, Sayı 67, İstanbul 2006, s. 53.

⁸⁶ Sabit Kalfagil, Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, Fotoğrafevi Yayını, İstanbul, 2006, s.91.

sadece görüntü üretme sürecini kolaylaştırmadı, ondan da önemlisi, görüntünün çok kısa sürelerde üretilebilmesine, yani insan gözünün bile algılamakta zorluk çekeceği anların yakalanıp kaydedilebilmesine imkan sağladı. Fotoğrafçının saniyenin 1000/1'ini kaydedebilir duruma gelmesi onun aynı zamanda avantajlı bir görüntü üretme tekniğine sahip olduğunu gösterir.

Zamanlama, hareketin çizgisel olarak gösterilmediği, hareketli konunun görüntüsünün dondurulduğu fotoğraflarda, deklanşöre basılan andır. Hareket birbirini takip eden pek çok pozisyondan oluşur ve ancak bir tanesi eylemi en belirgin gösterir. Bu tür çekimlerde hareket takip edilir ve hareketi en belirgin ifade eden pozisyonda fotoğraf çekilir. Bu doğru an'ı belirlemek ise her fotoğrafçı için farklılık gösterebilir.

2.3.2 Fotoğrafta Altyazı Kullanımı

Fotoğraf altyazısı üzerinde titizlikle durulması gereken bir konudur. Çünkü fotoğraf altı yazısı ile görüntüler (imgeler) rahatlıkla manipüle edilebilir, fotoğrafın etkisini baştanbaşa değiştirebilir, anlamını yeniden yaratabilir veya anlamlandırılmasında yönlendirici olabilir. Anlamı belirleme fotoğrafçının veya editörün amacı doğrultusunda oluşabilir. Ya da fotoğraf tümüyle gerçek bağlamından saptırılarak belli bir ideolojiye hizmet edebilir.

"...Fotoğraf ister naif bir obje, isterse deneyimli bir sanatkarın eseri şeklinde kavransın, onun anlatımı (ve izleyicinin tepkisi) resmin nasıl tarif edildiğine ya da yanlış tarif edildiğine; yani, sözcüklere bağlıdır. Düzenleme fikri, zamanlama, yer ve hedef kitle, bu sergiyi benzerleri arasında istisnai bir yere oturtmuştur... Bir gün fotoğrafların altyazılarla desteklenmesine de ihtiyaç duyulacak elbette. İşte o zaman, yanlış hatırlanan, yanlış okunan şeyler ve resimlerin yeni ideolojilere hizmet edecek biçimde yorumlanması da mutlaka kendine özgü bir farklılık yaratacak"⁸⁷ diyen Susan Sontag, altyazının bir ihtiyaç olabileceğini belirtmesine rağmen taşıyacağı riski de ifade etmeye çalışır. Betimlemeyi, fotoğraf için kullanılan başlık, altyazı ve

⁸⁷ Sontag, a.g.e, 2003, s. 28- 29.

metin olarak tanımlayan Mary Price ise fotoğrafa bakan kişinin hem anlamaya hem de görmeye yöneltildiği şeyi sözcüklerle belirtme ediminin resim için gerekli olduğu kadar fotoğraf için de gerekli olduğunu düşünür ve asıl görme edimini sağlayan şeyin betimleme yani sözcük olduğunu söyler.⁸⁸ Price, fotoğrafta var olanı "görmek" için betimlemenin olması gerekliliğini belirtirken; Sontag var olanın sınırlandırılarak veya yönlendirilerek görülebileceğine dikkat çeker.

"Betimleme ne kadar ayrıntılıysa bakanın gözlemi o kadar kesin bir biçimde "yönlendirilir" (*vurgu bana ait*)...Benim görüşüme göre uygun betimleyici sözcükler olmadan fotoğraflar eksik ve zayıf kalacaktır, fakat uydurma fotoğraflara ait olsalar bile, betimlemeler gerçek fotoğrafları yorumlama olanaklarını genişleterek bir kullanım zenginliği anıştırabilirler" diyen Price, kullanılacak altyazının bir yönlendirmede bulunduğunu yadsımaz ancak bunu yanlış bir kullanım olarak da değerlendirmez.

Altyazının her zaman masum olmayan yönlendirmeler yaptığını söyleyemeyiz ancak bir yönlendirme yaptığı ve anlamı değiştirdiği kesin. Bu durumu John Berger, Van Gogh'un bir resmiyle örneklemeye çalışır."Bu, üzerinde kuşlar uçan bir mısır tarlasının resmidir.



Şekil 21. Ekin Tarlası ve Kargalar, Van Gogh, 1853-1890

⁸⁸ Price, a.g.e., s. 17.



Şekil 22. Ekin Tarlası ve Kargalar, Van Gogh, 1853-1890

"Bu Van Gogh'un Kendini Öldürmeden Önce Yaptığı Son Resmidir"

Aynı resime ikinci kez baktığımızda altındaki sözcükler nedeniyle eklenen sözün imgeyi nasıl değiştirdiğini açıklayabilmek güç, ama değiştirdiği kuşkusuz. Artık, imge sözü aydınlatıyor.⁸⁹

Altyazının anlamı değiştirdiği ve manipüle ettiğini göstermek için de başka bir örnek seçelim: Ağlayan bir kadın fotoğrafı ve altında "Kapkaççıların saldırısına uğrayan kadın" yazsın; aynı karenin altında ise "Üç kişinin tecavüzüne uğrayan kadın"; yine aynı karenin altına "Trafik canavarının çarptığı yaya oracıkta öldü" ya da "Kızını trafik kazasında kaybeden anne" bu altyazıyı sonsuz sayıda değiştirebiliriz ve sonuçta altyazıya göre manipüle oluruz.

Benzer durumu 10 Mart 2004 tarihinde tercüman gazetesinde yer alan bir haber fotoğrafı ile örnekleyelim.



Altyazı:
İlginç Giysiler
Malezyalı gelin gelirken, kendi yöresine ait giysiler de getirdi. Düğünde damadın yakınlarının giydiği yöresel kıyafetler hayranlık yarattı.

Şekil 23. Tercüman Gazetesi, 10 Mart 2004

⁸⁹ Berger, a.g.e, 2005, s. 27-28.

Fotoğrafın altına yazılan yazı, adeta Bolu halkının geleneksel kıyafetinin Kızılderili kıyafeti olduğunu belirtmektedir. Öyle ki meraklanıp haber metni okunduğunda Malezya'dan tek başına gelen gelinin sadece damada bir damatlık getirdiği yazıyor. Damadın yakınları ise geleneksel kıyafetleri ile hayranlık yaratmış.⁹⁰



Sekil 24.

Bir fotoğrafın farklı betimlemelerle farklı anlamlar çıkarabileceğine başka bir örnek daha verelim.

Ünlü fotoğrafçı Doisneau, Paris'te bir kafede iki kişiden etkilenerek, izinlerini alıp şekil 24'te görünen fotoğrafı çekmiş ve bu fotoğraf Le point dergisinde yayımlanmıştır.

Daha sonra Doisneau'nun izni olmaksızın aynı fotoğraf alkolün zararları hakkında basılan broşürde ve 'champs-elysees'de fuhuş' alt yazısıyla sansasyonel bir gazetede yayımlanmıştır.⁹¹ İlk kullanımında gözleri kapatılmayan fotoğraftaki kişinin gözleri daha sonraki kullanımlarda gösterilmemiştir.

Fotoğrafta geçen olayın anlamı ve fotoğrafın ruhu bazen tek bir sözcükle bile aktarılabilir. O sözcük alt yazının kilit sözcüğüdür. " Alt yazı: Rusya Devlet Başkanı Vladimir Putin, Amerika Devlet Başkanı George W. Bush, nükleer silahlarda kesin indirimi emreden anlaşmanın imza törenindeler.⁹² Burada dikkat çeken nokta, tarafların anlaşmayı gönülsüz

⁹⁰ Şebnem Soygüder, "Gazetelerde Fotoğraf Editörlüğü ve Etik", 11.08.2006 <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=56,83,0,0,1,0>.

⁹¹ Philip Geftter, *Reading newspaper pictures, A thousand words, and then some* Aperture Millerton: Winter 2003. Iss. 173, p. 46-53., aktaran: Nurdan Türker, *Basında Fotoğrafın Kullanılması Fotoğrafın Alt yazı ile Birlikte Olayı ve Durumu Biçimlendirmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi GSE., İstanbul, 2006, s. 52

⁹² Geftter, aktaran: Türker, a.g.e, 2003, s 54.

imzalayacak olmalarıdır. Bu da altyazıda 'emreden' sözcüğü ile ustaca vurgulanmıştır.



Şekil 25. Stephen Crewley, New York Times, 24/05/2002

"...Ancak tümüyle doğru olan bir altyazı bile, altına ilişitildiği fotoğrafın yalnızca onu zorunlu olarak sınırlayıcı bir yorumudur ve altyazı eldiveni öylesine kolay giyilip çıkarılır ki..."⁹³ diyen Sontag'ın görüşleri belirtilen örneklerle tümüyle anlamlı hale gelmektedir. Fotoğraf kullanıldığı yere ve birlikte olduğu sözcükler ile yeniden anlamlandırılmaktadır.

Betimlemelerin ya da betimleyici başlıkların, beklentilerin önüne sınır çekerek dikkati konu ya da bağlama yönlendiğini söyleyen Prace, birçok fotoğrafçının yer ve tarih bilgisini başlık biçiminde kullanarak konularını belli bir yere oturtmaya çalıştığına dikkat çeker. Bir anlamda fotoğrafa her bakanın kendi bilinciyle yanılmasını engellemiş olacağını düşünür ancak yine de bir yönlendirme söz konusudur.

"...Örneğin Walker Evans'ın 'Brooklyn Bridge' (Brooklyn Köprüsü), New York, 1929; 'Store Window' (Mağaza Vitriini), 'Brooklyn, 1931 civarı; 'Bedroom Dresser' (yatak odası şifoniyeri), Newcastle, Maine 1967 civarı başlıklı; Edward Weston'ın 'Cypress Root' (Selvi Kökü) 1929; 'Kelp' (Varek), 1930 ve 'Pelican's Wing' (Pelikan'ın kanadı), 21931 başlıklı fotoğrafları vardır. Ancak Weston çıplak kadınlara ya da çıplak kadın bedeninin belli yerlerine ait fotoğrafları için de Başlıksız başlığını kullanmıştır; bunun nedeni büyük olasılıkla, tarih atmanın ya da adı açığa vurmanın, modelin kimliğini ortaya çıkartarak fotoğraftaki biçimsel tasarımın sunumuyla ilgisi olmayan

⁹³ Sontag, a.g.e, 1999, s 128.

çağrışımlara yol açabileceğidir. Başlıksız sözcüğü natürmort ya da Manzara ile eşdeğerdir. Bu, bakan kişilerin kendi kendilerine görebileceklerinin ötesi söz konusu olduğunda susmak anlamına gelir; böylece onları değişik önerilerle rahatsız etmekten incelikle kaçınılmış olur.”⁹⁴

Basılı yayın ortamı dışında –sergi veya slâyt gösterisi gibi ortamlarda yayınlanan-kullanılan fotoğraflar için de sözcüğün izleyici üzerindeki anlamı aynıdır. Sözcük çoğu zaman, izleyiciye ne göreceğini daha önceden bildirir durumdadır, hatta kullanılan kilit sözcük çoğu zaman izlenmenin asıl sebebi olabilir. Bu durumu Şekil 26 ve 27’deki fotoğraflar üzerinden inceleyelim. Bu fotoğraflar “*Bazen Yan yana Bazen Karşı Karşıya İsraililer ve Filistinliler: Jean Mohr’un Fotoğraflarıyla 50 Yıl*” isimli sergide gösterilmiştir. Aynı zamanda fotoğrafların yanında Ramallah ve 1979 bilgileri yer almaktadır. Sözcüklerin bize vermiş olduğu bu bilgiler doğrultusunda fotoğraflara tekrar bakmaya çalıştığımızda görüntülere farklı anlamlar yüklemiş olduğumuzu fark edebiliriz. Fotoğrafların algılanmasında altyazıların anlamı saptırmadığını fakat algılamada farklı etkilere yol açtığını fark edebiliriz. Sözcükle kullanılan her fotoğraf için bu durum geçerli olmayabilir. Fotoğraf altına konan yazılar, bazı durumlarda fotoğrafın belgeleyici niteliğinin üzerine çıkabilmektedir. Bazen de fotoğrafın anlamını ve amacını saptırmaktadır. Ancak çekilen bir fotoğraf altyazı olmadan da anlaşılabiliriyorsa gönderdiği mesajda çok fazla sapma olmamaktadır. Fotoğrafın anlatmak istediğini çok iyi aktarıyor olabilmesine rağmen sözcükler anlamı satırmayabilir fakat Serkan Dora’nın da ifade ettiği gibi her fotoğrafın anlamı saptırılmaya uygundur.

⁹⁴ Price, a.g.e, s. 100.



Şekil 26.



Şekil 27.

Bazı fotoğraflar genel kültür ve dikkatle bakma dışında bir şey gerektirmezler. Beklenen tüm yorumlar fotoğrafın içerisinde sunulur, hatta sahip olunan genel kültür ve bilgi doğrultusunda fotoğrafın yeri ve zamanı bile tahmin edilebilir. Ancak anlamı güçlü olan bir fotoğrafta yer ve zaman bilgisi hiçbir sapmaya yol açmayacağından rahatlıkla kullanılabilir.



Thir Khan/AFP--Getty Image

Pakistani men with the remains of a missile fired at a house in the Bajur tribal zone near the Afghan border.

Şekil 28. New York Times 14 Haziran 2006

Yukarıda görünen fotoğrafta füze, yıkık bir ev (savaşın yol açtığı yıkım), çocukların bakışı, kıyafetler ve insanların yüz yapıları izleyiciye gerekli olan birçok mesajı iletmektedir. Ancak yine de altyazı farklı bir anlam katmaktadır.

“Bir fotoğrafın binlerce kelimenin yerini tuttuğu bir gerçek. Tek kare bir fotoğraf sadece binlerce kelimenin yerini tutmaz, bazen binlerce fotoğrafın da yerini tutar. Özellikle savaş zamanlarında, bazı fotoğraflar tarihin akışını değiştirecek bir güce sahip olabiliyor”⁹⁵ diyen Kenneth F. İrbiy’nin bu görüşünü 2004 yılında Iraklı esirlere yapılan işkence fotoğraflarıyla örnekleyebiliriz. Fotoğrafların Türk basınında kullanılışı diğer ülkelerde olduğu gibi gerek görülmemesine rağmen altyazı ile kullanılmasıydı.



Şekil 29. Amerika askerlerinin Iraklı esirlere uyguladığı işkence görüntüleri

Yapılan işkenceyi tümüyle gözler önüne seren fotoğrafı izleyenlerin duyguları altyazı ile bir kez daha yönlendirilmiştir.

Örneğin Nokta Dergisine kapak olan yukarıdaki fotoğrafın üzerine kırmızı renkte: “Bu bir Savaş Suçudur, BUSH VE BLAİR DE SAVAŞ SUÇLUSUDUR” yazısı yazılmıştır.

⁹⁵ Kenneth F. İrbiy, “War Images as Eyewitness”, 23 Mart 2007
http://www.poynter.org/content/content_view.asp?id=65426.

Kullanılan harflerin rengi ve boyutu bile anlama da farklı bir vurguya neden olmaktadır. Benzer fotoğraflarda ise : *"Ebu Garip Hapishanesi'nden kayıtlara geçen işkence: çıplak erkekleri üst üste ve üzerinde zıplamak. Pervasızca poz vererek üstelik" "Iraklı ustalar çırılçıplak soyularak poz vermeye zorlanıyordu. Amaç onları küçük düşürüp diğer tutsakları işbirliğine zorlamaktı"* şeklinde yorum içeren altyazılar kullanılmıştır.



Şekil 30.

Fotoğraftaki görüntü her zaman her şeyi anlatamayabilir; dönemin psikolojik ve fiziksel yapısının da bilinmesi gerekir.

Yan tarafta yer alan fotoğrafta yanan bir kadına ait görüntü dışında fazla bir bilgi yer almıyor. Yüzü yandığı için sadece kolundaki karttan tanınabiliyor. Ancak bu kadının neden yandığı bilgisini, kullanılacak sözcükler bize verecektir.

Fotoğrafın alındığı kaynakta kullanılan altyazı:

"Napalm bombasından sonra kadın yalnızca kolundaki karttan tanınıyor. Adı bilinmiyor. Foto: Philip Jones Griffiths"

Görüntü dışında farklı imgelere yer verildikçe fotoğrafın mevcut anlamından farklı mesajlar iletebilmesi "sözcük" kullanımıyla görülmektedir. Fotoğraf için sözcük kullanılmaması gerekir gibi bir ifade söz konusu olamaz ancak kullanılacak her sözcüğün en az görüntünün kendisi kadar önemli olduğu fotoğrafçı tarafından bilinmelidir. Günümüzde fotoğrafik görüntünün yanında yer alacak her imgenin, fotoğrafçı, editör veya o fotoğrafın hizmet ettiği kişi veya kurum kimse onun amacına yönelik seçildiği ve yerleştirildiği görülmektedir. Söz konusu imge, duyularımızı uyarıcı sözcük, müzik, ses v.b. birçok şey olabilir; çünkü durağandan hareketli duruma geçen fotoğraf, son haliyle sinema, artık birçok duyularımızı etkileyebilecek kadar imgeyi içinde barındırır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAREKETLİ GÖRÜNTÜ VE BELGESEL SİNEMA

3.1 Hareketli Görüntü ve Sinemanın Doğuşu

Louis ve Aguste Lumiere Kardeşler'in icadı olan sinema, insan gözünün yanılığından ve ağ tabakasının bir saniyede art arda gördüğü resimleri mükemmel bir devinim olarak algılamasından kaynaklanıyordu. Görüntünün ağ tabakasında iz bırakarak hareket yanılığına yol açması 10. yüzyıldan beri biliniyordu. Bu anlamda ilk önemli adım Belçikalı fizikçi Joseph Plateau tarafından 1832'de geliştirilen, belli bir hareketin aşamalarını saptayan bir dizi görüntünün hızlı akmasıyla göz aldanmasına yol açan "fenakistiskop"du.⁹⁶

16. yüzyıldan itibaren başladığı öngörülen bu alandaki çalışma ve gelişmelerin tesadüf sonucu olduğunu söyleyemeyiz ancak sinemanın icadı için gerekli olan bazı eksiklerin tamamlanması zaman almıştır. İnsanoğlu bu alanda yapmış olduğu çalışmaların neticesinde ortaya çıkacak olan şeyin "sinema" olacağını biliyordu."Tarihsel gelişme yüzyıllardır insanoğlunun gerçeğin arayışı içinde olduğunu göstermektedir. Bunun elde edilmesi, kaydedilmesi ve istenildiği zaman kullanılabilmesi arayışında olan uygarlık tarihinin sinemayı eninde sonunda yaratacağı belliydi."⁹⁷

İnsan gözünün bir harekete ait 24 adet pozisyonu, bir saniye içinde, tek tek değil, bir bütün olarak algıladığı bilgisinden yararlanan Leonardo Da Vinci, Nollet, Roget, Paris, Faraday, Plateau, Horner, Stampfer, Niepce, Muybridge, Edison, Lumiere Kardeşler gibi pek çok bilginin birbirini tamamlayan çalışmaları, sonunda sinemayı getirecektir.⁹⁸

⁹⁶ "Hareketli Görüntünün Doğuşu" 11.05.2007
<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler>

⁹⁷ Bazin, a.g.e, s. 25-26

⁹⁸ Ayrıntılar için bkz Nijat Özön, *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, İstanbul, 1964, s. 10.

Görüntünün hareketli olarak gösterilmesi için üç önemli buluş gerekiyordu. Bunlardan biri olan Büyülü Fener (Lanterna Magica), eski Mısırlılar döneminden Batlamius'a kadar uzanıyordu ve 17. yüzyılda Avusturyalı Athanasius Kircher tarafından "fenakistiskop" ile birleştirilerek gerçekleştirilmişti. Prensipite ışık ve mercek aracılığıyla cam üzerinden ya da saydam bir yüzeyden görüntülerin bir perdeye yansıtılmasına dayanıyordu. İkinci buluş olan Thaumatrope Optik Oyuncak'ın (Thaumatrope) ilk hali, Dr. John Aytron adlı Parisli bir doktor tarafından çocuğunu eğlendirmek üzere geliştirilmişti. "Thaumatrope" adlı bu aygıt, bir silindirin iki tarafındaki kuş ve kafes resimleri, silindir hızla çevrildiğinde kuşun kafes içinde tek bir resim olarak görülmesini sağlıyordu. Üçüncü buluş ise görüntülerin sonsuza kadar kaydedilmesini sağlayacak olan fotoğraftı. 1874'te Venüs gezegeninin güneşin önünden geçişini gözlemlemek amacıyla astronom Lules Janssen tarafından geliştirilen astronomi tabancası, her ilerleyişte filmin başka bir bölümünü objektifin önüne getirerek fotoğraf çekilmesini sağladı.⁹⁹

Tarihsel bilgilerden yola çıkarak, sinema oluşumunu fotoğrafın icadı ile başlatmamız yanlış olur ve daha önce de söylediğimiz gibi, sinema fotoğrafın devamı da değildir. Aktarılan bilgiler görüntünün gelişim sürecini içermektedir. Sinemanın endüstrileşmesi, pazar haline gelmesi fotoğrafın bir devamı olmadığına dair farklı bir kanıt sunmaktadır.

Lumiere Kardeşler'e gelene kadar görüntünün hareketlendirilmesi konusunda çalışan diğer kişi Fransız Emile Reynaud, kendinden önceki deneyleri geliştirmiş, 1877'de bisküvi kutusu ve aynalardan oluşan "praxinoscope" adlı aygıtı yapmıştı. 1880'de bir projeksiyon feneriyle de güçlendirdiği bu aygıtla yaptığı gösterilerde, bir kağıt şeridine elle boyanmış 12 resimden oluşan sahneler oynatıldı. Reynaud "optik tiyatro"nun patentini

⁹⁹Hareketli Görüntünün Doğuşu" a.g.m.
<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler>

aldı. 1892 Ekim'inde Paris'te Grevin Müzesi ile günde 12 gösteri yapmak üzere anlaşmıştı. Reynaud sesle görüntü arasında senkron sağlayan bir düzenleme de gerçekleştirmişti. Renkli peyzajlar üzerinde devinen elle çizilmiş görüntüler kullanan Reynaud, Lumiere'lerden sonra fotoğraf da kullandı ama işleri yolunda gitmedi, kısa sürede borçları yüzünden battı. Optik tiyatrosunu kırıp filmlerini Seine nehrine fırlatan Reynaud'dan geriye "Zavallı Piero" ve "Bir Bany Kulübesi Yöresinde" adlı kısa filmler hareketli görüntünün tarihinde kaldı. ¹⁰⁰

"1877 ve 1880 yıllarında Muybridge, hemen hemen tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aletle bir atın devingenliğini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiş oldu. Bunu başarabilmek için cam tabakanın yüzeyine nemli kolodyum maddesi koymuştu. Bu, mutlaka gerekli olan üç şeyden yalnızca biriydi. Diğer iki şey ise kuru emülsiyon ve sabit bir tavan oluşturulmasıydı. Sonraki yıllarda hızla daha modern modelleri yapılacak olan kamera ilk kez böyle ilkel bir görünüm içinde kullanılmaya başladı. Selüloz şeritlerinin bu iş için uygun olduğu anlaşılınca Lumiere kâğıt film ile aynı şeyi yapmayı başaracaktı. ¹⁰¹

Uzaydaki devingensizliği gören insanlar fotoğraf karelerinin birleştirilerek hayatın kendisinin yeni baştan yaratılabileceği gerçeğine ulaşacaklarını görmüşlerdir. Bu, doğanın olağanüstü bir taklidi olacaktır. Görüntünün hareketliliği içinde sesin ve rölyefin (resmin) birleştirilmesinin tek bir mucidi yoktur. Edison, kineteskopunu fonografa bağlamıştır. Demenay, konuşan portreler üretmiştir. Nadar ise Chevreul ile birlikte yaptığı ilk fotoğrafik görüşmede "Benim hayalim kayıt cihazı fotoğrafı, fonograf ise onun konuşmasını alırken konuşmacıyla yüz yüze görüşmektir." İfadesini kaydederek bu yolda önemli bir adım atmıştır. ¹⁰²

Sinematografin icadından sonra kamuya açık ilk gösteri 22 Mart 1895'te, Astronom Mascart'ın başkanlık ettiği Ulusal Sanayi Özendirme

¹⁰⁰ Hareketli Görüntünün Doğuşu" 11.05.2007

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler>

¹⁰¹ Bazin a.g.e, ,s.24-25.

¹⁰² Bazin a.g.e., s. 26-27.

Derneği üyeleri önünde yapıldı.¹⁰³ Sinemanın halka açık gösteriler şeklindeki başlangıcı ise 22 Aralık 1895 günü Paris'te düzenlenen gösteriyle olmuştur.¹⁰⁴ Louis Lumière'in çektiği "Lumière Fabrikalarından Çıkış" adlı bu film basit anlamda belgesel niteliktedir.

Lumière kardeşler 1896'dan başlayarak yetiştirdikleri operatörleri dünyanın birçok yerine göndermişlerdir. Operatörler, İngiltere, Belçika, Hollanda, Almanya, Avusturya, Macaristan, İsviçre, İspanya, İtalya, Sibirya, Rusya, İsveç, Bileşik Devletler ile daha sonraları Cezayir, Tunus, Mısır, Türkiye, Hindistan, Avustralya, Endonezya, Japonya ve Meksika'ya gitmişlerdir. 1897'nin sonunda dünyanın çeşitli yerlerinden derlenmiş 750 filmi aşkın bir koleksiyon elde etmişlerdir.¹⁰⁵ İlk filmler açık havada çekildi. Bunlar belgesel türde röportaj filmleri (*Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler*, *Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi*, *Bahçesini Sulayan Bahçıvan*, *Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi*), belgeseller, günlük hayattan sahneler saptayan filmler (*Bebeğin Öğle Yemeği*, *Piquet Partisi...*) ve aktüalite filmleriydi (*Arabaya Binen İtalya Kralı ve kraliçesi*, *Çar II. Nikola'nın Taç Giyme Töreni...*)¹⁰⁶ Sinema tarihinin başlamasıyla beraber artık belgesel sinema da başlamış oldu.

3.2 Belgesel Sinemanın Doğuşu

Sinema tarihindeki ilk filmler belgesel sinema türünün de ilk örnekleridir. Sinemada tür, çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan filmlerin kümelenmesinden oluşmuştur.¹⁰⁷ Roman Jakobson'a göre, bir yapıtın hangi türe gireceğinin saptanmasında, onun başat özellikleri rol oynar. Dolayısıyla aynı türe giren yapıtlarda, aynı biçimsel özellik, tüm öteki

¹⁰³ Gerard Betton, *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar*, Çeviren: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 15.

¹⁰⁴ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi (1896-1997)*, Kabalcı Yayınevi, 1998, s. 15

¹⁰⁵ Erik Barnouw, *Documentary-A History of Non-Fiction Film*, New York, Oxford University pres, 1993, s. 11-13, aktaran: Gulseli Aygül Alan, *Sinema ve Antropoloji Etnografik veri İçeren Belgesel Film İncelemesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul ,2005,s. 13.

¹⁰⁶ Betton, a.g.e, s. 9.

¹⁰⁷ Nijat Özön, *Sinema Uygulayımı Sanatı, Tarihi*, Hil Yayınları, İstanbul,1985, s. 145.

özellikleri kendi yönetici etkisine boyun eğdirir ve "başat olan"ın örgütleyici, yapılaştırıcı rolünü üstlenir. Bu özelliğin varlığı, bir türe katılmak için kendi başına yeterli değildir; aynı zamanda, "başat işlev"i de yerine getiriyor olması gerekir.¹⁰⁸ Burada göz önünde bulundurulması gereken başat bir görevin (diğer türlerden ayıran özellik) yanı sıra benzer özelliklerin diğer türlerde de bulunabilmesidir.

Richard M. Barsam'a göre sinema, fiction (kurmaca-öykülü-düşsel) ve non-fiction (belgesel, düşsel olmayan, anlatısal) olarak iki ana grup altında incelenebilir.¹⁰⁹ Türler üzerinde bir ölçüde uzlaşmaya varılmış olan temel ayırım, kurmaca, belgesel ve deneysel/avant-garde filmler ayırımıdır.¹¹⁰ Günümüzde birçok kişi dokümanter filmi, dramatik (kurmaca) olmayan film gibi belirsiz bir ifade ile tanımlıyor. Dokümanter ve kurmaca olmayan (nonfiction) filmler arasındaki bu tanımın açıklanmasını ele alan konu ile ilgili kişiler, gelişen teknolojiye paralel ve tarihsel orjini ile ilgili olarak, günümüzde de doyurucu bir teori ve sebep ilişkisini ortaya koyamamaktadırlar.¹¹¹ Ancak kurmaca olmayan her filmin belgesel olarak nitelendirilmesi hem amaçları hem de değerlendirilmesi açısından film türleri üzerinde hatalara neden olmaktadır.

Sahip olduğu özellikler ve amaçları nedeniyle gerçeklikle farklı bir ilişki içerisinde olan "belgesel sinema türü" ilk üretimi olan filmlerle birlikte tartışılmaya başlamıştır. Görüntülerin belge oluşturması, sanat çalışması ve gerçeklik yönleri nedeniyle belgesel sinema türü, üzerinde daha fazla durmamızı gerektiriyor.

¹⁰⁸ Nilgün Abisel, *Pöüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, 1995, s. 40-41.

¹⁰⁹ Barsam, Richard Meran, *Defining Nonfiction Film*, MAST Gerald-COHEN, Marshal, Film Teory and Critisizm, Introductory Readings, New York, 1974, s.376,aktaran: Simten Gündeş, Alfa Yayınevi, İstanbul, 1998 s. 21.

¹¹⁰ Abisel, a.g.e., s.46-47.

¹¹¹ Zafer Doğan, "Belgesel ve "Gerçeklik Hissi"ne Doğru Adımlar Gerçeğin Yaratıcı Özeti", Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri Mart 1997, s. 87-88.

Belgeselin Türkçe karşılığı, belge niteliği taşıyan, dokümanter olarak tanımlanmıştır.¹¹²

"John Grierson şöyle tanımlar belgesel sinemayı: "Creative treatment of actuality".Türkçeye bu ölçüde özlü çevirmek mümkün değil ancak açarak şöyle söyleyebiliriz: içinde bulunulan, oluşmakta olan gerçeğin (actuality) yaratıcı bir biçimde (creative) elden geçirilmesi, işlenmesi (treatment). Özlü bir deyim istersek şunu diyebiliriz: Gerçeğin yaratıcı işlenmesi. Yalnız dikkat edelim Grierson "actuality" diyor, "reality" değil, yani belgesel sinemanın ele aldığı gerçek, "actuality"dir, haberin yaratıcı bir biçimde işlenerek yeniden üretilmesini "kasteder", Grierson. Tarihsel belgelerden ve kaynaklardan yola çıkılarak oluşturulabilecek bir belgesel film, bu tanımın ne kadar içine girer, tartışmak gerek. Ayrıca Grierson şunu da söyler: Sanatın doruğuna varabilmek için, onları gösterme işleminin ötesine geçmek, yaratıcılığa ulaşmak gerekir. Bu ayrımın ışığında yaratıcılık, bir takım şeyler yaratmak değil, değerler yaratmak anlamına gelmektedir."¹¹³

Oxford İngilizce sözlüğünün 1933 baskısına bakıldığında, isim olarak belge (document) sözcüğünün İngilizceye 15. yüzyılın ortalarında girdiğini ve dilin, Latin ve Eski Fransız köklerinden gelen iki temel anlamı olduğu görülmektedir.¹¹⁴ Birbiriyle ilintili bu iki anlamdan birisi eğitmek ve uyarmak iken diğeri ise delil ve kanıttı. 18. yüzyıla gelindiğinde, el yazması kitaplar ile birlikte tapu, konşimento, sigorta poliçeleri gibi ticari ve resmi evrakların yaygınlaşmasıyla birlikte, belge sözcüğü kanıt anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Belgesel (documentary) sözcüğü ise 19. yüzyılda İngilizceye girmiştir. Rosen'in aktardığına göre, Oxford sözlüğü, başlangıçta belgesel sözcüğünün dokümantasyon anlamına gelen bir sıfat olarak kullanıldığını yazmaktadır. 1933 baskısında kesinlikle filmde bahsedilmemektedir. 1989

¹¹² Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 10 Haziran 2007, www.tdk.gov.tr

¹¹³ 7. Sanat Sinema Dergisi, sayı 13, Nisan 1974, aktaran, Engin Ayça, "Belgesel Üzerine", Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri Mart 1997, s. 20.

¹¹⁴ F. Rosen, *Document and Documentary: on the Persistence of Historical Concepts*, M. Renov (ed.) *Theorizing Documentary* Routledge, New York, 1993, s. 5869 aktaran: Bülent Çaplı, "Tarih ve Belgeseller", Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri Mart 1997, s. 58.

baskısı sözlükte filmin de yer aldığı görülmektedir. Belgesel, "gerçek olay ya da durumlara dayanan ve öncelikli olarak kayıt ve eğitim amaçlı, gerçekçi, uygulamalı film çalışması ya da yazınsal çalışma"olarak tanımlanmaktadır.¹¹⁵

Dünya Belgesel Birliği'nin 1948 yılında yaptığı tanımlamada belgeselin düşünsel ve duygusal yönü görülmektedir; "Ya olgusal çekimle, ya da aslına sadık olarak yeniden-kurulmak yoluyla yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara seslenecek bir biçimde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü, belgesel filmidir.¹¹⁶ Verilen tanım üzerinde gerçeğin yeniden yaratılabileceği, herhangi bir yönünün aktarılabileceği ve yorumlanabileceği ifadelerine dikkat etmemiz gerekir.

Belgecilik yöntemi, kendine özgü bir film türü, öykülü filmin eğlence motiflerinden hem amaç, hem de biçim bakımından apayrı olan toplumsal duygu ve felsefi düşüncenin bir yorumu olarak, genellikle toplumbilimsel, siyasal ve eğitimle ilgili koşullar sonucu varlık kazanmıştır.¹¹⁷

Michael Renov, belgesel film konusunun dört işlevini şöyle sıralamaktadır: 1.Kayıt etmek, göstermek, korumak;2. İnandırmak;3. Analiz etmek veya sorguya çekmek; 4. İfade etmek

Ancak belirlenen bu özellikler belgesel olmayan film türlerinde de olabilir. Daha önce de belirtmiş olduğumuz, filmleri türlere ayırırken göz önünde bulundurulması gereken başat özellik bu özellikler arasında yer almamaktadır. Belgesel film türünün başat özelliklerini ve amaçlarını belirleyebilmemiz için tarihsel gelişimini biraz daha inceleyip belgesel filmin kendi türlerini tanıyalım.

Rotha'ya göre Belgesel filmin bazı amaçlarını şöyle sıralayabiliriz:

¹¹⁵ Çaplı, a.g.m, s. 58-59.

¹¹⁶ Özden Çankaya, "TRT'nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcıların Konuya İlişkin Değerlendirmeleri", " Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri Mart 1997, s. 66-67.

¹¹⁷ Paul Rotha, "Belge Filmciliğın Bazı İlkeleri, Documentary Film" çeviren: Arsal Soley, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1968, s. 341.

- Toplumsal sorunların ortaya çıkarılması
- Toplumun zayıflıklarının keşfedilmesi
- Yaşanan olayların aktarılması, deneyimlerin dramatikleştirilmesi
- Var olan sorun ve gerçeklerin yansıtılması ve ekrana, yaşayan olguların yansıtılması
- Toplumsal çözümler sunması¹¹⁸

Belgesel film her ne kadar gerçekleşen ilk film olarak bilinse de Rotha, *Nanook of The North*'u belgesel filmin gerçek başlangıcı olarak belirler. 1920 yapımı *Nanook'u*, 1923 yılında Dziga Vertov'un Rusya'daki deneyimleri izlemiştir. Fransa'da Cavalcanti'nin *Rien que les heures*(1927) filmi ve İngiltere'de Grierson'un *Drifter's (Balıkçı tekneleri, 1929)* yapımları ilk belgeseller olarak sıralanabilir. ¹¹⁹

Belgesel filmler gördükleri işleve, sunum biçimlerine ve anlatım tekniklerine göre farklı başlıklar altında türlere ayrılabilir:

- Haber Filmleri
- Doğa Belgeselleri
- Toplumsal içerikli filmler
- Tanıtım Reklâm Amaçlı Belgesel Filmler
- Eğitim Amaçlı Belgesel Filmler
- Propaganda Amaçlı Filmler
- Dramatik Belgeseller (Docu-drama)
- Televizyon Belgeseli
- Gezi belgeseli
- Araştırma Belgeseli
- Bilimsel Belgesel

¹¹⁸ Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, çeviren: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000, s 858-89.

¹¹⁹ Rotha, a.g.e., 2000, s.52.

- Tarih Belgeseli
- Derleme Belgeselleri¹²⁰

Belgesel yapımlar bağlı oldukları özdeğe farklı yaklaşımlarında dolayı dört gruba ayrılabilir:¹²¹

1) Doğalcı (Romantik) Gelenek:

Doğal sahnelerin ve gündelik olarak çevremizde bulunan olguların kullanımı, erken dönem evrelerde tiyatral sinemada kendisine bir yer bulmuştur. Çok sayıda öykülü filmde yer alan önemli bölümler, ortak gözlemlenin bir durumudur. Arada sırada meydana gelen istisnalarda bu tür gerçekçi özdekler yalnızca çekici bir unsur olarak kullanılmıştır.¹²² Doğal çevre ve öykü arasındaki ayrılmaz bütünlük, sadece filmde belli bir atmosfer yaratma kaygısının ötesine geçememiştir. Öykülü türde doğaya uygunluk ve gerçekçilik ilk olarak "Westernlerle"¹²³ birlikte ortaya çıkmıştır. Ancak bu tür filmlerde de, James Cruze'un "*The Covered Wagon-Tenteli Araba*" (1924) filmindeki gibi birkaç örnek dışında, doğal çevre kahramanlarının vurdulu, kırdılı sahneleri için destekleyici bir araç-mekân olarak ele alınmıştır. *The "Covered Wagon-Tenteli Araba"* filmi dışında, "*The Big Trail*" ve *The Iron Horse-Demir At*" doğal çevrenin kullandığı nadir filmlerdendir.¹²⁴

Doğal gelenekte, temanın ilk elden çok iyi gözlemlenmesi ve filmin çekiminden önce çok iyi özümsemesi gerekir. Filmin kullanılan özdeği, gerçek yaşamın görüntülenmesidir. Yapımda gerçekçilik kaydedilmektedir. Görüntülerin seçilmesi, onların varlığının anlaşılması ile film bir yorumlamaya dönüşmektedir. Bu, artık yalnızca kaydedilen bir betimleme değil, ayrıca gerçekliğin özel bir dramatikleşmesidir.¹²⁵

¹²⁰ Sedat Cereci, *Belgesel Film*, Şule Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 27 ve Çankaya, a.g.m, 1997, s. 68-69

¹²¹ Rotha, a.g.e, 2000, s. 52-69

¹²² Rotha, a.g.e, 2000, s. 52-53

¹²³ Bilgin Adalı, *Belgesel Sinema*, Hil Yayınları, İstanbul, 1986, s. 13.

¹²⁴ Rotha, a.g.e, 2000, s. 54.

¹²⁵ Rotha, a.g.e, 2000, s. 56.

Robert J. Flaherty'nin "*Nanook of The North-Kuzeyli Nanook Filmi*"(1920) Doğalcı geleneğin önemli örneklerindedir. Kullandığı yöntemler, konuyu işleyişi ve günümüze kadar süren etkisi nedeniyle taşıdığı önemden ötürü bu film çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde daha detaylı incelenecek.

2.Gerçekçi Gelenek:

Fransız avant-garde film üreticileri tarafından yaşamın içinde var olan karşıtlıkları göstermek amacıyla "sanat için sanat" anlayışına karşı olan sinemacıların başlattıkları bir yaklaşımdır.

"Toplumsal belgesel, toplum yaşamı ve geleceği ile ilgili sorunları tam bir sorumluluk bilinci içinde ortaya koyan belgesel film türüdür... Toplumsal belgeseller yüzeysel tepkilerle ve insanların iletişiminin hayali ölçütleriyle de ilgilidir. Ancak, bu belgeseller toplumsal hareket görüntüsünün ardındaki gerçeklere girmeli ve bu giriş toplumsal belgeselin özelliği olan bakış açısından kaynaklanmaktadır".¹²⁶

Gerçekçilere örnek olarak *Marches de Machines, Menilmontant ve Emak Bakla* sayılabilir. Bunlar arasında *Alberto Cavalcanti'nin "Rein Que Le Heures-Yalnız Saatler"*(1926) filmi diğer filmlerden daha üstün özelliklere sahiptir.¹²⁷Gerçekçi geleneğin diğer önemli isimlerinden biri Walter Ruttmann'dır. On sekiz ayda çekimleri tamamlanan "*Berlin*"(1927) *filminde Sovyetlerin* kurgu yöntemi kullanılarak zengin-yoksul çatışması gözler önüne serilmiştir.

Gerçekçiler arasında yer alan diğer önemli yönetmenler Joris Ivens "*The Bridge-Köprü*"(1928), "*Rain-Yağmur*"(1929) filmleridir. Henry Storck, Wilfried Basse, Alexander Hackenschmied, Jean Aurenche ve Jean Lods gibi yönetmenler de bu geleneği sürdüren önemli filmler çekmişlerdir.

¹²⁶ Gündes, a.g.e., s. 26-27.

¹²⁷ Rotha, a.g.e, 2000, s. 61.

3.Haber-Gerçel Geleneği:

Haber-gerçel yapımlarının ana amacı gündelik olayları, kısa bir zaman dilimi içerisinde anlaşılabilir görüntü ve sözcüklerle izleyiciye aktarmaktır. Belgeselin görevi bunun tersine güncellik ve gerçekliğin özel bir amaçla dramatikleştirilmesidir. Belgesel yapımlarda daha fazla yorum söz konusu olabilirken, haber-gerçel tarzda çalışanların konuya ilişkin yorumları daha sınırlıdır ve daha sınırlı yaratıcı tarzda çalışırlar.

Bu yaklaşımın en önemli kuramı Dziga Vertov ve arkadaşlarının oluşturduğu Sinema-Göz (Kino-Eye) kuramıdır. Vertov'un betimlemelerinden alıntı yapılarak şöyle söylenebilir:

"Sinema –Göz'ün konusu, sinemanın uluslararası dilini oluşturmaktır. Sıradan kurgusal filmler, belli bir kapsam içinde bu konuda başarılı olmaktadır, ancak pek çok açıdan bu sağlanamaz. Etrafımızda olup biten her şeyin kaydının yapılması, saklanması ve gösterilmesi gerekmektedir. Bunlar yapılırken, haber bültenlerinden farklı bir tarz kullanılması gerekmektedir. Kamera merceği hareket eden insan gözü gücüne sahiptir. Her yere gidebilir ve her şeyi inceleyebilir. Bir binanın kenarından tırmanabilir ve pencereden içeri girebilir; fabrikalar, çelik yapılar, yollar ve trenlerin üstünde seyahat edebilir, bir baca deliğinden içeri dalabilir... buradan zenginlerin veya yoksulların evine süzülebilir; bir caddede arabaların, tramvayların ve otobüslerin arasında durabilir, ara sokaktaki kişiyi izleyebilir ve köşede onu yakalayabilir..."¹²⁸

Sinema-göz emekçileri manifestolarını 1923'te yapmışlardır. Ancak bundan önce Dziga Vertov, bir öncü olarak tek başına bu kuramı oluşturmak için deneyler yürütmüştür.1923–1925 arasındaki döneme kadar küçük bir grup oluşturulmuştur. Grup çalışanları *The Struggle under Czarism (Çar Yönetimi Altında Mücadele)*, *The Truth of Lenin(Lenin'in Doğruları)*, *Kino Calendar*, *Stride Soviet*, *One Six Parth of The World (Dünyanın altıda biri)*, *The Eleventh Year(On birinci Yıl)* vb. yapımlar ortaya koymuşlardır.

¹²⁸ Rotha, a.g.e., 2000, s. 65

Gözleme dayalı salt gerçeğin yansıtıldığı "Sinema-Göz"de en önemli temel taşlardan biri, tıpkı insan gibi her yerde, her şeyi görebilmek¹²⁹ düşüncesidir.

Haber belgeselleri şu genel özellikleri taşımaktadır:

- Görüntüler haber niteliğindedir.
- İzleyicinin ilgisini çekebilecek biçimde canlı, kolay anlaşılabilir bir kurgu içermelidir.
- Haber filmleri gazetelerde görüldüğü gibi günlük olayları yansıtmanın yanı sıra dergilerde olduğu gibi aktüalitesini kaybetmemiş olayları konu ederek kendi arasında bölümlere ayırabilir.
- Bu bildirişim ve kamuoyunu aydınlatıcı araç niteliğiyle haber filmleri konuları nesnel bir biçimde ele alır.¹³⁰

4.Propaganda Geleneği:

"Birey ya da toplulukların belli bir görüş ya da amaç doğrultusunda etkilenecek biçimde bilgilendirilmesi olarak tanımlanan propaganda, öykülü sinemanın karşısına çıkan belgesel sinemanın temel araçlarından birisidir. Değişik dönemlerde çeşitli tanıtma, bilgilendirme, eğitime, amaçlanan doğrultuda etkileme, görevlerini yüklenen belgesel sinema çalışmalarının hemen hepsi bu sınıflamaya girer."¹³¹ Propaganda geleneği ilke edinen ülkeler arasında Sovyetler Birliği ilk sırada yer almaktadır.

Sovyetler Birliği'nde 1914 yılında tüm sanat dallarının devletin politikasına hizmet etmesine karar verilir propaganda gücü nedeniyle sinema halkın sanat biçimi olarak seçildi. Halkın günlük yaşamıyla ilgili sorunları görüntüleyerek bu görüntüler içerisinde propagandası yapılacak konular eklenir.

Burada propaganda yapmanın tüm amacı yeni oluşturulan Birliğin gücünün ortaya konulmasıdır. İşçi Devrimi ile ilgili olarak, dağıtımı geniş ölçeklerde yapılan dramatik filmler gerçekleştirilmiştir. Devlet böylece

¹²⁹ Adalı, a.g.e., s. 30.

¹³⁰ Gündeş, a.g.e., s. 25.

¹³¹ Adalı, a.g.e., s. 32

insanların yeni toplumsal inanışlara karşı uyumlu olmalarını amaçlamaktadır.¹³²

Eisenstein ve Pudovkin'in büyük devrimci filmleriyle –*Potemkin Zırhlısı, Ekim, Ana, St. Petersburg'un Sonu*- doğal olarak kitlelerin ruhunu vurgulamak için, bireyleri ele alma yöntemi izlenmiştir.¹³³ Bu filmlerde ideolojik fikirlerin topluma empoze edilmesi amaçlanmıştır.

"Geniş halk kitlelerini etkilemede kitle iletişim araçlarının her türlüüne başvurarak büyük bir propaganda kampanyasına girilen Nazi Almanya'sında propaganda bakanı Goebles, sinemanın özellikle de belgesel türün propaganda açısından taşıdığı önemi gözden kaçırmamıştır. Daha önce hiç yapılmamış bir şeyi gerçeği sahneye koydular. *Azmin Zaferi(Triump Of The Will,1935)* sahnelenmiş gerçeklerin en büyüğüdür."¹³⁴

3.3 Sanat Olarak Belgesel Sinema ve Gerçeklik

Belgesel sinemanın bir konuyu değiştirmeden ancak yeniden düzenleyerek etkili bir şekilde ele aldığından bahsetmiştik."Belge" sözcüğünden dolayı sadece belge saptayıcılığı olarak bilinmesi ve bu nedenle tanımına yüklenen sorumluluklar belgesel sinemanın diğer sanat alanlarından farklı bir görevi olduğunu düşündürmektedir. Hatta çoğu zaman "belgesel sinema sanat mıdır?" sorusunu beraberinde getirmektedir.

Belgesel filmi kurmaca film olarak nitelendirilen diğer filmlerden farklı bir yerde konumlandırmanın yanı sıra ona diğer sanat çalışmalarından farklı bilimsel bir çalışma alanı olarak bakılmaktadır. Oysa belgesel sinemacı ve kurmaca sinemacının ele aldığı asıl şey "gerçek" değil "geçeklik"tir. Daha önce de üzerinde durduğumuz sanatın gerçekliği konusunda sanatın nesnenin kendisiyle değil nesnenin özne ile ilintilenmişliği yani etkisi ile uğraştığıydı.(bkz. 1. bölüm sayfa 14.) Bu durumda belgesel sinema gerçeği değil gerçekliği ele alır. Gerçeklikle bağı incelenirken de söz konusu

¹³² Rotha,a.g.e., 2000, s.68-69

¹³³Rotha,a.g.e., 2000, s. 69

¹³⁴ Adalı, a.g.e., s. 37

işleyeceği bilginin bilimsel bilgiden farklı olacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

Belgesel filmin kurmaca filminden ayrı bir yerde konumlandırılarak sanat alanı dışında değerlendirilmesi gerçeklik ile olan ilişkisini de yanlış değerlendirmemizi sağlamaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken "belgesel film" in bir "belge film" olarak değerlendirildiğidir.

"...Buradan çıkarılacak sonuç şu olsa gerek: sanat, "gerçek" i değil "gerçeklik" i alır temele. Öyleyse belgesel sinemacı, kimilerince sanıldığına tersine, gerçekleri değil, gerçeklikleri odaklar. Kuşkusuz, belgesel sinema için biz , "sanattan başka bir şey değil" diyorsak"...

Öyle demeliyiz kanımca...

Çünkü "belgesel", gerçek'in yalınkat dile getirilişini temele almakla yetinemez, neden? Belgenin kendisiyle değil de, belgenin belirlediği, etkilediği, yer aldığı karmaşık yapıyla ilgilenir de ondan. Öyleyse belgesel, gerçek'in değil gerçekliğin karşılığı olacaktır. Belge'nin kendisi, yani gerçek, yani nesne sanatın değil bilimin konusudur. Örneğin bir savaş ortamında gerçekleştirilmiş belge filmin ayrı, aynı savaşa özgülenmiş belgesel sinema örneğinin ise çok ayrı olduğu, olacağı göz ardı edilebilir mi? Belge film, bize savaşın dehşetini verecektir elbette, askerlerin ya da sivillerin ölümlerini aktaracak, ölüm olgusunu bir diseksiyona tanıklık yapıyormuşuz gibi yansıtacaktır. İyi de belge filmin, bireyin dramına yaklaştığı öne sürülebilir mi yine de? Nitekim röntgen filminin de, akciğerini bütün ayrıntılarıyla gösterdiği bireyin, hiçbir dramını yansıtamadığı bilinemez mi öteden beri?

Belge film bir teknik hüner gerektirir olsa olsa, bir zanaatkârın profesyonel yatkınlığını ya da. Bu anlamda bir beceriye sahip herkes, bir belge film üretebilir, ama yaptığı, gerçek'in yalnızca bir yüzünü yansıtmaktan ötede ne anlam taşıyacaktır. Bu bağlamda belge film, bir eksik yüzdür ve bu yüzün tamamlanmasına olanak tanımaz hiçbir zaman.

Oysa belgesel sinemacı, gerçeklikle buluşmaya yönelir. Yani denebilir ki, belgesel film gerçek yerine gerçeklikten çıkar yola, daha işin başında. Sonuçta,

ama seyircisinde eksiksiz bir imge alanı yaratmayı başarır yine de.”¹³⁵

Öyleyse belge film ve belgesel film aynı konuyu işlemelerine rağmen izleyiciye vermek istedikleri etki birbirinden farklıdır. Belge filmin duygulara hitap etmek gibi bir gayreti olmadığını ifade eden Aslankara, belgesel sinemanın da diğer sanat çalışmalarında olduğu gibi bireyi temel aldığını ve insan gerçeğini insan gerçekliğine dönüştürdüğünü belirtir. Birey duygularının katıldığı ve izleyicide de bu duyguların uyanmasının sağlanması durumunda söz konusu film artık belge film değil belgesel filmidir. Örneğin film savaşı, bireyin dramı olarak yansıtır. O zaman savaş bilmem kaç ton bombanın atıldığı, şu kadar sayıda kentin yakılıp yıkıldığı, şu kadar milyon insanın yok edildiği kupkuru bir formül olarak sunulmaz belgesel sinemada. Bir belgeselde savaş, tek tek bireyler aracılığıyla yansıtılan korkular- isyanlardır, umutlar-umutsuzluklardır, aşklar-kırgınlıklardır... Belge film de, anlık bir yakalamayla, bir askerin korkudan altına kaçırışını verebilir. Ama bunda asker birey değildir yine de Onu birey yapan bu eyleminden duyduğu utancıdır, ikizil duygularıdır. Eğer film içerisinde askerin altına kaçırışının yanı sıra bu duyguları da veriliyorsa bunun verildiği yer belgesel filmidir.¹³⁶

Belgesel sinema ile ilgili buraya kadar anlattıklarımız doğrultusunda, belgesel sinemanın sanat olduğunu, ancak bazılarınca kurmaca filmlerin dışında belge film ile aynı şekilde değerlendirildiği sonucuna varabiliriz. Belgesel sinemanın, başlı başına bir tür olduğunu, amaçları ve başat özelliklerinin de olduğunu belirtmiştik. Ancak belgesel sinema, belge film gibi gerçeği ele almıyor olsa dahi, gerçekliği ele alışını diğer kurmaca filmlerle aynı mı olmalıdır? Gerçeklikle olan ilişkisi değerlendirilirken örneğin bir komedi veya melodramla aynı şekilde mi değerlendirilmelidir? Bunun üzerinde durmamız da faydalı olacaktır.

Belgeselci, kendi dışındaki, tasarlamadığı, kendinden bağımsız var olan malzemeyi kullanırken, kurmaca filmci kendi oluşturduğu, tasarladığı malzemeyle çalışır. Bunun yanında, aslında ikisinin de hedefi aynıdır,

¹³⁵ Aslankara, a.g.m., 2003, sayı 2, s.31

¹³⁶ Aslankara, a.g.m., 2003, sayı 2 s.32

varmak istedikleri nokta aynıdır. Belki denilebilir ki belgesel sinemacı, gösterdiği görüntülerin öyküsünü anlatır, kurmaca film yönetmenleri ise her şeyini kendisinin uydurduğu bir senaryodaki öyküyü anlatır. Çok genel ve kaba çizgileriyle doğru gibi görünen bu yaklaşım yanıltıcıdır. Gecekondu üzerine yapılan belgesel film ile konusu gecekonduarda geçen oyunculu bir filmin her ikisinde de hedef "gecekondu gerçeğini ve gerçekliğini" anlatmaktır, her ikisinin de görüntüleri "gecekondu gerçeğinin" görüntüleridir.¹³⁷ Ancak yine de belgesel sinemanın gerçeklik ile ilişkisi oyunculu bir film kadar serbest midir?

Ferruh Uztuğ, belgesel ve kurmaca sinemanın gerçeklik ile ilişkisini sorgularken 'İstanbul Kanatlarımın Altında' filmiyle sonuca varmaya çalışıyor:

Belgesel ve kurmaca sinemanın estetik, sanatsal yaratıcılık kaygıları ile gerçekliği önemsememe, ıskalama hakları arasında bir fark var mıdır? Belgesel sinemanın kurgulama, kurmaca şansı var mıdır? ...'İstanbul Kanatlarımın Altında', tarihi çarpıttığı, tarihi bilgilerle çeliştiği için eleştirilmişti. Örneğin, Selim Somçağ, 'İstanbul Kanatlarımın Altında' adlı filmin tarihi de ayaklar altına aldığı ileri sürerek; tarihi bir filmde ya da romanda mantık sınırlarını zorlamamak şartıyla tarihi kaynakların varlığından söz etmediği ilişkiler kurabilir ya da varlığı bilinen ilişkileri farklı şekilde yansıtılabileceğini söyleyerek; bunu sanatçının bir hakkı olarak kabul eder. Ancak bu hak nasıl kullanılmıştır sorusuna cevabı bu kadar olumlu değildir... Filmdeki kahramanların IV. Murat dahil olmak üzere saç ve sakal tıraşlarından, Musa Çelebi'nin urganla boğulmasına kadar... bir dizi hata ve çarpıtmadan söz eder... Sanatçının sözü edilen hakkı kötüye kullandığını ileri sürer."¹³⁸

Uztuğ, belgesel sinemanın da diğer sanat çalışmaları gibi öğretici, bilgilendirici olma zorunluluğu taşımadığı iddiasına karşı, belgesel sinemanın kimlik sorunu yaşayacağına da vurgu yapar. Öyleyse başından beri türler

¹³⁷ Ayça, a.g.m, s. 21-22.

¹³⁸ Ferruh Uztuğ, "Gerçekliğin Bilgisi ve Yaratıcılığın Olanakları", Belgesel Sinema Dergisi, Sayı 2, İstanbul 2003,s. 104-105.

için önemli olan "başat özelliklerden" birinin belgesel sinema için ortaya konduğunu söyleyebiliriz. *Belgesel sinema, gerçekliğe kurmaca filminden daha çok bağlı kalmak zorundadır ancak bir belge film kadar da bağlı olmak zorunda değildir.*

Sinemacı belgesel dışındaki alanlarda çok daha özgür ve başına buyruk, keyfi olma hakkına sahipken, belgeselde çift yönlü bir sorumlulukla karşı karşıyadır. Bu tarihsel sorumluluk, siyasal ideolojik, ahlaksal (etik), v.b. bütün alanları kapsar. Belgeselcinin ilk sorumluluğu yararlandığı görüntü ve seslerin asılları karşısındaki sorumluluğudur, bunlara yaklaşma niyeti ve amaçlarıdır; diğeri seyircilere karşıdır, onlara bildikleri ses ve görüntüleri aktarırken ki tavrıdır.¹³⁹ Eğer bir sanatın işlevselliği önem taşıyorsa, öte yandan işlevsellik tarihsel, toplumsal, kültürel, ahlaksal, insansal bir sorumluluk taşıyorsa, o zaman sanatçı yaptığı işin çok yönlü bir kuşatması altına da girecektir. Belgesel sinema, belki de bu kuşatmaların, en somut biçimde gösterdiği, dahası dayattığı başta gelen sanat alanlarından biri olarak düşünülebilir. Burada kuşatma hem sanatın, hem bilimin, hem de ahlakın kuşatmasıdır.¹⁴⁰

Belgesel sinemanın gerçeği olduğu gibi yansıttığı düşüncesi izleyicilerin birçoğu tarafından kabul edilir duruma geldiğinden belgesel sinemacını tarihsel bir sorumluluk altına girdiği de görülmektedir. Aslında, hiçbir tarihi olay ya da konu, kendi başlangıcını, bitişini, sonuçlarını, boyutlarını, önemlerini ve kahramanlarını belirlememektedir. Bütün bunları belirleyen ve duyuran bu günden geçmişe bakan ve araştıran olmaktadır. Bunun sonucunda da aynı olaydan birden fazla öykünün çıkartılması kaçınılmaz olmaktadır.¹⁴¹ Bu nedenle belgesel sinemacıya diğer sanatçılardan farklı olarak daha ağır bir görevin yüklenmiş olması haksızlık olabilir. "Sinemacı bir yaratıcıdır. Kamera, genel bir "göz" değildir. Yönetmenin gözüdür. Belli bir sürede, belli bir açıdan, belli bir ışıpta bir "şeye" bakmaya çağırmaktadır seyirciyi ve bir "şey" önermektedir. Belgesel

¹³⁹ Ayça, a.g.m., s. 24.

¹⁴⁰ M.Sadık Aslankara, "Bilimsel ve Sanatsal Yaratının Çakışma Alanı Olarak Belgesel Sinema" Belgesel Sinema Dergisi, Sayı 3, İstanbul 2003, s. 21.

¹⁴¹ Çaplı, a.g.m., s. 56

görüntüler, çıplak bir gözün algıladığı görüntüler değildir. Yönetmenin teknik bir araç kullanarak yeniden ürettiği görüntülerdir, yani yönetmenin önermeleridir." Bu nedenle belgesel sinema tümüyle bağımsız ve nesnel olamaz.

"Daha önce de belirttiğimiz gibi "Belgesel sinema"nın "gerçeği olduğu gibi" yansıtma şansı yoktur. Çünkü:

- 1) Sinemanın böyle bir teknik yeteneği yoktur (kokuyu aktaramaz söz gelimi);
- 2) Sinemasal zaman gerçek zaman değildir, eğer bu kullanılmaz, bir olay gerçek zamanlı olarak aktarılırsa, ürün sinema olmaktan çıkacaktır;
- 3) 20. yüzyıl ekinsel yapısına göre değişmez bir gerçek yoktur; bu durumda "gerçeği aktarma görevi" kavramının ne demek olduğunu, açıklamak gerekir."¹⁴²

Belgesel sinemanın sanat olduğunu savunarak gerçeği değil, gerçekliği konu aldığını ve alması gerektiğini daha önce de belirtmiştik. Bu anlamda belge film ile karıştırılmaması gereken ancak kurmaca film kadar da var olanı değiştirme hakkına sahip olamayan bir tür olduğunu söyleyerek daha önceki tanımları doğrultusunda özelliklerini belirleyelim. Belgesel sinema için yapılan tanımlar onun aynı zamanda gerçeklik boyutunu da gösterir.

Belgesel sinemacının var olan bir gerçeğin "*yorumlanabileceği*", "*yaratıcı*" ve "*etkileyici*" şekilde konunun herhangi bir yönünü ele alabileceği söylenmişti. Öyleyse belgesel sinema: yaratıcı, etkileyici ve yorumlayıcı olabilir. Her sanat çalışmasının sahip olduğu bu özellikleri o da taşır. Ancak burada üzerinde durulması gereken "herhangi bir yönünü ele alabilmesi" durumudur. Yani belgesel sinemacı tüm gerçeği yansıtmak zorunda değildir, belgesel fotoğrafçı için söylediğimiz seçim şansı belgesel sinemacı için de geçerlidir. Seçme edimi öznel bir durumdur ve artık belgesel sinemanın tümüyle nesnel olmasının söz konusu olamayacağına dikkat etmemiz gerekir. Seçme edimi fotoğrafta da olduğu gibi istenmeyenlerin kadraj dışında bırakılması istenenlerin kadraj içine belli kompozisyonlar yaratarak

¹⁴² Ömer Tuncer, "Gerçek Kavramı Üzerine", Belgesel Sinema Dergisi, Sayı:2, 2003, s. 17.

alınmasıyla gerçekleşir. Öyleyse belgesel sinemanın aktardığı gerçeklik var olan gerçekliğin tümü değildir, manipüle edilen bir bilgi vardır. Fotoğrafçı için söylediğimiz ideolojik bakış açısı tümüyle belgesel sinemacı için de geçerlidir.

“Belgeselci ‘salt gerçekçi’ bilim adamı tavrıyla ne kadar “Ben kendi yorumumu katmadan, olguyu en çıplak, en gerçek haliyle sunmayı amaçlıyorum” derse desin, bir görsel anlatım mekanizması olarak kameranın var oluşunda yorum söz konusudur... Yorum, belgesel sinemanın sanat olarak portresi çizilirken olmazsa olmaz fırça darbesidir ve gerçekçi bir estetik anlayışla ters düşmeden üretilebilir.”¹⁴³

Belgesel fotoğrafçı için sadece durağan bir görüntünün gerçekliğinden söz edebilirken, söz konusu “belgesel” sinemacının çalışma alanını sadece görüntü oluşturmadığından, *ses, söz, kurgu, hareket* öğeleri için de bir seçme edimi olduğundan belgesel sinemacının gerçeklikle olan ilişkisi daha farklıdır. Kullandığı her öğe, sinemanın amacına daha çok hizmet edebilir. Örneğin söz konusu amaç, iktidarın egemenliğini sürdürmek ise görüntüler bu amaç doğrultusunda seçilir, sıralanır (kurgulanır), ve bu görüntülerin altı istenilen sözcüklerle bir kez daha çizilir, hitap edilen duyguya göre müzik seçilir. Nazi Almanya’sında çekilen *Azmin Zaferi (Triump Of The Will, 1935)* buna örnek verilebilir. Başka bir amaç için de aynı durum geçerli olabilir, örneğin yapılan haksızlığa karşı işçi direnişini kullandığı kurgu tekniği ile vurgulayan ve bu direnişi güçlendirmeye çalışan “*Potemkin Zirhlisi*” filmi de seçme ediminin sadece görüntünün seçiminden ibaret olmadığını gösterir.

Fotoğrafın gerçeği aktarmasında ve izleyicinin algılamasında etkili olan durağan görüntüye eklenen “levha” görevi üstlenen sözcüklerin yanı sıra belgesel sinema ile artık bu görevi “hareket, ses, müzik ve kurgu” almıştır. Artık durağan görüntü, görüntünün ötesinde farklı imgelerle dolmuştur. John Berger’in, “*Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de*

¹⁴³ Uğur Kutay, “Gerçeğin Görüntüsü, Görüntünün Gerçeği ve Kuzeyli Nanook”, Belgesel Sinema Dergisi, sayı 2,2003, s. 74.

*sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız*¹⁴⁴” ifadesi burada daha da anlamlı olmaktadır. İzleyiciyi etkilemek için durağan görüntüde kullanılan dramatisasyon belgesel sinemada artık farklı öğelerle de sağlanabilmektedir: “kamera ve kurgu kodlamalarıyla dramatisasyon; oyuncu dramatisasyonu; metinde dramatisasyon ve müzikal dramatisasyon”¹⁴⁵tüm bunların kullanıldığı bir belgesel film söz konusu olabilir.

Hareket imgeye başlı başına farklı bir anlam katmaktadır. Filmde bir imgenin öbürünü izleyişi, imgelerin artarda sıralanışı, tersine çevrilmeyecek bir değiş biçimi kurar.¹⁴⁶ Fotoğrafın gazete, dergi v.b. yerde kullanımı esnasında kullanıldığı yer, metin ve yanındaki başka fotoğraf ve diğer haber öğelerinin anlamı nasıl etkilediğinden bahsetmiştik. Görme süresi izleyiciye bağlı olan o durağan fotoğraflık görüntünün aksine süresini sinemacının belirlediği hareketli görüntüde etkili öğelerin sayısı da artmaktadır. Bir görüntünün diğerini amaç doğrultusunda unutturacak ya da öne çıkaracak şekilde düzenlenmesi hareketli görüntü gerçekliğinde daha fazla bir yönlendirme olduğunu gösterir. Hatta durağan görüntünün filmsel anlama kavuşması için bu öğelerin kullanılması da zorunlu görünmektedir, sadece hareketli olması yeterli değildir.

“Belirli bir görüş noktasından alınan ve perdede seyircilere gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş olsa bile, bir ölü nesne’dir. Herhangi bir nesnenin alıcı önünde kendine özgü hareketi henüz perdedeki hareket sayılamaz. Böyle bir hareket, çeşitli film parçalarının bir araya getirilmesiyle sağlanan hareketin, kurgu yardımıyla gelecekteki kuruluşunun ham maddesinden başka bir şey değildir. Bu nesne ancak bir sürü öbür nesnelere birlikte düzenlenirse, ancak çeşitli başka başka görsel görüntülerin biresiminin bir parçası olarak sunulursa filmsel yaşama kavuşur.”¹⁴⁷

¹⁴⁴ Berger, a.g.e, 2005, s. 10.

¹⁴⁵ Kutay, a.g.m. s. 74.

¹⁴⁶ Berger, a.g.e., 2005,s. 25.

¹⁴⁷ V.İ Pudovkin, “Film Sanatının Temeli”, Çeviren: Nijat Özön, Türk Dili Sinema Özel sayısı, 1968, s. 309.

Durağan görüntünün filmsel duruma gelirken saymış olduğumuz öğelerin bir kısmı ile gerçekliği yönlendirdiği konusuna, dünya Sinemasında önemli bir yeri olan Joseph Robert Flaherty'nin "Nanook Of The North" filmini inceleyerek devam edelim.

3.4 Robert Joseph Flaherty ve " Nanook Of The North"

Belgesel sinemanın öncülerinden olan Robert J. Flaherty, 16 Şubat 1884'te Michigan'da doğdu. Çocukluğu mühendis olan babasının yanında, Amerika'nın batı kesimlerinde geçti. Eğitimini Toronto ve Houghton'da yaptı. 1910'da, Sir William Mackenzie'nin verdiği görevi kabul ederek Kanada'da keşif gezilerine çıktı ve Belcher Adaları'nın haritasını çıkardı. 1913'te çıktığı gezide yanında kamerasını da götürdü ve Eskimoların yaşamını filme çekti. Ancak bu çekimler talihsiz bir kaza sonucunda yandı. Yıllarca maddi kaynak aradıktan sonra 1922'de bu kez daha gelişkin bir ekipmanla bölgeye gitti ve belgesel sinema tarihinin en önemli yapıtları arasına girecek olan 'Nanook Of The North'u' (Kuzeyli Nanook'u) çekti.¹⁴⁸

Paramount'un finansal desteğiyle bu defa güney denizlerini keşfe çıktı. 20 aylık bir çekim sürecinden sonra Somoalıların hayatını konu alan Moana'yı (1926) çekti. Diğer filmleri ise şunlardır: PotteryMaker (1925), The Twenty- Four- Dolar Island (1927), White Shadows in the South Seas (1928), Tabu (1931), Industrial Britain (1933), The Glassmakers of England (1933), The English Potter (1933), Art of the English Craftsman (1933), Man Of Aran (1934), Elephant Boy (1937), The Land (1942), Louisiana Story (1948), The Titan: Story of Michelangelo (1950).¹⁴⁹

23 Temmuz 1951'de ölen yönetmen, sinema tarihi açısından önemli olan birçok film bırakmıştır. Bunlardan en önemlisi olan Nanook Of The North bir sinema türünün ilki olmasının yanı sıra kullandığı teknik, konuya yaklaşımı, çekim ve kurgu yöntemleri açısından önem taşımaktadır.

¹⁴⁸ "Robert J. Flaherty" Belgesel Sinema Dergisi, sayı:2, 2003, s. 56

¹⁴⁹ <http://www.imdb.com/find?s=all&q=robert+flaherty> 10.05.20007

Flaherty için araştırma, filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekanlarında, onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktı. Flaherty, belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkarmıştır, bunlardan birincisi; "belgesel filmin gerecini olduğu yerde yakalaması" ve bu gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty, bununla bir iki yıl uğraşır belki; ikincisi ise öyküsü kendi kendine söyleniverinceye değin, "kişileriyle birlikte yaşaması"dır.¹⁵⁰

Flaherty'nin belgesel sinema anlayışını uygulamaya geçirmede kullandığı en önemli araç kameradır. Belirli bir metne, senaryoya bağlı kalmadan çekim yapmak, kameranın yapım içindeki sorumluluğunu arttırır. Kamera, kendi önünde yaşanan olayları filme alarak, bu yaşamın içinden 'öykünün çıkmasını sağlayan en büyük araç haline gelir. Flaherty her zaman kendi baş kameramanı olarak çalışmıştır.

Flaherty, Nanook Of The North filmi ile birçok izleyiciye ulaşmayı, belgesel sinemanın endüstri tarafından kabul edilmesini ve Hollywood geleneğinin değişmesini başarmıştır.

Nanook Of The North, filmi ile Eskimoların hayatını konu alan Flaherty, neden Eskimoların hayatını konu aldığını şu şekilde belirtir:

"Neden örnek bir Eskimo ailesini ve bu ailenin bir yıllık yaşayışını ele almalıyım? ...Hangi insanın yaşayışı daha ilginç olabilirdi? İşte, dünyadaki herhangi bir insandan daha az kaynağa sahip bir kimse! Hiç bir soyun sağ kalamayacağı ıssız bir yerde yaşıyor. Yaşamayı, açıktan ölmeğe karşı sürekli bir savaştır. Çevresinde hiçbir şey yetişmez. Sadece öldürebileceği şeylere dayanmak zorundadır. Ve bütün bu koşullarla birlikte, zorbalığın en korkuncunun – kuzeyin acı ikliminin, dünyadaki en acı iklimin- baskısı altındadır. Kuşkusuz bu hikaye ilginç olabilirdi".¹⁵¹

¹⁵⁰ John Grierson, "Belge Film Üstüne", çeviren: Akşit Göktürk, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1968, s. 346

¹⁵¹ Roger Manvell, "Flaherty/Konuşma", çeviren: Taner Arıburnu, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1968, s. 404.

Flaherty'nin o dönem yaygın olan sinema türlerine uymayan bir konuyu ve yaşamı seçmiş olması dikkat çekicidir. Bu nedenle belgesel sinemanın kabul ettirilmesinde etkisi çok önemlidir. Flaherty'nin filme aldığı görüntülerin gerçekliği tartışılrsa da "Flaherty için drama, karakterlerinin var oluşlarının fiziksel gerçekliğinden çıktı. Bu tarzıyla Flaherty, bir durumla başlayıp ardından onu uygun bir yere yerleştirmeyi deneyen çoğu kurmaca film yönetmeninden çok farklıdır. Bu farklılık, Flaherty'nin neden hiçbir zaman senaryo kullanmadığını ve bir filmi tamamlamak için bir yılını yalnız deneme çekimleri ile geçecek iki yıla gereksinim duyduğu sorusunu açıklar".¹⁵²

Kuzeyde yaşayan Eskimoların, 1 yıllık yaşamlarını her yönüyle ele almaya çalıştığını söyleyen Flaherty, filmi için 2 yılını Eskimolarla yaşayarak geçirmiştir. Eskimoların balık avlamalarını, post ticareti yapmalarını ve yaban hayatlarını anlatmaya çalışan yönetmen Eskimolara projesinden bahsederek kendisiyle birlikte çalışmalarını sağlamıştır.¹⁵³ Fakat çoğu zaman koşullar doğrultusunda yeni bir gerçeklik yaratmaya çalışmıştır. Bu daha önce de ifade ettiğimiz gibi karakterlerinin var oluşlarının fiziksel gerçekliğine dayanan bir drama söz konusu olmuştur.

Filmin günümüzde gerçeklik boyutunun tartışılmasının sebebi sadece bu dramaların varlığından değil; kurgu ve kamera, ses, müzik ve oyuncu dramaların olması da Flaherty'nin gerçekçi kimliğine etik açıdan eleştiriler getirmektedir. Uğur Kutay, Flaherty'nin "Nanook Of The North" filminde yönetmenin hilelerini ve kullandığı dramaları sahneleriyle birlikte göstermeye çalışmıştır. Bu sahneler üzerinden filmi inceleyebiliriz.

Flaherty filmin girişinde acımasız doğa koşullarını ve ardından insanların durumunu gösterir. İki karakteri yakın planda tanıtır; önce omuz planda yapılmış çekimle Nanook'u ardından göğüs planda yapılmış çekimle Nyla'yı görürüz. Filmin adıyla örtüşecek olan Nanook filmin baş karakteridir.

¹⁵² Roy Armes, "Flaherty ve Sinema Düşüncesi", çeviren: Zeynep Özen, Belgesel Sinema Dergisi, sayı:2, 2003, s. 70.

¹⁵³ Ayrıntılı bilgi için bakınız: Armes, a.g.m.,

Ailenin tanıtım sahnesi bir kayıktan (kano'dan) çıkan aile fertleri ile başlar. Küçücük kayığa bir kişinin sığabildiğini ve birisinin de kayıkta uzanarak sığdığını görmekteyiz ancak kısa bir süre sonra Nyla kanonun içinden çıkar, Nanook bununla kalmaz kanondan bir de bebek çıkarıp Nyla'nın kollarına uzatır. Sadece bir veya iki kişinin sığabileceğini düşündüğümüz bu kanonun aslında dört kişi taşıyabileceği görülür. Nyla kucağından bebekle sahnedan çıkarken, bir kesme yaşanır ve Nanook kanonun içine uzanıp ailenin bir diğer üyesi olan Cunayou'yu dışarı çeker. Cunayou, kalın giysileriyle Nyla'nın zor sığabildiğini gördüğümüz kanonun ön kısmından çıkar. Bu imkansızın görüntüsüdür ancak Nanook bu defa kanodan Camock adlı köpeği çıkarır. Cunayou ve Camock'un iki ayrı çekimle kano'ya sokulup geri çıkarıldığı sahne çalışması bir mizansendir. Birincisi, sessiz filmin en bilinen anlatım unsurlarından biri olan yazılar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. İkincisini özellikle Cunayou kadraj dışına çıkarken kano küreğindeki bir devam hatası sayesinde anlarız. Bu kamera ve kurgu kodlamalarıyla yapılan dramatzasyonudur.¹⁵⁴

Filmin, Eskimoların ticaret yapmak üzere "beyaz adam"ın ticarethanesine geldiği sahnede özellikle bir sekans, bizi 'oyuncu dramatzasyonu'yla karşılaştırır. Burada Nanook hayretle bir gramafona yaklaşır. İlk planda, çocuksu ilkeliliğiyle sesin nereden ve nasıl geldiğini anlamaya çalışan Nanook'u, arkasında kucağındaki bebekle Nyla'yı ve kadrajın sağ kenarında gramafonu çalıştıran adamı görürüz. Nanook komik ve şaşkın bir yüz ifadesiyle gramafonun değişik noktalarını yoklayarak anlamaya çalışırken Nyla'nın hiç de oralı olmadığı göze çarpar. Kesmeyle birlikte geçilen bir sonraki Planda Nyla'nın artık orada olmadığını görürüz. Belki de hiç şaşırmayan yüz ifadesiyle sahnenin dramatzasyonuna zarar verdiği için kadrajdan çıkarıldıktan sonra gelen planda adam gramafonu durdurur ve Plağı Nanook'a uzatır. Plağı önce dikkatlice inceleyen Nanook, ardından aralıklarla üç kere ısırır. Bu duruma gramafon sahibi ses çıkarmazken araya giren bir yazıyla sekans son bulur. Nanook'un gramafon

¹⁵⁴ Kutay, a.g.m. s. 75.

ve diskle ilk kez karşılaşmamış olduğunu Nyla'nın daha önceki sahnede tepkisizliği ve gramafon sahibinin tepkisizliğinde anlayabiliriz.

Filmde söz ve müzik dramatisasyonu kullanılmamıştır. Filmin başlangıcında coğrafyanın vahşiliğine dair görüntülerle bölgenin haritaları arasında sunulan yazılar, ya da Nanook ve ailesinin bir fırtınaya yakalandığı sahnede kullanılan açıklama yazıları görüntünün gücünü arttırmıştır. Bir dramatisasyon söz konusu değildir. Sözler, görünenleri açıklamak için kullanılmıştır.

Kendi türünün başlangıcı olan bu filmle birlikte yönetmenin, görüntünün hareketli hale gelmesinden ve görüntüye farklı imgeler eklenebilmesinden çok da gerçekçi olmayan bir şekilde yararlandığı görülmektedir.

SONUÇ

İnsanoğlu, var olduğu günden itibaren, korunma amacı dışındaki ihtiyaçları için de günümüzde adına "sanat" dediğimiz görüntüler üzerine kurulu eserler yapmıştır. İlkel toplumlarda görüntülerin gerçeğin aynısı olmadığı biliniyordu, onlar için önemli olan gerçeğe benzer bir kopya ve temsil oluşturabilmektir. Gerçeğe benzer bir görüntü yaparken tek bir amaç vardı o da "fayda" sağlamaktır. Ancak görüntünün kullanım alanı artıp, farklı şekillerle de gerçekleştirilmesi mümkün olunca başka bir amaç ön plana çıktı o da "güzel" olanı yapmak. Gerçeğin aynısının yapılamayacağı biliniyordu, ancak gerçeğin kopyası yapılırken nasıl "güzelleştirilebileceği" kaygısı oluşmaya başlamıştır. Sanatçının fayda sağlamak olan asıl amacının yerini estetik olanın peşinden koşmak almıştır.

Evrende var olana benzer görüntülerin oluşturulması için görüntüyü, gerçeğine en yakın şekliyle bizlere gösterdiğine inanılan perspektif yöntemi gibi farklı "teknik" arayışlara girilmiştir. Kullanılan birçok yöntemle rağmen görüntünün aynısı elde edilememektedir, birçok bilim adamı, sanatçı ve iktidar sahibi, gerçeğin aynısına sahip olmak için çaba göstermektedir. Görüntünün bu kadar önemli olmasının, sanatla ilgilenenlerin, sanatçıların ve iktidar sahiplerinin çabasının altında çok farklı amaçlar vardır; artık, sanat saf anlamıyla fayda sağlamak ya da "güzel"i göstermek değildir; kitle üzerindeki etkisinden ötürü, herhangi bir ideoloji için, değişim ve dönüşümde istenildiği gibi kullanılacak bir "kitle iletişim malzemesidir". Tabi her geçen gün sanatın asıl amacı dışına çıkarak ilerlediğini ve sanatçının da olması gereken asıl amacını unuttuğunu söylemek doğru olmaz. Güzel olanın peşinde koşarak, bunu toplumun faydası için kullanabilen sanatçılar da vardır. Bunun en güzel örneği, gerçekçi ve toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla çalışan fotoğrafçı ve sinemacıdır.

Gerçekçi sanatçı, var olanı olduğu gibi yansıtan değildir; aksine kendinden yorumlar katan ve izleyicisini etkilemek için estetik olanı da yapmaya çalışan kişidir; sanatçı gerçekte değil gerçeklikle ilgilenmelidir, sanat bilimsel bir bilgi sunmaz, o öznenin nesneye kurmuş olduğu ilişkinin sonucu oluşmaktadır.

Sanatçının asıl gayesi değiştikçe ya da amacına ulaşmakta zorlanınca artık görüntünün dahi yetersiz olduğunu görüyoruz. Bundan dolayı sanatta görüntü dışında imgeler kullanılmaya başlamış. Bu durum, görüntünün gücünün eksildiğini göstermez; çünkü farklı imgelerin yanında, gücünden ötürü "fotoğrafik" görüntünün kullanımı zorunlu olmuştur.

Yazı, ses, müzik, hareket ve kurgu, görüntünün gücü önüne geçemezse de bu gücün yönlendirilmesinde etkili olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Daha önce de belirttiğimiz gibi "sanatı" amacı doğrultusunda kullanmak isteyenlerin izleyiciyi yönlendirmesi kolaylaşmıştır. Sanatçı "bilim adam gibi davranmalı, yönlendirmemeli ve nesnel olmalı" gibi bir iddia söz konusu olamaz ancak bilim adamından farklı sanatçı kimliğini kullanırken gerçekliğe olan yaklaşımını belirleyen asıl şey "etik" duruşu olacaktır. Bunu gerçekleştiren sanatçıların, gerçekçi olmanın yanı sıra güzeli de eserlerinde barındırabildiğini çalışmamızdaki örneklerle göstermiş bulunuyoruz.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, 1995

Adalı, Bilgin. **Belgesel Sinema**, Hil Yayınları, İstanbul, 1986

Bazin, Andre. **Sinema Nedir?**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşümü Yayınları, 2000

Berger, John. **Görme Biçimleri**, Çev: Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınevi, İstanbul, 2005

Berger, John. **O Ana Adanmış**, Hazırlayanlar: Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

Betton, Gerard. **Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar**, Çev.: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993,

Caudwell, Christopher. **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1988

Cerici, Sedat. **Belgesel Film**, Şule Yayıncılık, İstanbul, 1997

Çizgen, Engin. **Türkiye'de Fotoğraf**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004

Eco, Umberto. **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1995

Feyerabend, Paul. **Akla Veda**, Çev: Ertuğrul Başer, Ayrıntı Yay. I.Basım, İstanbul: Şubat 1995

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2002

Gündeş, Simten. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Yayınevi, İstanbul, 1998

Gündeş, Simten. **Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi Türkiye'ye Yansıması**, Alfa Yayınevi, İstanbul, 1998

Kalfagil, Sabit. **Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon**, Fotoğrafevi Yayını, İstanbul, 2006

Mitchell, W.J.T. **İkonoloji, İmaj, Metin, İdeoloji**, Çev: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2005

Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991

Özon, Nijat. **Sinema El Kitabı**, Elif Yayınları, İstanbul, 1964,

Özon, Nijat. **Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985

Platon. **Devlet**, 596d 597e, Çev: Sabahattin Eyuboğlu-M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999 8

Price, Mary. **Fotoğraf Çerçevelediği Gizem**, Çev: Ayşenaz ve Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, 2004

Robins, Kevin. **İmaj Görmenin Kültür ve Politikası**, Çev: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999

Rotha, Paul. **Belgesel Sinema**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, Kabalcı Yayınevi, 1998

Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçabay, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992

Sontag, Susan. **Başkalarının Acısına Bakmak**, Çev: Osman Akınbay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003

Stange, Maren. **Symbols of Ideal Life, Social Documentary Photography in America 1890-1950**, Aktaran: Oral, "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", a.g.m., 2006

Ünal, Mehmet. **Yaşamın Aynası Fotoğraf**, Gendaş Kültür, İstanbul, 1999

Yüksel, Ayşegül. **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995

Makaleler

Armes, Roy "Flaherty ve Sinema Düşüncesi", çeviren: Zeynep Özen, **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 2, 2003

Aslankara, M.Sadık. "Belgesel Sinema Sanat Değilse Nedir?" **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 2, İstanbul, 2003

Aslankara, M.Sadık. "Bilimsel ve Sanatsal Yaratının akışma Alanı Olarak Belgesel Sinema", **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 3, İstanbul, 2003

Ayça, Engin "Belgesel Üzerine",**Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri** Mart 1997,

Balazs, Bela. "Theory of The- Film Kuramı" **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, Çev: Akşit Göktürk, 1 Ocak 1968

ankaya, Özden. "TRT'nin Belgesel Yayıncılık Politikaları ve Belgesel Yapımcıların Konuya ilişkin Değerlendirmeleri", **Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri**, Mart 1997

aplı, Bülent. "Tarih ve Belgeseller", **Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri**, Mart 1997

Doğan, Zafer. "Belgesel ve "Gerçeklik Hissi"ne Doğru Adımlar Gerçeğin Yaratıcı Özeti", **Belgesel Sinema Üzerine Belgesel Sinemacılar Birliği 1. Ulusal Konferansı Bildirileri**, Mart 1997

Grierson, John "Belge Film Üstüne", çeviren: Akşit Göktürk, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, 1968

kırklar, Alper. "Kimse Mutluyum Demesin", **Belgesel Sinema Dergisi**, sayı 2 2003

Kutay,Uğur "Gerçeğin Görüntüsü, Görüntünün Gerçeği ve Kuzeyli Nanook", **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 2, 2003,

Light, Ken. "Belgesel Fotoğraf Üzerine" , Çev: Merter Oral, **Toplum Bilim Dergisi**, Fotoğraf Özel Sayısı, Sayı 19, İstanbul 2006

Manvell, Roger "Flaherty/Konuşma", çeviren: Taner Arıburnu, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, 1968

Oral, Merter. "Fotoğraf ve Toplumsal Değişme", **Toplum Bilim Dergisi**, Fotoğraf Özel Sayısı, Sayı 19, İstanbul 2006

Pudovkin, V.İ. "Film Sanatının Temeli", Çeviren: Nijat Özön, Türk Dili Sinema Özel sayısı, 1968

Rotha, Paul. "Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri, Documentary Film" Çev: Arsal Soley, **Türk Dili Sinema Özel Sayısı**, 1968

Tuncer, Ömer. "Gerçek Kavramı Üzerine", **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 2, 2003

Uztuğ, Ferruh. "Gerçekliğin Bilgisi ve Yaratıcılığın Olanakları", **Belgesel Sinema Dergisi**, Sayı 2, İstanbul, 2003

Tezler

Arıcan, Melih Zafer. "Haber Fotoğrafını Oluşturan Öğeler Açısından Türkiye Ulusal Basınında Fotoğraf Seçim Ölçütlerinin Belirlenmesi", **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006

Gulseli, Aygül Alan. "Sinema ve Antropoloji Etnografik veri İçeren Belgesel Film İncelemesi", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005

Göksungur, İbrahim. "Fotoğrafın Sanatsal Özellikleri", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2006

Oral, Merter. "Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği", **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1996

Türker, Nurdan. "Basında Fotoğrafın Kullanılması Fotoğrafın Altyazı ile Birlikte Olayı ve Durumu Biçimlendirmesi" **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2006

Sözlük

Balay, Süleyman Hayri. **Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü**, Akçağ Yay., Aralık 1997

Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İstanbul, Ekim 2002

Ulaş, Sarp Erk. **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2002

Ansiklopedi

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, Cilt 2, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993

Film

National Geographic (Yapım), Fotoğrafçılar, (Film -VCD), 1995, A.V Video, Film, Medya Yayıncılığı Ltd.

Paramount (Yapım)Robert J.Flaherty (Yönetmen) Nanook Of The North (Film) ,1922,

İnternet Kaynakları

ANNIVERSARY ISSUE LIFE, Fotoğrafın 150 Yıllık Geçmişi, Çev: Elif İnan, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/150yil.html> (01.04.2007)

Bostancı, Önder "Camera Obscura"
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/obscura1.html> (11.06.2007)

Büyükbalcı, Haşim. " "Gerçek" Kavramı",
http://www.historicalsense.com/Archive/Fener10_1.htm (20.07.2001)

Çellek, Tülay. "Temel Perspektif Tasarımı"
http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/ttasarim/t_cellek.html (09.06.2007)

F.İrbiy,Kenneth."WarImages as Eyewitness",
http://www.poynter.org/content/content_view.asp?id=65426 (23.03.2007)

İmançer, Ahmet. http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm (01.06.2007)

İnan,Elif. "Fotoğrafın 150 Yıllık Geçmişi"
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-/150yil.html> (01.03.2007)

Koç, Devrim. "JACOB RIIS: (1849 - 1914)",
<http://pro.fmd.org.tr/?qt=artdetay&artid=31> (01.06.2007)

Obscura,Camera
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm> (01.05.2007)

Özdemir, A. Beyhan. "Toplumsal Bilincin Oluşması'nda Belgesel Fotoğrafın Önemi",
<http://www.fotomuhabiri.com/fotokultur/beyhan/beyhan.html> (24.02.2007)

"Perspektif " <http://tr.wikipedia.org/wiki/Perspektif> (09.06.2007)

Riis, Jacob. http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Riis (13.12.2006)

Sever, Şeyda. "Belgesel Fotoğraf ve Haber Fotoğrafı; Fark Nerede?",
http://www.fotografya.gen.tr/issue-12/seyda_sever.html

http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_sever/s_sever.html, (24.02.2007)

Soygüder, Şebnem. "Gazetelerde Fotoğraf Editörlüğü ve Etik",
<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=56,83,0,0,1,0>,
(11.08.2006)

The Editors, To See, to Record-and to Comment, Documentary
Photography, Aktaran:: Sever, a.g.m.
http://www.fotografya.gen.tr/issue-12/seyda_sever.html
http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_sever/s_sever.html, (24.02.2007)

Türk Dil Kurumu, www.tdk.gov.tr (10.06.2007)

Türk Dil Kurumu, <http://www.tdk.org.tr/tdsozluk> (03.01.2007)

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler> (11.05.2007)

<http://www.imdb.com/find?s=all&q=robert+flaherty> (10.05.2007)