KALKEDON

ANDY GLYNNE



BELGESELLER

...NASIL YAPILIR, NASIL DAĞITILIR

BELGESELLER

...nasıl yapılır, nasıl dağıtılır

Belgeseller

Andy Glynne

Kalkedon Yayıncılık: 181
Sinema Kitaplığı: 16
Orijinal Adı: *DOCUMENTARIES ...and how to make them*

Hocapaşa Mah, Kargılı Sok, Celal Orman İşhanı, No 1/ Kat 3, Daire 32
Sirkeci-İstanbul
Telefon ve Fax: 0212 512 43 56
Web: www.kalkedonyayinlari.com e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: **Hakan Tanıttıran**
Kapak Tasarım: Semiha Şahin
Düzelti: **Irmak Yavlal**

Bu kitap Can Matbaası'nda basılmıştır.
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi, Kat 3 No 17 Topkapı İstanbul.
Tel: 0 212 613 10 77

isbn: 978-605-4511-10-5

İngilizce İlk Baskı: Kamera Books - 2009
Türkçe İlk Baskı: Kalkedon Yayınları - Eylül 2011
Copyright© Kalkedon Yayınları 2011

BELGESELLER

...nasıl yapılır, nasıl dağıtılır

Andy Glynne

Türkçesi

Zeynep Mertoğlu Oğur - Nalan Işık Çeper

KALKEDON

TEŞEKKÜR

Bu kitap, belgesel yapımcısı, yönetmeni ve öğretmeni olarak çalıştığım yılların bir meyvesi. Sahip olduğum bilgiyi, tek tek teşekkür edemeyeceğim kadar çok insanın sözcüklerine ve vizyonuna borçluyum. Bununla beraber, öyle insanlar var ki, yaptıkları doğrudan katkı, bu kitabı basit bir olasılıktan bir olur haline getirdi. İlk teşekkür, en başından beri tanıdığım ve belgeselci olarak bu yolda devam etmem için bana ilham veren İngiliz Belgesel Yapımcıları Birliği'nde (Documentary Filmmakers Group) birlikte çalıştığım arkadaşlarıma. Bu kitaptaki bazı özel unsurlara katkı sağlamasının yanı sıra paha biçilmez bir yardım kaynağı olarak hep yanımda olan Kerry McLeod'a ise özel bir teşekkür. Zamanlarını ve hikmetli sözlerini benden esirgemeyen tüm film yapımcılarına ve katkı sağlayanlara da çok teşekkür ederim: André Singer, Kim Longinotto, Marilyn Gaunt, Emily James, Kevin Macdonald, Al Maysles, Roger Graef, Simon Aeppli, Jerry Rothwell, Sean McAllister, Kevin Hull, Kim Peat, Emma Read, Anton Califa-

no, Russell Crockett, Esteban Uyarra, Phil Cox, Jennifer Abbott, Marc Isaacs, Erik Bäfving, Ben Hopkins, Nikki Parrott, Jonathan Hodgson, Miriam Lyons ve Linda Stradling.

KATKIDA BULUNANLAR

Film endüstrisinden profesyoneller ve sektörden birçok kişi bu kitap için bana hikmetli sözlerini, şüpheciliklerini ve tecrübelerini ödünç verdiler. İşte o insanlar ve kim olduklarına dair kısa özgeçmişleri.

KIM LONGINITTO – Kim, kadınların yaşamlarından eşsiz portreler üreten dünyaca ünlü bir İngiliz belgeselci. Ödüllü filmi *The Day I will Never Forget* (Unutamadığım Gün), Kenya'daki kadın sünneti uygulaması ile Afrika'da bu adete son vermek için cesurca çalışan öncü Afrikalı kadınları anlatıyor. Kamerun'un güneybatısındaki Kumba Kadın Avukatlar Derneği'nin tarihi başarıları hakkındaki *Sisters in Law* (filmin yardımcı yönetmenliğini Florence Ayisi yapıyor) ise Cannes Film Festivali'nde Sanat ve Deneme (Prix Art et Essai) ödülünü kazandı.

MARILYN GAUNT – Marilyn, BBC de dahil olmak üzere pek çok büyük yayın kuruluşu için 50'nin üzerinde belgesel

çekmiş, serbest çalışan ödüllü bir İngiliz yönetmen. Filmlerinin arasında, Birmingham'da anneleriyle birlikte kötü bir ev ve sağlıksız koşullarda yaşayan Kelly ve beş kızkardeşinin hayatını üç ay boyunca kayda alan BAFTA ödüllü *Kelly and Her Sisters* da var.

EMILY JAMES – Emily, Britanya'da Ulusal Film ve Televizyon Okulu'nda okudu. İlk filmi *The Luckiest Nut in the World*, gelişmekte olan ülkelerdeki fıstıkların karşı karşıya kaldığı zorluklar hakkında şarkı söyleyen anime bir Amerikan yerfıstığının hikâyesini anlatıyor. Emily, belgesellerinde animasyon ve kukla kullanmaya devam etti. Son işlerinden biri olan televizyon dizisi *Don't Worry*'de araştırmacı gazeteci bir kukla kadrosu rol alıyor.

KEVIN MACDONALD – Kevin, 1972 Münih Olimpiyatları'nı konu alan Oscar ödüllü *One Day in September* (Eylül'de Bir Gün) filmini çekti. Aynı zamanda *Touching the Void* (Boşluğa Dokunmak) ve son ödüllü kurmaca filmi (fiction feature) *The Last King of Scotland*'ın (İskoçya'nın Son Kralı) yönetmenliğini yaptı. 1995'ten beri Faber&Faber'de yardımcı editörlük yapan MacDonald, *The Faber Book of Documentary* (1997) kitabını da yayıma hazırladı. Ayrıca *Emeric Pressburger: The Life and Death of a Screenwriter* (Faber, 1994, Britanya Film Endüstrisi tarafından yılın film kitabı seçildi ve edebiyat dışı NCR ödülünde finale kaldı) kitabını yazdı.

ROGER GRAEF – Roger yazar, yönetmen, yayıncı ve krimonologdur. Ocak 2006'da, Yeni Yıl Onur Listesi'nde (New Year's Honours List) Order of British Empire ödülünü kazandığı açıklandı. 2004'te katkıları ve başarıları nedeniyle prestijli İngiliz Film ve Televizyon Akademisi üyeliğiyle ödüllendirildi. Roger ayrıca 2003'te, Flaherty En İyi Belgesel ödülünü alan *Feltham Sings!* filminin yapımcısı olarak da bir BAFTA kazandı. 80'den fazla filminin yanı sıra bakanlıklardan, polise, mahkemelere, cezaevlerine, gözaltı ve sosyal hizmetlere kadar bu-

güne dek kapalı tutulan kurumlara girmeyi başaran Roger en çok bu öncü çalışmasıyla tanınmaktadır.

SIMON AEPPLI – "Artist's Film and Video" geçmişi olan Simon editör ve yönetmendir. Galler Üniversitesi Cardiff Enstitüsü ve Belgesel Yapımcıları Topluluğu'nda (Documentary Filmmakers Group) hocalık yaptı ve Londra'da ARCO PLUS Institute, WAC Performing Arts and Media College, The Place ve New Vic College'de medya eğitmenliği görevini üstlendi.

JENNIFER ABBOTT – Jennifer belgeselci, kültürel aktivist ve sorunlu toplumsal norm ve uygulamalara odaklanan medya üretimiyle ilgilenen bir editör. *The Corporation* filminin yardımcı yönetmenliği ve kurguculuğunun yanı sıra et, kültür ve hayvanları konu alan ve sekiz uluslararası ödül kazanan belgesel *A Cow at My Table*'ın yapımcılığını, yönetmenliğini ve kurguculuğunu üstlendi.

JERRY ROTHWELL – Jerry, özellikle sanat, ruh sağlığı ve eğitim konularına eğilen televizyon belgeselciliğinde 10 yıllık tecrübeye sahip bir belgesel yapımcısı ve yönetmeni. Channel 4, Carlton ve BBC için belgesel, haber programları ve tiyatro oyunlarının yapımcılığını üstlendi. *Deep Water* (Gölün Sırrı) filminin yardımcı yönetmeni olan Jerry, öğrenme güçlüğüne sahip üyeleri olan bir punk grubunun bir yılını anlatan *Heavy Load*'u çekti.

KEVIN HULL – Kevin ödüllü bir yönetmen olmasının yanı sıra BBC ve Channel 4 için çekilen pek çok dizinin yapımcılığını yaptı. BBC/PBS için çekilen *Fever Road*, yılın televizyon belgeseli dalında One World ödülünü kazandı. Daimi olarak London Film School'da belgesel dersleri veren Kevin, National Film School, Belgesel Yapımcıları Topluluğu ile Küba'daki EICTV Film School'da konuk profesör olarak ders vermektedir.

SEAN MACALLISTER – Sean, Britanya'nın en seçkin belgesel yönetmenlerinden biri olarak tanınıyor. Filmleri arasında Kudüs'teki gündelik hayatı anlattığı *Settlers* ile Saddam Hüse-

yin'in, Haberalma Bakanlığı'nda çalışan iki adamına şefkatli bir kamera tutan *Minders* da bulunuyor. Belgesel filmi *The Liberace of Baghdad* (Bağdatlı Liberace), Sundance Film Festivali jüri özel ödülü de dahil olmak üzere birçok ödülün sahibi oldu.

KIM PEAT – Kim, Eylül 2001'de Britanya'nın Channel Five kanalında gündüz yayınları, sanat ve din programlarının denetçiliğine atandı.

EMMA READ – Emma, Sky One, Two ve Three kanallarında Factual Entertainment and Specialist Factual ve aracı editördür. (aracı (commissioning) editör: Çalıştığı tv kanalının bütçesinden belgesel kuşaklarına ayrılan payı kanalı adına en verimli şekilde kullanarak yatırım yapan kişi. *Commissioning editörün* ikili bir rolü var: Bir yandan tv kanalının haklarını savunurken ve onun adına yatırım yaparken, diğer yandan ortak yapıma girdiği belgesel film projesini de kanala karşı savunuyor ve gerektiğinde desteği artırmaya çalışıyor. Yani tv kanalındaki 'ortağınız').

ESTEBAN UYARRA – Ödüllü bir yönetmen olan Esteban, BBC'nin de içinde olduğu İngiliz televizyon kanallarında kurguculuk ve görüntü yönetmenliği yaptı. Son çalışmaları arasında, 2001 Irak Savaşı'nda gazetecilerin rolüne odaklanan ödüllü *War Feels Like War* belgesel filmi de var.

RUSELL CROCKETT – Russell, aralarında Marc Isaacs'in ödüllü *Lift* filminin de olduğu pek çok belgeselde kurguculuk yaptı.

LINDA STRADLING – Linda 20 yıldan fazladır TV endüstrisinin içinde. Özellikle büyük belgesel dizilerinde çalışan Linda çok deneyimli ve tanınmış bir yapımcıdır.

AL MAYSLES – ABD'nin önde gelen yönetmenlerinden Albert Maysles, kardeşi ve ortağı David (1932-1987) ile birlikte, Fransız 'cinéma verité'nin Amerikan versiyonu olan 'doğrudan sinema'nın yaratıcısıdır.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	13
BÖLÜM 1: PRE PRODÜKSİYON	19
1- NEDEN BELGESEL ÇEKERİZ	19
2- BELGESELİNİZ İLGİNÇ BİR FİKRE SAHİP Mİ?	28
3- BELGESELİNİZ İÇİN ARAŞTIRMA YAPMAK	39
4- FİKRİN GELİŞTİRİLMESİ	55
5- PROJE ÖNERİSİ YAZMAK	62
6- KAYNAK BULMA VE SUNUM YAPMAK	69
BÖLÜM 2: PRODÜKSİYON	89
7- BELGESEL FİLM YAPIMCILIĞININ PRATİK AYRINTILARI: KİM NE YAPAR?	89
8- YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM 1 - ZANAATİN ARAÇLARI	97
9- YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM 2 - KAMERA	113
10. YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM ÜÇ – AYDINLATMA VE SES	121
11- YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM DÖRT – YÖNETMENLİĞİN GRAMERİ	130
12- RÖPORTAJ TEKNİĞİ	146
13- HİKAYE ANLATMA SANATI	154
14- PRODÜKSİYONUNUZU YÖNETMEK	160

BÖLÜM 3: POST-PRODÜKSİYON 181
15- KURGUYA HAZIRLANMAK 181
16- BELGESELİNİZİ KURGULAMAK 189
17- BELGESELİNİZİN DAĞITIMINI YAPMAK 201

BÖLÜM 4 209
18- SON BİRKAÇ SÖZ VE CEVAPLANMAMIŞ BİRKAÇ SORU 209

BÖLÜM 5: KAYNAKLAR 215
19- ARAŞTIRMA KAYNAKLARI 215
20- FİLM ÖNERİLERİ 228
21- KİTAP ÖNERİLERİ 250
22- ARACI EDİTÖRLER LİSTESİ 252
23- DV ÇEKİM REHBERİ 270

BÖLÜM 6: FİLM YAPIMCILARI İLE RÖPORTAJLAR 285
24- BOOGIE WOOGIE PAPPA'NIN YÖNETMENİ ERIK BÄFVING İLE RÖPORTAJ 285
25- LIFT'İN (ASANSÖR) YÖNETMENİ MARC ISAACS İLE RÖPORTAJ 291
26- FOOTPRINTS (AYAK İZLERİ) FİLMİNİN YÖNETMENİ BEN HOPKINS İLE RÖPORTAJ 302
27- WAR FEELS LIKE WAR FİLMİNİN YÖNETMENİ ESTEBAN UYARRA İLE RÖPORTAJ 307

BÖLÜM 7 315
28- SÖZLÜK 315

GİRİŞ

Bu kitabı çaldıysanız ya da satın veya ödünç aldıysanız, ya da yağmurlu sefil bir Pazar öğleden sonrasında bir kitapçıda oturup sayfalarında geziniyorsanız, muhtemelen belgesel çekmeye ilgi duyuyorsunuz. Belki de zaten film çekiyorsunuz da yeni teknikler, yaklaşımlar ve ipuçları öğrenmek istiyorsunuz. Belki de hiç belgesel film çekmediniz ve başlamak için iyi bir yer arıyorsunuz. Ya da belki de belgeselci olup olmadığınız hakkında emin değilsiniz ama daha fazla şey öğrenmek istediğinizi çok iyi biliyorsunuz. Bunlardan hangisi olursanız olun, bu kitabın sizin için çok kıymetli bir araç olmasını ve belgeseller ile onların nasıl çekildiğine dair fikrinizi geliştirmesini umuyorum.

'Belgesel' sözcüğü pek çok film türüne karşılık gelebilir. Basil Wright ve Harry Watts'ın *Night Mail*'i gibi en eski klasiklerden, *Super Size Me* (Şişir Beni) gibi en yeni belgesellere kadar bu sözcük, bu filmleri çeken insan sayısı kadar farklı türü içinde barındırır. Günümüzde, tarihi ve doğa belgesellerinde

kullanılan özel grafiklerle birlikte kurmaca ve gerçek arasındaki ayrım önemli ölçüde silikleşti. Reality Televizyonculuk ile Factual Entertainment'in diğer biçimleri bu tanımı daha da genişletti.

Belgeselcilerin, belirli bir hikâye anlatma ve mesaj verme dürtüsüyle yanıp tutuşan kendine özgü bir grup olduğu söylenebilir. Belgesel film çekmek hem fiziksel hem de duygusal olarak son derece zahmetli bir iştir. Para kazanmanın kuşkusuz daha kolay, daha az tehlikeli yolları var. Ama bu işi yapmaya değer kılan birçok ödülü de var. Bir defa, belgeselciler olarak büyüleyici, bugüne dek bilinmeyen konu alanlarına kaptırmaya başlarız kendimizi. İçinde bulunduğum belgesellerden erkeklerin hormonları, kadınların cezaevlerindeki yaşamları, Ortadoğu'daki misyonerler ve Batı Afrika'da yaşanan ama kayıtlara geçirilmeyen savaşlar hakkında çok şey öğrendim. İkincisi, değişimi tetiklemek ya da bir tür fark yaratma fırsatı ele geçirmiş oluyoruz. Belgesel Yapımcıları Topluluğu tarafından yürütülen bir ankete göre belgeselcilerin yüzde 80'inden fazlası, evrensel, ulusal, cemaat ve bireysel düzeyde 'fark yaratmak' için film çekiyor. Değişimi yaratmış ya da ona katkıda bulunmuş sayısız film var. (Bkz. gelecek bölüm) Üçüncü olarak insanları gözlemlemeye başlarız. Bizler, dünyanın dört bir köşesinden gelen, her biri birbirinden farklı bir dolu insanla tanışan modern çağ etnografıyız. Büyüleyici bazen de esin kaynağı olan bu insanlar, eşsiz ve son derece ilginç hikâyeler anlatmamıza yardım ederler.

İnsanları belgesel yapmaya iten daha birçok neden olabilir ama benim için birincil olanı öğrenmek. Başka insanlar, kültürler ve kavramlar öğreniyorum, öğrendiğim bu bilgileri ya da bakış açılarını da filmler yaparak başka insanlarla paylaşma fırsatı buluyorum. En önemlisi ise kendim hakkında çok şey öğreniyorum. İçinde bulunduğum her film, beni değiştirdi, bana bir şeyler kattı ve gerçekte kim olduğum üzerine düşün-

memi sağladı.

Belgesel çekmek için 'daha iyi bir zaman' diye bir şey yoktur. Geçen birkaç yılda bu alanda bir tür rönesans yaşandı. Televizyonlar ve radyolar, 'belgesel' başlığı altında yüzlerce filmle dolup taştı. Üstelik artık elimizin altında daha ucuz bir teknoloji var, yani teorik olarak herkes kendi belgesel filmini çekebilir ve kurgusunu yapabilir. Geniş bant internet, VoD televizyon sistemleri (TV on demand) ve yeni nesil cep telefonları ile çalışmalarımızı yayma olanaklarımız hızla değişiyor.

Bu kitap, belgeselciliğin sanatını ve zanaatını anlatıyor. Ancak daha da önemlisi, bu zanaatın günümüz endüstrisinde nasıl işlediğini tartışıyor. Örneğin, 35 mm çekme tekniğinden ya da sekiz kişilik bir ekiple çalışmaktan bahsetmek son derece anlamsız zira bunların gerçek dünyada artık yeri yok. Anlattığımız hikâyelerin türleri ve onları anlatış biçimlerimiz günümüz piyasasından önemli ölçüde etkileniyor. Ve eğer filmlerimizi çekmek kadar dağıtmak da istiyorsak, bu pazarı çok iyi anlamak bu işin olmazsa olmazı. Kitapta sık sık 'bağımsız belgeselci' terimini kullandım; sanırım bunu biraz açmalıyım. Bu kitabı okuyan pek çoğunuz 'kariyer'inin başında olacak, tabii bunu bir 'kariyer' olarak görüyorsanız. Filminizi bir yayın kuruluşunun bünyesindeki bir ekibin içinde değil bağımsız olarak çekeceksiniz. Bazen küçük bir Indy'ye (bağımsız prodüksiyon şirketi) bağlı çalışacaksınız ya da bir başınıza olacaksınız. Üstelik genellikle 'elinden her iş gelir' şeklinde çalıştığınızı göreceksiniz, yani yapımcı da siz olacaksınız, yönetmen de, kameraman da, hatta ses ve kurguyla bile siz ilgileneceksiniz. Bu nedenle, masraflarınızı düşük tutmalı, esnek çalışmalı ve becerilerinizi mümkün olduğunca farklı alanlarda geliştirmelisiniz.

Kitabı, prodüksiyon sürecinin farklı aşamalarına göre bölümlere ayırdım. 'Bölüm 1' her şeyin başlangıcı olan fikri ve bu fikrin somut bir tretmana nasıl dönüştürüleceğini ele alıyor. Daha sonra ise belgesel bir film için gerekli temel bileşen-

ler ve finansman bulma yöntemleri üzerinde duruyorum. 'Bölüm 2'de filmi çekme süreci ayrıntılı biçimde işleniyor: ihtiyaç duyulan ekipmanlar, nasıl kullanılacakları, belgeselci olmak için gerekli birtakım beceriler; mülakat teknikleri, prodüksiyon yönetimi, hikaye anlatma teknikleri vs. 'Bölüm 3' post prodüksiyon ve bitmiş yapımın nasıl dağıtılacağına (televizyon, sinemalar, festivaller, DVD veya internet) açıklık getiriyor. 'Bölüm 4' belgesel yönetmenlerini ilgilendiren bazı etik meseleleri tartışıyor. 'Bölüm 5'te, faydalı bulacağınızı sandığım kitaplar, internet siteleri, kuruluşlar ve belgesel filmlerin ayrıntılı olarak anlatıldığı kaynaklar sıralanıyor. 'Bölüm 6' önemli belgeselcilerle, özellikle belirli bir filmi nasıl çektikleri üzerine mülakatlar içeriyor. Tüm bunları bir araya toplayın, artık sokağa çıkmak ve gişe yapacak bir belgesel çekmek için ihtiyacınız olan her şey elinizin altında.

Önemli bir noktaya daha dikkat çekmek istiyorum. Bu kitabı sıralı bir biçimde okursanız -ki bu bence en doğrusu- karşılaştığınız bunca bilgi size biraz yoğun ve bunaltıcı gelebilir. İşiniz zamanla kolaylaşacak, bana güvenin. Bunu en iyi araba kullanma örneğiyle kavrayabilirsiniz. Arabaya ayak basmadan önce *bilinçsizce öyle yetersizsinizdir ki* ne kadar kötü araba kullandığınız ve sahip olmadığınız beceriler hakkında en ufak fikriniz yoktur. Arabaya binmeye başladığınız ve ilk direksiyon dersinizi aldığınız andan itibaren *bilinçli yetersizliğinizi* tecrübe edersiniz ve gerçekte ne kadar da kötü olduğunuzun farkına varırsınız. Aradan bir süre geçtikten sonra *bilinçli olarak yeterli* hale gelirsiniz; yani artık yapabileceklerinizin farkındasınızdır; vites değiştirmek, aynaları kontrol etmek ve debriyajı kullanmak. Tek sorun, çok fazla dikkat kesilmek gerekmesidir, hatta bunun zihinsel olarak aşırı yorucu olduğu söylenebilir. Ancak çok yakın zamanda o *bilinçsiz yeterlilik* seviyesine ulaşacaksınız; bilirsiniz, iyi yapılan işler çoğunlukla bilinçsiz şekilde yapılır. Vitesli bir arabayı neredeyse otoma-

tıkmiş gibi kullanırız. Aynı şey film yapmak için de geçerli, ne kadar çok pratik yaparsanız, işler o kadar kolaylaşır ve harcayacağınız zihinsel güç o kadar azalır. Bu nedenle, lütfen bu kitabı çok, çok, çok fazla pratikle birlikte kullanmaya çalışın.

BÖLÜM 1
PRE PRODÜKSİYON

1- NEDEN BELGESEL ÇEKERİZ?

Bu günlerde bir elektronik mağazasına gidip küçük bir DV veya HDV kamera alıp, sokaklara çıkarak kendi belgeselimizi çekmeye başlayabiliriz. Daha sonra evdeki bilgisayarımızda filmimizin kurgusunu yapar, biraz müzik ekler ve bir DVD'ye kaydederiz. Bu sürecin sonunda prodüksiyon anlamında kusursuz bir sonuç elde etmemiş olabiliriz ya da arzu ettiğimiz kitle yalnızca annemiz, babamız veya arkadaşımızdan oluşabilir ancak sadece dışarı çıkıp, bunu başarabildiğimiz gerçeği bizim için yenidir. İşte bu anda cepte varsaydığımız şey yeni olmakla kalmaz aynı zamanda olağanüstüdür de.

Başlangıçta, belgesel çekmek kalabalık bir ekip ve çok uzun titiz bir süreç gerektirebilir. Aşağıda, belgesel tarihinin genel bir özetini vermeye çalıştım. Bunun günümüz film çekme pratiklerini görmemize ve elimizin altındaki araçların neler olduğunu daha detaylı bir şekilde anlamamıza yardım edeceğini düşünüyorum. (Bu konuyla ilgilenenler için Bölüm 5'te bazı okuma önerileri sundum.)

İlk 'belgesel filmler', bugün televizyon ekranlarında ya da sinemalarda gördüklerimizden çok farklıydı. 20. yüzyılın başındaki belgeseller, bir olayın yalnızca görsel ve işitsel kaydından ibaretti. Hikâye yoktu. Olay örgüsü yoktu. Karakter gelişimi yoktu. İnsanlar, gerçek hayatı büyük ekranda görmek ya da dünyanın uzak köşelerindeki yaşantıları (Robert Flaherty'nin klasik *Nanook of the North*'u gibi [Kuzeyli Nanuk]) aksettiren bu filmleri izlemek için sinemalara akın ederdi. Özellikle Britanya'da, Humphrey Jennings gibi belgeselin öncü figürleri, gündelik işleriyle uğraşan sıradan insanlar hakkında filmler yaptılar. Arthur Ellton ve Edgar Anstey'in *Housing Problems*'ı, halkın İngiliz işçi sınıfının yaşadıklarına tanık olduğu ilk filmlerden biriydi. İçinde bulunulan ve daha önce bu yönüyle görülmemiş olan topluma yöneltilen bu güçlü bakış, toplumsal değişimin bir aracı olarak belgesel filmin tohumlarını ekti.

Her belgeselci, belgeselciliğin babası ve 1920'lerin sonundaki Belgesel Film Hareketi'nin kurucusu olan John Grierson'un adını defalarca duyacaktır.[1] Grierson belgeseli 'gerçekliğin yaratıcılıkla işlenmesi' diye tanımlardı. Bu tanımlama, zamanın sınavını başarıyla geçti; kitapta bu temaya daha sonra döneceğiz. Belgesel Film Hareketi, pek çok kamu kuruluşu ve şirket sponsorluğunda çok sayıda klasik üretti. Bu kuruluşların arasında meşhur GPO Film Birimi (*Night Mail*), Shell ve Enformasyon Bakanlığı bünyesindeki Crown Film Birimi (*Listen to Britain*) var. Bu hareket, bize Alberto Cavalcanti, Paul Rotha, Basil Wright, Edgar Anstey ve artık iyiden iyiye tanınan

1) O sıralar, filmin sunduğu imkânları genişleten ve biçimlendiren Rus Sergey Eisenstein ve Dziga Vertov gibi belgesel çeken başka yönetmenler de vardı. Eisenstein'ın montaj teorisi bugün hâlâ sinema öğrencilerine okutuluyor. Vertov'un 'Kino Pravda' (hakikat sineması) teorisi ise yaşanılan haliyle gerçeklik ile kameranın çektiği gerçekliği birbirinden ayırdı. *Man with a Movie Camera* filmi, film çekme sürecini filmin içinde göstermesiyle bu teorinin adeta bir manifestosudur. Söz konusu yönetmenlerin teorileri ve çalışmaları İngiliz Belgesel Film Hareketi'nin doğrudan etkilemiştir.

Humphrey Jennings gibi belgeselciler kazandırdı. Bu isimlerin ortaya koyduğu belgesellerin türü ve bu filmlerin sonraki yıllarda belgeselcilik için nasıl bir koşullar ortamı hazırladığı bizim için son derece önemli. Grierson'un akademik eğitimi felsefe üzerineydi ama aynı zamanda, belgesellerinde kullandığı tekniklere büyük katkı sağlamış propaganda psikolojisi de okumuştu. 'Sinemayı bir kürsü gibi görüyor, onu bir propaganda aracı olarak kullanıyorum' demişti. Bıraktığı bu miras bugün izlediğimiz pek çok belgeseli tarif ediyor (örneğin Michael Moore'un *Fahrenheit 9/11*'i).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından televizyonun ortaya çıkmasıyla birlikte belgesel, evlerimize girmek üzere sinema salonlarını terk etti. Filmler ekranlarda televizyon formatına dönüştü, hatta giderek daha az rastlansa da BBC'nin *Panorama*'sı ve günümüz belgeselcileri Marilyn Gaunt ve Paul Watson'ın çalışmaları gibi işlerde bunu hâlâ görebiliriz. Öte yandan, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson ve Michael Grisby'nin de içinde olduğu belgeselciler grubu tarafından Londra'daki National Film Theatre'da (1956-1959) gösterilen bir dizi programdan oluşan Özgür Sinema Hareketi gibi birtakım yan belgesel akımları da vardı. Biçimsel olarak, ana akım damardan daha deneysel ve şiirseldiler. Bu klasiklerden bazıları *Momma Don't Allow* (Annem İzin Vermiyor), *O Dreamland*, *Every Day Except Christmas* (Noel'den Başka Her Gün) ve *Enginemen*'dir. Gösterimler 1959'da sona erdi ancak belgeselcilerin çoğu sinema filmi kariyeri yaptı ve İngiliz Yeni Dalga'yı kurdular. Bu arada Grigsby de başlı başına ünlü bir belgesel yönetmeni oldu.

Bu sırada, Britanya'nın dışında sinemavari belgesel büyümeye devam etti. Senkronize sesi yakalama teknolojisiyle birlikte 16 mm'lik taşıması daha kolay kameralara geçiş, Fransa'da cinéma vérité (hakikat sineması) ve ABD'de 'Doğrudan Sinema' adıyla bilinen akımın estetiğini ve içeriğini etkiledi.



Don't Look back (1967). Yönetmen DA Pennebaker.
Soldan sağa: Bob Dylan, DA Pennebaker. Pennebaker Films/Photofest

Bu akımdan, ABD'de Albert kardeşler, David Maysles, DA Pennebaker (*Don't Look Back*), Chris Hegedus ve Frederick Wiseman (*Titicut Follies*) ile Fransa'da Jean Rouch (*Chronique d'un Été* - Bir Yaz Güncesi) doğdu. Bu dalların her ikisi de gerçek olayları, gerçekleştikleri şekilde kayda alma arayışıyla gözlem tekniklerine dayanıyordu. Doğrudan Sinema, kamera sanki 'görünmez'mişçesine, objektif önünde vuku bulan eyleme hiç ya da çok az müdahale anlamına gelirken, diğer yanda Cinéma Vérité, doğrudan müdahaleye, hatta gerekli gördüğünde kışkırtmaya dahi izin veriyordu. Çok ince ayrıntılara aldırış etmeksizin, bu 'dikizleme' yaklaşımının belgeseller üzerinde derin bir etkisi oldu, hatta söylenene göre bu yaklaşım, bugünlerde televizyon ekranlarında pek yaygın olan reality şovların ortaya çıkmasında doğrudan pay sahibi.

Britanya'ya geri dönersek, 1960'lardan 1990'lara doğru belgesellerin büyük bölümü sinemalardan çok televizyonda yer aldı. Granada'nın belgesel departmanı, ne yazık ki bugün seyirciye ulaşması imkânsız yüksek kalitede belgeseller üretti. Bu döneme ait önde gelen filmler arasında Michael Apted'in *7 Up* dizileri (1964'te başladı); Peter Watkins'in *The War Game*'i (1965); Michael Grigsby'nin *A Life Apart*'ı (1973); Paul Watson'ın *The Family*'si (1974); Roger Graef'in *Police* dizileri (1982) ve John Akomfrah'ın *Handsworth Songs*'u (1986) var. Bu dönemden, BBC'nin 1965-1981 yılları arasında yayınlanmış toplumsal ve siyasi belgesel dizisi *Man Alive*; sanat dizileri *Arena* ve *Omnibus*; Granada'nın *Diseappearing World* ve uzun soluklu güncel olaylar dizisi *World in Action* da sayılabilir.

1990'larda, Atlantik'in her iki yakasında da televizyon, katılımcılarından birer şöhret yaratan *Driving School* ve *Airport* gibi video günlükleri ve belgesel türünde pembe dizilerin doğuşuna tanık oldu. Daha yakın zamanda ise elbette belgesellerin *Wife Swap*, *Big Brother* ve *The Apprentice* gibi formatlanmış (şimdi factual entertainment adıyla biliniyor) türevleri var karşımızda.

Bu özet tarihten anlaşılacağı üzere 'belgesel' terimi, içinde çok sayıda farklı filmi barındırıyor. Belgesellerin biçimlerinin son derece farklı olmasının yanı sıra temalar da bir o kadar çeşitli. Bu farklı biçimlere rağmen, belki de niyetlenilen ilk amaç -toplumsal olaylar hakkında yorum yapmak veya toplumsal değişimi etkilemek- bugün hâlâ birçok belgeselciye cazip gelen yegâne şey. İşte benim de, toplumsal bilincin bir aracı olarak tartışmak istediğim belgesel kavramı bu.

Yapımcı, yönetmen ve hoca olarak kariyerim boyunca tanıştığım gelecek vadeden belgeselcilerin büyük çoğunluğu, belgesel filmi toplumsal veya siyasi değişimi etkilemek, insanların bilgilenmesini sağlamak ve olumlu bir fark yaratmaya çalışmak için kullanmak istediklerini söyledi. Kısacası pek çoğu, belge-

selin dünyayı değiştirme gücüne sahip olduğuna inanıyordu.

Bu, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir olasılık değil. Eski filmlerimin çoğu akıl sağlığı üzerineydi. Akıl hastalığı ile ilgili birçok stereotip ve önyargı olduğuna inanıyordum ve bunlardan bazılarını ortadan kaldırabilirim düşüncesiyle işe koyuldum. Filmlerin büyük bir kitlesel değişime yol açtığını elbette iddia edemem fakat geniş yankı bulduklarını söyleyebilirim. Üstelik yalnızca televizyonlarda değil, hastanelerde, halkevlerinde ve eğitici bir unsur olarak üniversitelerde ve okullarda da gösterildi. Eminim, bir yerlerde kimi kalplere ve akıllara ulaşabildim, ki bu da bence başarılı olduğum anlamına gelir.

Bazı belgesellerin ise gerçekten de derin bir etkisi oldu; bazen küçük bazen büyük ölçekte dünyayı değiştirdiler. Bunlardan biri, Brian Woofs ve Kate Blewett'in *The Dying Rooms* adlı filmi. Bu film, Çin'deki tek çocuk politikasını ve bu uygulamanın kız bebekler üzerindeki etkisini anlatıyor. Filmde idrardan sırılsıklam olmuş battaniyelere sarılmış bir kız bebek görüyoruz, gözlerinin etrafı kurumuş mukoza kabuklarıyla kaplı, yüzü neredeyse bir kafatasına dönüşmüş, kötü beslenme küçücük bedeninin iyice büzüşmesine neden olmuş. Belgesele göre binlerce çocuk işte 'Ölüm Odaları' denen bu yerlerde ölüme terk edilmiş. Film, Channel 4'te yayınlanmadan hemen önce Çin hükümeti telaşa kapılmış ve filmin yayınlanması durumunda ikili ilişkilerin 'zehirleneceği' konusunda Britanya'yı uyarmış. Channel 4, planladığı üzere filmi yayınladı. Görüntüler, insan hakkı ihlalleri nedeniyle ülkede infiale neden oldu, ardından da uluslararası toplumun gözleri Çin'e çevrildi. Tüm bunların sonucunda insan hakları ve yardım kuruluşlarının Çin'e akın etmesi üzerine, ülkedeki tek çocuk politikasında reforma gidildi. Bunun yanı sıra True Vision (filmi çeken yapımcı firma), Çin yetimhanelerindeki koşulların iyileştirilmesine katkıda bulunmak üzere Ölüm Odaları Vakfı'nı kurdu. Bu, kısa geçmişleri göz önüne alındığında, belgesellerin değişim yo-

lunda nasıl bir role sahip olduğunu gösteren sayısız örnekten sadece biri, üstelik bu trend bugün de devam ediyor. Örneğin, Morgan Spurlock'un *Super Size Me* filminde, yönetmen bir ay boyunca yalnızca McDonald's ürünleri yedi. Bu süre boyunca gittikçe kötüleşen sağlığı, bu zararlı diyetin doğrudan sonucu olarak değerlendirildi. Film büyük başarı yakaladı ve McDonald's 'süper boy' porsiyonlarını ABD'deki menülerden kaldırdı. Roger Graef, 1982 yılında *Police* isimli bir dizi çekti. *A Complaint of Rape* adlı bir bölümde polis memurları, bir tecavüz mağdurunun ifadesini alırken görüntüleniyor. Çekimler, polislerin sorgu sırasında ne kadar kaba ve hoyrat davrandığını ortaya koyuyor. Film, Britanya'da politika değişikliği yapılmasını sağlayarak, polislerin davranışlarının olumlu yönde değişmesine neden oldu [Bkz. aşağıdaki kutu].

Roger Graef *Police*'i anlatıyor: A Complaint of Rape ve belgesellerin değişimi gerçekleştirme gücü

Bunun, beş yıllık bir tartışma ve iki haftalık yoğun medya münazaralarının sonunda gelen filmin doğrudan bir sonucu olduğunu düşünüyorum. Bunlar olmasaydı aynı şey olur muydu, şüpheliyim. Ama böyle oldu işte...

Film, polisin sorgulama yöntemlerini değiştirdi; şüphenin kadın lehine yorumlanmasını sağladı; polisler, kadınların tecavüze uğradıklarında kanlar içinde, çığlık çığlığa ağlamadıklarını anlayacak kadar nazik, saygılı ve istekli oldular. Tecavüze uğrayan kadınların polise başvurmaları uzun bir süre alabilir, zira yaşadıklarından ötürü şoka girdiklerinden, hiçbir şey olmamış gibi birkaç gün ya da haftalarca işlerine devam edebilirler. Oysa bu polisler ... Roman okuyan, film seyreden bu polisler, tecavüz kurbanlarının ağlaması ve dayak yemiş gibi görünmeleri gerektiğini düşünüyor.

Belgeseller kendi başlarına hiçbir şeyi değiştiremez. Belirli bir kabul ve değişim arzusunun var olması gerek. Ancak (bir yönetmen olarak) saklı kalmış bir değişim arzusunu tetikleyebilirsiniz.

Elbette tüm belgesellerin kapsayıcı bir toplumsal gündemi yok. Bazen, başka nedenlerden ötürü de belgesel çekeriz. BBC'nin *Walking with Dinosaurs* (Dinozorlar Dünyası) ve *Planet Earth* (Yeryüzü) adlı belgeselleri en gelişmiş tekniklerin de yardımıyla, ender olarak bu denli canlı ayrıntılarla gördüğümüz bir dünyayı gösterir bize. Yine ender olarak karşılaştığımız insanlar ya da kültürler hakkında, örneğin BBC dizilerinden *Tribe* gibi bizi bilgilendiren belgeseller var. Bunun yanı sıra Michael Wadleigh'in *Woodstock*'u gibi tarihteki bazı eşsiz anları yakalayan belgeseller de mevcut. Liste neredeyse sonsuz, bu filmlerin en iyilerini Bölüm 5'te bulacaksınız.

Bugün belgesel sözcüğü artık *Wife Swap*, *Survivor*, *Brat Camp* ve benzerleri gibi reality şov tarzındaki pek çok programı da kapsıyor. Şayet Grierson'un tanımını buraya uyarlarsak, onların da birer belgesel olduğunu söyleyebiliriz, hatta onca kötü eleştiriye rağmen, belgesel türünün rönesansına katkıda bulunmuş dahi olabilirler. Bu trendin çeşitli erdemleri (ve kusurları) üzerine kafa patlatmaktansa, dikkate almamız gereken önemli nokta bence şu: Belgesel türü, bu gezegendeki hayatın her veçhesine bakabilecek bir penceremiz olmasını sağlıyor; eh, bu da kötü bir şey olmasa gerek.

Neden Belgesel Çekiyorum

[Belgesele bulaşma nedenim] gerçekliğin, hayal ettiğiniz her şeyden biraz daha olağanüstü olduğu duygusu, sanırım. Yani, *Sisters in Law*'u hayal etmeye çalıştıysam da, bu olağanüstü karakterleri asla hayal edemezdim. Mesela Manka, belki sadece altı yaşında ama o kadar akıllı, becerikli ve gururlu ki. Ve onu kurtaran adam, bu son derece kibar marangoz dev, her şey o kadar sembolik ve olağanüstü ki. Ve Vera, onun gibi bir kadını asla hayal edemezdim. Sanırım bu sadece, hayatın kendisinin, kafanızda canlandırdığınızdan daha zengin olduğu duygusu.

Çekim yaparken çoğunlukla bunun olağanüstü bir şey olduğunu

düşünüyorum. *Sisters in Law*'da öyle sahneler vardı ki, eğer çekimi yapan ben olmasaydım, ağzım şaşkınlıktan bir karış açık kalırdı. Adamın onu tehdit ettiği, onunla alay ettiği ve 'seni geri göndereceğiz' dediği sondaki boşanmaya kadar, sizde öyle derin bir yara açılıyor ki, insanların böyle davranabileceğine ihtimal veremiyorsunuz. İşte bahsettiğim duygu bu. Bu, belgeselin verdiği haz, ama aynı zamanda saldığı korku da. Belgesellerde daima hiçbir şey olmayacağı, her şeyin çok sıkıcı olacağı ve bir hikâye çıkmayacağı korkusu vardır. İşte bu iki taraf da son derece keskindir. **Kim Longinotto, Belgeselci (*Sisters in Law*'un da yardımcı yönetmeni)**

Belgesel yapmaya başladım çünkü ben aslında her şeye burnunu sokan ve oyunculardan sıtkı sıyrılmış biriyim. En büyük neden ise gerçek hayatta kimsenin senaryoya bağlı kalmaması. Çekimlere başladığınız anda çıktığınız yolculuk, sizi varacağınızı sandığınız yere değil de farklı bir noktaya götüren dolambaçlı yollardan oluşuyor. **Marilyn Gaunt, Belgeselci.**

Belgesel film çekmeye birkaç nedenden ötürü karar verdim. Hem zihinsel hem de fiziksel mücadeleyi severim. Belgesel çekmek insanı, fildişi kulesine çekilmek (tıpkı sinema okuluna giderken yaptığım gibi) ya da kendini kurmaca filmin benmerkezciliğine kaptırmak (eğlenceli olduğu kesin, eminim bir gün yine deneyeceğim) yerine gerçek dünyanın gerçeklikleriyle yüzleşmeye zorluyor. Belgesel, yürünmesi kolay bir yol değil. Para bulmak kolay değil, rıza almak kolay değil, bir hikâyenin 'hakikatini bulmak' kolay değil, onu doğru biçimde takdim etmek hiç kolay değil ancak tam da bu zorluklar benim için belgeseli çekici kılıyor. Engellerin üstesinden gelmenin ödülü de bir o kadar tatmin edici. Ama en önemlisi iyi bir belgesel, insanların birçok konu hakkındaki hislerini değiştirebilir, onlara yeni bakış açıları kazandırabilir ve başka türlü elde edemeyeceği bilgileri onlarla paylaşır. Bir bütün olarak ele alındığında belgesel filmler hem yönetmenin hem de seyircilerin hayatını zenginleştirir. Dolayısıyla bana göre belgeseller insanın vaktini harcamaya değer şeylerdir. **Emily James, Belgeselci**

Belgesel dünyasına girdim çünkü meraklı olmayı, insanlara sorular sormayı ve hayatlarını gözetlemeyi çok seviyorum. Gerçek hikâyeler beni hep büyülemiştir. Dolayısıyla sanırım, bu siyasi bir ilgiden ziyade insani bir merak. Çok fazla siyasi bir kişi olduğum söylenemez. Birçok belgeselcinin, apaçık haksızlık ve toplumsal adaletsizliğe karşı nefret duyduğunu ve biraz da olsa tepeden bakmaya meyledebileceğini düşünüyorum. Ama ben gerçekten de siyasi biri değilim... Gerçekliğin küçük parçalarından bir hikaye çıkarabilme gerçeğini seviyorum... Hayat son derece karmaşık ve aşırı uyarıcı olabilir. Bence hepimiz bir şekilde ona bir biçim vermek istiyoruz. Bu anlamda, bir belgeselci olarak, işiniz olarak yaptığınız şey tam da bu ve bu benim için muazzam bir zevk. Kevin Macdonald, Belgeselci

2- BELGESELİNİZ İLGİNÇ BİR FİKRE SAHİP Mİ?

Belgeselciler, kafalarını saplantı derecesinde meşgul eden yeni fikirlerini gittikleri her yere götürürler. Pek çok kez kendimi geceleyin, gözlerim açık uzanmış bir şekilde bir fikri kafamda evirip çevirirken yakaladım. Bazen kalkmam, bu fikirleri bir yere yazmam ve daha fazla bilgi için interneti taramam gerekti. Daha sonra ise bir araştırma sürecine girip, en eşsiz, fantastik ve şaşırtıcı fikri bulduğuma ikna oluyordum. Filmi beğenmeyip sipariş etmeyenlerin ise fikrimin ne büyük bir başyapıt olduğunu kavrayamayacak budalalar olduğundan şüphem yoktu. İlk zamanlarda hayal kırıklığım, büyük bir adaletsizlik duygusuyla yatıştı. İnsanların fikirlerimden benim kadar dehşet ve hayranlık duymamasına bir türlü inanamıyordum. Zaman ilerleyip, küstahlığım önemli oranda azaldıkça, objektif olarak fikirlerimin, başta düşündüğüm kadar muhteşem olmadıklarını fark ettim. Sadede gelirsek, fikirlerimin aslında pek de ilginç bir yanı yoktu. Bu bölümde, bir belgesel fikrini neyin ilginç kılacağından ve bu fikrin gerçekçi biçimde nasıl işe yarar ve günümüz piyasasına hitap edebilecek görsel bir anlatıya dönüştürülebileceğinden bahsetmek istiyorum.

FİKİRLER NEREDEN GELİR?

Bir belgesel fikri her yerden gelebilir. Her zaman olmasa da sıklıkla içimizde bir yerlerden gelir. Belki bir toplumsal adaletsizliğe öfkelendik ve yanlışı doğruya çevirmek istiyoruz. Belki de belirli bir insan grubuna ya da kültürel bir veçheye ilgi duyuyoruz ya da belki de kendimizin, ailemizin ya da arkadaşlarımızın başına gelen bir şeyden çok heyecanlandık. Ben klinik psikoloji eğitimi aldım, dolayısıyla eskiden fikirlerimin çoğu akıl sağlığı gibi alanlara odaklanıyordu. İnsanlar bu konuda çok az şey bildiğinden önyargılara sahipti, ben de bunları ortadan kaldırmayı istiyordum. Tanıdığım birçok belgeselci de aynı şekilde kişisel gündemlerle yola çıktı. Burada önemli olan, fikriniz ne olursa olsun, onun için tutku duymak ilk adım olmalı. Belgeselinizi çekmek genellikle uzun ve zahmetli bir maratondur. Konunuzla kişisel bir ilişki geliştirmediğiniz sürece kaçınılmaz iniş ve çıkışları, hayal kırıklığına uğramadan, yenilmiş hissetmeden ve bazen de bunalıma girmeden aşmak zor olacaktır. Üstelik konuya duyacağınız tutku, filmi olabilecek en iyi haliyle yapmanızı da sağlayacak. Konuyla ilgili seçim hakkınız olmasa bile (bir belgeselci olarak kariyerinizde yaptığınız filmlerde dilediğiniz kadar seçim şansınız olmayabilir) tutku geliştirmeye gayret etmeniz ya da en azından filminiz için heves duymanız çok önemlidir.

Aslında bana ilham veren insanlık durumunun doğası, insanların olağanüstü zorluklarla nasıl baş ettiği. Ama bazen, hayatın önümüze çıkardığı gündelik sorunlarla uğraşmak, zorlu deneyimler kadar büyüleyici olabilir. Bana göre, belirli bir konuyu ele almak için ilginç karakterler ve iyi bir hikâyeden fazlası gerekiyor; daima belirleyici, bireysel deneyimlerin daha büyük meseleleri ortaya koymasını sağlayan bir alt metin olmalı. Ona takılacağım bir kanca olmalı. Bana ne sunuyor? Beni en çok büyüleyen bakış açısı/unsur ne? **Marilyn Gaunt**, Belgeselci

Fikir, pek çok yerden gelebilir. Genellikle gazetede ya da dergide okuduğunuz bir makaleden esinlenirsiniz ya da arkadaşlarınızla sohbet ederken, aklınızı harekete geçiren bir karaktere ya da bir anekdota denk gelirsiniz. Bu noktada 'belgesel radar'ınızı geliştirmeniz ve filme dönüşebilecek fikirlere kulak verme alışkanlığını edinmeniz gerekiyor. (Arkadaşlarınızın başına gelen her trajedinin ya da her toplumsal felaketin bir belgesel projesi olmayacağını da aklınızdan çıkarmayı..!) Seminerler, konferanslar, internet; bunların her biri esin kaynağı olabilir.

Ne mutlu ki, bir belgeselci olarak kaderimi ve inancımı gerçekliğe oturtabiliyorum. O benim koruyucum, konu, tema ve deneyim tedarikçim- bunların hepsi hakikatin gücü ve keşfin romansına sahip. Ve gerçekliğe bu denli sıkı sıkıya bağlı kaldıkça, masallarım da o kadar dürüst ve sahici oluyor. Zaten gerçek dünyaya dair bilgi, birbirimizi daha iyi anlamak ve sevebilmek için ihtiyacımız olan şeyin ta kendisi. Benim dünyayı daha iyi bir yer haline getirme yöntemim işte bu. Bazı iyi fikirlerin kaynağı çocuklukta yaşanan bir deneyim, bir özlem, kişisel bir şey olabilir. Çekimler, devam etmekte olan olaylara ilişkin olmalı ki sinemasal bir nitelik kazansın. Aksi halde elde edilen şey bir broşüre ya da kitaba daha uygun olur. Al Maysles, Belgeselci

İŞE YARAYAN FİKİRLER

Pekâlâ, harika bir fikir bulduğunuzu varsayalım. Tam sizin kaleminiz üstelik; belki de dönüp dolaşıp size gelen bir hikaye. Güzel, iyi haber şu ki fikrinizi bir belgesele dönüştürecek yolculuğa çıkmış bulunuyorsunuz. Kötü habere gelince, belgeselinizi ilgi çekici kılmadan önce aşmanız gereken bir takım engeller var.

Birinci Engel - Anlatı

Bir hikâye mi anlatıyorsunuz? İşin içinde bir yolculuk var mı? Belgeseller, kurmaca filmler, romanlar ve oyunlar, bunların hepsi izlediğimiz bir yolculuk olduğunda başarılı olur. Bir karakter sizi büyülese de, onunla birkaç ay birlikte yaşamanın, cazip ve kavrayışı güçlü bir film doğuracağını varsaymak yeterli değildir. Bu iki ayın ardından ne olacak? Karakter belirli bir amacı gerçekleştirmeye mi çalışacak? Eğer öyleyse, önüne çıkan engeller ne olacak, başarılı olabilecek mi? Bunlar, seyirciyi sıkacak ya da yabancılaştıracak bir filmdense, içine çekecek bir film yapabilmek için sormanız gereken soru örnekleri. Belki de sormanız gereken en önemli soru, filminizde ilginç bir anlatı olup olmadığı. Yoksa filminiz nihai olarak hiçbir yere varmayan, bir görüntüler derlemesi mi? Eğer hikâyeyi hemen bulamıyorsanız, bakmaya devam etmelisiniz, hâlâ bulamadıysanız belki de pes etmeli ve başka bir fikre yönelmelisiniz.

Sheila Curan Bernard'ın, *Documentary Storytelling for Video and Filmmakers* (Video ve Film Yapımcıları için Belgesellerde Hikâye Anlatımı) kitabında söylediği gibi 'Hikâye, bir olayın ya da olaylar dizisinin seyircinin ilgisini çekecek şekilde işlenerek anlatılması ya da söylenmesidir... En temelde ise bir hikâyenin başı, ortası ve sonu vardır. İnandırıcı karakterlere, artan bir gerilime ve çözümle sonuçlanan bir çatışmaya sahiptir. Seyirciyi duygusal ve zihinsel düzeyde avucunun içine alır ve sonra ne olacağını merakla beklemesi için motive eder.'[2]

Bunlar sizin filminizde var mı? Eğer yoksa demek ki daha ilk engeli aşmayı başaramadınız.

Hikâye bulmanıza yardımcı olacak unsurlardan biri de *yay* faktörünü göz önüne almak. Bu, senaryonun nasıl gelişebileceği ve karakterlerin filmin seyri boyunca değişebileceği anlamına geliyor. Kayıp ailesini arayan ve sonunda birtakım ipuç-

2) Sheila Curan Bernard (2004) *Documentary Storytelling for Video and Filmmakers.* Focal Press: Londra. S.13

ları bulan bir adam kesinlikle bir yaydır. Ya da saygınlığını yitiren bir karakter, hafızasını kaybeden bir adam, dolandırıcılıktan hapse atıldıktan sonra her şeyini kaybeden bir işadamı ya da ölümcül hastalığa yakalanan ve vakur içinde evinde ölmek isteyen bir kadın; tüm bunlar, iyi bir yaya sahip hikâye örnekleri. Bu fikirlerde örtük olan şey bir yolculuk fikri; film hakkında fazla şey duymadan, ne göreceğimiz hakkında bir duyguya sahip olabiliriz; gerilim, dram, kayıp, çözüm, kişisel keşif ya da başarılan veya başarısız olunan bir amaç.

Kevin Macdonald'ın belgeseli *Touching the Void*, ikna edici ve cezbedici bir anlatı örneği. Film, Peru'da bir dağa tırmanan iki adamın, Joe Simpson ve Simon Yates'in gerçek hikâyesini anlatıyor. Yates, fırtına yüzünden sesini duyamadığı, bu nedenle pozisyonundan emin olamadığı ve gittikçe aşağı kayan Simpson'ı yanlışlıkla bir kayalığın kenarına indiriyor ve ikisini birbirine bağlayan ipi kesiyor, arkadaşını da ölüme gönderiyor. Simpson, mucizevi bir şekilde hayatta kalıyor ve dağdan, bacağı kırık, yiyecek ve su olmadan kurtulmaya çalışıyor.

Onlarla yapılan söyleşiler sayesinde, ikisinin de hayatta kaldığını biliyoruz, ancak filmi bir tür gerilime çeviren, dramatize sekanslar, tempo ve hikâye anlatımının zekice kullanımıydı.

Burada kesinlikle bir anlatı var ve olaylar geliştikçe daha da sürükleyici hale geliyor. Joe başarabilecek mi? Ona ne olacak? Bu filmde öyle çok kırılma noktası var ki anlatı, sizin bir seyirci olarak koltukta doğru dürüst oturmanıza izin vermiyor.

Her anlatının bu düzeyde bir muallaklık içermesi gerekmiyor. Eric Chaikin ve Julian Petrillo'nun *Word Wars*'u, kelime oyunu Scrabble ile ilgili bir film. İlk bakışta, dünyanın en ilgi çekici konusu gibi durmuyor. Filmde, ABD Scrabble Şampiyonası'na katılacak dört Scrabble oyuncusunun hazırlık süreci (evet, Scrabble için idman yapabilirsiniz) anlatılıyor. Biz, finale kimin katılacağını merak ettikçe gergin bekleyiş başlıyor. Burada özellikle en ilgi çekici olan unsur kişileştirme (characterisation).



Resim 2. *Touching the Void* (2003). Yönetmen Kevin Macdonald. Fotoğraftaki: Brendan MacKey (dağcı Joe Simpson rolünde). IFC Films/Photofest

Karakterlerin bizatihi kendileri ilginç, eksantrik ve son derece izlenesi. İşte tam da burada karşımıza ikinci engel çıkıyor.

İkinci Engel – Karakterlerin oluşturulması/Kişileştirme (Characterisation)

Her belgeselde karakter olacak diye bir kural yok ancak madem ki çoğunda var, bunu da bir engel olarak dikkate almak gerekiyor; fikrinizde karakter yer almıyorsa, bir sonraki engele geçebilirsiniz.

Karakterler, özneler, kahramanlar, katkıda bulunanlar -onlara ne dersek diyelim -hikâyenizin anlatımında asli bir rolleri vardır. Belgeseller genellikle ikiye ayrılır; konu odaklı veya karakter odaklı olanlar. Her ikisi de karakter ihtiva edebilir, ama bizi burada asıl ilgilendiren karakter odaklı olanlar; ilk türe daha sonra geri döneceğiz. Karakter odaklı belgesellerde, hikayeyi ve içindeki temaları taşıyacak bir karakteriniz yoksa, iyi bir anlatının bile kurtaramayacağı sıkıcı bir filminiz var demektir. Belgeseliniz boş boş dolanıp duracak, ağır ilerleyen,

donuk, sıkıcı ve renksiz bir film olacaktır.

Bana göre, gerçek hayatta ilginç bulduğunuz bir kişinin, filminizde de ilginç olacağını düşünmek büyük bir hata. Belgesel izleyicisi en iyi ihtimalle acımasız, en kötüsüyle vicdansızdır; derhal filmin içine çekilmek, sıklıkla da eğlendirilmek ister, ya da en azından filminizdeki insanlarla bir tür yakınlık kurmak.

O halde belgesel bir film için uygun karakter nasıl yaratılır? Bu soru, sayfa 50'deki Karakter Seçimi (Casting Contributors) bölümünde yanıtlanıyor ancak yine de burada kısaca cevap vermek gerekirse, insanlık deneyimine doğru bize ışık tutan ya da kendi özel ikilemi, bize kendi insanlığımızı düşündüren insanlardan iyi karakterler çıkar.

Filminizde çalışacağınız kişilerle halihazırda kurduğunuz ya da kuracağınız ilişkiyi de göz önüne almalısınız. Zor ya da çatışma yüklü bir iletişim gelecek için pek de hayırlı olmayabilir (birkaç istisna dışında). Siz onları kayda alırken, size ne kadar açık olduklarına, daha da önemlisi hayatlarına ne kadar girmenize izin vereceklerine dikkat etmelisiniz, özellikle de filmi yüzler, binler hatta milyonlarca kişinin seyredeceğinin farkındayken. Göz önünde bulundurmanız gereken bazı etik unsurlar var:

- Özneleriniz (subject), filminizin ne hakkında olduğunu gerçekten biliyor mu?
- Öznenizle, onu ne kadar süreyle çekeceğinize dair bir anlaşma yaptınız mı? Ne tür şeyleri kayda alacağınız konusunda mutabık mısınız?
- Filme yapacakları editoryal müdahalenin parametrelerini belirlediniz mi? Pek çok yönetmen, oyuncularına montaj kısmına katılmayacaklarını ve filmle ilgili 'son söz' söyleme haklarının bulunmadığını söyler. Aksini söylemek için çok güçlü bir nedeninizin olması gerekir, yoksa gayet açık sebeplerden ötürü başınıza dert alırsınız.

Üçüncü Engel – Fikrim belgesel bir film için gerçekten uygun mu?

Hikâyeyi kafanızda görselleştirebiliyor musunuz? Yoksa fikriniz bir radyoya, bir sinema filmine yahut bir mecmua makalesine daha mı uygun? Bunu söylemem size tuhaf gelebilir ama bu çok sık yapılan bir hata. Birçoğumuz, aslında bir film için pek de işe yarar olmayan, aslında fantastik bir makale ya da radyoya daha uygun bir fikrin heyecanına kapılırız. İşte emin olmanız için size hızlı bir test: Filminizi düşünün ve kendinize onu görselleştirip, görselleştiremediğinizi sorun. Zihninizde canlanan görsel sekanslar var mı veya filminiz yalnızca çok pahalı bir bütçeyle mi çekilebilir, ya da filminiz, aslında tamamen imkânsız olan erişim (access) imkanlarına mı bağımlı? Görsel sekansları canlandırdınız diyelim, sizce yeterince ilgi çekici olacaklar mı? Yine bir film gibi görünmüyorsa, bırakın uçsun gitsin, siz de yeni bir fikre yelken açın.

Dördüncü Engel - Erişim

Bir yapımcı olarak, sürekli erişim odaklı fikirleri olan ama aslında istedikleri yerlere erişimi olmayan belgeselcilerle muhatap oluyorum. Bolivya Devlet Başkanı Evo Morales ya da Teksas'taki dini bir kült ile ilgili bir film yapmak istemek son derece hoş bir fikir, peki ama bu konular için erişim imkânlarınız var mı, yoksa fikriniz bu aşamada boş bir hayalden mi ibaret?

Belirli bir konuya eğilen filmler, gerekli erişim imkânı olmadan da -örneğin arşiv kullanarak- yapılabilse de, erişim odaklı belgeseller daha popüler ve revaçta olduğundan endüstri bu tarzdan artık fazla heyecanlanmıyor. Dolayısıyla, erişiminizin olduğuna ve öznelerinizin kayda alınmayı kabul ettiğinden emin olun. Burada birtakım etik endişeler de var. Örneğin hassas özneler, filminize dahil olarak potansiyel anlamda sömürüye uğrayabilirler; Etik hakkında bkz. Bölüm 18. Ayrıca

kendinize, kayda alırken öznelerinizi tehlikeye atıp atmadığınızı da sormalısınız. Deşifre ettikleri kişilerin, ülkelerinde risk altına girmelerine neden olabilecek çok belgesel izledim, bunu asla ihmal etmeyin.

Beşinci Engel – Endüstri ne istiyor?

Fikriniz, endüstrinin talep ettiği türden mi? Belgeseller uzayda yapılmıyor. Onları insanlar izlesin diye çekiyoruz ve elbette onları izletebilmek için de bir yerlerde gösterilmeleri gerekiyor; ya televizyonda ya sinemada, ya da DVD, internet veya festivallerde. Bunun da anlamı şu; bir yerlerde birileri ürününüzü finanse etmek ya da dağıtmak için istemeli. Siz çok ilginç bir konu bulduğunuza inansanız da, aynı konu geniş kitlelere o oranda hitap etmeyebilir. Daha da önemlisi, zamanın 'modası'na uygun olmayabilir. Kulağa korkunç gelse de, bu bir gerçek ve eğer birinin filminizi izlemesini ya da finanse etmesini istiyorsanız, bunu aklınızdan çıkarmamalısınız.

Endüstrinin ne istediğiyle ilgili ayrıntıları Bölüm 6'da bulabilirsiniz. Ama şimdilik, insanların görmek isteyeceği türde bir film yapmanıza yardımcı olacak iki önemli noktaya göz atmak faydalı olabilir:

• Televizyon seyredin ve sinemada belgesel izleyin. O sıralar neler yapıldığını takip etmeniz gerek. Bu yalnızca sipariş edilen ve dağıtılan belgesel türleri hakkında bir fikir vermekle kalmayacak, aynı zamanda yakın zamanda yapılmış bir şey üzerinde boşuna çalışmanızı da önleyecek. Üzerine çalıştıkları fikrin daha önce denenip denenmediğine bakma zahmetine bile girmemiş belgeselcilerle sık sık karşılaşıyorum. Şayet o fikir daha önce kullanılmışsa, siz yeni bir bakış açısı ya da konuya yepyeni bir soluk getirmedikçe bir yayıncının onu seçmesi çok küçük bir ihtimal. Yapmanız gereken basit bir araştırma yapmak; bir internet taraması genellikle yeterli oluyor;

böylece olası bir hayal kırıklığını da önlemiş olacaksınız.

• Özellikle endüstrinin tam olarak ne istediğini bulmaya çalışın. Birçok yayıncı kuruluş ve finans acentesinin ne tarz filmlere yatırım yaptıklarına dair bilgi veren web siteleri var. Bu konu, finansmanla ilgili bölümde ayrıntılı olarak ele alınıyor. Aynı şeyleri tekrarlamak istemiyorum ama film çekmek için dahiyane bir fikriniz olması yetmez; onu finanse etmek isteyecek birini bulmaya çalışın. Fikrinizi hedef gösterin ki fon verenlerin banka havalesi için uygun olsun. Konunun nasıl işleneceğine dair ödün vererek uzlaşma yapmak zorunda kalabilirsiniz, ki bu da geliştirilmesi gereken önemli bir beceri.

İŞE YARAMAYAN FİKİRLER

Eğer yukarıda sözü edilen onca engeli aşmayı başarabildiyseniz, iyi bir başlangıç yaptınız demektir. Aşamadıysanız da azmedin, bırakın fikriniz nefes alsın ve kendine yeni bir bakış açısı bulsun. Şunu da söylemek gerek: Yukarıdaki kriterleri geçen bazı fikirler, başka nedenlerden ötürü başarılı olmayabilir. Belgesel filmciliği üzerine pek çok fantastik kitap yazmış olan Michael Rabiger şunlardan uzak durulmasını salık veriyor:

• Deneyimlemediğiniz ve yakından gözlemlenemeyen dünyalar

• Hayatınızda süregelen ve ketleyici bir sorun (iyi bir psikologa görünün; film çekerek sorununuzu çözemezsiniz)

• 'Tipik' olan herhangi bir şey veya kişi (gerçek olmayan her şey tipiktir, yani tipik olamayan her şey de sonsuza kadar ilgi çekici ve inandırıcı olacaktır)

• Vaaz ve ahlaki dersin her türü

• Cevabını bildiğiniz sorularla ilgili filmler (bunu seyircinin de bildiğini unutmayın)[3]

3) Michael Rabiger (2004) *Directing the Documentary* – Dördüncü basım, Focal Press: Londra. S. 138.

Bunlara bir de 'yeterince anlamadığınız karmaşık konular'ı ekleyebilirim. Kavraması güç olan bir şeyle ilgili bir film yapmaya çalışacak kadar hırslı olmayın. Örneğin araştırmacı belgeseller (İngiliz TV dizisi *Panaroma*'dakiler gibi) -en azından henüz- sahip olmadığınız özel araştırmacı gazetecilik becerileri gerektirir. Dişinizi geçirebileceğiniz, çiğneyebileceğiniz kadar büyük bir fikir bulmaya çalışın.

EN İYİ FİKİR BASİT FİKİRDİR

En iyi fikirler genelde en basit olanlardır. Özellikle kariyerinin başında olan belgeselcilerin filmlerinde aşırı karmaşık tez ileri sürme eğilimleri var: ya birden fazla karmaşık meseleyi keşfetmeye çalışırlar ya da anlaşılması güç bir anlatıyla basit bir meseleyi. Son olarak Hindistan'da, ülkenin bağımsızlık temasını işleyen birkaç filmin yapımında görev aldım (Britanya'dan kazanılan bağımsızlığın 60. yılıydı). Bu tema çok ama çok çeşitli yönleriyle araştırılabilir. Hindistan'ın son 60 yılda nasıl değiştiğine ilişkin bir tarihi belgesel çekebilirsiniz. Bunun içinde Hindistan'daki siyasetçilerle, devlet memurlarıyla ve gazetecilerle mülakatlar yer alabilir. Böyle bir film anlatım açısından muhtemelen son derece ağır, konunun bu denli geniş olması itibariyle de oldukça kuru, sıkıcı ve fazla didaktik olacaktır. Seyirciler, bir şeyin anlatılmasından ziyade gösterilmesini ister. Az önce bahsettiğim filmlerin yönetmenlerden biri, bir çay ekimine katıldı ve hayatlarını hâlâ 60 yıl öncesi gibi yaşayan, sömürge dönemine ait üniformalar giyen, çay içen, Noel'de ilahiler söyleyen ve ender olarak topraklarının dışına çıkan ekim idarecilerini izleyerek gözleme dayalı bir belgesel çekti. Film zamanda saplanıp kalmış bir yeri anlatıyor ve basitliği sayesinde de Hindistan'ın bağımsızlığı hakkında uzun, bol anlatımlı, mülakatlı bir filmden çok daha fazlasını söylüyor.

3- BELGESELİNİZ İÇİN ARAŞTIRMA YAPMAK

Belgeseliniz için bir fikriniz var ve filminiz için işe yarayacağını düşünüyorsunuz. Hemen ayrıntılı bir araştırma yapmaya başlamanız gerekiyor. Araştırma yapmak, filminizin niteliğine uygun olarak devam eden yani sonu olmayan bir süreçtir ve kütüphaneleri kullanarak, belge ve makale okuyarak, dünyanın dört bir köşesinden insanlarla konuşarak uzun zaman harcamanız gerekebilir. Araştırma süreci filminizin yapımı boyunca sürebilir ancak en azından araştırmanın başlangıç noktası, konunuzu mümkün mertebe tanımaya çalışmak olmalıdır. Bu, sizi genelden özele götürecek ve fikrinizin, hayata geçirilebilir bir filme dönüştürülebilmesi için atacağınız temeller konusunda size yardımcı olacak bir yolculuğun başlangıcıdır (Bkz. gelecek bölüm, *Fikrinizi Geliştirmek*). Ağınızı geniş atın ve belirlediğiniz konuyla ilgili mümkün olduğunca çok şey öğrenin. Kimse sizin bir anda dünya çapında bir uzman olmanızı beklemiyor ama yine de yapacağınız en iyi ikinci şey elinizden gelen en iyi şekilde bilgilenmek.

Bunun birkaç nedeni var. Birincisi, konunuz hakkında fazla bir şey bilmezseniz, en basitinden, iyi bir film yapamazsınız. Yeterince hazırlığı olmadığından, filminiz odaktan yoksun kalır. İkinci olarak, konuyla ilgili ne kadar çok şey bilirseniz, filmde rol alanlarla ilişki kurmanız o denli kolaylaşır. Üçüncüsü, bu filmin finanse edilmesini istiyorsanız, konuya hakim olduğunuzu göstermek zorundasınız. Bazı finansman türlerinde konuyu en ince ayrıntısına kadar anlatmanız gerekebilir ve ne kadar bilgili görünürseniz, başvurunuz o denli sağlam olacaktır. Son olarak, araştırma süreci boyunca filminizi senaryolaştırmanızı sağlayacak ve ona görsel karakterini kazandıracak görüntüleri zihninizde biriktirmiş olacaksınız. Bu gerçekten çok önemli, zira belgesel çekme işine giriştiğimizde, filmin görsel bir ortam olduğunu, anlattığımız kadar *göstermemiz* de gerektiğini kolayca unuturuz.

Demek ki filminizin görsel içeriğinin ne olacağını en azından düşünmeye başlamanız gereken zaman bu. Söz konusu aşamada bunlar yalnızca düşünceler ve görüntüler ya da hikâyeyi anlatmanıza yardımcı olacak sekanslar veya gözleme dayalı görüntüler ya da arşiv kullanımı olabilir. Görüntüler nasıl olursa olsun, filminizin omurgasının oluşmasına katkıda bulunacaklardır.

GÜNLÜK TUTMAK

Konunuza dört elle sarılmanın en iyi yollarından biri de bir tür günlük ya da albüm tutmaktır. Bu defterlere aklınıza gelen fikirleri, gazete ve makale kupürlerini, aldığınız notları, çizimleri ya da ham haldeki mülakatlarınızı kaydedebilirsiniz. Tanıdığım bir yönetmenin, çizimlerle, senaryo taslaklarıyla ve notlarla doldurduğu muazzam ayrıntılı bir günlük tutma alışkanlığı var. Günlüğü karmakarışık fikirlerle tıka basa dolu – bunlardan bazıları metodik olarak düşünülmüş, bazıları ise gece yarısı gelen ilhamlara çiziktirilmiş. İşte bu aşamada filminiz birden çok yola sapma ihtimaline dikkat etmelisiniz. Yalnızca çok iyi bir araştırma ve tefekkür, hikâyenizin şekillenmeye başlamasını sağlayabilir. Uzun denemeler ya da bitirme tezi yazanlarınız için süreç son derece benzer. İlk başta toplayabildiğiniz kadar bilgi toplarsınız, yaptığınız çalışmanın ardından da bir anlatının şekillenmeye başladığına tanık olursunuz.

Albüm derlemesi yapmak, başından beri film çekme sürecimin ayrılmaz bir parçası. Bu albümler eski fotoğraflardan, fotokopi görüntülerden, gazete kupürlerinden, el yazmalarından, alıntılardan, mektuplardan, listelerden ve notlarımdan oluşuyor. Albüm tutma süreci, günden güne,. projeden projeye devamlı olarak sürdürdüğüm bir faaliyet. Onları, düşüncelerimi toplamak ve ilgimi çeken ve kıvılcım saçan ne varsa kaydetmek için kullanıyorum. Belki de, fikirlerim genellikle kağıt üzerinde kaldığından, araştırma sürecini

mümkün olduğunca zengin ve 'dokunulabilir' kılmak istiyorum. Yeni fikirler, çağrışımlar ve hikâyeler yaratan albümler, soyuttan somuta geçişi sağlıyor.

Sık sık albümlerime bakıyorum ve kendime soruyorum: Kağıt parçalarından, müsveddelerden, kimi zaman başlangıç noktalarından kimi zaman da çıkmaz sokaklardan oluşan bu derlemeler aslında çalışma sürecimin ta kendisi, filmlerim de aslında bu sürecin yan ürünleri mi? İşte bu beni sanat okulunda ilk öğrendiğim şeylerden birine götürüyor; süreç ürünün ta kendisidir.

Simon Aeppli, Film Yapımcısı

İNTERNET

İnternet hem bir nimet, hem de bir lanet. Bilgi açısından öyle zengin ki, aradığınız her şeyle ilgili bir şey bulabilirsiniz. Bu bakımdan iyi bir başlangıç noktası. Yine de dikkatli olun: Bazı bilgiler yanıltıcı olabilir, birincil kaynaktan kontrol etmek son derece önemlidir. Bununla beraber daha incelikli bilgi kırıntıları ve internette bulamayacağınız kişisel anekdotlar ile hikâyeler de var. En ilginç ve eşsiz hikâyeler çoğunlukla bunlardır. Standart arama motorlarının (Google gibi) yanı sıra araştırmanızı daha sağlam yapmanıza yardımcı olacak motorlar da var. Örneğin LexisNexis, dünya üzerindeki yazılı basından makaleler bulabileceğiniz bir adres (www.lexisnexis.com). The Ask-Charity (www.askcharity.org.uk) sitesi ise yüzlerce yardım kuruluşunda tek bir anahtar kelime aramasıyla araştırma yapmanıza imkân tanıyor.

KİTAPLAR, MAKALELER, GAZETELER

Bu kaynaklar, basit bir internet taramasından daha derine indikleri gibi genellikle (her zaman olmasa da) daha güvenilirdirler. Evinizin yakınındaki kütüphaneyi kullanın; daha fazla bilgiye ihtiyacınız olursa, üniversite veya uzmanlık kütüphanelerine girmeye çalışın. Kitapçıları tarayın, buralarda yalnızca

alanınızı ilgilendiren bir kitap bulmakla kalmaz, aynı zamanda filminizi ateşleyecek bilgiler de bulabilirsiniz. Çok defa başıma gelmiştir; belirli bir konu hakkında araştırma yapmaya başlarım ve sonrasında filmimi başlatmama yardımcı olan başka bilgilere rastlarım. Aynı şey, diğer kaynakların sahip olmadığı ayrıntı ve derinliğe sahip gazete ve dergiler için de geçerli. Sizi bir konuda uyarmalıyım: Pek çok yapım şirketi, özellikle de büyük olanlar, tüm ulusal ve yerel gazeteleri didik didik tarayarak üzerine belgesel çekebilecekleri bir hikâye ararlar. Olur ya, olağanüstü bir hikâyeye denk gelirsiniz, e tabii yapımcılar da, kısacası tüm yumurtaları aynı sepete koymayın.

GÖRSEL ARŞİV

Görsel arşiv kategorisinde hareketli görüntüler, fotoğraflar, makaleler, gazeteler, mektuplar ve belgeler var. Görsel arşiv taraması yapmak yalnızca konunuz hakkında bilgilendirmekle kalmayıp, filminizin son haline ekleyeceğiniz olası malzemeleri de sağlar. Bazı filmlerin temelinde ağırlıklı olarak arşiv kullanımı yatmaktadır. Örneğin Mark Achbar, Jennifer Abbott ve Joel Bakan'ın *The Corporation* adlı filmi, arşivi son derece ilginç bir şekilde kullanır: Eski ABD devlet arşivini modern haber sunma görüntüleriyle peş peşe verir; birlikte montajlanan bu görüntüler, mülakatlara, incelikli, merak uyandıran ve çoğunlukla hicivsel bir şekilde eşlik eder:

> Bizim için arşiv görüntülerini temin eden Paula Sawadsky adında muhteşem bir arşiv araştırmacımız vardı. Farklı temalarda bulabileceği her türlü arşiv görüntüsünü isterdik, o da bize sayısız cevher getirirdi. Bazen belirli bir sahneyi nasıl kullanacağımı bilemezdim ama kurgu sırasında topladığım ve 100 ya da daha fazla saat şeklinde organize ettiğim kutularca görüntüden faydalanırdım.
>
> Belgeselci olarak amaçlarımdan biri, alışıldık olanı tuhaf kılmak; işte bunu yapmak için kullandığım favori yollarımdan biri de arşiv

görüntüsü kullanmak. Arşiv görüntüleri, her gün karşılaştığımız onca şeye ışık tutarak, artık kemikleşmiş toplumsal düzen üzerinde kusursuz bir yıkıcı etki vazifesi görüyor. Örneğin yiyecek markası SPAM'in domuz eti ve jöle salatalarıyla ilgili reklamının arşiv görüntüleri, toplumsal bir yapı olarak yediğimiz yiyeceklere ihanet ediyor. Güncel normları sorgulama amacıyla arşiv görüntüsü kullanarak, sadece içeriği resimlendirmemiş olur, filmi biçimlendirmiş de oluruz.

Deep Water filminde arşiv kullanımı

Deep Water, tek başına yapılan dünya yelkenli yarışmasına katılan ve telsizle uzun süre kendisinden haber alınamadığı halde dünya turunu başarıyla tamamlamış görünen Donal Crowhurst'ün hikâyesini anlatıyor.

Temmuz 1969'da, Crowhurst'ün teknesi Atlantik'in ortasında boş bir halde bulundu. Crowhurst, arkasında yenmemiş bir akşam yemeği; Tanrı, bilgisayarlar, kozmik varlıklar, maymunlar ve seyahat süresi üzerine 25 bin kelimelik not müsveddeleri, gezisiyle ilgili ses ve görüntü kayıtları ile rekor kırmak üzere çıktığı seyahatin aslında bir düzmece olduğunu ortaya koyan seyir defterlerini bırakarak ortadan kaybolmuştu.

Deep Water, bir hikâye anlatmak için yalnızca arşiv kullanmış bir film değildi; arşiv (kasetler, filmler, seyir defteri) hikâyenin bizatihi bir parçası, olayların temel aktörü, Crowhurst'ün kayboluşunun gizemine ışık tutan ipuçlarının kaynağıydı.

Filmin gelişme bölümünde, hikayeyi mümkün mertebe birinci el tanıklık üzerinden anlatmak istediğimize karar verdik; gerçek zamanda çekilen görüntüler ve elde edilen malzemeler ya da Crowhurst'ün yolculuğuna ya da girdiği yarışa dahil olan kişilerle mülakatlar. Bunun anlamı da ne dışarıdan bir uzmanın dahil olması ne de oyuncu bazlı bir yeniden canlandırmanın gerçekleşmesiydi. Aynı zamanda arşiv taramasının, filmin anlatacağı hikâyenin türü açısından son derece önemli olduğu anlamına da geliyordu.

Yarışa katılan dokuz adayın çoğu yanlarına bir kamera almışlardı. Bu malzemeyi elde edebilmek için bütün büyük arşivlere girdik. Veritabanı ve internet araştırması bizi özel tür görüntülere ulaştırdı; özellikle yayınlanmış filmler ve yepyeni yayınlar. Veritabanı temelli günümüz arşivleriyle ilgili ise şöyle bir sorun var: Eğer bir öğe veritabanına girilmemişse, sanki o şey tarihte varolmamış sayılıyor. Yarıştan bazı ilk elden malzemeler ile Crowhurst'ün, başka filmlere bölünmüş görüntülerinin boşuna umutlandıran kısımlarını (yolculuğundan kısa süre sonra, 1970'te çekilmiş bir belgesel) bulduk. Ancak Donald'ın orijinal film ve kasetleri (BBC'nin ona verdiği ekipman ile ilgili olanlar) kaybolmuşa benziyor.

Araştırmayı, uzman bir araştırmacıyla diğer kaynaklara doğru genişletmek daha zengin malzemeye erişmemizi sağladı: Sunday Times'ın arşivinde yarışla ilgili yaklaşık binin üzerinde fotoğraf, kupür ve mektup vardı. Yarışmacıların aileleri ve arkadaşları ise daha kişisel malzemelere sahipti, özellikle de rakibi Bernard Moitessier'nin çektiği görüntüler. Bazı yerel sinema kulüplerine ya da müzelere yaptığımız başvurular, limandan ayrılan ya da limana dönen yarışmacıların 8 mm. formatındaki tanıklıklarını ortaya çıkardı; 60'larda yatçılık üzerine filmlerde uzmanlaşmış belgeselcileri bularak ise 16 mm'liklere ulaştık.

Amacımız hikâyeyi canlı şekilde bize geri getirecek görüntüleri bulmaktı. Belgesellerde -özellikle uzun belgesel filmlerde- olayların o sırada vuku buluyormuş gibi gösterilmesi ve kısıtlı bir zaman içinde seyircilerin önünde bir hikâye sahneye konması gerekir. Mesele, malzemeyi yalnızca görsel ve tanımlayıcı (mülakatlarda yardımcı rol üstlenmek veya seslendirme yapmak) bir şekilde değil, hikâyeyi takip etmeyip, aksine onu sürükleyen görüntülerle bir tiyatro oyununun yapacağı gibi olayları canlandıran bir şekilde kullanmaktır.

Belge arşivleri, özellikle haberler ya da günlükler, ekranda görmek isteyeceğiniz türden bir hikâyeyi ender olarak barındırır. Bunun yerine, aslında tamamen başka bir nedenle çekilen malzemeyi

yeniden yorumlayarak, seslerden ve resimlerden oluşan yapbozu kendiniz inşa etmeyi ümit edersiniz.

1960 sonrasına ait bütün arşivlerden elde ettiğimiz görüntülerde birtakım teknik zorluklarla karşılaştık. Bir arşivde karşımıza çıkan sessiz filmin sesini haftalar sonra başka bir arşivde bulduk. Malzemelerde farklı formatlar ve en-boy oranları kullanılmıştı. Aynı filmin farklı versiyonları, beklenmedik biçimde başka koleksiyonlarda ortaya çıktığında yayın haklarıyla ilgili sorunlar yaşıyorduk. Arşiv seçmek, uzun bir maliyet-kalite dengeleme süreciydi. Stratejimiz, BBC'yi, taranmış aktarımların negatiflerini bize vermesi için ikna ederek orijinal çekimlere mümkün olduğunca yaklaşmaktı.

Malzemenin ne kadar çabuk kullanılır hale geleceği de önemli bir faktördü. Bir malzemenin mülkiyeti tartışmalı ya da meçhul olduğunda, zamanı ve karmaşık pazarlıkların maliyetini, programımızın gereklerine göre tartarak bir karar veriyorduk.

İki yıllık araştırmaya rağmen, Crowhurst'ün orijinal ses bantlarını ya da çekimlerini bulamamış, 1970'lerdeki BBC arşivinin bozuk malları arasında yok olup gittiğine inanmaya başlamıştık. Eğer belirli bir şey arıyorsanız, orijinal prodüksiyonda görev almış biriyle konuşarak ve en son nerede olabileceğine dair iz sürerek çok titiz bir soruşturma yürütmelisiniz. Sonunda, bize kütüphaneler tarafından verilen film kutularındaki numaralarda anormallikler fark etmemiz, bizi Crowhirst'ün orijinal reversal filmlerine (yanlış kutularda yanlış etiketlenmiş) ve yarış hazırlıklarına ilişkin haber görüntülerine götürdü. Bunun üzerine bir de BBC ekibiyle şans eseri yapılan bir konuşma, bir depoda saklanan bir kutu içinde Crowhirst'ün dokuz saat süren çeyrek inçlik kaset kayıtlarının gün yüzüne çıkmasını sağladı. Araştırmada bize yardım eden o özenli arşivcileri bulduğumuz için şanslıydık; veritabanlarının bizi götüremeyeceği yerlere ulaştırdılar.

Crowhirst'ün orijinal görüntülerini yeniden bulmak, gerçekte ona ne olduğu bilmecesini çözmeye yetmedi ama ortaya çıkan şey adama ait resmin bütünüydü: sarhoşken kaydedilmiş bir ses ban-

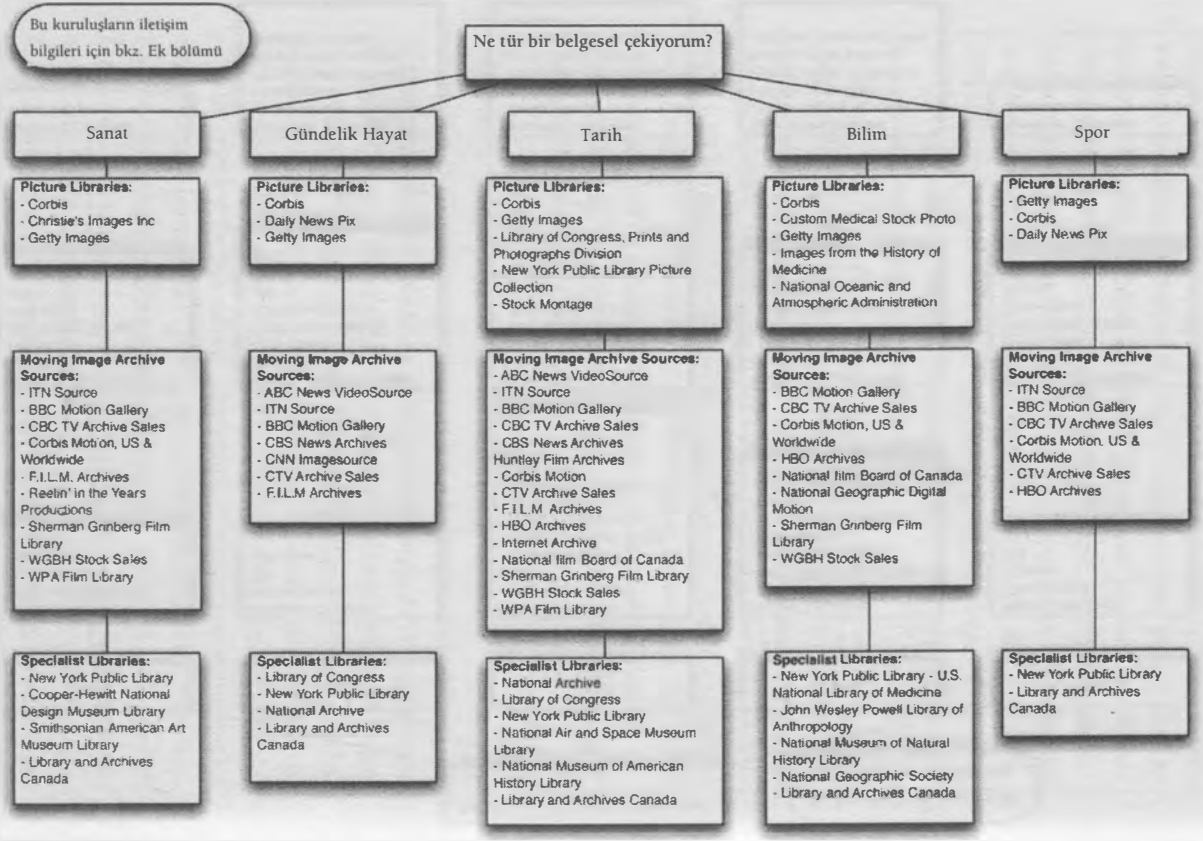
dında denizde hayat hakkında muğlak betimlemeler, tekneden tekrar tekrar sahne çekimleri. Bu yeni malzeme, onu şakacı bir komedyen, koşulların kafası karışmış bir kurbanı, kurnaz bir ikiyüzlü, ince düşünen, gerçekçi bir pragmatist olarak göstererek insanileştirmişti. Bu malzemeyi bulmamız, hikâyeyi daha çok Donald üzerine odaklamamızı sağlayarak anlatıyı değiştirdi. Başlıca karakterimiz tarafından umutsuz anlarında gerçekleştirilen kayıtların muğlaklığı, rahatsız edici biçimde esirgediği kanıtı seyirciden bulmasını isteyerek filme asıl gücünü verdi.

Benzer bir araştırmaya başlamaya kalkışanlar için sadece birkaç düşünce... Kişisel olarak ihtiyacınız olan şeyi bulmaya çalışın (jenerik görüntüler ucuz olmakla birlikte kolay bulunur). Maliyeti, teknik kaliteyi, malzemelerin bulunması ve kullanılır hale getirilmesi için harcanan zamanı ve film için önemini iyice ölçüp biçin. İnatçı olun. Veritabanlarının söylediklerine inanmayın. İşe tıpkı bir dedektif gibi yaklaşın. Ve aradığınız malzemenin oralarda bir yerde olduğuna dair inancınızı asla kaybetmeyin. Jerry Rothwell, Yardımcı Yönetmen, *Deep Water*

İNSANLARLA BİRLİKTE ÇALIŞMAK

Sıradan bir internet araştırmasına ya da çok beğenilmiş bir gazete makalesine dayanan proje önerilerinin sayısı gerçekten de hayret verici. Bu öneriler genelde son derece yüzeysel olup konuyla ilgili gerçek bir fikir iletmediği gibi, eşsiz ve taze bir bakış açısı da sunmuyor. Bunun temel nedeni, yönetmenin insanlarla konuşmamış olması ve bu nedenle araştırılan konulara dair bir kavrayışa sahip olmaması. Filminizin omurgasını oluşturacak temalarla ilgili insanlarla konuşmanın yerini başka bir şey alamaz. Örneğin, Glasgow'da şiddetin kol gezdiği bir konut sitesinde yaşama deneyimi üzerine bir film yapıyorsanız, ne şehir hayatının sosyolojisi üzerine ne de Glasgow'daki işçi sınıfı üzerine kapsamlı okumalar yapmak, orada yaşamanın o insanlar için ne anlama geldiği hakkında size gerçek

Resim 3. Araştırma kaynaklarını gösteren tablo: Britanya



Resim 4. Araştırma kaynaklarını gösteren tablo: Kuzey Amerika

bir kavrayış sunamaz. Şüphesiz insanlarla telefonda konuşabilir, çeşitli uzmanlar, akademisyenler ya da siyasetçilerle görüşebilirsiniz ama orijinal kaynaklara -bizatihi o sitede yaşayan insanlar- gitmezseniz her zaman bir şey eksik olacaktır. Hiçbir şey, bizzat oraya gidip, insanlarla tanışmak ve orada gerçekten ne yaşandığına ve o insanların kim olduğuna dair güçlü bir duygu edinmeniz kadar faydalı olmaz.

KATKIDA BULUNACAKLARI/KATILIMCILARI SEÇMEK (CASTING CONTRIBUTORS)

Bu aşamada insanlarla tanışmak ve konuşmak, konunuz ve filminizin temasıyla ilgili sizi bilgilendirmekle kalmaz, aynı zamanda -şayet filminiz karakter-odaklı ise- oyuncu seçimi yapmanız için önemli bir fırsat sunar: Filminizde kimin görüneceği belirlenecektir.

'Kast seçimi'nin yalnızca kurmaca filmler için yapıldığını düşünüyor olabilirsiniz, ama bu belgesel için de eşit şekilde önemlidir. Tıpkı kurmaca filmin, yazar ve yönetmenin vizyonunu en iyi şekilde yansıtacak oyunculara ihtiyacı olduğu gibi, belgeseller için yapılan bu tür bir seçim, filminizin savlarını, tezlerini ve temalarını temsil edebilecek ve seyirciyi etkileyebilecek karakterler bulmak anlamına gelir. Bu karakterleri yakalamak sandığınız kadar kolay değil. Öyle insanlar vardır ki olağanüstü hayatları üzerine okumak çok eğlenceliyken, onları filmde seyretmek bir o kadar sıkıcı olabilir, üstelik sorgulamaya çalıştığınız temaları da iyi yansıtmanıza yardımcı olamayabilir. Tam tersi olarak eğlenceli, çekici ve büyüleyici insanlar da vardır ancak seyircinin dikkatini filminizden başka yöne çekebilirler. Bazı insanlar kamera önünde son derece rahattır, bazıları ise inanılmaz derecede çekingen, kimileri ise öyle iyi 'rol yapar' ki sahiciliğini kaybeder. Filminizde kimin yer almasını isterseniz isteyin, neden onları istediğinizi, işlevlerinin ne olacağını ve filminizin ana hedeflerine ne şekilde

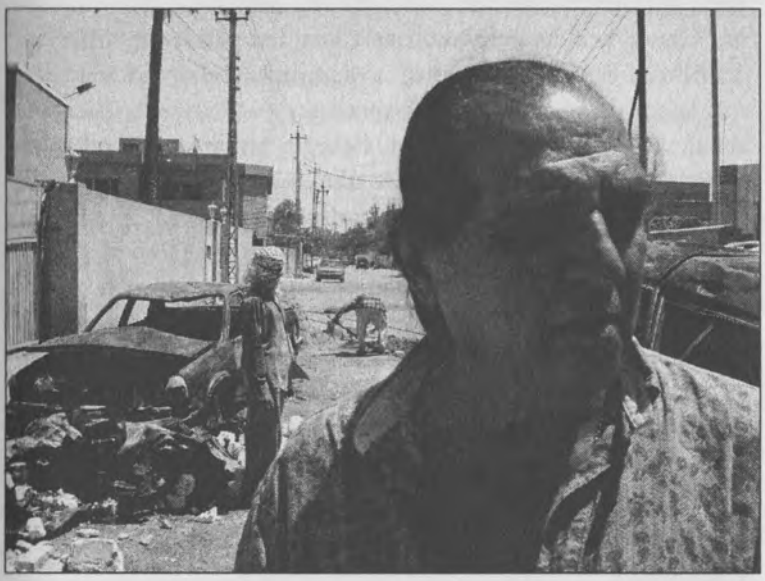
katkı sağlayacaklarını kendinize sorun.

Bazı filmler, anlatıyı taşıyacak tek bir karaktere dayanır. Bunlardan biri de son Irak Savaşı'nda Bağdat'ta yaşamış bir piyanisti konu alan Sean McAllister'ın *The Liberace of Baghdad* filmi. Bu filmler genelde başarılı olur çünkü karakter, bizim hoşlanacağımız ve kendimizle özdeşleştirebileceğimiz, en azından empati kurabileceğimiz birisidir ve eğer filmden kopmak yerine filmle daha yakın bir ilişki kurduğumuzu hissediyorsak, bu, empatinin ne kadar hayati olduğunu gösterir. Bunun yanı sıra bu karakterlerin çoğunlukla özel, bazen de acil meseleleri vardır; çıkılan duygusal bir yolculuk, hayatta sahip olmak istedikleri bir duruş, üstesinden gelmek istedikleri kişisel bir engel ya da bizatihi izlenmesinin keyif verdiği bir acayiplik. Bu sonuncusu, İngiliz belgeselciliğinin son trendlerinden biri; bazı fiziksel ya da psikolojik özellikler nedeniyle 'olağanüstü' olan karakterler. Bunların arasında *The Boy with the Incredible Memory*, *The Girl with X-Ray Eyes* vs. örnek gösterilebilir. Belgeselci Kevin Hull (bkz. sayfa 53-4) anti-karizma'nın önemi hakkında bakın ne diyor:

> Filmde yer alanların sarih, anlaşılır, öz ve empatik olmaları gerektiği söylenir; cana yakın, dostane ve özdeşleştirilmesi kolay olmalıdırlar. Rüyanızda görürsünüz! Filminizde rol alacak kişi tüm bu özelliklerden yoksun olacak; daha ziyade ortaya bir tür anti-karizma (bir kara yıldız özelliği) yayacak. Son derece çirkin, itici, dağınık tipler olacaklardır; ancak öyle gerçek ve şaşırtıcılardır ki belgesel için kendilerini bizatihi kendileri seçer.

Birden fazla kişiyi içeren karakter odaklı belgeseller, oyuncu seçimi meselesinde karşımıza dikkat etmemiz gereken bir husus daha çıkarıyor. Burada karakterler yalnızca tek başlarına çalışmazlar, onların başkalarıyla nasıl çalışacağını da hesaba

katmalısınız. Bu bir denge ve karşı denge meselesidir. Örneğin, cezaevinden serbest bırakılan suçlularla ilgili bir film yapıyorsam, beş hafta içinde yeniden suç işleyen ya da uyuşturucuya başlayan kişileri seçmem yalnızca çarpık bir bakış açısı sunmakla kalmaz aynı zamanda sıkıcı ve klişe olma riski de yaratır. Üstelik bütünlükten de yoksun olur. O nedenle, belgeselciler olarak dengeli bir bakış açısı ortaya koymamız son derece elzemdir. Bunun yanı sıra, hapisten farklı şekillerde çıkan karakterlere yoğunlaşarak ve bir bütün olarak filme daha çok derinlik (tabii bir yönetmen olarak size de daha çok itibar) katarak filmin içinde bir karşı denge bulmamız önemlidir.



Liberace of Baghdad

İyi karakter nasıl yaratılır?

İyi bir karakter, iyi filmi belirleyen ana unsurdur. Zayıf ve sıkıcı karakterler çoğu belgeselciyi hayal kırıklığına uğratır. Bu genellikle insanlarla nasıl iletişim kuracağını ya da doğru soru sormayı bilmeyen yetersiz yönetmenlerden ya da çoğunlukla söylenecek sözü olmayan ve eline kamera bile almaması gereken yönetmenlerden kaynaklanır.

Bana göre bir karakteri iyi yapan şey genellikle, bağlanabileceğim, benim gibi biri olması ya da benzer durumda olsam aynı 'onun' gibi davranabileceğim bir kişi olmasıdır. Filme aldığım kişide, kişisel bir sadakat bulmalıyım. 'Karakterin' ekran mevcudiyetinin olması gerekir. Galiba biz de kurmaca film yönetmenleriyle aynı şekilde oyuncu seçimi yapıyoruz. Onların güzel görünmelerini, alımlı olmalarını, eğlenceli ve inandırıcı olmalarını istiyoruz. Sonuç olarak, beni heyecanlandırmalı, beni her gün yatağımdan kaldırabilmeli ve kayda alma isteği uyandırmalı. Belki de karakterlerim, içinde yaşadığımız dünyayı yansıtan siyasi bağlamın içinde yer almalı; bir şekilde acı çekmeliler. Örneğin benim sevdiğim bir karakter özelliği, 'ana akımın içinde olup marjinalize olarak (genellikle kendileri yüzünden) dışarıda kalmış'lıktır.

Sanırım karakter bir şey istemeli. Çelişkili, öngörülemez, beni sürekli tahminde bulunmaya iten ve sürekli şaşırtan biri olmalı. Öyle ki, kusursuz karakteri, benim ve arkadaşlarımın kusurlarını yansıtmalı. Irak ya İsrail'den bir karakter seçtiğimde ya da Japonya'da bir karakter keşfettiğimde, arkadaşlarım bu kişiye kendilerini yakın hissetmeli, onları kendi dünyalarına alıp götürebilmeli, belki de daha önce hiç girmedikleri siyasi bir tartışmaya. Bu karakter, alkolizm ya da para sorunları gibi ortak sorunlar yoluyla onları normalde dahil olmak istemeyecekleri bir siyasi dünyanın içine çekebilmeli.

Karakter her şeydir. Güçlü, karmaşık, ikna edici bir karakter olmadan bir filminiz olamaz. Kuşkusuz onları bulmak bir kabusa dönüşebilir. Onları bulmak, filmi çekmekten daha fazla zamanımı alıyor. **Sean McAllister**, Belgeselci

İYİ BİR KATILIMCI İÇİN BİRKAÇ ÖNERİ
– Kevin Hull
İyi bir katılımcı:

• Anlatıyı ileri taşımalı. Genellikle potansiyel iyi bir katılımcı, eğer 'uygun değilse' derhal geri çekilmelidir; çünkü hikâyeye yardımcı olmuyordur.

• Muteber, rahat ve güvenilir olmalıdır. Belgeseliniz inandırıcı OLMALI, iyi bir katılımcı da filmin güvenilir olduğuna dair duyguyu güçlendirmelidir.

• Sihirli bir karizmaya sahip olmalı. Kurmaca filmdeki bir oyuncunun aksine -genellikle bir tür anti- cazibe gerektirir- objektifin acımasızlığına yalnızca rahatlatıcı saf bir çıplaklık ya da ruh karşı durabilir.

• Sizi ve seyirciyi şaşırtmalı.

• Genelde beklenenden uzun süren çekim sürecine dayanacak dirençte olmalı.

• Kendi keşif yolculuğunu yaşamalı, bu da filminize güç katar.

• Diğer potansiyel adaylarla karşılaştırıldığında, gözden kaçırdığınız bazı unsurları size açık bir şekilde ifade edebilmeli.

• Filmde kimsenin bilmediği bir şeyi bilmeli ve diğer adaylara nazaran bir uzmanlığı olmalı.

• Bir belgeselde görünmeye fazla hevesli olmamalı!

• Gönülsüz katılımcı genelde en iyisi olsa da, sıra filmin çekimine geldiğinde, özgürce konuşamayacakları konusunda fazla dikkatli olamayabilirler.

BBC'nin *Arena* dizisi için *Einstein's Brain*'i çekerken, ABD'deki çekimler için bir katılımcıya ihtiyacım vardı. Kişisel ilişkiler, kitaplar ve belgeler üzerinden yaptığım üç aylık araştırma sonunda avucumu yalamıştım çünkü ihtiyacım olan karizmaya sahip, kendi keşif yolculuğuna çıkmış ve anlatıyı ileri götürecek birini bulamamıştım. Pek çok uzman ve ilginç insanla tanıştım ama onlar filmi taşıyamazlardı. Doğru kişiyi ABD'de değil, Japonya'da Osaka'daki bir

üniversitede buldum: Kenhi Sugimoto. Onu çekimler için ABD'ye getirttim. Öyle tutkulu ve ikna ediciydi ki belgesel sanki onun filmiydi; benim yardımımla çektiği kendi filmi. Hem konuma hem de bana yönelik enerjik bağlılığıyla kendini o seçmişti.

UZMAN SEÇİMİ

Bazen uzmanların filminizde belirli bir konu üzerine konuşmalarını isteyebilirsiniz. Bu kişiler, akademisyen, politikacı, psikolog, psikiyatr ya da belirli bir olaya tanıklık etmiş kişiler olabilirler. Uzman seçerken aklınızdan çıkarmamanız gereken birkaç nokta var. İlk olarak çoğu insanda, filme prestij kazandırır düşüncesiyle, en ünlü, üst düzey ya da en fazla yayın sahibi uzmana gitmek gibi bir eğilim vardır. Ne var ki bu insanlar her zaman en anlaşılır kişiler olmadığı gibi alternatif bir bakış açısı sunmakta başarısız da olabilirler. İkincisi belgeselcilikte (kesinlikle bilincinde olmanız ve kaçınmanız gereken) bir eğilim daha var: Filminizin tezini destekleyen uzmanları seçmek, desteklemeyenleri ise yok saymak. Bu son derece yanlış bir yöntemdir. Kuşkusuz bir görüşü diğerine üstün kılan bir 'kanıt' her zaman bulunabilir ancak en 'bilimsel' teoriler bile ihtilaf, karşı tez ve alternatif yaklaşımlara maruz kalmaktadır. Başka türlü söylersek, yalnızca kendi bakış açınızı destekleyen bir film yapmamaya gayret edin, özellikle de argümanın birden çok yönü varsa. Belgesellerin öznel ve kaçınılmaz olarak yönetmenin değerleriyle (ya da bağnazlığıyla) yüklü olduğunu kabul etsek bile seyirciyi kaçırmamak ve ikna etmek adına bir denge kurmamız son derece doğru bir davranış olacaktır. Yalnızca teorinize uyan kanıtı ya da bilgiyi seçmeniz, propaganda yapmaktan farksızdır. Michael Moore'un *Fahrenheit 9/11*'i gibi bir film bana göre bunun tipik bir örneğidir: Bize yalnızca Moore'un polemiğini destekleyen bilgiler verilmekte, farklı bir bakış açısı ya da açıklama sunabilecek herhangi bir şey bizden esirgenmektedir.

4- FİKRİN GELİŞTİRİLMESİ

Evet, belgesel fikrinizi nasıl geliştireceğinize dair kısa bir gözden geçirme yapalım...

İlk olarak, aklınıza bir fikir geldi; belki belirli bir konu hakkında bir film yapmak için duyduğunuz yakıcı arzu ya da anlatılması gerektiğine inandığınız bir hikâyeye sahip birisi sayesinde. İkincisi, fikrin ilgi çekici olup olmadığına baktınız ve -ilkesel olarak- iyi bir belgesel olarak iş yapma ihtimalini tarttınız. Üçüncüsü, araştırmanızı yaptınız ve konunuz hakkında sahip olduğunuz onca bilgiyle artık kendinizin ve başkalarının canını sıkabilirsiniz. Şimdi, fikrinizi, belgesel filme benzeyen bir şeye doğru geliştirmeye hazırsınız. Ve bu, bir belgeselci olarak karşılaşabileceğiniz belki de en ciddi zorluk zira tam bu noktada aşağıdaki iki soruya cevap verebiliyor olmanız gerekiyor:

Filmim gerçekte ne hakkında? ⟷ **Filmimin tarzı/yaklaşımı ne?**

Bu soruların her ikisi de üzerinde geniş çaplı düşündürmeyi gerektiriyor:

Filmim gerçekte ne hakkında? ⟷	**Filmimin tarzı/yaklaşımı ne?**
Süresi ne kadar olacak?	Gözleme dayalı
Bir başı, ortası ve sonu olacak mı?	Bir yazar tarafından kaleme alınmış
Temel karakterler kim ve çıktıkları	Arşiv odaklı
bir yolculuk (fiziksel ya da duygusal)	Drama- belgesel
var mı ?	Canlandırma
Neden ilginç?	Araştırmacı
Hedeflenen kitle kim?	Sunucu odaklı

FİLMİM NE HAKKINDA?

Bu soruların her ikisi de filminizin biçimlenmesinde önemli rol oynayacak. Filminizin ne hakkında olduğunu kısaca Bölüm 2'de ele aldık, şimdi fikrinizin içini doldurmalısınız. Belgesel çekmeden önceki testi geçmeniz için prodüksiyon sürecinin her aşamasında şu soruyu yanıtlayabilmeniz gerekiyor: Filmim ne hakkında? Unutmayın, kitabın başında genel ve spesifik olan arasındaki ayrımdan söz etmiştik; Türk akıl sağlığı sistemindeki insan hakları ihlalleri ile ilgili bir film yapmak isteyebilirsiniz ancak bu filminizin tanımlaması olamaz. Zira fazla genel. Daha spesifik olmalı ve şu soruları cevaplamalısınız:

- Filmimdeki karakterler kim?
- Filmi nerede çekeceğim?
- Filmin hikâyesi nedir?
- Karakterlerimin başına ne gelecek?
- Filmimin başı ve sonu var mı?
- Karakter(ler)imin çıktığı bir yolculuk var mı?
- Kameraya yalnızca birtakım mülakatlar mı çekiyorum yoksa filmim bundan fazlası mı?

Bunlar kendinize sormanız ve cevaplamanız gereken sorulardan sadece bazıları.

Örneğin, yukarıdaki örneğe bakalım; aynı konuyu ele almanın birçok yolu var. Türkiye'de akıl sağlığı alanında çalışan kişilerle bazı kurumlarda yaşanan insan hakkı ihlalleriyle ilgili konuşabilirsiniz. İhlaller hakkında konuşmaya son derece hevesli insan hakları örgütleriyle de irtibata geçebilirsiniz. Oğullarının bu tür bir kurumda yaşadığı tecrübeleri anlatacak bir aileye yoğunlaşabilirsiniz. Bunların hepsi konuya yaklaşmak için doğru yöntemler. Bu yöntemler kapsam ve süre açısından kısıtlıdır. Ne yapmak istediğinize karar verene kadar röportaj

yapabileceğiniz çok insan var; bundan sonra yaptıklarınız tekrarın ötesine geçmeyecek, belki de bir haber için daha uygun olacaktır. Anlatı içeren, seyircinin ilgisini kaybetmeyecek bir şey istiyorsanız, daha yaratıcı olmalısınız. Tek bir kişinin hikâyesini anlatabilir, o kişinin hastaneye kapatılmasından önceki ve sonraki hayatını anlatabilirsiniz. Ailesinden anekdotlar, fotoğraf kullanımı ya da diğer arşiv türleri zaman akışı duygusunu yaratmanıza yardımcı olabilir. Biz de, dayağa, elektroşok tedaviye ve aşağılayıcı muameleye maruz kaldığı bir kurumda dört yılını geçiren ve değişim geçiren biriyle tanışırız. Belki de o kişi söz konusu kuruma karşı dava açmıştır ve filmin bağlamı yalnızca bundan oluşur. Sizin de tahmin edebileceğiniz gibi, biz filmi 'görmeye' başlarız çünkü artık birtakım olgu derlemesinden fazlasıdır; daha ziyade inandığımız ve kendimizi özdeşleştirdiğimiz bir karakter aracılığıyla, kişisel bir hikaye *bağlamı içinde*, bu olguların incelenmesidir. Bunu yaparak, filmin konusuyla daha yakın duygusal bir bağ kurarız.

Başka bir örnek... Diyelim ki, şehrinizde bıçakla işlenen suçlardaki artışla ilgili bir film yapmak istiyorsunuz. Konuyla ilgili yeterince araştırma yaptınız ve bu tür suçların en çok gençler tarafından işlendiğini keşfettiniz.

Pekâlâ, filminiz ne hakkında olacak? Bıçakla işlenen suçlar hakkında araştırmaya dayalı, bir sunucu tarafından anlatılan bir belgesel mi olacak? Araştırmanız sırasında aynı sitede yaşayan iki aile belirlediniz. Ailelerden biri bu suç yüzünden çocuklarını kaybetmiş; 12 yaşındaki oğulları öldürülmüş. Diğer ailenin 15 yaşındaki oğlu, 26 yaşındaki bir kadını bıçakla yaraladığı için Gençlik Gözetim Merkezi'nde tutuluyor. Filminiz ailelerden birine mi, yoksa iki anlatı birbirinin içine geçecek şekilde ikisine birden mi odaklanacak? Aileler üzerine mi yoğunlaşacaksınız yoksa yalnızca hapis yatan suçluya mı? Yoksa nasıl düşündüklerini ve hissettiklerini görmek için hepsi de

bıçaklı olan bir çeteye mi gireceksiniz? Hazırlık araştırmalarından sonra bir yıl boyunca her iki aileyi de izlemeye karar verdiniz; çocuklarının kaybına alışmaya çalışan aile suçluya karşı dava açıyor. Suçlu ise paralel bir hikâyeyle kameraya, üyesi olduğu çeteyi ve bu eylemi neden yaptığını açıklıyor. Benzer bir hikâyenin iki farklı tarafı.

Umarım artık fikrin yalnızca ilgi çekici olmadığını aynı zamanda biçimlenmeye başladığını da görüyorsunuzdur. Bu artık kafanızda görselleşmeye başlayan bir film. Filmin seyri boyunca bir tür ilişki geliştirebileceğimiz karakterleri var. Burada kesinlikle bir yolculuk var ve bu özel durumla ilgili bir film yaparak, bıçakla işlenen suçlara, yargı sistemine ve çete kültürüne daha büyük bir mesele olarak bakıyoruz.

FİLMİMİN NASIL BİR TARZI VAR?

Filmin içeriği ile ilgili fikriniz ve anlatıya dair bir duygunuz oluştuğunda, tarzınızı ya da yaklaşımınızı belirlemelisiniz. Bu alması zor bir karardır zira filminizi kimin finanse ettiği (bkz. Bölüm 6), sahip olduğunuz bütçe, kişisel tarzınız (bunu henüz bilmeseniz de zamanla gelişecektir) ve konunun gerektirdiği yaklaşım tarzı gibi birçok faktöre bağlıdır. Etnografik, deneysel, bilimsel, tarihsel, doğa, sahte belgesel, belgesel-drama vs. gibi farklı belgesel türleri mevcut. Bugün pek çok belgeselci farklı tarzları harmanlayarak kullansa da, en temel olanların bileşenlerine aşağıda bir göz atmak faydalı olacak. Bu yaklaşımların biricik doğalarını sözcüklerle tanımlamak zor bir iş, bu nedenle bahsi geçen filmlerden mümkün olduğunca çok seyretmenizi istiyorum.

Gözleme dayalı belgeseller

Gözleme dayalı belgesellerin tarihi, 1960'ların Doğrudan Sinema'sı ile Hakikat Sineması'na kadar uzanır. İsimden de anlaşılacağı gibi ne bir müdahale, ne yorum ne de mizansene yer



Titicut Follies

vardır ve özünde olayı vuku bulduğu ve geliştiği haliyle gözlemler. Birçok filmde gözleme dayalı sekanslar bulunsa da, tamamı gözleme dayalı filmlerin dar ekipler (genellikle sadece yönetmen/kameraman) ve el kamerası tercih eden kendilerine özgü bir estetikleri vardır. Klasik gözlem belgesellerinin arasında Frederick Wiseman'ın *Titicut Follies* filmi (1967) (Massachusetts'deki Bridgewater Devlet Hastanesi'nin psikiyatri kliniğinde yaşanan ihlalleri gözler önüne sermiştir) ile Richard Leacock'un, ABD'de Başkanlık seçimleri öncesinde Demokratik Parti adaylığı için yarışan John F. Kennedy ve Hubert H. Humphrey arasındaki rekabeti takip eden *Primary* sayılabilir.

Auteur belgeselleri

Aslında tüm belgeseller doğaları gereği bu özelliğe sahip olduğu için bu aldatıcı bir tanımlama. Yine de tanım, yönetmenin kendisini filmin bir parçası yaptığı, kendi hakkında bir film yaptığı ya da özünde açıkça öznel bir bakış açısı sunduğu

filmler kategorisine işaret eder. Örneğin Nick Broomfield hem anlatı hem de görsel anlamda filme dahil olurdu (hem yönetmen hem de ses kayıtçısı olarak). Britanya ve ABD'den birçok çağdaş belgesel bu yaklaşımı benimsiyor, buna Michael Moore'un filmleri de (*Roger and Me*, *Bowling for Columbine* [Benim Cici Silahım] ve *Fahrenheit 9/11*) dahil. Morgan Spulock, filmi *Super Size Me*'de yalnızca görünmekle kalmıyor, filmin süresi olan bir ay boyunca McDonald's yiyecekleri dışında başka bir şey yemeyerek büyük bir zorluğun da üstesinden geliyor. Öte yandan Adam Curtis'in *Power of Nightmares* adlı filmi, son derece kişisel olması ve belirli bir konuyla ilgili bir tez (örneğin genel anlamda kabul görmemiş bir görüş) ileri sürmesi nedeniyle bir auteur belgesel olarak tanımlanabilir- bu örnekte, hükümetlerin bazı siyasi gündemleri hayata geçirebilmek için vatandaşlarına kasıtlı olarak paranoya aşılanması anlatılıyor.

Arşiv odaklı filmler

Birçok film arşiv kullanır ancak bazı belgeseller bizatihi arşiv üzerine kurulmuştur. Buna en bariz örnek, tarihteki belli bir olayı ele alan, bunun yanı sıra haber, eski film görüntüleri ve fotoğraflardan yararlanan tarihi belgesellerdir. Jeremy Isaacs'in 26 bölümlük *The World at War* dizisi klasik örneklerden biridir. Diğer filmler arşivi farklı şekillerde kullanabilir. Mark Achbar, Jennifer Abbott ve Joeal Bakan'ın *The Corporation* adlı filmi, günümüz çokuluslu şirketlerini itibarsızlaştırmak ve dalga geçmek için 1950 ve 1960'lara ait arşiv görüntülerini kullanmıştır. Arşivleri nasıl kullanmak istediğiniz size bağlı ancak onları bir türlü bulamadığınız karakterin yerine ikame olarak kullanmamaya gayret edin. Örneğin yaşayan bir pop star hakkında bir film çekiyorsunuz, bir takım yerlere erişim hakkınız olmadığı için yalnızca arşiv kullanmak, günümüz piyasasının pek hoş karşılamayacağı ikinci sınıf bir filmin ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Yeniden canlandırma, yeniden sahneleme ve Drama-belgesel

Bu eşanlamlı sözcükler, olayın kaydının bulunmadığı durumlarda sekansların yeniden yaratılması anlamına geliyor. Yeniden canlandırmanın, *Crimewatch* gibi televizyon programlarındaki kullanımına şüphesiz aşinasınız. Bu tür şovlarda, bir sahnenin canlandırılması sonucunda seyirci olayın nasıl gerçekleştiğini daha iyi kavrayabilir. Bu trend, Elizabeth'i, Haçlılar'ı, Büyük İskender'i hatta High Definition ekranımızda dolaşan dinozorları görebildiğimiz tarih programlarında son derece yaygın. Aynı zamanda, BBC'nin The *Secretary Who Stole £4million* filmi gibi çağdaş temalara sahip belgesellerde de kullanılıyor. Bununla beraber drama-belgesel, (docu-drama), faction ve belgesel-drama terimleri; dramatik sekanslı, olguya dayanan dramalar ve Peter Watkin'in 1960 Britanyası'nda yaşanan nükleer savaşı anlattığı 1965 Oscar ödüllü *The War Game* filmi gibi sahte belgeseller gibi filmler için dönüşümlü kullanılıyor. Film birçokları için o kadar 'sahici'ydi ki BBC, "Kuruluş, filmin yayın ortamı açısından son derece ürkütücü olduğu hükmüne varmıştır' diyerek yayınına 20 yıl ara verdi.

Animasyon

Animasyonu, bir belgesel tarzı olarak tanımlamak tuhaf gelebilir ancak yönetmenler, karakter seslerinin gerçek olduğu ancak görsel biçim olarak animasyonun tercih edildiği belgesellere giderek daha fazla rağbet ediyor. Channel 4 televizyonu için dört anime belgeselden oluşan bir dizi hazırlamıştım. Her filmde bir kişi kendi akıl hastalığı deneyimini anlatıyordu. Animasyonun kullanımının, görsel olarak bu bireylerin içsel deneyimlerini 'konuşan kafalardan' ya da gözleme dayalı tarzdan daha iyi aktaracağına inanıldı. Başka belgesel yönetmenleri de animasyonu daha hassas konuları işlemek için kullandı: Orly Yadin ve Sylvie Bringas'ın *Silence*'ı (1988) ya da İsveç'te gizli bir mülteci olarak yaşayan 12 yaşındaki Giancar-



Jonathan Hodgon, *Camouflage*

lo'yla yapılan mülakatların sunulduğu David Aronowitsch, Hana Geilborn ve Mats Johansson imzalı *Hidden* filmi. Jonathan Hodgson'un, akıl hastası anne-babasıyla büyüyen kişilerin tanıklıklarını anlattığı *Camouflage* filmi ise canlı çekim ve animasyonu harmanlayarak kullanıyor.

Haber odaklı, araştırmacı ve dışavurumcu gibi belgesel türleri de mevcut. Pek çok film bunların tümünü karıştırarak kullanıyor. Önemli olan hangi tarzın filminize uyduğu ve bu tarzın bir yönetmen olarak sizin becerilerinize ve tercihlerinize ne ölçüde karşılık geldiği.

5- PROJE ÖNERİSİ YAZMAK

Bu aşamada, neden bir proje teklifine ihtiyacınız olduğunu merak ediyor olabilirsiniz. Araştırma yaptıktan, geliştirdikten, düşündükten, görselleştirdikten, tasarladıktan ve dönüp bir araştırma daha yaptıktan sonra filminize başlayabilirsiniz. Evet, başlayabilirsiniz ama fikriniz hakkında bir de proje teklifi yazmak son derece faydalıdır.

Bir kere, filminizin ne hakkında olduğuna dair kafanızın netleşmesine yardımcı olur. Teklifiniz uzunluk olarak bir sayfayı geçmemelidir. Yazdığınız kağıt üstünde bir fikirden ibaret olsa da filminizin işe yarar olup olmadığını daha objektif biçimde göreceksiniz. Teklifi meslektaşlarınıza okutmak ve filmi 'anla-

yıp anlamadıklarını' gözlemlemek yararlı bir egzersizdir.

İkincisi, daha önce de söylediğim gibi, belgeseller bir başına çekilmez, genellikle bir televizyon ya da yatırımcının katılımını gerektirir. İlk etapta yatırımcılar ya da filminizi sipariş edecek aracı editörler, filminizin yatırım yapmaya değer bir proje olup olmadığını görmek için teklifinizi okumak isteyecekler. Spesifik birtakım bilgilerin de bulunması gereken bu tekliflerin özel bir yazım tarzı vardır.

Üçüncü olarak, araştırma evresi sırasında bazı kişiler ya da kuruluşlar, kendilerine, bürolarına ya da arşivlerine erişim imkanı tanıyabilmek adına proje teklifinizi okumak isterler. Tek sayfalık bir teklif, projenizin ne olduğunu sarih biçimde özetler ve prestij katar, dolayısıyla film başlamadan önce elinizin altında olması gereken son derece faydalı bir kaynaktır.

Yukarıda özetlenen amaçlara göre yazılacak proje teklifleri içerik olarak birbirinden farklılaşabilir. Bu bölümde, projenizi önerecek herhangi bir aracı editöre ya da fon sağlayacak bir kuruluşa göndereceğiniz bir proje teklifi inceleyeceğiz, ki genelde tüm öneriler bu amaçla yazılır.

BAŞLIK

Bugünlerde isim her şey demek. Özellikle Britanya'daki editörlerle çalışıyorsanız, projenizin isminin fikri özetlemesi ve akılda kalıcı olması gerekiyor. Eğer televizyonda çok belgesel seyrettiyseniz (izlemiyorsanız, hemen başlayın) daha tabloid, sansasyonel program isimlerine doğru bir yönelim olduğunu fark ediyorsunuzdur. Televizyonlar bunu şöyle meşrulaştırıyor: Çok kanallı bir ortamda rekabet edebilmek için, ismin *filmin ne olduğunu hemen söylemesi* ve geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesi gerekiyor. Bu trendi çok tasvip etmesem de, bu bir gerçek ve siz de ne yazık ki buna riayet etmek zorundasınız. Örneğin, ileri seviyede otistik bir çocuğu anlatan filmin adı *The Boy with the Incredible Memory* (Olağanüstü Hafızaya

Sahip Çocuk) iken, hastalıkları dokunmadan teşhis edebilme yetisine sahip Rus bir genç kızı konu alan filmin adı *The Girl with X-ray Eyes* (X-ray Gözlü Kız). Çok nadir bir cilt kanseri türüne yakalanan ve pek az ömrü kalan birini konu alan filmin adı ise *The Boy Whose Skin Fell Off* (Derisi Dökülen Çocuk). Bu isimler hangi filmin gerçekten iyi olduğuna yönelik bir mesaj iletmiyor; üstelik bu trend büyük bir tartışma da yarattı. Ne var ki bu oyunu oynamak zorundasınız, dolayısıyla filminizin adının seyircinin ilgisini yakaladığına ve filminizi özetlediğine iyice emin olun.

İsmin yanı sıra, filmin uzunluğunu belirlemek de fena fikir değil. Her televizyon farklı bir zaman dilimiyle çalışır, dolayısıyla bu konudaki araştırmanızı iyi yapın (örneğin bir saatlik bir zaman dilimi genellikle 52 dakikalık bir filme tekabül eder). Sizinki, 90 dakika uzunluğunda bir film mi olacak, yoksa bir saat süren bir program mı, dizi mi ya da bir defaya mahsus olarak yarım saatlik bir film mi? Yalnızca tahmin etmeyin ya da iki saatlik bir filmi yarım saatlik bir dilime tıkıştırmayın. Filmin süresi, yapmak istediğiniz filmin türünü yansıtmalıdır.

GİRİŞ PARAGRAFI

Aracı editörler ve yatırımcılar yılda yaklaşık binlerce belgesel proje teklifi alır. Sanırım çok ender olarak oturup, her birini baştan sona okuduklarını söylemeye gerek yok. Genellikle başlığı ve giriş paragrafını okurlar ve ilgilerini çekerse okumaya devam ederler. Bunun anlamı şudur; ilgilerini vakit kaybetmeden yakalamalı, başlık onları heyecanlandırmayı başardıysa, onları bir sonraki altı-yedi satırda gerçekten ikna etmelisiniz. Yoksa teklifiniz, baştan savma bir ret mektubuyla kendini çöpte bulacak, siz de onların filminizle ilgilenme şansınızı kaybedeceksiniz. Sonsuza dek.

Giriş paragrafında hemen konuya girmelisiniz. Filminizin konusunu kısaca bir bağlama yerleştirin, filminizde neyin spe-

sifik olduğunu (örneğin, ne üzerine olduğunu) betimleyin. İdeal olanı ikisi arasında kusursuz bir ilişki olmasıdır. Teklif yazmanın yollarından biri de akademik, makale tarzı bir retorikten kaçınmaktır, bunun yerine sanki gazetede bir televizyon reklamı okuduğunuzu hayal edin. Ve sınavınız şu olacak: Bu filmi seyretmek istiyor musunuz? Cevabınız evetse, doğru yoldasınız. Cevabınız hayırsa, filminiz size bile ilginç gelmiyorsa, bir aracı editörün (ve potansiyel seyircinin) filminizle ilgilenmesini nasıl beklersiniz? Bunu yapmak bir beceri meselesi; mümkün olduğunca çok proje teklifi okumalı, özellikle fazla akademik ve uzun yazma eğiliminden kaçınmalısınız. Bir örnek. Channel 4 için Hıristiyan misyonerlerin çocukları ile ilgili bir dizi kısa belgesel filmin yapımcılığını yapmıştım. Bu çocukların uzun yıllar yurtdışında yaşadıktan sonra Britanya'ya döndüklerinde çevrelerine nasıl uyum sağladıkları konusu hem benim, hem de yönetmen Miriam Lyons'un ilgisini çekmişti. Filmin, çağdaş İngiliz kültürüne ilginç bir perspektif getireceğini ama aynı zamanda söz konusu çocukların deneyimlediği ait olma ve yabancılaşma gibi çelişkili duygulara ışık tutacağını düşünüyorduk.

Bu konuyu sizin ya da benim ilginç bulmam, konunun nasıl okunduğuyla kıyaslandığında ikincil öneme sahip. "Çocukların deneyimlediği ait olma ve yabancılaşma gibi çelişkili duygulara ışık tutacağı"ndan bahseden bir teklif ilginç olabilir ama bu bir aracı editör için hiç de yeterli değil. Bir bakışta bize filmin neyle ilgili olduğuna dair bir fikir vermiyor, üstelik bize ilginç gelse de, (özellikle bu televizyon kanalı için) daha geniş bir kesime hitap edebilmeli.

Bu nedenle proje önerisinin başlığı ve ilk paragrafı şöyle bir şeye benzemeli:

Misyoner' Çocuklar (Mish Kids- Misyonerin kısaltması)

Çocukluğunuzu hep yabancı hissettiğiniz ve size de öyle muamele edilen bir yerde geçirdiğinizi hayal edin. Buna rağmen arkadaşlıklar kurmayı, o ülkeyi sevmeyi ve onu eviniz saymayı öğrendiniz. Sonra birden, tam da ergenliğe adım attığınız günlerde Britanya'ya geri götürüldünüz. Artık eve dönüyordunuz. Ama orası eviniz değildi. Fiziksel görünümünüz onlar gibiydi ama aksanınız değişmişti. Doğru giysileri giymiyor, doğru sözcükleri kullanmıyordunuz. Herkes sizin tuhaf olduğunuzu düşünüyordu. Öyleydiniz de. Global bir göçebe olarak birçok kültürü yaşamış ama hiçbirine ait olmamıştınız. İşte Mis' Çocuklar böyle hissediyor: Yurtdışında büyüyen İngiliz misyonerlerin çocukları, kendilerini bir anda Britanya'da yeni bir hayata başlamaya mecbur edilmiş halde buluyor. Bulaşık makineleri, televizyon kanalları, S Club 7, Topshop, sarhoş olmak, Big Brother, DVD'ler, sığınmacılar ve çene çalmak, onlar için son derece şaşırtıcı bir dünyanın parçaları. Bu kısa belgeseller dizisi (4x3'), inançlarıyla boğuşan ve nereye ait olduklarını bulmak için mücadele veren bu çocukların yaşadığı tuhaf 'tarafsız bölge'yi mercek altına alıyor.

İsim kulağa hoş geliyor, üstelik filmde çocuklar birbirlerine bu isimle hitap ediyor. Bugün bu ad İngiliz televizyonları için fazla imalı sayılabilir, belki de daha ziyade Misyoner Gençler gibi bir şey olmalı. Filmler sipariş edildi çünkü farklı gözlerle görülen ancak hepimizin aşina olduğu bir dünyayı anlatıyordu. Ve giriş paragrafı da kısa ve öz bir şekilde ana temayı özetliyordu.

KARAKTER VE ANLATI

Girişten sonra yazacağınız paragraflar anlatı (ne olacak) ve karakterlerden (kime olacak) söz etmeli. Aracı editörün ilgisini yakaladığınızı varsayalım, şimdi filmde ne göreceğimizi anlatmalısınız. Aşağıda *Mish Kids* örneğinde üç karakter betim-

leniyor. Her film yalnızca üç dakika olduğuna göre, burada anlatıya girmeye gerek yok. Daha uzun filmler için anlatıyı ayrıntılı biçimde ortaya koymalısınız.

Paul

Paul çevresine uyum sağlayamamaktadır. Doğru spor ayakkabılara sahip değildir, Hollyoaks'lar gibi görünmemektedir ve neden bir cep telefonu olması gerektiğini bir türlü anlamamaktadır. Arkadaşlarını Ortadoğu'da bırakmış ve arkadaşlıkların çoktan kurulduğu Middle England'da orta dereceli bir okula kaydolmuştur. Dışarıdan gelendir o. Sömestr başlamadan, Paul, Mish Kids'in uyum sağlaması amacıyla kurulan bir yaz kampına gider. Artık televizyonu kullanmayı, Dyson'ın ne işe yaradığını ve Blazin Squad'in kim olduğunu biliyordur. Ama öğrendikleri hâlâ yetersizdir.

Emma

Emma bekâretini koruyacağına dair Tanrı'ya yemin etmiştir. Babasının, evlendiği gün müstakbel kocasının yüzüğünü taşıyana kadar bu sözünü hep hatırlaması için takması gerektiğini söylediği bir yüzük takmaktadır. Ekvador'da büyümüş ve Amerikan Akademisi'nde okuduğu için bugüne kadar bir sorunla karşılaşmamıştır. Ancak gitmeye başladığı Güney Londra'daki kolejde, kızların tek konuştuğu konu oğlanlardır. Emma da bu çevreye uyum sağlamak istemektedir. Sarışın, güzel ve özellikle erkekler arasında popüler olan Emma, artık gözde grupların bir üyesi olmuştur... Verdiği sözü tutması pek kolay olmayacaktır...

Sarah

Arkadaşları, Sarah'nın tuhaf olduğunu düşünmektedir. Sarah, oğlanlara nasıl davranılacağını bilmemektedir. Muhabbet açmak için "Hayatta seni ne mutsuz eder?" gibi sorular sormaktadır. Yemen'de bu tür sohbetler çok gerekli değildi ve eğitimi evde almak, bırakın arkadaş baskısına maruz kalmayı, arkadaşınız bile olmama-

sı anlamına geliyordu. Kadınlar ve erkekler, ev de dahil olmak üzere her yerde ayrıydılar, yani Sarah daha önce hiçbir oğlanla tanışmamıştı. Britanya'daki kolej hayatına dair özgürlükler, onun için yalnızca bir şok olmamış aynı zamanda üstesinden gelmesi gereken bir zorluk haline gelmişti.

DİĞER KÜÇÜK BİLGİLER

Bir ya da iki sayfalık bir proje teklifi yazıyorsanız, birkaç küçük bilgi daha eklemelisiniz.

- Tarz: Filmin yaklaşımını betimlemeniz gerek. Sunucu odaklı mı, bir auteur belgeseli mi, arşiv odaklı mı, drama-belgesel mi? İdeal olanı, bunun daha ilk paragrafta açık seçik gösterilmesidir, bu bilgi yoksa mutlaka belirtmelisiniz.
- Maliyet hesaplaması: Bu aşamada, ihtiyacınız olan bütçeyi belirlemeniz gerekmese de (bunu projenin sunumunda (pitch) anlatmanız gerekecek; bkz. Bölüm 6) aracı editörün de gözünü korkutmamalısınız. Şayet projenizin içeriği alarm zilleri çalıyorsa (sualtında ya da 35 mm'lik veya 15 farklı mekanda çekim gibi) ekstra maliyetin farkında olduğunuzu ve bunun meşru gerekçeleri olduğunu gösterin; böyle bir durum yoksa bu kısmı atlayın.
- Siz: Kendinizi anlatan küçük bir paragrafa yer vermelisiniz. Bir aracı editör, deneyimlerinizi görmek, bu konuyla neden ilgilendiğinizi anlamak ister. Dolayısıyla eğer konuyla ilgili kişisel deneyiminiz ya da doktora dereceniz varsa, bu bilgileri koymayı sakın ihmal etmeyin.
- Şirket ve Başyapımcı: Daha sonra da üzerinde duracağımız üzere, yatırım yapan bir kuruluşa yaklaşmadan önce mutlaka bir yapım şirketiyle ilişki kurun. Böylece size yüklü bir çek verecek kişi, bir belgeselin nasıl bütçelendireceğini (ve bu bütçeye bağlı kalınacağı) bilen bir yapımcıyla kendini güvende hissedecek. Ancak bir de yüksek kalitede bir film yapmanı-

zı sağlayacak olan başyapımcı bulunmaktadır.

PROJE TEKLİFLERİ, TRETMANLAR, YÖNETMENİN SÖZLERİ VE SENARYOLAR: HANGİSİNİ KULLANMALIYIM?

Bir proje teklifi, filminizin ana konseptini özetleyen bir-iki sayfalık bir belgedir. Bu belge, bir aracı editörün ya da yatırım yapacak kuruluşun ilgisini çekmenize yarayacak birinci öğedir. Filminiz aracı editör tarafından sipariş edilir veya filminizin gelişimi için bir miktar para tahsis edilirse, sıradaki aşama, tekliften biraz daha uzun ve filminin anlatısını daha detaylı açıklayan bir tretman (bazen senaryo da denir) yazmaktır. Bu bazen yönetmenin filmi yapmaktaki motivasyonunu özetleyen birtakım beyanatları da içerebilir. Bu sözcükler birbirlerinin yerine kullanılmaktadır ve bir proje teklifi talep eden birisi, aslında bir tretman istiyordur, ya da tam tersi. Bir kural olarak ilk başta proje teklifini yazmak en iyisidir. Eğer sizden daha fazla bilgi istenirse, bunu sizden ayrıca talep edebilirler. Haftalarca, belki de kimsenin ilgilenmeyeceği bir tretman yazmaktansa, böyle yapmak daha akıl kârıdır. Bununla beraber, - filminizin prodüksiyonunun bir aşamasında filminizin aldığı şekil konusunda kafanızın netleşmesi için bile olsa bir tretman yazmak zorunda kalacaksınız.

6- KAYNAK BULMA VE SUNUM YAPMAK

(Bir tanıma göre: '*pitching*' yapmak belgeselinizi tanıtmak ve destek almak için iyi bir atış yapmak, topu, aracı editorlere doğru sıkı fırlatmak demek. '*Pitching*' belgesel projenizi aracı editörlerin önünde tanıttığınız ve destek almaya çalıştığınız bir sunum biçimi.)

Belgesel film çekmenin bir hobiden öte olacağı zamanlar gelecek. Belgesel çekmekten hoşlanan o kadar çok insan tanıyorum ki işlerinden birkaç ay izin alıp, yurtdışına gidiyor ve ge-

celerini gündüzlerine katarak film çekiyor. Bu çok güzel ancak bir noktada pek çoğumuz sevdiğimiz işi yaparak para kazanmak da istiyoruz. Bir belgeselci olarak çok zengin olmak pek olası değil, dolayısıyla beklentileriniz gerçekçi olmalı. Hâlâ bu kariyere adım atmak istiyorsanız, okumaya devam edin...

Kaynak bulma meselesini kitabın bu kadar başında ele almamın birkaç nedeni var. İlk olarak, belgeselinizi finanse edebileceğiniz farklı seçeneklerden haberdar olmak önemlidir zira sevdiğiniz işi yaparken kendinize bakabilecek güçte de olmalısınız. İkincisi, bir belgesel çekerken, insanların onu seyretmesini isteriz. Filminizin televizyon ya da sinemalarda oynamasını istiyorsanız kaynak bulmak bu anlamda yardımcıdır. Ve üçüncü olarak filminizi yapmak için para istiyor VE mümkün olduğunca çok insan tarafından izlenmesini arzu ediyorsanız, bu, filminizin türünün doğrudan etkileneceği anlamına geliyor. Birinin, bir yerlerde satın almasını umut ederek kafanıza koyduğunuz filmi öylece çekemezsiniz. Televizyon, film ve dağıtım sektörü hem karmaşık hem de buyurgandır. Dolayısıyla filminizin alıcıya çekici görünmesi için estetiği, tarzı, anlatısı, uzunluğu ve genel görünüşüyle ilgili çok ayrıntılı düşünmelisiniz. Prodüksiyon süreci (Bkz. bir sonraki bölüm) boyunca her aşamada bu filmin kime hitap ettiğini ve nerelerde gösterilmesini istediğinizin farkında olmalısınız. Filminizin kaynaksız ya da gösterim planı olmadan iyi bir film olmayacağını söylemiyorum ama örneğin bir bina inşa etmek isteyen bir mimar olduğunuzu düşünün, bunun için finansal kaynağa, imar iznine ve binanın yapısal olarak iyi işlemesi için mühendislerin yardımına ihtiyacınız var.

Nasıl kaynak bulunduğunu aşağıdaki bölümlerde tarif edeceğim. İlki, Britanya, Kuzey Amerika ve Avustralya-Asya'da işlediği haliyle televizyon için kaynak bulma sistemini anlatıyor. Daha sonra Avrupa'daki kaynak yaratma süreci ile belge-

sellerin sinema filmi formatıyla finanse edilmesine değineceğim. Üçüncü olarak ise diğer finansman bulma yöntemlerinden kısaca bahsedeceğim. Bununla beraber bu 'kategorilerin' geçirgen olduğunu da belirtmeliyim. Bir ABD televizyonu tarafından finanse edilen herhangi bir şey, sinemalarda bir film olarak gösterilebilir ya da kısmen Britanya tarafından finanse edilen bir başka filme, Fransız, İngiliz ya da Avustralyalı televizyonlar dahil olabildiği gibi yerel bir sinema ajansından para, özel sermaye veya hibe aktarılabilir. Bu kalemleri mümkün olduğunca sadeleştirmeye çalıştım.

Bu bölümün sonuna doğru sunum ve numune/test kaydının (taster tape) öneminden de bahsedeceğim.

BRİTANYA, KUZEY AMERİKA VE AVUSTRALYA-ASYA'DA TELEVİZYON FİNANSMANI

Bu bölgeleri birlikte aldım çünkü birbirlerine çok benzer çalışıyorlar: Filmlerinize kaynak bulmanın başlıca yolu bir televizyon yayıncısının sipariş etmesidir. Yani bir televizyon kuruluşu (örneğin Channel 4 ya da SBS Australia ya da PBS USA), bir yapım şirketi tarafından sunulan bir fikre dayalı bir filmi sipariş eder. Burada unutulmaması gereken önemli hususlardan bir tanesi de bu kanalların çoğunun kendilerine özgü kuşakları ve zaman dilimlerinin olduğudur, dolayısıyla fikrinizi doğru kuşak ve kanala yönlendirmelisiniz. Örneğin dini ya da gündelik konularla ilgilenen ve yalnızca 52 dakikalık bir zaman dilimine sahip bir aracı editöre, en sevdiğiniz müzik grubu hakkında 80 dakikalık bir müzik belgeseli satmaya çalışmak son derece anlamsızdır. Dolayısıyla bu editörlere yaklaşmadan dahi önce ne aradıklarını, daha da önemlisi daha önce neler yaptıklarını iyice bilmeniz gerekiyor. Hiçbir şey, bir editöre, tarzına uymayan ya da daha iki hafta önce filmini yaptığı bir fikirle gitmek kadar itibarınıza (ve gururunuza) zarar veremez. Peki tüm bunları nasıl öğreneceksiniz? Bir defa

çok fazla televizyon seyretmelisiniz. Bu size hangi tür filmlerin yapıldığına dair bir fikir vermesinin yanı sıra uzunlukları ve belirli kuşaklara göre gruplandırılıp gruplandırılmadıklarını gösterecek. Bunun yanı sıra, pek çok televizyon internet sitesinde, o sıralar ne aradıklarına dair yapımcıları düzenli olarak güncelliyor. (Bunlara nasıl ulaşabileceğinizi görmek için bkz. Bölüm 5)

Örneğin, Channel 4'un *Cutting Edge* adını taşıyan bir kuşağı var. Bu kuşak, kanalın 'belgesel kuşakları arasında altın standart' olarak sayılıyor ve bir auteur'e sahip, kıvrak zekalı, yaratıcı, güçlü anlatı ve gözleme dayalı, 'geçmiş zaman' hikâyeleri arıyor. Bu kuşak genellikle kişisel ve yerele odaklanıyor ancak daha araştırmacı ve uluslararası ürünlerle de ilgileniyor (Meredith Chambers, Aracı Editör, Channel 4) Dolayısıyla filminizin seçilmesini istiyorsanız, ilgili kuşağın alanına girdiğine emin olun. Eğer girmiyorsa, filminiz hakkında yeniden düşünmeli ya da başka yerlere bakmalısınız. Bununla beraber farklı kanallar farklı belgesel türlerini sipariş ederler. Bir Channel 4 belgeseli, içerik ve tarz bakımında ITV ya da SBS'ten taban tabana farklıdır. Ya da Discovery Channel, sözgelimi BBC3'ten daha farklı içerik arayışında olacaktır. Kimin ne aradığı konusunda uzmanlaşmalısınız.

Britanya'da bizler, belgesel fikirlerini sınırlama olmaksızın sipariş eden kanallarla aşırı derecede şımartıldık. Aslında süreç çok basit olabilir: Bir buçuk sayfalık bir proje teklif yazar, sunumunuzu da bir aracı editöre yaparsınız ve şansınız varsa, filminizi çekmek için gereken para size verilir. Gerçekte durum bundan biraz daha karmaşık olsa da Avrupa'daki sistemden daha kolaydır. Britanya'da ve bir ölçüde Avrupalı olmayan diğer ülkelerdeki sistemin birtakım avantajları ve dezavantajları var. Bu görece basit bir süreç olsa da son derece rekabetçidir. Aynı zaman dilimi için rekabet eden abartısız binlerce kişi ve yapım şirketi var ve genellikle şansları sizinkinden da-

ha yüksek. Büyük yapım şirketleri, tek işi proje teklifi yazmak ve yerel televizyonlar için fikir geliştirmek olan büyük ekiplere sahip. Onlarla rekabet etmeye kalkışmak yerine, onlarda olmayan bir şeye sahip olun. Bu, büyük şirketlerin erişemediği bir konu ya da filmin konusu olacak özel bir karakter olabilir. Bunun da anlamı şudur: Siz olmadan kimse bu filmi yapamaz.

Diğer bir önemli nokta da, yapım şirketlerinin, tek bölümlük belgesellerden ziyade dizi çekmeye eğilimli olmalarıdır. Neden? Tamamen ticari bir bakış açısıyla söylersek, tek seferde birden fazla film çekmek daha mantıklıdır çünkü daha çok kazandırır. Bir birey ya da küçük bir yapım şirketi olarak bir belgesel dizisi çekmek oldukça zordur- onu dağıtacak deneyime ya da kaynağa sahip değilsiniz. Ama bir bölümlük bir belgesel tam size göre. İyi bir hikâyeniz ve size özel şaşırtıcı bir erişim imkânınız varsa, doğru yoldasınız demektir.

AVRUPA'DA TELEVİZYONDAN KAYNAK BULMA

Sizi, yerel yapım şirketlerinden üstün kılacak unsurlardan biri de Avrupa pazarına girebilmek. Yukarıda sözünü ettiğimiz nedenlerden dolayı büyük yapım şirketleri bu markete girmeyi fazla tercih etmiyor. Görünüşte, kaynak bulmak için daha karmaşık bir yöntem ancak iyi matematik yaparsanız, şansınız, ulusal televizyondan kaynak elde etmek için uğraşmaktan daha yüksek olacaktır. Avrupa merkezli kaynak bulmanın temeli, farklı ülkelerdeki farklı televizyonların küçük miktarlarda para koymalarını sağlamaktır. Bu çok zaman isteyen ve pek çok ortakla pazarlık yapmayı gerektiren bir süreçtir.

Bu pazara girmek için diğer neden ise Avrupa televizyonlarının ilgilendiği belgesel türlerinin, yukarıda bahsedilen kanallardan oldukça farklı olmasıdır. Britanya ve ABD, geniş kitlelere hitap edebilecek, yorumun daha serbest kullanıldığı, hatta bazı yönetmenlerin de son derece kısıtlayıcı bulduğu belirli bir belgesel türünü tercih ediyor. Britanya'da televizyon

seyrederseniz, belirli bir belgesel türüne yönelik güçlü bir eğilim olduğunu fark edeceksiniz. Çoğunlukla 'formatlanmıştır' yani yapısı, yaratıcılığı sınırlayan bir takım önceden belirlenmiş kurallara göre ayarlanmıştır. Temalar genelde sansasyonel ve incelikten uzak olup, anlatımı yoğun bir yorumlama yöntemine dayanmaktadır. Avrupalı yayıncılar da bu tür filmlerle ilgilenmektedir ancak konuya daha derin yaklaşmakta ve filmin daha 'yaratıcı' bir yaklaşıma sahip olmasına imkân tanımaktadır.

Avrupa'da birkaç büyük televizyona karşılık çok sayıda küçük kuruluş var. Burası bir ortak yapım coğrafyası, bunun anlamı iki ya da daha fazla televizyonun tek bir belgesele yatırım yapması. Dahası, burası aynı zamanda bir ön-satış cenneti, bu da daha fazla televizyonun filminize küçük miktarlarda para koyması anlamına geliyor. Size düşen, bu televizyonlardan bazılarının filminize yatırım yapmasını sağlamak. Birkaç yapımcı bulduğunuz anda, başka küçük televizyonlar da filminizle ilgilenmeye başlayabilir, bu da uzun bir pazarlık, sunum ve umut içinde filminize kaynak bulma süreci demek.

Belgesel Maliyesinin Jargonu

Filmlerin finanse edilmesi konusu çok karmaşık gelebilir ancak sürekli karşınıza çıkacak birkaç terim var. Dolayısıyla ne anlama geldiklerine bir göz atmak doğru olacak.

Sipariş etmek: Bu en kolayı. Anlamı şu; bir televizyon (ya da başka bir yatırımcı) filminizi çekmeniz için size para verir. Örneğin Britanya'da bir televizyon kanalının filminiz için size para vermesi, belgesellere kaynak sağlamanın en sık rastlanan yöntemidir. Bir televizyonun, maliyetlerin yüzde 100'ünü karşılayacak şekilde filminize yatırım yapması son derece olağandır.

Ortak yapım: Kafa karıştırıcı bir terim. Bir televizyonun perspektifinden söylersek, bir ya da daha fazla televizyonun bir araya gelerek tek bir filmi finanse etmesi demek. Bu yönteme Britanya'da çok

sık rastlanmasa da Avrupa'da işler çoğunlukla bu şekilde yürüyor. Televizyonların, kendilerine ortak aramalarının ardında finansal nedenler var: Her ikisi de daha az parayla katılabiliyor ve sonunda tamamlanmış bir filme sahip oluyor. Yapımcının perspektifinden ise bu terim bambaşka bir anlama bürünerek, bir film için ortaklık kuran iki ya da daha fazla yapımcı şirket anlamına geliyor. Bunun da temel nedeni finansal, üstelik farklı ülkelerdeki farklı yapım şirketleri, özel kaynaklara erişebilir. Her firmanın filme farklı bir şey katması itibariyle bu ortaklık son derece yaratıcı da olabilir.

Ön-alış: Ön satış olarak da bilinir. Televizyon (ya da diğer yatırımcıların/dağıtımcıların) filminizi bitmeden satın almasıdır. Filminizi kendi bölgelerinde ya da ülkelerinde kullanmak üzere satın almayı garanti ederler. Sipariş etmenin aksine, filminize daha az yatırım yaparlar, kurgu sürecine müdahale etmezler ve filminiz tamamlandığında sınırlı bir kullanım için size lisans ücreti öderler.

Edinim (Acquisition): Televizyonun ya da dağıtımcının bitmiş filminizi alması demek. Filminiz başka bir televizyon tarafından finanse edilmiş olabilir (örneğin Discovery) ve siz de onu başka birine satıyorsunuzdur (örneğin BBC) ya da masraflarını kendinizin karşıladığı ve birinin satın almasını umduğunuz bir filmdir bu. Bu son kategorinin örnekleri arasında Esteban Uyarra'nın *War Feels Like War* da (Bölüm 6'da ayrıntılı bir şekilde anlatılıyor) var.

Bu kitapta Avrupa ortak yapım sisteminin tüm ayrıntılarını işlememiz mümkün değil ancak yine de süreci kolaylaştıran yardım elleri var. Avrupa Belgesel Ağı (The European Documentary Network – EDN) bu bilgiye erişimi sağlamak için, 'EDN Televizyon El Kitabı' adıyla muhteşem bir kaynak yayımlıyor. Bu kitap, Avrupa'daki bütün aracı editörlerin tek tek listesini, irtibat bilgilerini ve konularına, uzunluklarına ve formatına göre hangi türde film aradıklarına ilişkin bilgi veriyor. Üstelik her bir yayıncının sipariş, ön-satış ya da edinimle ilgilenip ilgilenmediğini de belirtiyor.

Belgesel çekmek çoğunlukla ne bildiğinizden ziyade kimi tanıdığınızla ilişkilidir. Müstakbel bir belgeselci olarak, çok, çok, çok büyük bir gölde yalnızca küçük bir balıksınız ve aracı editörlerle ilişki geliştirmeniz gerçekten çok önemli. Bu, özellikle Avrupa için geçerli. Orada bu tür toplantıların gerçekleştiği etkinlikler düzenleniyor. Konuyla ilgili daha fazla bilgi, kitabın üçüncü kısmındaki festivaller bölümünde ele alınacak. Bunun beraber, Avrupa'da temek kaynak bulma yollarını öğretmenin yanı sıra aracı editörlerle bir araya gelmeyi sağlayan bazı eğitim girişimlerinden söz etmek gerekiyor. EDN, Avrupa'nın pek çok yerinde mevcut olan bu eğitim kurslarına katılım olanağı sunuyor. İnternet sitelerinden daha fazla bilgi bulabilirsiniz (www.edn.dk).

Bu kurslar proje temelli, yani eğitim seminerlerine bir belgesel fikriyle gelmeniz gerekiyor. Genellikle birkaç gün sürüyor ve üç ana unsurdan oluşuyor. Birincisi, Avrupa'da belgesel finansmanını benden daha ayrıntılı anlatıyorlar. İkincisi, yazılı proje teklifiniz ve sözel sunumunuz üzerinde çalışma imkânı buluyorsunuz. Üçüncü olarak da -ki bu aralarında en iyisi- yaklaşık 15 aracı editör karşısında projenizi sunuyorsunuz. Bunlar resmi sunum etkinlikleri; aracı editörler de Avrupa'nın dört bir yanından (bazen daha da uzaktan) gelerek bu toplantılara katılıyor. Sunum pratiğini gerçek bir ortamda yapmakla kalmıyor, filminizle ilgilenilmesi, bazen de masaya para konması şansını da yakalamış oluyorsunuz. Belki de en önemlisi, Avrupa belgesel dünyasının kilit oyuncularıyla yıllar sürebilecek özel ilişkiler kurma fırsatını elde ediyorsunuz.

Avrupa'da kaynak ve uzmanlığa ulaşmanın bir diğer yolu da MEDIA (www. mediadesk.co.uk) adlı bir kuruluş. Bu örgüt, görsel-işitsel sektörde eğitim, yapım ve gösterim alanlarına finansman sağlamak amacıyla Avrupa Birliği tarafından kuruldu. Bunlar, hem yapım şirketleri hem de 'yeni yetenekler' için kısmi kaynak sağlıyor. MEDIA onaylı eğitim kurslarından EU-

RODOC (www.eurodoc.fr) ve Discovery Campus (www.discoverycampus.de) özellikle önemli. Bu kurslar yukarıda sözünü ettiğimiz EDN kurslarına benziyor ancak bir yıl boyunca iki ya da üç hafta eğitim vererek projenizi daha ayrıntılı biçimde geliştirmenize olanak sağlıyorlar. Tıpkı EDN gibi onlar da bir Sunum Forumu'yla sona eriyor. Bu atölyelerde yer almak için sıkı rekabet şart ama pazara girmeyi öğrenmek için paha biçilmez bir yol.

Filmi ne zaman çekmeli, ne zaman vazgeçmeli?

Şimdiye kadar televizyondan kaynak sağlamanın farklı yollarını ele aldık. Felaket tellalı olmaktan nefret ediyorum ama bu noktada bilmeniz gereken bir şey var. İlk defa yönetmenlik yapıyorsanız -yani daha önce hiç belgesel çekmediyseniz- ilk filminizi hemen çekmeye başlamanız pek olası değil. Bu, yatırılan büyük miktarda paralar göz önüne alındığında birçok açıdan anlaşılabilir (bir saatlik tipik bir belgesel 40.000-120.000 £ gibi rakamlara mal olabilir), dolayısıyla sizin ne yaptığınızı bildiğinizden emin olamayan editörler için bu büyük bir risk. Burada şu sorunun sorulması gerekiyor: Daha önce hiç film çekmediysem, televizyon için nasıl çekebilirim? Bunun birkaç cevabı var, bir göz atalım:

'Yeni Yetenek' Programları – Özellikle Britanya'da bazı yayıncılar 'Yeni Yetenek' olarak adlandırdıkları kişilere çeşitli fırsatlar sunarlar. Örneğin Channel 4'te *3 Minute Wonder* adlı bir program var. Adından da anlaşıldığı üzere bu program, kanalın akşam haberlerinin hemen ardından yayınlanan üç dakikalık bir belgesel. Büyük kanalların özellikle yeni yönetmenlere sundukları başka kuşaklar da var. Bunlarla ilgili güncellemeleri ve benzer girişimleri televizyonların internet sitelerinde ve DFG'nin sitesinde (www.dfgdocs.com) bulabilirsiniz. Ne var ki burada talihsiz bir aldatmaca var. 'Yeni Yetenek' terimi gerçekten de 'Yeni' anlamına gelmiyor. Burda,

yayınlanmamış bile olsa birkaç film çekmiş olmanız ya da endüstride tecrübeniz olduğu varsayılıyor; örneğin yardımcı yapımcı veya kurgucu olarak.

Hakkınız için Savaşın – Bu filmi gerçekten yapmanız gerektiğini hissediyorsanız ve ne yaptığınızı bildiğinizi düşünüyorsanız, o halde filmi yapma hakkınız için savaşmalısınız. Konunuz için özel erişim imkânına sahip olmanızın yanı sıra bir demo kaydınız da varsa şansınız artacaktır. Bunun sizin en büyük şansınız olduğunu unutmayın, eğer elinizin yeterince güçlü olduğuna inanmıyorsanız, daha ilk komisyonunuzda blöf yapmanın hiçbir anlamı yok.

Yapım Şirketleriyle Çalışmak – Televizyonların, belirli bir geçmişi olan yönetmenleri tercih ettiği bir gerçek. Sürekli ilişkilerinin bulunduğu yapım şirketlerini tercih ettikleri de bir gerçek. Bunun nedeni, başyapımcının tam zamanında ve bütçeye sadık iyi bir film çıkaracağını bilmeleri. Yani eski bir yapım şirketiyle herhangi bir ilişki geliştirebilirseniz, yukarıda bahsedilen senaryolar dahilinde eliniz güçlenecektir. Bunu yapmak için hoşunuza giden film türlerini seyretmeli ve onları hangi şirketlerin yaptığına bakmalı, sonra da onlara doğrudan bir fikirle gitmelisiniz. Yapım şirketlerinin tam listesi (uzmanlık alanlarının tanımlamalarıyla birlikte) Pact Directory'de bulunabilir (bkz. www.pact.co.uk). Filminizi çekmeyecek bile olsanız, makul bir yapım şirketi fikrinizi geliştirecek ve yapılacak sipariş de sizi, ya araştırmayı ya da belki yardımcı yapımcı olarak yapım ekibinin bir parçası yapacaktır. Bunu küçümsemeyin: Bu yapım sürecini öğrenmek için fantastik bir fırsat, hem fikrinizin kontrolünü kaybediyor bile olsanız her zaman bir 'gelecek sefer' vardır.

SİNEMA FİLMİ FİNANSMANI

Sinema salonlarında gösterilecek belgesellerin finansmanı biraz karmaşıktır. Bu yalnızca finansal yapının karmaşıklığından değil, söz konusu tanımın muğlaklığından da kaynaklanıyor. Bildik tanım -sinema salonlarında gösterilen- buraya tam

oturmuyor, zira sinemalarda gördüğümüz birçok Avrupa filmi (örneğin *Être et Avoir*) televizyon tarafından finanse edildi (*The Corporation* gibi Kuzey Amerika belgeselleri de). Dolayısıyla sinema filmi hakkında yazabilmek için, sadece bu alan için kullanılan özel fonların dışında televizyon pazarını da iyi bilmek gerekiyor. Sinema belgeseli için en işe yarar tanım "60 dakikayı geçen bir film" olsa gerek. Britanya ve ABD'de biz, sinema salonunda gösterilen ve yapı ve biçim açısından televizyon belgesellerinde açıkça farklı olan filmleri bu kategoriye sokuyoruz. Avrupa'da genellikle 'yaratıcı belgesel' kavramı kullanılır; bunlar çoğunlukla televizyon tarafından finanse edilse de, bizim sinema belgeselleri olarak adlandırdığımız filmlerle aynı türdendir. Kafanız mı karıştı?

Belgeselinizi, bir sinema filmi gibi finanse ettirmenin birçok yolu olsa da, bunlar ana olarak üç kategoride sunulabilir. Birincisi, yukarıda da bahsedildiği gibi televizyonlar aracılığıyla finansman temin edebilirsiniz. İkincisi, sinema belgesellerine yatırım yapan yatırım kuruluşlarına başvurabilirsiniz. Bunların birçoğu kitapta Bölüm 5'te anlatılıyor. Son olarak ise hibe, ödenek, dağıtımcılarla anlaşma, vergi muafiyeti, satıp geri kiralama, özel sermaye ve köprü kredisi gibi yöntemleri kullanarak kurmaca sinema filmi yaklaşımını da benimseyebilirsiniz. Bu yaklaşım kural olmaktan çok bir istisna olduğu için üzerine eğilmeyeceğim. Ayrıca bu süreci ayrıntılarıyla anlatan pek çok kitap var, bunlardan birkaçından Bölüm 5'te söz edeceğim.

ALTERNATİF KAYNAK BULMA YOLLARI

Bazen deneyiminiz olmadığı, bazen de (uzunluğu, tarzı ya da konusu itibariyle) televizyonların ilgisini çekmeyecek bir tür film yapmak istediğiniz için farklı kaynak bulma yolları aramak isteyebilirsiniz. Filminiz televizyon ya da sinemada yayınlansa bile, ille de bu şekilde finanse edilmek zorunda değil. Hangi ülkede yaşadığınıza bağlı olarak, (açık ya da örtük

şekilde) bizatihi belgesel finanse etmek için kullanılan film fonlarına ulaşabilirsiniz. Her ülkenin kendi ulusal ve bölgesel film fonları var. Bunun yanı sıra konunuzla ilgilenebilecek yardım kuruluşları, sivil toplum örgütleri, vakıflar ve hibe yardımı yapan kuruluşlar da var. Burada temel olan şey yaratıcı düşünmek ve kişi ve kurumların para vermelerini sağlamak için ikna edici olmak.

Örneğin, yakınınızda oturan yaşlı Yahudi bir göçmen çiftiyle ilgili gözleme dayanan bir belgesel yapmak istiyorsunuz. İlginç hayatlarını incelemek, ailelerini bir daha hiç görmemecesine Polonya ve Litvanya'da nasıl bıraktıklarını mercek altına almak istiyorsunuz. Geniş Yahudi nüfusu olan ülkelerde Yahudi film fonları var. Hatta filminizin bir kısmını finanse edecek yerel Yahudi örgütleri dahi bulabilirsiniz; bu bir yerel sinagog bile olabilir. Hindistan'da çocuk felcinden mustarip çocuklarla ilgili bir film için UNESCO ya da Christian Aid, Sınır Tanımayan Doktorlar veya OXFAM'dan kaynak temin edebilir. Misyoner çocuklarını izleyen bir film (bu örnekten daha önce bahsetmiştik) sayısız Kilise ve Hıristiyan örgütü tarafından finanse edilebilir. Ya da dünyanın en tehlikeli bungee jumping atlayışlarını yapan ekstrem spor tutkunu bir grup insanı izleyen bir belgesele, bir spor markası ya da dergisi kaynak sağlayabilir. Kaynak bulma meselesiyle ilgili endişelenmeniz gereken başlıca şey, editoryal kurgu konusu. Örneğin, hiçbir koşulda yerel kilise, misyonerlerle ilgili filminizde neyin doğru (ya da yanlış) olduğunu dayatamaz, bir spor markası filminizdeki kişilerin, kendilerine ait bazı spor ürünlerini giymeleri konusunda ısrarcı olamaz (tabii bunu isteyen siz değilseniz).

Basitçe söylersek, eğer parayı veren, filminizin editoryal bütünlüğüne ciddi anlamda etkide bulunacaksa parayı kabul etmemelisiniz. Bazen bu almanız gereken ahlaki bir karardır. Filminizin televizyon ekranlarında göründüğü durumlarda da bazı kaynaklardan elde edilen (özellikle tütün firmaları ile ilaç

sanayi) fon yardımını düzenleyen birtakım ulusal (ve uluslararası) kanunlar var.

KENDİNİ FİNANSE EDEN BELGESELLER

İsminden de anlaşıldığı üzere, bunlar, resmi bir finansman olmadan kendi başınıza çektiğiniz belgesellerdir. Bu ya bir 'kredi kartı' filmi olacaktır ya da özel sponsorlar sayesinde çekilen bir film.

Kendi belgeselinizi finanse etmenin birtakım avantajları ve dezavantajları var. Avantajı, filminiz üzerinde tam bir özgürlüğe yani kontrole sahip olmanızdır. Dezavantajı ise (cüzdanınızı boşaltması gerçeği dışında) paranızı -ya da özel sponsorluk durumunda başkasının parasını- geri alacağınızın hiçbir zaman garantisinin olmamasıdır.

Filminizi kendiniz finanse edecekseniz, birkaç hususu akıldan çıkarmamakta fayda var. Bir defa maliyetleri asgari seviyede tutmanız çok önemlidir. Bunun anlamı filminizi kendiniz çekmeniz ve pahalı otellerden, kişisel asistanlardan ve kalabalık ekiplerden kesinlikle kaçınmanızdır. İkinci ve en önemli nokta ise hâlâ seyircilerin izlemek isteyeceği, televizyoncu ya da dağıtımcının satın almak isteyeceği bir film yapmanız gerekiyor. İşte burada bir ironi var. Filminizi, kimse ilgilenmiyor diye kendiniz finanse ediyor olabilirsiniz, ancak aynı şekilde filminizle kimse ilgilenmiyorsa bittiğinde alacak kimse de olmayacaktır. Yani, şayet masraflara ayırdığınız sınırsız bir geliriniz yoksa ve filminizi kendiniz çekecekseniz o halde onu kafanızdaki televizyon ve alıcılarla yapın. Filminizin hangi kanalda yayınlanacağını ya da sinemada gösterilip gösterilmeyeceğini iyice düşünün. Ve filminizi daima bu hususları aklınızdan çıkarmadan çekin, aksi takdirde boş bir hesap bakiyesi ve kızgın olmasalar da hayal kırıklığına uğramış yatırımcılarla birlikte tüm çabalarınız boşa gitmiş olacak. Kendi filmlerini başarılı bir şekilde finanse etmiş ve dağıtmış pek çok yönet-

men var. Örneğin Simon Chambers, *Every Good Marriage Begins with Tears* filmini kendi imkânlarıyla çekti, onu en büyük belgesel festivallerine sokmayı başardı ve daha sonra da film BBC'nin *Storyville* kuşağı tarafından satın alındı.

Özel yatırımcılarla ilgili küçük bir hatırlatma; bu kişiler arkadaşlarınız, aileniz ya da ailenizin arkadaşlarıysa, paralarını alamamaları durumunda ne hissedeceklerini şimdiden düşünmeniz gerekiyor. Belgeseller ender olarak iyi para kazandırır, hasılat rekorları kıranları bile bazen fazla kâr getirmez. Bence en doğrusu, yardım yapanlara her zaman dürüst olmanız; zira çoğunlukla kâr etmek için değil söylediğinize inandıkları için filminize yatırım yapmak isterler.

SUNUM (THE PITCH)

Sunum yapmak özel bir beceri olup, proje teklifi yazma zanaatından farklıdır. Proje tekliflerinin son derece faydalı bir işlevi vardır; fark edilmenizi ve dikkatlerin projenize yönelmesini sağlarlar. Eğer iyi yazılmışsa, bir aracı editörün sizi ve projenizi daha fazla merak etmesine yol açar. Bu aşamaya gelmişseniz, artık onu sunmanız gerekir. Yazılı teklifler, sunum forumları ve fon ajansları için paha biçilmez değerde olsalar da filminizin sipariş edilmesini sağlayacak olan sunumdur. Zira editörü, dağıtımcıyı ya da diğer yatırımcıları etkileyeceğiniz ya da yabancılaştıracağınız yüz yüze ilk karşılaşmadır.

Fikrinizin sunumu için üç temel beceri gerekiyor. Bunlardan ilki fikrinizi birkaç cümlede özetleyebilmek. İkincisi ise projenize tutku katmaktır. Tutkulu sunumlara tav olan çok aracı editör gördüm; fikrinize gerçekten inandığınızı görmek çok etkilidir ve projeniz için çok çalışacağınız konusunda yatırımcıyı da ikna edebilir. Üçüncüsü, belki de en önemlisi ise bir televizyonun sorabileceği soruları önceden kestirmektir. Bilmek istedikleri tek şey filmin ne hakkında olduğu değildir -böyle olsaydı çok kolay olurdu- aracı editörler birer işadamıdır ve

fikrinizin maliyetini karşılayıp karşılayamayacaklarını ve kanalları ya da fonları için uygun olup olmadıklarını bilmek isteyeceklerdir. İşte bir aracı editörü tavlamanın gizli rehberi:

Televizyonunuzu tanıyın ve hangi zaman dilimine talip olduğunuzu bilin. Fikrinizin piyasanın ihtiyaçlarıyla ilişkili olması gerektiğinden bahsederken, bu konuyu Bölüm 2'de ele almıştık. Şimdi ise kime sunum yaptığınız hakkında daha fazla şey bilmeniz gerekiyor. İlk olarak, neden özellikle o kanala veya yatırımcıya sunum yapıyorsunuz? Peki neden onlar, filminizle bir başka yatırımcıdan daha fazla ilgileniyor? Filminiz History Channel tarzında mı, yoksa Sundance Fund'ın yatırım yapmak isteyeceği türde mi? Daha da önemlisi, eğer sunumunuzu bir televizyon kuruluşuna yapıyorsanız, filminizi hangi saat diliminde seyretmek isteyeceğinizi düşünmeye çalışın: Saat 21.00 kuşağında mı gösterilmesini tercih edersiniz? Bu arzunuz, kanalın mevcut kuşaklarına uygun mu? Filminiz gerçekten de bu kanalın yatırım yaptığı filmlerden biri mi? Bunları öğrenmenin tek yolu, çok fazla televizyon seyretmek, farklı kuşaklarda yayınlanan türleri iyice incelemek, aracı editörlerin tam olarak ne aradıklarını tartıştıkları etkinliklere ve konferanslara katılmak ve televizyonun ya da yatırımcının internet sitesinde bulunabilecek ekstra kaynak temini bilgilerini araştırmak. (Bunların bir listesi için bkz. Bölüm 5)

Programın süresi. Filminizin ne uzunlukta olacağını ve kanalın mevcut saat dilimlerini bilmeniz gerekiyor. 90 dakikalık bir filmin sunumunu yapmak istiyor olabilirsiniz ki şayet bu format kanalın portföyünde mevcut değilse, sinemalarda gösterilecek bir salon belgeseli olması daha doğru olur. Ya da filminizi yarım saatlik olarak lanse edersiniz ancak derinliği itibariyle daha uzun bir film gerektirmesi itibariyle bu süreye daraltılacak türde bir film değildir. Ayrıca 'bir saatlik' ya da 'yarım saatlik' zaman dilimlerinin son derece ender bulunduğunu da bilmenizde fayda var. Reklamlar ve kurum içi promosyonlarla birlikte, 'yarım saatlik' bir program 20

ila 30 dakika arasında sürerken, 'bir saatlik'ler 45 ila 60 dakika arasında seyreder.

Aynı film daha önce yapıldı mı? Bazı iyi fikirler, daha önce kullanılmış olabileceklerine dair bir duygu yaratır. Bu bazen mümkündür, hatta belki de tam da görüştüğünüz kanal tarafından çekilmiştir. Dolayısıyla, o kanalın zaten birkaç ay önce çektiği filmin sunumunu yaparken son derece budala görünebilirsiniz. Söylediklerim size saçma gelebilir ama bu hataya düşen birçok yapımcı tanıdım. Bir kez daha yineliyorum, araştırmanızı iyi yapın ve bu utanç verici durumlara düşmeyin.

Kim yapıyor? Bu gerçekten önemli. Bu filmi kimin yapacağı hakkında konuşmalısınız. Yönetmen kim? Başyapımcı kim? Filmi üstlenecek yapım şirketi kim? Bu sorulara cevap vermek son derece önemli; yeni bir yönetmene ait bir filmin bu bilgileri sunmadan elemeyi geçtiği nadirdir. Aracı editörler risk almayı sevmezler ve iyi bir yönetmen, iyi bir yapımcı, muhteşem bir başyapımcı ve ticari bir yapım şirketinin desteğini almadan bir projeye binlerce pound ödemek istemezler. Örneğin eğer ekranda bir sunucu olacaksa, bunu söylemenin tam zamanı; tabii bu kişilerin sunuculuk yapacaklarından da emin olmalısınız 'Elbette, filmimi John Cleese sunacak' dediğinizde, eğer onunla daha irtibat kurmadıysanız biraz aptal görünmeniz muhtemeldir.

Kaça mal olacak? Bir kez daha söylüyorum, sunum toplantısına giden özgüveni yüksek öyle yapımcılar ve yönetmenler tanıyorum ki, sıra maliyet sorularına gelince dünyaları kararıyor. Çünkü çoğunlukla bunun hakkında hiç düşünmemiş oluyorlar. Genelde yapılan iki temel hata var. İlkini yeni yapımcılar ve yönetmenler daha sık yapıyor: Kendilerine çok az para (sözgelimi bir saatlik bir film için 10.000 £) verileceğine düşündükleri için son derece umutsuzlar. Bu sizin gülünç görünmenize neden olmakla birlikte elemeyi geçme şansınızı sabote etmenizin ya da en azından yetkinliğiniz hakkında şüphe uyandırmanın en kesin yoludur. Diğer hata ise bir servete mal olacak ver birçok televizyonun karşılayabile-

ceğinden yüksek maliyetli bir fikir sunmaktır. Yani, Uluslararası Uzay İstasyonu'nda bir film çekmeyi aklınızdan bile geçirmeyin! Bir fikir vermesi açısından -çok kaba taslak bir fikir- bir saatlik ve tek bölümlük belgesellerin maliyeti 40.000 ila 100.000 arasında değişir. Bu rakamların altında ya da üstündeyseniz tehlikeli sularda geziniyorsunuz demektir. Filminizin bütçesini dikkatli çıkarın, bunun nasıl yapılacağını bilmiyorsanız, size yardım edecek bir yapımcı ya da yapım sorumlusu bulun. Prodüksiyonunuzu Yönetmek konusunu ele alan Bölüm 14'te filminizi nasıl bütçelendireceğiniz meselesi için bir takım ipuçları var.

Filminizi ne zaman çekeceksiniz? Burada gerçekçi olmalısınız. Bazı aracı editörler üç aylık bir süre sonrası için uygun bir zaman dilimi önerebilirler. Bu zaman zarfında filminizi yetiştirip yetiştiremeyeceğinizi bilmeniz gerek. Şayet yapamayacaksanız dürüst olun, gerçekçi bir zaman çizelgesi sunmalısınız.

Aracı Editörün Rolü

Yaşayacağınız en temel zorluklardan biri de kendi reklamınıza inanmaya bir türlü başlayamamanızdır... Aracı editörler, fazla arzla yüklü olan pazarda alıcı rolünü oynarlar; bunun anlamı şudur, tüm bağımsız yapımcılar arkadaşınız olmak ister, size bir içki veya öğle yemeği ısmarlamaktan mutluluk duyar ve esprilerinize gülerler. Bunun yanı sıra bir aracı editör olmak, ne zaman bir yapımcı yolunuzu kesse sunuma maruz kalmanız da demek. Bir Pazar sabahı lokalimiz olan Lido'da 15 dakika boyunca dinlediğim bir sunumun en güzel anılarımdan biri olduğunu söyleyemem. Ama bu işin güzellikleri ve eşsiz yanları, kötü taraflarından ağır basıyor. Bu meslekte son derece yaratıcı, şanslıysanız tutkuları sizinkiyle birleşerek, bütünü parçaların toplamından daha büyük bir şey yaratacak kişilerle çalışıyorsunuz. Ve eşsiz olan kısmı da şu, insanların hayatları üzerinde gerçek bir etkiniz olabiliyor; bu insanlar, hayatı güzelleştiren, inşa edilmiş gerçeklik belgeselleriyle

kimi zaman karakterlerdir (*The Singing Estate* vs); kimi zaman da daha çok şey öğrenmeleri için ilham verdiğimiz ya da basitçe duygusal bir tepki uyandırdığımız izleyicilerdir.

Kim Peat, Channel 5'te Gündüz kuşağı Sanat, Din Denetmeni

Aracı editörlük televizyon cephesinde son derece ayrıcalıklı ve yaratıcı bir rol. Bu meslekle ilgili en güzel şey, mütemadiyen yetenekli insanlara ulaşmanız ve hayal gücünüz ile beyninizi her yeni gün daha da esnek kılma fırsatına sahip olmanız. Asla işe isteksiz gitmedim. Aracı editörler, bir fikrin doğuşundan yayınına kadar televizyon dünyasının yaratıcılarıdır. Başarılı bir aracı editör olmak için bence en önemli şey seyirciyi çözmüş olmak ve halkla anında ilişki kuracak fikirler seçme yeteneğine sahip olmaktır. Aracı editörler bir vizyona ve şeytan tüyüne sahip olmalı ancak aynı zamanda mükemmeliyete ulaşmak için prodüksiyon sürecinde yapımcıları yönlendirme yetkinliğinde de olmalı; anahtar, vizyon ve düşünce berraklığıdır. Ancak aracı editörün pozisyonu gereği, çalışmanız sürekli analiz ve risk altındadır. Bu, siz kanalın isteklerini gerçekleştirmeye çalıştıkça, yenilik ve yaratıcılık arasında ince bir denge kurmaktır- çok fazla başarısızlık ve yenilik, vizyon eksikliği olarak algılanabilir! Bu iş korkaklara göre değil. Yüzlerce harika fikir geliyor; bu iyi fikirlere ve bir proje üzerinde çok sıkı çalışmış yetenekli yapımcılara hayır demek son derece zor. Buna rağmen, özellikle kanalınıza uygun fikirleri özenle seçmek çok önemlidir aksi halde iki taraf da kaybeder. Emma Read, Aracı Editör, Factual Entertainment, Sky

Sunumu iyi yapan nedir?

Yapımcınız, kanalınızı ve projenizi iyice inceleyerek yazılı teklifin isteklerinizi yansıtacak şekilde nasıl biçimlendirileceği konusunda kafa patlatırsa ortaya iyi bir sunum çıkar. Bu kişi, ne yapmaya çalıştığınızı anlamışa benzemektedir ve yaklaşımınızın bir türe

doğru evrilmesi için ileriye yönelik düşünmüştür bile. Bütün aracı editörler, programlamaları hakkında bilgi sahibi yapımcılar tarafından pohpohlanmayı çok sever zira bu bilgiler, aracı editörleri nefret ettikleri sunum türlerinden kurtarır. Bu tür, tahmin edileceği gibi kendi kanalında (ya da rakip bir kanalda, hiç fark etmez) yalnızca altı ay önce kullanılan bir fikrin sunumudur. En çok nefret edilen ikinci sunum türü ise 'Elimde fantastik fikirler var, her birini teker teker anlatacağım...' cümlesiyle başlayan sunumdur. En iyi fikirler daha geniş temalar etrafında dönen konuşmalardan çıkar ve 'en elzem' fikir de, yapımcının gitmek üzere ayağa kalktığı anda gelen ve anlatmak için bir saat harcadığınız şeyle hiçbir ilgisi olmayan fikirdir. **Kim Peat, Channel 5'te Gündüz kuşağı Sanat, Din Denetmeni**

Bir yapımcı, bir fikri, bir cümle ya da paragrafta özetleyebiliyorsa iyi bir sunumdan bahsedebiliriz; eğer bunu yapamıyorsanız, fikrinizin geliştirilmeye ihtiyacı var demektir. Ben bir yapımcının fikir karşısında tutku duymasını isterim ama asıl en temel olanı, insanların benim kanalımda seyredeceğine inandıkları bir fikrin sunumunu yapmaları, sadece öylesine filme dönüştürmek istedikleri bir fikrin değil!

Her yapımcının düşebileceği en kötü hata sunum yaptığı kanalla ilgili cehaletini açık etmesi. Bir aracı editör, kanalını bile seyretme zahmetine katlanmayan bir yapımcıya neden para versin ki? Bu dünyaya ait olmayan bir kanalda görevli bir aracı editör olarak, en iyi fikirlerini getirmeleri için yapımcıları zor ikna etmem gerekti. Fikirlerin çoğu, istenmeden verilmiş proje tekliflerinden ziyade kanalda ya da yapımcılarla yapılan tartışmalardan çıkar. Dolayısıyla aracı editörlerle iyi ilişki kurmak ve beyin fırtınası yapmak çok faydalıdır.

Fikirlerle ilgili üç altın kuralım var:

Programın medyada geniş şekilde yer bulmasını sağlaması için güçlü halkla ilişkiler kozu.

Zaten ilgili olan izleyicilerin filmin öznelerine bağlanmasını sağlamak.

Programın karakterleri ile neticesini önemsiyor muyuz? Emma Read, Aracı Editör, Factual Entertainment, Sky

NUMUNE KAYDI

Numune kaydı, sunumunu yaptığınız filmi yeterli düzeyde tanıtan bir çekimler derlemesidir. Artık daha çok yayıncı ve yatırımcı, size para taahhüt etmeden önce sunumunu yaptığınız filmle ilgili görsel kanıt istiyor. Numune kaydının çok iyi kurgulanmış bir kısa film olmasına gerek yok; tam tersine başlıca karakterlerinizden birinin üstünkörü çekimleri bile kabul edilebilir. Burada önemli olan, aracı editöre filminizin neye benzediğine ve ana karakterlerin kim olduğuna dair bir fikir vermek. Şayet karakter-odaklı bir belgeselin sunumunu yapıyorsanız, sunumuzun ne kadar muhteşem olduğunun bir önemi yoktur. Bugünlerde kimse karakteri görmeden parayı masaya koymuyor. Üstelik prodüksiyon değerlerinin aşırı yüksek olmasına da gerek yok (el kamerasıyla kötü koşullarda çekilmiş pek çok filmin sipariş edildiğini gördüm); önemli olan filminizin özünü aktarabilmeniz.

BÖLÜM 2
PRODÜKSİYON

7- BELGESEL FİLM YAPIMCILIĞININ PRATİK AYRINTILARI: KİM NE YAPAR?

Aklımıza bir belgesel fikri geldiğinde tutkulu hatta neredeyse saplantılı bir hale bürünür ve bir an önce onu çekmek isteriz. Kameralara, ses ve kurgu teçhizatına erişim imkanlarının artması, yalnız bir gezgin olarak başka ülkelerde kendi bağımsız belgesel filmimizi çekmemizi kolaylaştırdı. Bu trende giderek daha sık rastlansa da, yayıncılık ve yatırım dünyasında, bu kadar yalnız olmak giderek nadir bir hal alıyor. Bu kısmen iş dünyasının doğasından kaynaklansa da -belgesel yapımcılığı endüstrisinin içinde herkese düşen bir görev var- bir takımın parçası olarak çalışmak, çoğunlukla daha az stresli bir yapım süreci ve içerik olarak daha zengin bir film ortaya koyan son derece faydalı bir mesai. Bu bölümde bu rollerin üzerinde durmak ve daha sonra da 'çok yönlü' (her işi yapar –multi skiller?)'nün giderek yaygınlaşan rolünden bahsetmek istiyorum. Aracı editör dışında bu rollerin çoğu, bağımsız bir yapım şirketinin şemsiyesi altında toplanır.

ARACI EDİTÖR

Bazıları, bu rolün belgesel bir filmin prodüksiyon rolleri listesine dahil olmasını tuhaf bulabilir ama çoğu zaman filminizi yapabilmeniz için size parayı verenler aracı editörlerdir. Tümü olmasa da çoğu belgesel film artık televizyon için çekiliyor ve hangi filmin sipariş edileceğine aracı editör karar veriyor. Beyazperdede de, filminizin finanse edilip edilmeyeceğine karar veren ve filminiz üzerinde nihai kontrole sahip olacak benzer rolde insanlar var.

Aracı editörler karma bir tür. Bazılarının belgesel yönetmeni ya da yapımcısı olarak uzun bir geçmişi var, bazıları ise daha farklı geçmişlerden geliyor. İlgi alanları genellikle belgesel filmler olan aracı editörlerin iyi bir film çekmenizde size yardımlarının dokunacağı kesindir. Bunun yanı sıra farklı bir gündemleri daha var; ısmarladıkları filmlerin seyirci getirmesini sağlamak. Dolayısıyla mesele yalnızca iyi bir belgesel fikriniz olup olmaması değil. Televizyon kanalının ihtiyaçlarını, izleme trendlerini, prodüksiyonun maliyetini ve şüphesiz bitmiş filminizin hiçbir hukuksal risk altında bulunmaması gibi hususları da göz önünde bulundurmak zorundadırlar.

BAŞYAPIMCI

Başyapımcı, prodüksiyonunuzun ana patronudur. Genellikle bağlı olduğunuz yapım şirketini yönetirler. Prodüksiyonu denetler ve filmi yapan kişi ile aracı editör arasındaki bağlantıyı sağlarlar. Filmin nasıl olması gerektiğine dair genellikle karşıt görüşlere sahip bu iki tarafı hoş tutmaya çalışmak gibi tatsız bir işleri de vardır. Başyapımcılar bir filmin sipariş edilmesini sağlayan kişilerdir. Ya sahip oldukları fikirleri filme çekecek bir yönetmen ararlar ya da kendileriyle temas kuran bir yönetmene filmini çekmesi için yardım ederler. Eğer iyi bir başyapımcıya sahipseniz, kriz anlarınızda, tavsiyeye ihtiyacınız olduğunda, senaryonuz konusunda endişelendiğinizde ya da biri-

nin size doğru yolda olduğunuzu söylemesini istediğinizde yüzünüzü döndüğünüz kişi odur. Ayrıca, uygunluk, telif hakkı, finans ve ısmarlama gibi konuları içeren medya hukukuna da oldukça hakimdirler. Prodüksiyonunuzun farklı aşamalarına dahil olacaklar, tecrübeleriyle filminizin başarılı olması için size yardım edeceklerdir. Prodüksiyonlar teorik olarak hiyerarşik olsalar da pratikte iyi bir prodüksiyon ekibi eşitlikçi bir biçimde çalışır. Ama şunu asla unutmayın, patron başyapımcıdır.

YAPIMCI VE YÖNETMEN

Bu iki rolü birlikte ele almamın nedeni şu; hangi ülkede, ne tür bir film yaptığınıza bağlı olarak bu kişiler aynı rolü oynayabilirler. Sinema için çekilen belgeseller dünyasında, yapımcı ve yönetmen ayrı kişilerdir, aynısı Avrupa'nın genelindeki belgesel endüstrisi için de geçerlidir. Ancak Britanya, Kuzey Amerika, Avustralya ve diğer bazı ülkelerde, her iki rolün de aynı kişi tarafından oynanması yükselen bir trend. Bu, küçük ekipli belgesellerde fayda sağlayabilir zira böylece iki kişinin mütemadiyen çakışması önlenmiş olur ve yönetmen prodüksiyonun günlük yönetimine doğrudan katılabilir.

Daha büyük ölçekli prodüksiyonlarda ise yapımcı; finansmanı, ekibi, çekim planlamasını ve prodüksiyonun günlük işlerini koordine ederek prodüksiyonun yöneticisi gibi hareket eder. Yapımcılar filmden filme değişir: Bazıları daha müdahildir ve filmin görünüşü, duygusu ve anlatısının ardındaki itici güçtür; kimileri ise arka planda kalır ve yalnızca işin ticari kısmıyla ilgilenir.

Yönetmenler filmin genel yaratıcı görünüşünden sorumludur. Hikâye ya da anlatıdan, filmin nasıl çekildiğinden, senaryo ve yorumdan mesuldürler. Yönetmenler, yapımcı ve başyapımcının yanı sıra kameraman, ses kayıtçısı, prodüksiyon menajeri, araştırmacı, kurgucu ve prodüksiyon ekibinin diğer üyeleriyle de yakın çalışmak zorundadır.

ORTAK YAPIMCILAR VE YARDIMCI YAPIMCILAR

Adından da anlaşılacağı gibi, bu iki rol yapımcının (bu kişi yönetmen de olabilir ama şu anda kafa karıştırmaya gerek yok) altında yer alır. Küçük ekiplerde ortak yapımcı, çekimlerin organize edilmesine, röportajların ve kamera işlerinin yapılmasına yardımcı olur. Eğer uygun düşerse araştırmacı görevini de üstlenebilir. Büyük ölçekli prodüksiyonlarda öznelerle ilişki kurar, çekimleri ayarlar ve filmin nihai teslimini koordine eder. Yardımcı yapımcılar ise prodüksiyonun belirli bir yönü üzerinde, ortak yapımcının altında genellikle araştırmacı olarak çalışır.

PRODÜKSİYON MENAJERİ

Bana göre iyi bir prodüksiyon menajeri, prodüksiyon ekibinizin belkemiğidir. Bütçe, prodüksiyon planlaması, yasal sorunlar, personel sözleşmeleri, sigorta ve işçi sağlığı ve güvenliği gibi prodüksiyonun her veçhesiyle ilgilenir. Belirli bir mekanda çekim yapılıp yapılamayacağı, personele ne kadar ödenmesi gerektiği, hangi tür sigortaların lazım olduğu ve filmin bütçeye sadık olup olmadığı; tüm bunlar prodüksiyon menajerinin uzmanlık alanındadır.

Prodüksiyon menajeri olmak, kıyafetlerinizle yapabileceğiniz en eğlenceli şey. Eğer iş, becerilerinize ve yeteneklerinize uygunsa -rakamlarla iyi anlaşmanız ve ayrıntılarda kılı kırk yarmanız gerek- dünyadaki en iyi iş budur. Sabah kalktığınızda günün ne getireceğini bilmezsiniz. Afrika'da çekim yapmaya giden bir ekip için bir risk analizi yapmak üzere zehirli yılan uzmanı mı olacaksınız, veya Toulouse'da izini sürüp bir çift uçan kamera sipariş edebilecek kadar Fransızca'yı akıcı mı konuşacaksınız?

Televizyonda ilk işimi aldığımda talihime inanamamıştım. LWT'teki ilk günümde, yılanbalıklarının Thames nehrine dönüşünü anlatan bir belgesel çeken ekibin öğle yemeği için lüks bir sepet

almak üzere koca bir tomar parayla Harrods mağazasına gittim. O müsrif günlerimiz bitse de eğlence, dostluk, sıkı çalışma, yeni mücadeleler ve öğrenme süreci bütün hızıyla devam ediyor.

Tamam bu iş bazen cehennem gibidir ve küstah yönetmeni tokatlamak, kafaları birbirine vurmak, avazınız çıktığı kadar bağırmak isteyebilirsiniz; ama umudu korumak gerektiğinde, mizah duygusu ve kutsal mantra 'Bu sadece televizyon, bu sadece televizyon" sözlerini tekrarlamak bunu atlatmanızı sağlar.

Yaptığınız işin karşılığını fazlasıyla almalısınız (bunu hak ediyorsunuz!), dünyayı dolaşmanız gerekebilir dolayısıyla başkalarının sadece hayal edebileceği derecede bir özerkliğe sahip olmalısınız. Bu meslekte pek çok insanla tanışırsınız, adınızın televizyon ekranında belirdiğini görürsünüz, her yeni projeye başladığınızda yepyeni bir zorlukla karşılaşırsınız ve bir program için hayatınızın bir yılını harcadıktan sonra, en iyi arkadaşınız; ona, henüz bir önceki gece yayınlanan 'bebeğinizi' beğenip beğenmediğini sorduğunuzda - 'Ah, o *dün* gece miydi' der.

Hangi iş bu kadar tatmin edici olabilir? İyi bir takım kurmak ve onları birlikte çalıştırmak, bunu yaparken eğlenmek, hiçbir şeyin (yani, neredeyse hiçbir şeyin) ters gitmemesi için ön araştırma ve çekimler yapmak, ya da işler yolunda gitmediğinde rayına oturtmak, projeyi bütçeye uydurmak – ya da belki bütçenin biraz altına, böylece adam gibi bir geleneksel bitiş partisi verebilirsiniz... Bu, bütün o uzun günleri, çalışılan hafta sonlarını ve uykusuz geceleri telafi eder. Kim emekli olmak istiyor? Hadi sıkıysa yap da görelim. **Linda Stradling, Prodüksiyon Menajeri ve Yapımcı**

ARAŞTIRMACI

Araştırmacıların, bir prodüksiyon ekibinin en tecrübesiz üyeleri olduğuna dair yaygın bir kanı var. Bazen biraz şişirilmiş ayakçılardan (runner) fazlası olsalar da, çoğu zaman prodüksiyonun en ihtiyaç duyulan, en kıymetli elemanlarıdır. Genellikle doğrudan yapımcı/yönetmene bağlı çalışırlar ve

akıllarında filmin konusuyla ilgili birçok bilgi tutmakla kalmaz aynı zamanda filme yaratıcı katkı da sağlarlar. Bazı araştırmacıların arşiv ya da tarih araştırmacılığı gibi uzmanlıkları da vardır. Bu nedenle araştırmacılar belgesele ağırlık ve sorumluluk katarak onun ayrılmaz bir parçası olmuşlardır.

AYAKÇI (RUNNER)

Bir ayakçı, kahve yapmaktan çekimlerde asistanlık yapmaya kadar tüm tuhaf işleri yapar. Bazen araştırma yaparlar, idari görevler üstlenirler, aynı zamanda teçhizatı bir yerden bir yere taşımaya da yardım ederler. Oldukça sıkıcı ve vasıfsız bir iş gibi görünse de, dürüst olmak gerekirse bu rolden çok şey öğrenilebilir, özellikle dostane bir prodüksiyon ekibinde çalışıyorsanız. İçinde yer aldığım filmlerde ayakçı olarak başlamış birçok insan daha sonra yardımcı yapımcı veya yönetmen oldu. Yapım şirketinin müsait zamanlarda kaynaklarını kullanmanıza izin vermesi de cabasıdır (kurgu odaları, kameralar vs.)

KAMERAMAN VE SES KAYITÇISI

Kuşkusuz set ekibi olmadan prodüksiyon bir hiçtir. Buradaki en temel iki rol kameraman (genellikle görüntü yönetmeni olarak bilinir) ve ses kayıtçısıdır. Bu pozisyonların gerektirdiği ustalıkları ileride ayrıntılı olarak ele alacağız. Hem kameramanlar hem de ses kayıtçıları serbest çalışır; çekim süresince hazır bulunurlar ve daha sonra başka projelere giderler. İyi bir görüntü yönetmeni filme yalnızca teknik kusursuzluk katmaz, aynı zamanda ona hayat verir. Benzer şekilde iyi bir ses kayıtçısı da altın kadar kıymetlidir; bu alan, film yapım sürecinin en önemli ve ihmal edilen alanlarından biridir.

KURGUCU

İyi kurgucular, post-prodüksiyon sürecinde çekimlere yapı ve anlatı kazandırarak yönetmenler kadar önemli olabilirler.

Yönetmen ve kurgucu, kurgu odasında birlikte uzun saatler geçirirler, bu yüzden aralarındaki ilişki son derece önemlidir. Pek çok kurgucu iki programdan biriyle çalışır: AVID ya da FINAL CUT PRO. Buna daha sonra döneceğiz.

ELİNDEN HER İŞ GELEN (JACK-OF-ALL-TRADES)

Yapım şirketlerinde, dar bütçeler ekibin giderek küçülmesi anlamına geldiğinden bazı rollerde çakışmalar yaşanır. Küçük bir prodüksiyonda tek bir kişinin hem yapımcı, hem yönetmen hem kameraman ve hatta daha fazlası olması görülmemiş bir durum değildir. Son olarak BBC belgesel departmanı tarafından uygulanan bir trende göre de yönetmenler filmlerinin kabataslak kurgularını kendileri yapıyorlar. Bu da giderek daha çok beceriye sahip olduğumuz anlamına geliyor ki buna elinden her iş gelmek ama hiçbirinde usta olmamak da denebilir. Çünkü bir kameraman, film okulunda yıllarca eğitim alır, kurgucu da aynı şekilde. Şimdi ise bizden bu iki rolü birden, hatta daha fazlasını üstlenmemiz isteniyor. Bu da farklı türde bir film yapımcılığının doğmasına yol açıyor ki bunu televizyonda seyrettiğimiz pek çok belgeselde görebiliriz. Bu trendin birçok olumlu ve olumsuz yönü var. Olumsuz olanı son derece açık; kendilerini işlerine adamış becerikli insanların uzmanlığını yitirdik ve işimizi daha stresli yapıyoruz. İyi tarafı ise daha önceden sahip olmadığımız bir kontrol seviyesiyle birlikte daha kişisel filmler yapabiliyoruz. Yurtdışında belgesel çekiyor ya da hassas bir konunun filmini yapıyorsak, set ekibimiz tek kişilik olabilir. Bu hem masrafları düşük tutar, hem de bazı zamanlarda ekip kiralamamız gerekmeyeceği için daha esnek çalışmamızı sağlar.

Çok yönlülük üzerine

Birkaç yıl filmlerimi kendi başıma yaptım, bunlar benim seçimim değil, mecbur kaldığım durumlardı... Yıllarca kendimi, bunun,

tüm belgeselcilerin amaçladıkları gibi en kişisel ve hakikatli anlara yaklaşabilmenin en kolay, en pratik ve en doğru yolu olduğu yönünde kendimi ikna etmeye çalıştım. Ve bu yaklaşımın yararları, potansiyel zararlarının açıkça önüne geçti; ya da ben öyle düşündüm.

Son olarak, Saddam Hüseyin'in davasıyla ilgili Irak'ta bir film çekerken, bu önyargıları karşılaştığım bazı özel durumlar nedeniyle sorgulamak zorunda kaldım.

Açıklayayım: Kişisel deneyimlerime göre, bir yönetmenin 'kendi yaklaşımının' farklı sonuçlar doğuracağı iki durum vardır.

Bunlardan ilki sadece 'gözleme dayalı' bir olay kaydettiğiniz durumdur. Bu örnekte, yalnızca sahne fotoğrafçısı rolü üstlendiğinizden bu yaklaşım sayısız faydaya sahiptir. Hareketlerin esnekliği ve dikkat çekmemek, bu tür sahneleri en iyi şekilde çekmenin kilit faktörleridir. Bu durumlarda tek sorun sesin kaydedilmesidir zira öznelerinize mikrofon uzatamazsınız, elinizde olan tek şey kamera mikrofonunun aldığı sestir. Bu nedenle konuşmaları takip etmek veya arkadan ya da uzaktan çekmeye çalışmak zor olabilir. Sesin hangi gözetleme noktasından iyi kaydedileceğini bildiğimden, iyi ses uğruna kameranın bazı pozisyonlarını feda etmem benim oynadığım bir kumar. Normalde, mevcut bir konuşmanın filmle pek de ilgili olmadığını düşündüğüm anlarda diğer çekim türlerini (tepki çekimleri) yakalamaya çalışıyorum. Ama genel anlamda yalnız ve tek elle çalışmak bu tür durumlarda sorundan çok avantaj sağlıyor.

İkinci durum ise bire bir söyleşi. Bu yaklaşımın, bana daima mahremiyet kazandırdığına inandım. Bunu bir set ekibiyle sağlayamam. Yine, bazı özel ve kişisel anlarda, etrafında bir dolu insan varken konuşamayan bazı özneler yalnızken rahatça açılabildiğinden tek başına olmak son derece avantajlıdır. Bunu, onların yalnızca benim varlığımla rahat hissetmesine bağlıyorum, bu yaklaşımım kamerayı bir şekilde 'görünmez' kılıyor. Bu aslında bütünüyle doğru değil. Pek çok örnekte, kameranın tek kullanıcısı olmam ve onu özneyle kendi arama yerleştirmek zorunda olmam, bir kameraman

beni arkadan çekerken, (yönetmen olarak) benim özneyle göz teması kurduğum durumlardan daha fazla kameranın varlığını hatırlatıyor. Dolayısıyla kamera, iki-üç kişilik set ekibi olduğu durumlardan daha görünür (boyutundan bağımsız olarak daha dikkat çekici) hale geliyor, zira kamera genellikle yönetmen ve öznenin gözlerinin buluştuğu görüş hizasına yerleştirilir. Bazı durumlarda bu sorunu, kameramı aşağı bakan bir açıya yerleştirerek çözdüm, böylece öznemle göz teması kurabiliyordum, öznem de kameranın varlığını unutabiliyordu. Bunun yanı sıra bazı durumlarda, ışık, çerçeve ve odak gibi bir takım teknik meselelere yoğunlaştığınızda öznenize yönelik konsantrasyonunuzu kaybettiğinizi göreceksiniz. Önceliğinizin iyi görüntü/ses olduğu zamanlarda, iletişimizin kilit gelişim anlarını kaçıracaksınız. Bu nedenle daha büyük bir kumar oynayarak mümkün olduğunca çok otomatik ayarı açık bırakıyorum. Bu yaklaşımın olası sorunlarını çok iyi görebiliyorum; bu sorunların bilincindeyseniz, odağı yalnızca elle kontrol ederek iyi bir resim yakalayabilirsiniz. Özellikle de öznenizin arkasındaki güçlü ışığa dikkat edin, böylece kameranızın çekim alanı kapanmaz, özneniz de karanlıkta kalmaz.

Sonuç olarak, tüm bu unsurları kendi eritme potanıza koymalı ve yalnız çalışmanın size ne kazandırıp ne kaybettirdiğine karar vermelisiniz. Öyle ya da böyle, yalnız çalışmanın yalnızca pratik bir mesele olmadığını aynı zamanda tarzınızı da derinlemesine etkileyeceğini göz önünde bulundurarak avantaj ve dezavantajlarını iyi hesaplamalısınız. Esteban Uyarra, Belgeselci

8- YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM 1 - ZANAATİN ARAÇLARI

Fikriniz hakkında konuştuk, şimdi sıra icraata geçmekte; bunun da anlamı çeşitli teçhizat parçaları kullanmak. Teçhizatın maliyeti, bütçenize ve elbette filminizin gereklerine göre

birkaç bin ya da birkaç yüz bin pound'a çıkabilir. Filminiz ne tür olursa olsun, iki temel teçhizat parçasına ihtiyaç duyacaksınız: kamera ve mikrofon. Bu bölümde bu iki parçanın yanı sıra, bazı yan donanımlara da bakacağız. Kullandığım teknik terimleri anlamadığınızda endişelenmeyin; buradaki niyetim temel konuları gözden geçirmek adına hızlı bir giriş yapmak. Gelecek bölümde onları nasıl kullanacağınızı ayrıntılı olarak işleyeceğiz.

KAMERA

Burada çok fazla teknik ayrıntıya girmeyeceğim ama bir kameranın nasıl çalıştığına dair bir takım temel ilkeleri anlamanız çok önemli, bu sizin kamera becerilerinizi geliştirecektir. En temel şekilde kamera, ışığı kaydeden basit bir alettir. Işık lense vurur, bu da bir kaset ya da hard diske kaydeden ışığa duyarlı bir yüzeyde (film, elektronik tüp, elektronik çip [veya CCD-çip) odaklanan bir görüntünün oluşmasına yol açar.

Karşılaşacağınız birçok kamera aynı şekilde çalışır: (Lensi kullanarak) bir nesneye odaklanmanızı sağlarlar, içeri bıraktığı (ışık aralığı-aperture) ışığın miktarını belirler ve görüntüyü kaydeder. Kameranın diğer tüm yönleri ve işlevleri bu söylediklerimizin gerçekleşmesini sağlayan yöntemlerdir.

Belgeselciler bir ara 16 ya da 35mm'lik film kameraları kullandılar ancak işleme ve yıkama (developing) maliyetleri, özellikle video kamerayla çekimin düşük maliyeti nedeniyle bu aletleri astronomik fiyatlara yükseltti.

1980'lerde videonun hayatımıza girmesiyle belgeselcilikte küçük çaplı bir devrim yaşandı. Analog video, film kadar iyi görüntü vermese de belgesel çekmek bir anda ucuzlamıştı. Daha sonra 90'larda karşımıza dijital video çıktı. Düşük maliyet ve daha yüksek prodüksiyon kalitesinin yanı sıra film bilgisinin sayısal (digital) olarak kaydedilmesine imkan tanıdı. Bunun da anlamı şuydu, film, VHS kasetleri biçimlendirdiği-

nizde meydana gelen kalite kaybı olmaksızın kopya edilebilecek ve biçimlendirilebilecekti. Ayrıca dijital bir format olduğu için, kurgucuların filmi doğrusal olmayan bir şekilde kesebilmesini sağlıyordu. (Daha fazla ayrıntı Bölüm 16'da). Bunu henüz duymadıysanız, bu çok iyi haber!

Kamera satan bir mağazaya girdiğinizde teknik terim bombardımanına tutulursunuz. Sıradan bir kamera almayı düşünebilirsiniz ya da emelleriniz (ve cüzdanınız) bundan daha büyük olabilir. Burada önemli olan filmi kimin için yaptığınız. Eğer bu bir ev tipi videoysa, basit ve ucuz bir DV kamera işinizi görecektir. Ama televizyonda ya da sinemada yayınlanacak kadar iyi bir şey yapmak istiyorsanız, daha ciddi düşünmeniz gerekiyor. Genel kural olarak, ucuz kameralar çoğunlukla sizin adınıza kararlar (her zaman doğru kararlar olmayabilir) veren otomatik işlevlere sahiptir. Daha pahalı kameralar ise daha ziyade manuel işlevlere dayanır, bu nedenle kameramana daha fazla kontrol vererek filmin daha estetik olmasını sağlar. Göz önüne almanız gereken diğer öğeler arasında kaydettiğiniz format, en-boy oranı, lens ve kameranın dayanıklılığı da var.

Kameraların farklı biçimleri boyutları ve formatları vardır. Bu farklı formatlara genel bir bakış, belgesellerde neden farklı farklı resim kalitesi ve prodüksiyon değerleri olduğunu anlamanızı sağlayarak kamera seçiminizde size yardımcı olacak.

DVCam, MiniDV ve DVC Pro

Sürekli duyacağınız bu kelimeler, genel adıyla DV (Dijital Video) olarak bilinen üç tür bant formatına işaret eder. İsminden de anlaşılacağı üzere üçü de dijitaldir. Bunun anlamı da veriyi, 1s ve 0s serisi olarak kaydetmeleri ve doğrusal olmayan bir kurgu sistemi içinde doğrudan sayısallaştırılabilmeleridir.

Bu üç format arasında çok ince farklar var. MiniDV ve DVC Pro hemen hemen aynı olsa da, her format farklı bir üretici

grup tarafından kullanılıyor (örneğin Sony MiniDV'yi tercih ederken, Panasonic DVC Pro'yu kullanıyor). Bunların üçü de DV25 denen (bazen sadece DV sıkıştırma denir) bir sıkıştırma yönteminden faydalanıyor. Aynı veri her bir formata, verinin fiziksel olarak nasıl kaydedildiği farkıyla kaydediliyor. DVCam, kasete daha çok bilginin kaydedilmesine olanak tanıdığından bu üçü arasından en dayanıklı format. Ama şunu sakın unutmayın, bu açıklayıcı tanımlar, kasetler için değil kameranın nasıl kaydettiğine ilişkindir. Azcık daha kafanızı karıştıralım, MiniDV de bir tür kaseti tanımlamak için kullanılır. Yani, MiniDV, DVCam, DVC Pro ve HDV MiniDV kasetlere kaydedilebilir. Buna daha sonra döneceğiz...

Betacam ve DigiBeta

Bunlar daha büyük (ve pahalı) kameralar tarafından kullanılan formatlardır. Betacam terimi, Sony tarafından geliştirilen yarım inçlik videokaset ailesine tekabül eder. Tıpkı DV gibi, bu terim de serbest biçimde hem kaset hem kamera için kullanılıyor. Betacam (son ve daha iyi haliyle Betacam SP) analog bir formattır. Formatın kendisi DV'den iyi olmasa da, kameralar daha yüksek teknolojiye sahip olup, lensler ve CCD'ler daha iyi ve profesyoneldir. DigiBeta, tüm standart çözünürlük formatlarının altın standardı olarak değerlendirilir ve dolayısıyla son derece pahalıdır. Pek çok yüksek kalite televizyon programı (drama, belgesel, haber programları) bu formatta çekilir. Belgeseller (özellikle bağımsız film yapımcıları tarafından çekilenler) için maliyet ve ölçüler son derece yüksektir, bu nedenle pek çok insan daha küçük DVCam ve HDV formatları tercih eder.

HD VE HDV

Son yıllarda, neredeyse sanki Kutsal Kase'ymiş gibi her yerde lafı geçen 'Hi-Definition' (Yüksek Çözünürlük – HD) keli-

mesini duymuşsunuzdur. Hi-Definiton, standart çözünürlükten çok daha fazla piksel olması anlamına geliyor ki, bu da daha net resim demek. Hatta Hollywood filmleri bile artık HD kullanmaya başladı. Hem ABD hem de Britanya'daki televizyonlar, bazı filmleri HD kalitesinde yayınlıyor ve programların bu formatta yayınlanması talepleri de giderek artıyor. 'Hakiki HD' ve HDV arasında bilmeniz gereken bir ayrım var. HDV, (MPEG sıkıştırması kullanan) MiniDV kasetlerine kaydedilen formatın bir hayli sıkıştırılmış versiyonu. Bununla birlikte, HDV bile DV ve birçok analog formattan daha iyi.

Kasetli ve Kasetsiz

Veriyi yazma sırasında pek çok kamera hâlâ kaset kullanıyor- MiniDV, Beta, DigiBeta ya da özel HD kasetleri. Benim tahminime göre birkaç sene içinde kasetli kameralar tarihe karışacak, yerine de yerleşik hard disk kaydediciler gelecek. (Panasonic HVX200 gibi kameraların hem kaset hem de hard diske kaydetme özelliği var). Sony'nin XDCAM'i gibi kameralar bunu çoktan başlattı bile. Bu özelliğin avantajı veri kaybını en aza indirmesi. Görüntüler de, kasetten yakalamaya gerek kalmadan, kurgu için anında bilgisayarda sayısallaştırılabiliyor. Dezavantajına gelince... Fiyatlar bu teknolojinin kabul görmeye başlamasıyla düşüş eğilimi gösterse de bu diskler astronomik fiyatlardan satılıyor.

Kendi takım çantanızı satın alıyorsanız, muhtemelen çoğunuz MiniDV kasetlerle çekim yapacaksınız. Birçok kaset üreticisi, hangi formatta çekeceğinize bağlı olarak sizi MiniDV, DVCam ya da HDV kasetleri almaya ikna etmeye çalışacak. Ancak gerçek şu ki, kasetlerin kimyasal bileşenleri anlamında aralarında çok az fark var. Bu aslında bir pazarlama tekniğinden biraz fazlası. Evet, ucuz bir MiniDV muhtemelen kalite olarak iyi bir HDV kasetin gerisindedir, ama özünde ikisi de aynıdır. Yani, eğer DVCam ya da HDV formatta çekiyorsanız, iyi bir



Z1 kamera: EN-BOY ORANI (Aspect Ration- Kısa Filmler kitabında buna görünüm oranı denmiş ama bence bu daha güzel, yine de siz bilirsiniz)

MiniDV kaseti alın. Hem kalite kaybı yaşamayacaksınız hem de paranız cebinizde kalacak. Burada bilmeniz gereken tek şey, eğer 60 dakikalık bir MiniDV kaseti aldıysanız ve onu DVCam modunda kullanacaksanız, yalnızca 40 dakikalık kayıt süreniz var. Bunun nedeni kasetin, kaset kafasını DVCam modunda biraz hızlı geçmesi nedeniyle daha fazla bilgi depolamasıdır.

Tanıdığım pek çok belgeselci, Sony HDR-Z1E (veya kısaca Z1) ya da JVC GY- HD100U gibi profesyonel el kamerasıyla çekim yapmayı tercih ediyor. Bu kameralar görece makul fiyatlı, sağlam ve derli toplu (taşıması kolay) olmakla beraber, fiyatları ve boyutları göz önüne alınırsa resim kalitesi bakımından da şaşırtıcı biçimde iyidir. Bu kameraların en çarpıcı tarafı, bugüne kadar bir servete mal olan Hi-Definition formatta çekim yapabilme özelliğidir. Fiyatları 3.000£/6.000$ civarındadır ve MiniDv kasetlere kayıt yapabilir. Ayrıca hakiki

16:9 en-boy oranında (bkz. aşağı) ve DVCam modunda çekim yapma avantajı sağlar. Kullanımlarının kolay olmasının yanı sıra güvenilir ve dayanıklıdırlar ve hem otomatik hem de manuel özellikleri bir arada barındırdıklarından yeni başlayanlar için basit, tecrübeli görüntü yönetmenleri için de esnek kullanıma sahiptir.

En-boy oranı, ekranın eninin boyuna oranına işaret eder ve genellikle 4:3 ya da 16:9 gibi ölçülerle ifade edilir. Eski televizyon ekranları 4:3 orijinal en-boy oranını kullanırken, son modeller, sinemada gördüklerinize benzer 'geniş ekran' ya da 16:9 en-boy oranı kullanıyor. Artık tüm yeni televizyonlar 'geniş ekran' olduğu için, pek çok kanal filmlerin 16:9 formatında teslim edilmesini istiyor. Bunun, seçtiğiniz kamera ya da kullanım açısından önemli etkileri var. Örneğin Sony PD150 gibi eski kameralar, orijinal olarak 4:3 oranında çekim yapar; bunun anlamı, ışığın vurduğu bilgisayar çipinin (CCD – bkz. gelecek bölüm) biçim olarak 4:3 oranında olmasıdır. Bu önemli bir sorun zira filminiz, istendiği gibi 16:9 değil, orijinal olarak 4:3 olacak. Eski kameraların menülerinde bu oranı 16:9'a çeviren bir özellik var. Değişiklik dijital olarak yapıldığından resim kalitesi de buna bağlı olarak düşüyor. Dolayısıyla orijinal olarak 16:9 çekim yapan bir kamera kullanmak daha doğru. Sony PD170 gibi eski kameralar 16:9'da çekmez, ancak yeni kameraların çoğu bu oranı kullanıyor.

LENSLER VE FİLTRELER

Kameranız için daima fazladan lens ve filtre bulundurun. Filminiz için çok küçük bir bütçe ayıracaksanız, kameranız için geniş açı lens almaya özellikle dikkat edin. HDR-Z1E gibi amatör-profesyonel arası kameralarda lensi değiştiremezsiniz, bu nedenle bir geniş açı adaptörü edinmelisiniz. Geniş açı, çekim sırasında sahneyi daha geniş almanızı sağlayacak, üstelik el kamerası kullanmanız durumunda ise görüntünün

daha sabit görünmesine imkan tanıyacak.

Filtrelere gelince... Nötr Yoğunluk (ND) filtreleri çok kıymetlidir. Görüntünün çok parlak ya da aşırı doygun olduğu durumlarda ND filtresi, lensten geçen ışık miktarını azaltabilir. Özellikle yüksek kaliteye sahip pek çok kameranın içinde ND filtreleri zaten mevcut. Bu filtre yaratıcılığınızı geliştirir ve özel durumlarda daha esnek çalışmanızı sağlar.

SES TEÇHİZATI

Ses, belgesel film yapımında belki en fazla göz ardı edilen unsurdur, filminizin en azından yarısına katkı sağlaması itibariyle aslında en önemli öğelerden biridir. Kötü yapılırsa, filminiz mahvolabilir. Birçok kamera (özellikle düşük ve ara kaliteli modeller) içine monte edilmiş mikrofon ile standart bir mikrofona zaten sahiptir. Bu mikrofonlar düşük kalitededir ve ne pahasına olursa olsun uzak durulmalıdır. Yani mikrofon ve yan donanıma yatırım yapmanız gerek, ki bunların size maliyeti 300 ila 3000 £ arasında olacaktır. Farklı modelleri bu bölümün sonunda ele alacağız.

Dengeli ve Dengesiz Ses

Ucuz kameraların dengeli ses sistemleri yoktur, MP3'lerde bulunan türden 3.5 mm'lik stereo jak girişleri kullanırlar. Bu girişleri kullanmak iki nedenden ötürü sorunludur: kolayca yerinden çıkar ve bağlantı kesilir; ayrıca elektrik parazitlerinden gelen 'gürültüye' son derece açıktır. İdeal olanı, sağlam üç dişli XLR soketlere ve dengeli sese sahip bir kamera kullanmak. Böylece hem daha sağlam olacak hem de neredeyse gürültüden eser kalmayacak.

İkiyönlü, çokyönlü ve tekyönlü mikrofonlar

Bu işin teknik kısmıyla gerçekten ilgileniyorsanız, konuyla ilgili kitaplar okuyabilirsiniz (Bölüm 5). Bu aşamada bilmeniz

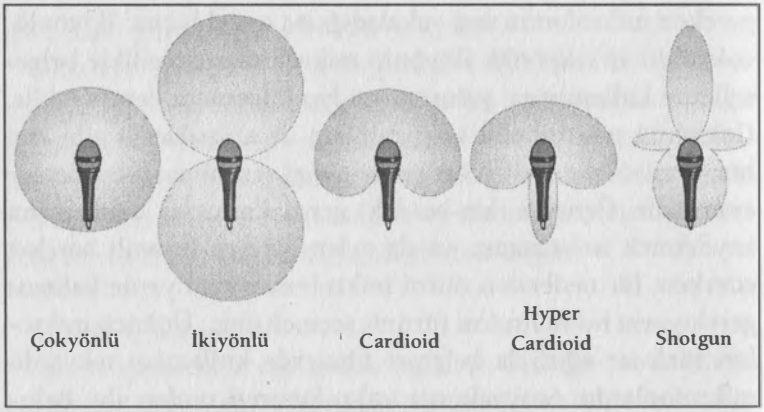
gereken mikrofonun sesi yakaladığı üç temel biçim: ikiyönlü, çokyönlü ve tekyönlü. İkiyönlü mikrofonlar genellikle belgesellerde kullanılmaz; yalnızca stüdyo düzeninde tercih edilir. Çokyönlü mikrofonlar ise isminden de anlaşılacağı gibi sesi her yönden alır. Belirli bir yerde genel sesi alması son derece önemlidir. Örneğin, bir bardaki genel konuşma uğultusunu kaydetmek istiyorsanız, ya da eylem ve ses devamlı hareket ederken, bir nedenden ötürü mikrofonun aynı yerde kalması gerekiyorsa bu mikrofon türünü seçmelisiniz. Üçüncü mikrofon türü ise ağırlıkla belgesel filmlerde kullanılan tekyönlü mikrofonlardır. Sesi yalnızca mikrofonun ucundan alır. Belirli bir ses kaynağına nasıl 'yöneltildikleri' itibariyle değişirler. Bunlardan supercardiodid (genelde bilinen adıyla shotgun mikrofon) en yönelimlisidir. Bu tür, öznelerinizden birinin sesini alırken, başka yönlerden gelen sesleri reddedecektir. Eğer bir mikrofon almak istiyorsanız, iyi bir shotgun mikrofon almaya bakın. Bir de, 'tüylü' ya da rüzgar kırıcı bir model alın ki, kullanım sırasındaki sesler ya da rüzgar gürültüsü kaydınıza karışmasın.

Kulaklıklar

İyi bir kulaklığa sahip olmanın önemini anlatmam mümkün değil. Kulaklık taktığınızda, sizin değil, mikrofonun ne 'duyduğunu' göreceksiniz. Normalde duymazdan geldiğiniz bazı sesler, mikrofondan yansıdığında olağanüstü biçimde gürültülü olabilir.

Pil gücüne karşı Phantom Power

Bazı mikrofonlar pille çalışır (genellikle AA), diğerleri ise kendi güç kaynaklarını taşır veya kamera ya da bir dış güç biriminden enerji alır. Bunlara phantom-powered mikrofon denir. Kameranızın phantom power üretebilmesine dikkat edin (iyi olanların çoğunda bu özellik zaten var), yoksa kendinizi



Mikrofonların sesi alış modelleri

paketlerce pil taşırken bulabilirsiniz, ki bu da bir süre sonra size sıkıntı verecektir. Sennheiser 146 gibi iyi kalite shotgun mikrofonlar kameradan güç alır.

Lapel ya da Lavalier mikrofonları

Bunlar, çoğunlukla kişinin göğüs bölgesine takılan en küçük mikrofonlardır. Genellikle 'radyo mikrofonları' olarak adlandırılsalar da, bütün mikrofonlar bir radyo vericisine takılıp, telsiz hale getirilebileceğinden bu çok da doğru bir tanımlama değildir. Bununla birlikte, lapel mikrofonlar genellikle kablosuz olarak kullanıldıkları için söz konusu tanımlamayla birlikte anılırlar. Mikrofonun kendisi, öznenin arka cebinde taşıdığı bir vericiye bağlıdır. Alıcı ise genellikle kameraya bağlıdır ve birkaç metre uzakta da olsa öznenizden net sinyal alabilir. Lapel mikrofonlar, hareket halindeki bir kişiyi takip etme imkanı tanımasının yanı sıra set ekibiniz ile özneniz arasında belirli bir mesafeyi korumanızı sağlar – örneğin öznenizi birisiyle yürürken kayda aldığınız ya da eylemi geniş açıyla çekmek istediğiniz ancak kamera kolu ya da mikrofonun kareye girmesini istemediğiniz zamanlarda.

TRİPODLAR VE DİĞER KAMERA DESTEK SİSTEMLERİ

'Ayak' olarak da bilinen tripodlar özellikle panoramik, alttan ve sabit çekimler için kullanılır. Buna rağmen bazı belgesel tarzları (özellikle gözleme dayalı belgeseller) yalnızca el kamerasıyla çekilir. Tıpkı mikrofon örneğindeki gibi burada da masraftan kaçınmaya çalışmak büyük bir hatadır: Ucuz tripod, ucuz görünen film demektir. İyi bir tripod size 250 ila 1.000 £ arası bir fiyata mal olur. Vinten, Manfrotto ve Miller tripod üreten firmalardır. İyi bir tripodun bileşenleri ise şöyledir:

1) Ayarlanabilir ayaklı sağlam bir çerçeve. Burada dikkat etmeniz gereken nokta, hafifliği olmamalı. Yeterince ağır bir tripod alın ki uzun yıllar türlü aksiliklere dayanabilsin.
2) Kameranızın olması gerektiği gibi yatay ve/veya dikey olmasını sağlayan düzeç (spirit level).
3) Akıcı bir başlık. Birçok tripod, panoramik ve alttan çekimlerin (pans and tilts) yumuşak olabilmesi için farklı mekanizmalara sahiptir. Ayrı pan ve tilt sürtünmesine sahip akıcı başlıklı bir tripod alırsanız doğru sonucu garantilersiniz.
4) Hızlı açılıp kapanan bir flaş yuvası. Kameranızı başlıktan kolayca çıkarıp takmanızı sağlar.

Bugüne kadar kameranızı sabit tutabilmeniz için birçok sistem tasarlandı. Çoğunuz, kameranın hareketini kameramanın hareketinden soyutlayan ve kameraman engebeli bir yüzeyde hızlı hareket etse bile yumuşak bir çekim sağlayan kamera sabitleme aleti *Steadicam*'i duymuşsunuzdur. Steadicam'ler kiralaması dahi son derece pahalı parçalar olup, ekseriyetle kurmaca filmlerde kullanılır. Belgesel bütçeleri bu maliyeti genelde karşılayamaz, özellikle de bağımsız yapımcıların bütçeleri. Steadicam'den kalite olarak düşük olsa da aynı kamera desteğini sağlayan DV Rig Pro (bkz. www.dvtec.tv) gibi alternatifler de mevcut. Bazı yönetmenler bu sistemlerle çalışsa da, di-

ğerleri elle çekim yapmayı tercih ediyor. Seçim sizin; arkadaşınızdan ya da bir mağazadan bir günlüğüne ödünç almak ve nasıl bir his olduğunu görmek iyi bir fikir olabilir.

Başka kamera destek sistemleri de mevcut. Örneğin küçük bir araba görünümünde, yumuşak çekim yapmanıza imkan tanıyan ve tıpkı tren gibi rayların üstünde giden kamera kaydırma aracı 'dolly'. Bu alet de son derece pahalı olduğundan pek çok belgeselci aynı etkiyi sağlamak için kucağında kamerayla kameramanın oturduğu tekerlekli sandalye kullanıyor.

IŞIK

Bazen çekimleriniz sırasında ışığa ihtiyacınız olabilir. Gerçi belgesel yönetmenleri çoğunlukla doğal gün ışığından en iyi şekilde faydalanmak ister, özellikle de küçük bir set ekibiyle birden fazla yerde çekim yapıyor ya da insanların belirli bir alan içinde hareket ettiği gözleme dayalı sekanslar çekiyorsa. Işıklar son derece ağırdır. Işık gerektiren bir sürü film yapmıyorsanız, kiralamanın satın almaktan daha avantajlı olduğunu düşünüyorum zira hem maliyeti hem de bakımı çok masraflı. Üstelik bazı kiralama şirketleri ışıkları çekim mekanınıza kadar getiriyor böylece o ağır ışıkları gittiğiniz her yere götürmek zorunda kalmıyorsunuz.

Işığın nasıl kullanılacağı Bölüm 10'da ayrıntılarıyla anlatılıyor. Şu anda önemli olan çekiminiz için hangi ışığın gerekli olduğu hakkında bir fikir edinmeniz. Film çekiminde farklı ışık türleri kullanılır ve en temel farklılık da wat miktarıdır. Evinizdeki ışıklar 40W ila 100W arasında değişir. Filmde kullanılan ışıklar ise 800W'dan başlayıp 18.000W'a kadar çıkabilir. Bir belgeselcinin kullandığı en yaygın ışık, 650W ila 1.000W arasında değişen kızıllardır (redheads). Kızıllar çoğunlukla mülakat düzeneğinde kullanılır ve üçlü haldedir. Filminizdeki dramatize sekanslar için ileri bir ışıklandırmaya olanak tanımasa da basit bir ışıklandırma sağlar. 'Sarışınlar'

(blondes) ise 1.000W ila 2.000W arasında değişerek kızılların daha büyük versiyonlarıdır. Çok daha güçlü ışıklar olup, daha geniş mekanların ışıklandırılmasında kullanılırlar.

İster doğal ışık kullanın ister bir kızıl seti, ışığı kontrol etmenin en ucuz ve doğru yöntemi olan yansıtıcıya sahip olmanız gerekiyor. En iyileri bir tarafı beyaz, bir tarafı gümüş, katlanır tipte taşınır olanlardır. Işığı öznenizin üzerine geri yansıtabilir ve -doğal ya da suni- ışığın düştüğü yerleri kontrol edebilirsiniz.

KABLOLAR VE BATARYALAR

Hiçbir yönetmen bir çanta dolusu kablo ve ekstra batarya olmadan yolculuğa çıkmamalıdır. Mikrofonlar için fazladan XLR kabloları, zarar görebilme ihtimalleri itibariyle çok önemlidir, yoksa sesi düzgün bir şekilde kaydedemezsiniz. Ayrıca kameranız, mikrofonunuz (gerekirse), radyo vericileriniz ve gerek olabilecek diğer teçhizatınız için de fazladan batarya taşımalısınız. Hiçbir şey, çekimin ortasında, her türlü teçhizata sahipken birden bataryanızın bitmesi kadar korkunç olamaz.

BAĞIMSIZ YÖNETMEN İÇİN ÜÇ MUHTEMEL TAKIM ÇANTASI

Aşağıdaki liste satın alacağınız ya da kiralayacağınız takım çantası için üç kombinasyon sunuyor. Bu liste sizin çok yönlü çalıştığınızı (hem yönetmen, hem kameraman hem de sesçi) ya da iki-üç kişilik küçük bir ekiple çalıştığınızı varsayıyor. Kesinlikle eksiksiz bir liste olmasa da neye ihtiyacınız olduğu ve ne kadarını karşılayabileceğiniz hakkında bir fikir veriyor. Bir sesçiyle çalışıyorsanız, onlar kendi takımlarını (SQN mikser, mikrofon sopası vs.) getireceklerdir, dolayısıyla bu teçhizatın bazı parçaları bu listelere dahil edilmedi. Unutmayın, çok sık kullanmayacaksanız bu aletlerin birçoğu kiralanabilir.

Asgari olarak kendinize bir kamera, düzgün bir mikrofon ve kulaklık alın. Pahalı kameraları satın almaktansa kiralamayı haklı göstermek çoğunlukla daha kolaydır.

Temel Set
Yaklaşık fiyat (KDV/SATIŞ VERGİSİ) 4.000 £

	Set	Açıklama	Fiyat
Kamera	Sony HDR-Z1E	DVCam ve HDV modda çekim yapmanıza olanak tanıyan iyi ve dayanıklı bir kamera. 1080i çözünürlük.	3.000 £
			3.000 $ 5.000 $
Batarya	Ekstra uzun ömürlü Batarya X 2	Fazladan bataryanız olması çok önemli. Her biri yaklaşık beş saatlik enerji sağlayacak.	99 £
			300 $
Mikrofon	Sennheiser ME 66 + K6 Shotgun Mikrofon	İyi, çok yönlü bir mikrofon	400 £
			480 $
Kulaklık	Sennheiser HD 201	Yeni başlayanlar için çok iyi bir kulaklık	15 £
			29.95 $

Aksesuarlar	Rycote Softie Yerleştirme&Tutma (Medium Hole)	ME66'ya uyacak şekilde tüylü kabza	77£
			229 $
	Kamera çantası	Portabrace Kamera Kılıfı	180 £
			300 $
	XLR Kabloları- kısa		6 £
			13 $
	MN755M DeVe	MN755 MDeVe Yeni başlayanlar için Manfrotto tripod. Tamamen alüminyumdan yapılmış olması sayesinde hem çok amaçlıdır hem de hafif.	148 £
			276 $
	Yağmur Kılıfı	Kata CRC – 13	72 £
			55 $

Çok Amaçlı Set
Yaklaşık fiyat (KDV/SATIŞ VERGİSİ) 7.000 £

	Set	Açıklama	Fiyat
Kamera	JVC Kamera GY HD100 (Avrupa'da HD101)	HDV ve DV çekim yapabilen, 720p çözünürlüğe sahip harika bir kamera. En önemli özelliği çıkarılabilir lensidir, bunun da anlamı çok iyi ek lensler alabilmeniz ya da kiralayabilmenizdir.	£3,500 - £4,000
			$4,500
Batarya	JVC GY – HD101 X2 53 WHr bataryaları	Kameraya yerleştirilir ve BN-V428U bataryanın yerine kullanılır.	£116
			$330
Lensler	WCV- 82SC Geniş Açı Dönüştürücüsü	% 18 daha geniş açı sağlar ve ışık kaybını önler.	£375
			$769
	Hoya 82 mm Dairesel Polarizer Cam Filtre	Cam veya su gibi yüzeylerin çekiminde istenmeyen parlamaları ortadan kaldırır, resmin renk doygunluğunu iyileştirir.	£65
			$116
Mikrofon	Sennheiser 416 Shotgun mikrofon	Daha iyi kalite bir çok yönlü mikrofon	£800
			$1,450
Radyo mikrofonları	Sennheiser Radyo mikrofonları EW112PG2	Mülakat ve gözleme dayalı belgeseller için önemlidir. Yeni başlayanlar için iyi bir radyo mikrofonu olmakla birlikte yayın için de uygundur.	£350
			$835
Kulaklık	Sennheiser EH2200	İyi, uzun ömürlü kulaklıklardır	£51
			$140

Işık	Lowe GO Intro Kit		£940
			$1,115
Aksesuarlar	Rycote Softie ve Softie Yerleştirme ve Tutma Seti (Small Hole)	416'ya uyan, tüylü ve kabzalı	£149
			$229
	Petrol PCUB-HD Kamera U-çantası HD	Özellikle JVC GY-HD100/HD101	£175
			$220
	XLR Kabloları- kısa		£6
			$13
	MN755MF3 MDeVe	Manfrotto tripoda çok benzer ancak daha geniş bir ayak çapına ve daha büyük ağırlık kapasitesine sahiptir	£290
			$479
	Yansıtıcı		£10 - £70
			$16 - $90
	Yağmur kılıfı	Kata CRC – 14 yağmur kılıfı.	£86
			$60 - $80

Platinum Set
Yaklaşık fiyat (KDV/SATIŞ VERGİSİ) 25.000 £

	Set	Açıklama	Fiyat
Kamera	Panasonic AG-HPX500 P2	32 yüksek çözünürlükte ve 1080i ve 720p gibi standart formatlarda çekim yapar. Kasetsiz kaydeden son modeldir. Çıkarılabilir P2 hafıza kartlarının üzerine kaydeder. Değiştirilebilir lensler, değişebilir çerçeve oranları. 2/3" 30 CCD	£9,995 + VAT $14.000 - $20,000
Batarya	Anton Bauer diyonik bataryalar X2	Yüksek kalite HD kameralar için endüstri standardı. Süresi 6 saattir.	£210 $417
Lensler	Canon KH10ex3.6 IRSE süper geniş açı HD zoom lens.	Taşınabilir HD kameralar için mümkün olan en geniş açıyı sağlar. Yeni HD kamera teknolojileri için özel olarak tasarlanmıştır.	£12,000 $19,000
	Tiffen 4X4 Ultra Dairesel Polarizer, beyaz HD camlı	Hoya polarizerle aynı etkiyi yaratır ancak daha yüksek kalite bir cama sahiptir.	£100 $230
Mikrofon	Sennheiser 416		£800 $1,450
Radyo mikrofonları	Sony UWP C167HR		£600 $1,100
Kulaklık	Sennheiser HD 25, 70 Ohm	Ses endüstrisi profesyonellerinin kullandığı en üst düzey kulaklıktır.	£150 $260
Işık	Dedolight KDS31S Standart Kit	İyi kalite bir setin içinde dbl asferik lens, lamba kanatçığı, loşluk dönüştürücüsü, halojen lamba ve yumuşak çanta bulunmaktadır.	£2,100 $4,000 (ABD'deki muadili Dedo kit)
Aksesuarlar	Rycote Full Windshield 4 Kit		£320 $629
	Petrol PCUB-3	Büyük ve ağır kameralar için yapılmıştır.	£220 $275
	XLR kablolar - kısa		£6 $13
	MN351MVCF	Manfrotto tripodların en iyisi. Büyük HD kameraları taşıyabilir. Mükemmel bir tripod başlığı ve hafif malzeme hareket serbestisi sağlar.	£450 $765
	Yansıtıcı	Ses endüstrisi profesyonellerinin kullandığı en üst düzey kulaklıktır.	£10 - £70 $16 - $90

Aksesuarlar	Peli 1510 Seyahat Çantası	Kamerayla seyahat ettiğinizde kullanabileceğiniz sert çanta. Sugeçirmezdir.	£120
			$140
	Yağmur kılıfı	SHAN-RC700 (Kamerayla uyumludur)	£90 - 150
			$250

9- YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM 2 - KAMERA

Artık kullanacağınız araçlarla ilgili bir fikriniz var, şimdi sıra onları nasıl kullanmanız gerektiğinde. Bu bölümde esas olarak kamerayı ele alacağız, bir sonraki bölümde ise ses ve ışık hakkında konuşacağız. Her zaman olduğu gibi, teorinin sizi getireceği yer burası. Artık dışarı çıkmalı ve mümkün olduğunca çok pratik yapmalısınız. Eğer teçhizatı karşılayacak maddi koşullara sahip değilseniz, arkadaşlarınız ya da meslektaşlarınızdan ödünç almaya çalışın; bir günlüğüne bile olsa. Yapacağınız hatalar ve bu bölümü sık sık okumak sayesinde zamanla sinematografi sanatında daha uzman ve yetkin olacaksınız.

Son bölümde de bahsettiğimiz üzere çoğu profesyonel ya da yarı profesyonel kamera, aynı temel özellik ve çekim ilkelerine sahiptir, buna birazdan döneceğiz. Bu kitabın amaçları uyarınca, bağımsız belgeselciler arasında en yaygın şekilde kullanılan Sony HDV-Z1 kamerayı inceleyeceğiz. Görece makul fiyatı – 3.000 £ civarı – sağlamlığı, küçük boyutu ve DV ya da HDV formatında çekim yapabilmesi, hem televizyonlar hem de yönetmenler açısından bu kamerayı düşük bütçeli belgeseller için tercih edilir kıldı.

KAMERANIN TEMEL ÖZELLİKLERİ: BİLMENİZ GEREKENLER

Söylenebilecek ilk şey şu: Kameranızın üzerindeki panellerden ve düğmelerden gözünüz korkmasın. Bu düğmeler işinizi kolaylaştırmak için tasarlandıysa da ilk başta öyle size görün-

meyebilir. Kamera kullanmayı daha yeni öğreniyorsanız, aşağıdaki temel fonksiyonları gerçekten anlamalısınız.

Temel çekim işlevleri

Odak

Odak, bir nesnenin, ona ait görüntünün netlik kazanması için lensi esas alarak konumlanması gereken nokta olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, net ve berrak olan görüntüler 'odaklanmış', bulanık ve bozuk görüntülerin odaklanmamış olduğu söylenebilir. Bir belgeselci olarak çoğu zaman görüntülerin odaklanmasını isteyeceksiniz ancak öyle zamanlar gelecek ki odakla oynayarak farklı efektler veya atmosferler yaratmak isteyeceksiniz. Kameranızı odaklamak isteyebileceğiniz üç yol var. Bunlardan ilki lensin odaklama bileziğini kullanarak elle yapmak. Bu halkayı çevirmek, resmin odağa alıp, odaktan çıkaracak ve oto-odaktan daha iyi sonuçlar verecek. Oto-odak, isminden de anlaşıldığı gibi kameranın işi sizin adınıza yapması. Günümüz kameraları son derece iyi olsa da pek çok kez hata yaparlar, özellikle de çektiğiniz kişi görüntünün merkezinde değilse -kameranın oto-odak özelliği deneyecek ama başka bir şeye odaklanacaktır- ya da kamerayı döndürüyorsanız (örneğin bir el kamerasıyla gizli çekim yaparken), kamera neyin üzerine odaklanması ya da odaklanmaması gerektiği konusunda karmaşa yaşayacaktır. Üçüncü yol ise yukarıda sözü geçen tekniklerin bir kombinasyonu olan Push Auto işlevi. Bu yöntemde manuel odak kullanırsınız ancak çekiminizin kadrajını değiştirdiğinizde, Push Auto düğmesine basarsınız ve çekiminiz otomatik olarak odaklanır, sonra da manuel moda geri döner. Ben bundan, el kamerasıyla gizli çekim tekniği kullanarak hem yönetmenlik hem de kameramanlık yaptığımda faydalanıyorum. Düşünecek o kadar çok şey varken resmi odaklamak için bir düğmeye basmak yeterli oluyor. Sonuç

olarak ben, becerebiliyorsanız manuel odak kullanmanızı tavsiye ederim, ama doğru yapmak için çok pratik yapmalısınız.

Pozlama

Pozlama, kameranın maruz kaldığı ışık miktarını kontrol eder. Işık aralığı (aperture) ve perde hızı (örtücü hız- shutter speed) kullanılarak kontrol edilir. Bir ışık aralığı -ya da iris- ışığın lensten içeri girmesini sağlayan bir aralıktır. Işık da bu sayede filme yansır (dijital kameralarda ise CCD olarak bilinen çipe). Aralığın boyutu ne kadar büyük olursa, kameraya daha çok ışık girer. Siz bunu irisi kontrol ederek değiştirebilirsiniz, tıpkı gözünüzdeki irisin bulunduğu çevredeki ışık miktarına bağlı olarak büyüyüp küçüldüğü gibi. İris genellikle kamera üzerindeki çember ya da 'tekerlek'tir. Kafanızı biraz daha karıştırayım, irisin değişebilir boyutu, 'f-duraklaması' (f-stop) numarasıyla ölçülür ve bu numara yükseldikçe içeriye daha az ışık girer. Pozlamayı doğru yapabilmek zaman ve pratik ister. Basitçe söylersek, karanlıkta ya da loş ışık olduğunda pozlamayı (daha düşük f-duraklaması) yükseltmeniz; çok fazla ışık olduğundaysa düşürmeniz (daha yüksek f-duraklaması numarası) gerekir. Bir f numarasını, başka bir numaraya değiştirmek -ışık aralığını açmak ya da kapamak- geçen ışığın miktarını iki katına çıkarır ya da yarıya indirir.

Buraya hemen bir not düşelim: Doğru pozlama diye bir şey yoktur. Kişisel tercihleriniz, filmin tarzı ve çevresel koşullar pozlamanın nasıl olacağını size dayatacaktır. Tıpkı odaktaki gibi, birçok kamera (burada Z1 kamera) oto-pozlama imkanı tanıyor. Ben çekim sırasında bu işlevin kullanılmasını tavsiye etmesem de, 'doğru yolda' olup olmadığınızı göstermesi açısından işe yarar bir hatırlatıcı olabilir. Tek yapmanız gereken, kameranın 'oto' modunda aldığı f-duraklaması numarasına hızlıca bakmak ve kendi manuel tahmininizin yakın olup olmadığını görmek. Şayet ikisi arasında kayda değer bir fark

varsa, yanlış bir şeyler yapıyorsunuz demektir.

Perde hızı, kameranın içindeki bir mekanizmanın görüntüler arasında açılıp kapanma hızıdır. Hızlı bir perde hızı, perdenin söz gelimi bir saniye içinde birçok kez açılıp kapanmasıdır, yani sizin daha az ışık almanızdır. Oysa yavaş perde hızı tam tersine daha az açılıp kapanması yani daha fazla ışığın girmesine izin vermesi anlamına gelmektedir. Perde hızı, siz hızlı hareket eden nesneleri (mesela spor yapan insanlar) çekerken de değişir. Burada, eylemin koca bir karaltı olmasını önlemek için hızlı perde hızına ihtiyaç vardır. Yavaş perde hızları, siz, muhtemelen tripodda statik bir nesne çekerken kullanılır, zira burada da kameranın daha çok ışığa ihtiyacı vardır.

Işık aralığı ve perde hızının ikisi de pozlamayı değiştirmek için kullanılsa da, eğer daha yolun başındaysanız ve işi basit tutmak istiyorsanız, daha fazla oynayacağınız özellik ışık aralığıdır. Perde hızı genellikle sabit bir oranda kalır (PAL için 1/50, NTSC için 1/60- PAL ve NTSC'nin açıklamaları için bkz. aşağı), tabii bu oranı değiştirmeniz gereken özel koşullar ortaya çıkmazsa. Bu koşullar arasında hızlı hareket eden nesneleri ya da bilgisayar monitörlerinin çekimini yapmak olabilir. Bunlar çoğunlukla farklı bir oranda titrerler, dolayısıyla sizin de buna uygun olarak perde hızınızı değiştirmeniz gerekir.

Beyaz Denge

Beyaz denge, kameranızın beyaz nesneleri başka bir rengin açık bir tonu olarak değil gerçekten beyaz görmesini sağlar. Bu aslında sizin kameraya neyin *beyaz* olduğunu söylemeniz anlamına geliyor. Gündelik deneyimlerimizde gerçekte beyaz olmayan şeyleri beyaz görürüz, çünkü 'beyaz' içinde bulunduğumuz ortama göre değişebilir. Beynimiz bizim için gerekli ayarlamaları yapar. Mesela, karı beyaz görürüz ya da bir dosya kağıdını. Kameralar bu yeteneğe sahip değil, dolayısıyla onlara

neyin beyaz olduğunu söylemeliyiz; eğer söylemezsek, devreleri karışabilir ve filminiz, insanların yüzlerinin mavi göründüğü, tuhaf renklerden oluşan bir kilime benzer. Ya da örneğin, beyaz dengesi düzgün biçimde ayarlanmamışsa sokak ışıklarıyla aydınlanan bir dış çekimde her şey pembe görünebilir.

Z1 gibi kameraların otomatik beyaz ayarı var ve çoğunlukla son derece güvenilir. Ne var ki, iki ışık kaynağını -örneğin suni ışık (Tungsten olarak bilinir) ve normal günışığını (doğal ışık)- karıştırıyorsanız, kamera karışır ve en iyisi ayarı elle yapmaktır. Aslında kural gereği beyaz dengesi her mekan değiştirdiğinizde elle yapılmalıdır. Manuel bir beyaz denge ayarı yapabilmek için, lensinizin önüne çerçeveyi dolduracak büyüklükte beyaz bir kağıt koyun ve ayar sembolünün (genellikle iki adet üçgendir) yanıp sönmesi durana kadar elinizi beyaz denge düğmesine basılı tutun.

Odak, Pozlama ve Beyaz Denge, kayda başladığınız anda unutmamanız gereken kamera işleyişinin temel öğeleridir. Dışarı çıkıp, farklı durum ve mekanlarda pratik yapmak faydalı bir egzersiz olabilir. Bu işlevlere yönelik deneyim kazandıkça ne kadar hızlandığınızı göreceksiniz.

KAMERANIN DİĞER ÖNEMLİ ÖZELLİKLERİ

Film çekme sanatını biraz daha derinlemesine araştırmak isterseniz aşağıdaki kavramları anlamak işinize yarayacaktır.

Gain (Kazanç Ayarı)

Özellikle karanlıkta film çektiğinizde, herhangi bir ışığın mevcut olmadığı, kameranın objektifi tam olarak açık olsa bile görüntüyü netleştirmeye yetecek kadar ışık almadığı kimi durumlar vardır. Kazanç ayarı, resminizi daha çok aydınlatmak için sinyali güçlendiren sayısal bir yöntemdir. Buradaki tek sorun kaliteden ödün vermektir; sinyali yapay yoldan güçlendirdiğiniz zaman kamera istenmeyen parazitleri de güçlen-

dirir ve gerçekten kumlu bir görüntü yaratır ki bu da çoğu zaman arzu edilmeyen bir sonuçtur. Çekimde buna gerçekten gerek olmadığı ve fazladan ışık için başka yollar olduğu sürece bu fonksiyonu kullanmaktan kaçının. Eğer bir sahnede hafifçe yetersiz aydınlatma varsa onu kazanç ayarını kullanmadan çekmek ve post prodüksiyon aşamasında düzeltmeye çalışmak en iyisidir (bkz. Kısım 17).

Zebralar

Buradaki zebra sözcüğü çizgili bir hayvanı değil, kameranızın içine yerleştirilmiş ve çerçevenizin içindeki hangi alanların ışıklandırılmış ya da aşırı ışıklandırılmış olduğunu kolayca anlamanızı sağlayan bir mekanizmayı ifade etmektedir. Kameraların çoğunda bulunan bu işlev açıldığında (adından anlaşılacağı gibi) LCD'niz ya da görüntüleyicinizdeki aşırı ışıklandırılmış alanların üzerine bir dizi beyaz çizgiyi üst üste yerleştirir. Bu size görüntünüzde aşırı aydınlık yerleri çabucak göstererek sorunu düzeltme imkanı sağlar.

Zaman Kodu

Genellikle göz ardı edilen bir işlev. Zaman dizgisi, tıpkı DVD oynatıcınızdaki (ya da hatırlayacak kadar yaşlı olanlar için teybinizdeki) zaman göstergesi gibi, kayıt cihazınızdaki kayıt süresini ölçer. Aralarındaki tek fark DVD oynatıcınız gerçek zamanlı çalışırken (saat, dakika, saniye) video kameranızdaki zaman göstergesinin biraz daha farklı çalışmasıdır.

Genellikle filminizi çok sayıda banda kaydedersiniz, yarım saatlik film için 20 tane bir saatlik bant kullandığınızı var sayalım. Bantları kurgu için bilgisayara koyduğunuzda kurgu programınızın bir bandı diğerinden ayırabiliyor olması çok işe yarar. Bu nedenle, belli bir görüntünün bandın neresinde olduğunu belirleme konusunda zaman göstergesi çok önemlidir ama aynı zamanda kurgu için paha biçilmez bir özelliktir.

Kameranızın kayıt şekline göre, kullandığınız makinenin türüne ve kullandığınız standarda (PAL, NTSC) bağlı olarak zaman göstergesi farklılık gösterecektir. Sıra filminizi kurgulamaya geldiğinde zaman göstergesini nasıl okuyacağınızı belirleyeceğinden, hangi standardı kullandığınızı bilmeniz önemlidir.

PAL, NTSC VE SECAM

Bu da film çekme sanatının önemli ve sıklıkla göz ardı edilen bir başka önemli unsurudur. Farklı ülkeler görüntüleri 'Çerçeve Hızı' ya da saniyedeki çerçeve sayısı yönünden kayıt etmede farklı yöntemler kullanırlar. Kullandıkları Renk Sinyali, Alan Frekansı ve Yatay Çizgiler de farklılıklar gösterir. Bu 'Yayıncılık Standartları' olarak bilinir ve hangi ülkelerde görüntüleri yayınlamak için (dolayısıyla kaydetmek için de) hangi yolun tercih edildiğini gösterir.

Her ülke farklı bir yayın standardı kullanmaktadır ve hakikaten işleri kolaylaştırmak için (!) olsa gerek, hiçbiri diğeriyle uyumlu değildir. Sizin anlayacağınız, İngiltere'de PAL formatıyla kaydedilen bir şey teorik olarak Amerika'daki NTSC formatıyla uyumlu değildir. Kameraların çoğu bu formatlardan biri ya da ötekiyle kayıt yapar. Dolayısıyla, bir PAL kamera ile kayıt yapıyorsanız, çalışmanızı bir NTSC televizyon ya da monitörde düzenlemeyi ya da oynatmayı denediğinizde çalışmayacaktır. Teoride bitmiş bir filmi bir standarttan diğerine dönüştürmeniz mümkün olmasına karşın, asla tam olarak kaydettiğiniz gibi dönüştüremezsiniz ve bu nedenle en iyisi kameranız ve diğer malzemelerinize uygun bir formatı tercih etmenizdir.

ABD, Kanada, Meksika ve Japonya Ulusal Televizyon Standartları Komitesi'ni simgeleyen NTSC (National Television Standards Committee) sistemini kullanırlar. Bu sistem renk tutarlılığı sorunları nedeniyle kimi zaman 'Never The Same Colour' şeklinde anılır. Avrupa ülkelerinin çoğu, Avustralya

ve Asya ülkeleri, Faz Ardışıklı Hat (Phase Alternating Line) anlamına gelen PAL sistemini kullanırlar. İkisi arasında çok çeşitli teknik farklılıklar vardır ama bilmeniz gereken NTSC sisteminin saniyede kaydettiği ve oynattığı resim karesi sayısı (fps) 30 iken -aslında saniyede 29.97 resim karesidir ama yuvarlak hesap 30 kare sayılır- PAL sisteminin 25 resim karesi olduğudur. SECAM adında üçüncü bir sistem daha vardır, ama saniyede 25 resim karesi kayıt ettiğinden PAL sisteminden kolayca dönüştürülebilir.

INTERLACED (ARALIKLI) TARAMA, PROGRESSIVE (SIRALI) TARAMAYA KARŞI VE 24 KARE PROGRESSİVE. BÜTÜN BUNLAR NE ANLAMA GELİR?

Endişeye gerek yok, teknik zırvaların sonuna geldik neredeyse. Anlamanıza yardımcı olacak ve alacağınız kamerayı seçmenizi sağlayabilecek bir başka kavram da aralıklı ya da sıralı video kavramıdır. Interlaced (Aralıklı) tarama, görüntüleri tek ve çift numaralı satırlar olarak ikiye ayırır ve önce tek, sonra çift numaralı satırları gösterir, PAL sisteminde saniyede 25, NTSC sisteminde saniyede 30 görüntü hızında birleştirir. Bu tarama çok, çok hızlı gerçekleşir ve bütün bir görüntü oluşturur. Öte yandan Progressive (sıralı) tarama önce tek, sonra çift numaralı satırları taramaz; sıralı olarak baştan sona tüm satırları aynı anda tarar.

Gerçekte her iki yöntemin de kendine göre üstünlükleri ve zayıflıkları vardır. Genellikler progressive (sıralı) taramanın videodan çok biraz daha film gibi olduğu ve hareketi daha iyi idare edebildiği söylenir, ama burada da görüntünüzde bir 'titreme' olması tehlikesi vardır. Interlaced (aralıklı) taramada satır başına daha fazla yatay piksel bulunduğundan birazcık daha yüksek çözünürlük söz konusudur. Yakın zaman öncesine kadar profesyonel kameraların çoğunda sadece Interlaced (aralıklı) tarama vardı, ama şimdi giderek daha fazla 'progres-

sive' kamera piyasada bulunmakta. Yapmanız gereken en iyi şey iki yöntemi de deneyip hangisini tercih edeceğinizi görmenizdir. Hangi formatı seçeceğiniz konusunda size yardımcı olabileceği için filminizin nerede gösterileceği (televizyon mu sinema mı) konusunda da düşünmek isteyebilirsiniz.

Şimdi, bütün bunlar bir parça bunaltıcı görünüyorsa şayet, telaşlanmayın ve vazgeçmeyin. Bütün bu teknik terimlere ve değişken formatlara alışmak biraz zaman alır ve başlangıçta basit bir resim çekme işi bile son derece karmaşık görünebilir. Bu bölümü bir başvuru kaynağı olarak kullanın; tekrar tekrar geri dönün, anlatılanlar yavaş yavaş daha fazla anlamlı gelmeye başlayacaktır. Ana prensipleri anlamak için önemli olan şey -kameranızı doğrultup çekmektense-, film sanatının temel prensiplerini anlamaktır. Yukarıda bahsettiğim gibi, eğer bu noktada başka bir şey öğrenmediyseniz, IŞIKLAMA, ODAK ve BEYAZ DENGE kavramlarını anlayıp anlamadığınızdan emin olun. Bütün okuduklarınızdan sonra yanınıza kalan sadece bunlarsa, bu da film çekmek için yeterlidir. Bütün yapmanız gereken sinema sanatının gramerini ve film çekmenin dilini anlamaktır. Bunların hepsi Kısım 11'de ayrıntılı bir şekilde anlatılıyor ve ondan sonra hatalarla berbat olmayacak, kurgu sırasında kameranızı kırma hissi uyandırmayacak şekilde bir film çekme yoluna kesin olarak girmiş olacaksınız. Unutmayın, bütün büyük kameramanlar ve yönetmenler işe başladıklarında hiçbir şey bilmiyorlardı.

10. YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM ÜÇ – AYDINLATMA VE SES

Film çekerken, hatırlamanız gereken sayısız işin yanı sıra kamerayı nasıl kullanacağınız ve röportajı nasıl idare edeceğiniz konusunda o kadar çok enerji harcarsınız ki, çekimlerinizi yeterince aydınlatmayı, iyi bir ses kaydı yapmayı kolaylıkla

unutabilirsiniz. Bunlar farklı nedenlerden ötürü film çekme sanatının önemli kavramlarıdır. Bir çekimi iyi aydınlatmak sadece günlük çekiminizin az ışık yüzünden berbat olmamasını garanti etmekle kalmaz, aynı zamanda tamamlanmış filminize bir atmosfer ve dolayısıyla bir derinlik katar. Daha önce söz ettiğim gibi ses ise, film yapımının ancak kötü bir ses kaydı olduğunda gerçekten farkına vardığımız unsurlarından biridir. Ve ses kaydınız kötüyse, muhteşem bir kompozisyon ve harika bir öyküye rağmen filminiz berbat olur. Bu nedenle, kitabın bu kısmı iyi aydınlatma ve ses kaydı yapmanızı garanti edecek teknikleri, doğal gün ışığı ve kameranıza iliştirilmiş bir *shotgun* mikrofondan başlayarak üç nokta aydınlatma, değişik mikrofonlar ve bir ses kayıtçısı ile çalışmaya kadar basitten karmaşık olana doğru sıralayarak inceleyecek.

AYDINLATMA

Daha önce söz edildiği gibi, belgesel filmlerin çoğu ışıklandırma yapılmasından ziyade mevcut ışık kullanılarak çekilir. Doğal ışığı etkin olarak kullanabilmek (doğal ışıkla güneş ışığını kastediyorum) iyi bir uygulamadır; maliyeti önemli ölçüde düşük tutmaya yardımcı olur. Çoğu zaman, özellikle yurtdışında çekim yaptığınızda, o ışıkları yanınızda taşımayı gerçekten istemezsiniz.

Doğal Işık Kullanma

- İç mekanda bir röportaj çekerken röportaj yaptığınız kişiyi aydınlık bir pencerenin önüne oturtmayın, tabii kişinin bir siluet olarak görünmesini gerçekten istemediğiniz müddetçe.
- Çok fazla gölge oluşabileceğinden röportaj yaptığınız kişiyi duvara çok yakın oturtmayın. Arka fonla arada en az bir metre mesafe olduğundan emin olun.
- Eğer dışarıda çekim yapıyorsanız, çekiminizin parlaklığına

çok dikkat edin. Doğal gün ışığı çok güçlüdür ve çekiminizin aşırı aydınlık olma tehlikesi her zaman mevcuttur. Burada doğal yoğunluk filtresi kullandığınızdan emin olun (iyi kameraların doğal yoğunluk filtrelerinin iyi yapıldığını unutmayın).

• Ayrıca dışarıda uzun süren sabit bir çekim yapıyorsanız güneşin hareket ettiğini de unutmayın; ışığın konumu kurgu aşamasında devamlılık sorunlarına neden olabilecek şekilde değişecektir. Çekiminizi ya çok geniş planlar halinde çekin ya da yakın çekim yapıyorsanız yansıtıcılar kullanarak ve aydınlatma ayarlarını değiştirerek durumu telafi edin.

Yapay Işık Kullanma

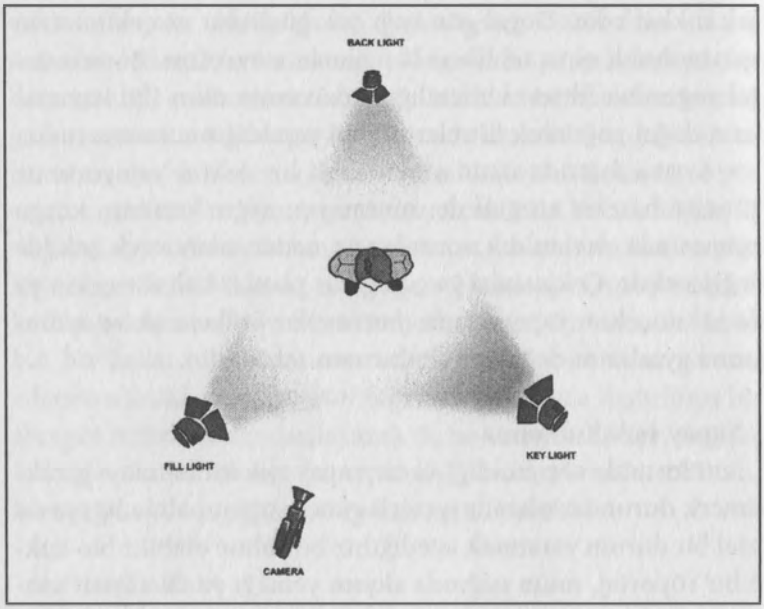
Son kısımda söz edildiği üzere yapay ışık kullanmayı gerektirecek durumlar olabilir -yeterli güneş ışığının olmadığı ya da özel bir durum yaratmak istediğiniz bir sahne olabilir bu- ışıklı bir röportaj, mum ışığında akşam yemeği ya da akşam sahnesi gibi. Bağımsız sinemacıların kullandığı Sony Z1 gibi kameraların çoğu az ışıkta düşük performans sergilerler. Kameranızdaki Kazanç Ayarı fonksiyonuna güvenmeyin; kurgu aşamasına geçtiğinizde çekimizin yayınlanamayacak kadar karlı olabileceğini görürsünüz.

Yapay ışık evde mevcut olan tavanda asılı lamba ya da bir masa lambası olabilir. Yine de bu çoğunlukla sahnenizi aydınlatmaya yeterli olmayabilir, özellikle doğal ışık mevcut değilse. Bu bölümün geri kalanında, yapay ışıktan söz ederken film çekimine özel ışıklardan söz edeceğiz.

Aydınlatmanın Fiziği

Işığın temel işlevleri üzerine kısa bir ara söz bu konudaki önemli kavramları anlamanıza yardımcı olacaktır.

Beyaz ışık diye bir şey yoktur. Gözle görülebilir bütün ışıklar foton adı verilen minik parçacıklardan oluşur ve bu fotonların renklerine bağlı olarak değişen farklı dalga boyları var-



Belli başlı üç nokta ışık kurulumu

dır. Güneş ışığı tayfında bütün renkler vardır ama bütün renklerin birleşmesi 'beyaz' ışık denen göz aldanmasını ortaya çıkarır. Mavi ışık daha kısa dalga boyuna sahip fotonlar içerirken, kırmızı ışık daha uzun dalga boyuna sahip fotonlardan oluşmaktadır. Bu nedenle, mavi bir gökyüzü gördüğünüz zaman, bunun nedeni kısa dalga boyuna sahip fotonların dünya atmosferindeki gazlarda çok daha kolay dağılmasıdır. Işığın bir diğer önemli özelliği bir yüzeye vurduğunda ya yansıması ya da o yüzey tarafından emilmesidir; ne olacağı yüzeyin rengine bağlıdır. Beyaz bir nesne ışığın bütün dalga uzunluklarını eşit olarak yansıtırken, siyah bir nesne hepsini emecektir. Arada kalan renkler bazı dalga uzunluklarını yansıtırken diğerlerini emerler.

'Peki, bunların benim çekimimin aydınlatmasıyla ne ilgisi var?' diye sorabilirsiniz pekala. Tamam, her şeyden önce, ışık

farklı renklerden oluştuğu için aynı çekimde farklı ışık kaynakları kullanmanın sorun yaratabileceğini anlamanız gerekir, çünkü bütün ışık kaynakları farklı renkler yayacaklardır. Bu nedenle, bir *Red Head* ışık seti, masa lambası ve doğal gün ışığının birleşmesi, katılımcınızın insandan çok bir Marslı gibi görünmesine neden olabilir: siz bunu fark etmeseniz bile (çoğu zaman siz farkında olmadan beyniniz renk tutarsızlıklarını düzeltir) kameranız kesinlikle fark edecektir. İkincisi, nesnelerin ışığı yansıtması ya da emmesi olayı belirli bazı nesnelerin katılımcıda kendine özgü, bazen arzu edilmeyen renkler oluşturabileceği anlamına gelir. Bu durumun aynı zamanda katılımcının giydiği giysiler, çekim yaptığınız odadaki nesneler üzerinde de etkisi vardır. Öte yandan bu bilgi, yansıtıcıların kullanımı konusunda bilgilenmenize yardımcı olur.

Üç Nokta Aydınlatma

Üç nokta aydınlatma bir çekimi aydınlatmanın basit bir yolu ve filminiz biçimsel bir aydınlatma düzeni gerektirdiğinde sıklıkla duyacağınız bir terimdir. Adından anlaşılacağı üzere, eşit güçte üç ışık kullanırsınız (yüksek vat gücüne sahip herhangi bir lamba olabilir ama genellikle *redhead* dediğimiz lambalar kullanılır). Doğrudan kişinin üzerine odaklanan ışığa *ana ışık* denir. Bu ışık aydınlatmanın başlıca kaynağıdır ve çekimin renk tonu ile yoğunluğunu belirler. İkinci ışık, *dolgu* ışığıdır. O da kişinin üzerine odaklanır ama ana ışığın ters açısında yer alır. Temel işlevi ana ışığın yarattığı gölgeleri doldurmaktır. Genellikle ana ışıktan daha yumuşaktır ve bu yumuşaklığı sağlamanın yolu ışığı kişiden uzaklaştırmaktır. Üçüncüsü *arka ışık*tır ve adından anlaşılacağı gibi kişinin arka tarafına yerleştirilerek onu arka taraftan aydınlatır. İşlevi, kişinin etrafında berrak bir hat yaratarak onu çevreleyen nesnelerden ayırt etmek, böylelikle daha belirgin olmasını sağlamaktır. Arka ışığın parlaklığı, kişinin ışığı yansıtma durumu-

na göre ana ışığa bağlı olarak dolgu ışığının seviyesine göre ayarlanabilir; koyu renk tenli biri beyaz tenli birinden daha fazla dolgu ışığına gereksinim duyar. 122. sayfadaki diyagram tipik bir üç nokta aydınlatma düzenini göstermekte.

Aydınlatmayı kendiniz yapıyorsanız, hem sizi elektrik çarpmalarından, yanmalardan ve kazalardan koruyacak hem de ampullerin daha uzun ömürlü olmalarını sağlayacak ekipman bakımıyla ilgili küçük ipuçlarına uymanız yararlı olacaktır.

• Ampullere elinizle dokunmamaya dikkat edin. Birincisi, az önce kullandıysanız sıcak olabilir, ama daha önemlisi cildinizin yağı ampulün lekelenmesine, hatta bir dahaki kullanımınızda patlamasına neden olabilir. Ampulleri tutarken her zaman temiz bir kumaş parçası kullanın.

• Buradan devamla, her halükarda dokunmadan önce lambaların iyice soğumalarını bekleyin. Gerçekten çok fazla ısınırlar ve sizi kolaylıkla yakabilirler.

• Ampullerin patlaması genellikle ilk çalıştırıldıklarında olur. Lambaların tam önünde kimsenin olmadığına ve birisinin gözüne doğrudan gelmemesine dikkat edin; patlamasa bile parıltısı insanın gözünü kamaştırarak zarar verebilir.

• Lamba ayaklıkları ve kablolar: lambalar çoğunlukla ayaklıklara yerleştirilmiş olurlar. Ayaklıkların ve etrafını saran kabloların zemine emniyetli biçimde tutturulduğundan emin olun. Ayakları ağır nesnelerle bastırın, kabloları zemine bantla sıkıca yapıştırın.

SES

Belgesel film yapımında ses kaydetmenin kabaca üç yolu vardır. Kendiniz bir *shotgun* mikrofon, radyo mikrofonları ya da her ikisini de kullanarak sesi doğrudan kameranıza kaydedebilirsiniz. Bir ses teknisyeni kullanacağınız anlamına gelen SQN mikserle kameranıza kayıt yapabilirsiniz. Bir de, sesi bir mikser yardımıyla bir mini disk ya da sayısal ses bandı kayıt

cihazına kaydedebilirsiniz. Sırayla bunların hepsini inceleyip daha sonra ses kaydıyla ilgili bazı önemli konuları daha ayrıntılı ele alacağız.

Her şeyi kendiniz yaparsanız

Bu günlerde birden fazla beceriye sahip, başka bir deyişle ses kayıt işini de kendi yapan yönetmen/kameramanların sayısı artmakta. Özellikle haber filmleri ve yurtdışı belgeselleri için ayrılan bütçeler bir ekiple çalışamayacağınız kadar küçüktür. Dolayısıyla hemen her şeyi tek başınıza yapabilecek beceride olmanız gerekir. Bunun için benim bulduğum en iyi düzenleme kameranıza iliştirilmiş adam akıllı bir *shotgun* mikrofon; Sennheiser 416 shotgun gibi bir şey harika bir tek yönlü mikrofondur; ve bir takım yaka mikrofonudur. Bunlar sizi bir grup insanın filmini çekmekten, usulüne uygun bir röportaja kadar çekimin her türlüsüne hazırlar. Sürekli takip etmeniz gereken bir karaktere sahip gözlemsel bir belgesel yapıyorsanız, bu koşturmaca içinde hala iyi ses alabilmenizi sağlayacakları için radyo mikrofonları paha biçilmezdirler. Shotgun mikrofonu kendiniz kullanıyorsanız, stereo ses elde edebilmek için mikrofonu kameranızın iki kanalından da geçirmeye dikkat edin.

Her şeyi kendiniz yapıyorsanız kaliteli bir takım kulaklık takmalı ve gözünüzü LCD ekranının ses ölçerinden ayırmamalısınız. Burada dikkat etmeniz gereken sesin yükselmesi, yani ses seviyesinin kırmızıya doğru ilerlemeye başlamasıdır. Bu, ses kaynağınızın bozulduğu anlamına gelir ve seviyeyi alçaltmanız gerekir. Ya da tersine, ses seviyeleri çok düşükse, sinyali hafifçe yükseltmeniz gerekir. Bu işlem Sony Z1 gibi kameralarda kameranın dışındaki göstergeler sayesinde kolayca yapılır. Shotgun mikrofonu iki kanalın arasından geçirip kullanacak olursanız size işe yarar bir tüyo: birinci kanaldaki seviyeyi biraz düşük, ikinci kanaldaki seviyeyi birazcık daha yüksek tutun. Bunun yararı şudur; ses aniden patlayacak olursa (örneğin

biri bağırırsa) diğer kanalda ses patlamayacaktır. Aynı şekilde, ses kaynağı birden düşerse, yüksek seviyede olan kanal sesi alabilecektir. Böyle bir taktik sizi aynı zamanda ses seviyelerini sürekli değiştirmekten de kurtarır, ama yine de göz ucuyla monitörünüzü takip etmeyi ihmal etmemelisiniz.

Ses kayıtçıyla çalışmak

Bütçe izin veriyorsa, her zaman için bir ses kayıtçıyla çalışmanızı öneririm. Sizin uğraşmanız gereken yeteri kadar iş varken, kendini ses işine adamış biri büyük bir nimettir. Yukarıda söz ettiğim gibi bir ses kayıtçı sesi kaynağından bir SQN mikserle alıp ya doğrudan, ya da harici bir kayıt cihazı aracılığı ile kameraya kaydeder. Mümkün olan en temiz sesi istemediğiniz ve yedek bulundurma kaygısı taşımadığınız sürece (ben bu durumda hem kameraya hem de dijital ses bandına kayıt yapardım) doğrudan kameraya kayıt yapılmasını öneririm. Ses kayıtçınız genellikle kablolar, mikrofonlar ve bir mikserin de içinde bulunduğu bir cephanelikle gelecektir. Burada emin olunması gereken şey, kayıtçının sizin kullandığınız kamerayı önceden biliyor olmasıdır ki doğru düzenlemeyi yapabilsin. Kameraya kendiniz kayıt yapmanızla bir mikser aracılığı ile kayıt yapmak arasında kimi temel farklılıklar vardır. Örneğin, giriş ayarları mikrofon girişinden hat girişine değiştirilir. Bütün bu ayrıntılar konusunda sizin kaygılanmanıza neden yok ancak ses kayıtçınızın kaygılanmasını sağlayın.

Eşlemesiz Ses Yolu (Wild Track) Kaydı

Eğer farklı bir yerde çekim yapıyorsanız en az otuz saniye eşlemesiz ses yolunu/ortamın doğal sesini (wild track) kaydedin. Bunun basitçe anlatımı, herhangi bir konuşma olmadığı halde bulunduğunuz yere ait ses demektir. Sonuçta ortaya çıkan 'sessizlik' gerçekte dışarıdaki rüzgarın sesinden buzdolabının uğultusuna kadar çeşitli seslerden oluşan bir demet ola-

caktır. Bu sese ihtiyacınız olacak, çünkü sıra kurgu aşamasına geldiğinde klipler arasındaki kimi ses boşluklarını doldurmanızda işe yarar.

Senkronize ses, Seslendirme, Açıklama ve Kameraya Konuşma

Bir ses kaynağını kaydederken, bunu kurguda, dolayısıyla son haliyle filminizde ne şekilde kullanacağınıza dair iyi bir fikriniz olmalıdır. Senkronize ses, görüntü ile sesin eş zamanlı olması demektir. Örneğin, bir lokantada sizinle konuşan birini filme çekerken, bu görüntü ile sesi birlikte kullanacağınız biliyorsanız, buna *senkronize ses* denir. Öte yandan, birinin söylediklerini kullanmak istediğiniz, ama görüntüsünün gerekli olmadığını düşündüğünüz durumlar olabilir. Mesela, birisi yörenin tarihi yerlerini anlatıyordur ve siz burada çokça görüntü kullanmak istersiniz; ya da çocukluğundan söz ediyordur ve siz sesi, kişinin çocukluğuna ait fotoğraflar, video görüntülerinin üzerine gelecek bir unsur olarak kullanmayı istersiniz. Bu işlem seslendirme olarak bilinir ve burada dikkatli olmanız gerekir. Lokantada konuşan kişi örneğimize dönecek olursak, arka planda bir sürü ses olacaktır. Eğer kişiyi konuştuğu yer bağlamında görmek istiyorsak, bu güzel bir şeydir, ama eğer istemiyorsak lokantanın arka plan seslerini duymak rahatsızlık verici olur. Seslendirme yöntemini kullanmak istiyorsanız, temiz bir ses elde etmeniz gerekir. Bunun için de mümkün olduğunca sessiz bir yerde kayıt yapmanız gerekir.

Açıklama, sadece filmini çektiğiniz malzemeyle kolayca ve kısaca anlatmanızın mümkün olmayan bilgiyi oluşturmaya yarayan anlatıcı sese verilen addır. Çoğunlukla filminizin bir içerik kazanmasına yardımcı olan arka plan bilgisi olarak uygulanır. Bugünlerde bu açıklamalar televizyon programlarında çok revaçta; bazen zarif ve işe yarar biçimde kullanılsa da

çoğu zaman fazlasıyla başına buyruk ve tepeden bakar biçimde kullanılmakta. Bu yüzden, her ne kadar aracı editörle mücadele ediyor olsanız da, bir açıklama kaydedecekseniz eğer bunun yüksek kaliteli, temiz sesli olması gerekir, bu da çoğunlukla açıkta değil, doğru düzgün bir ses stüdyosunda kayıt yapmanız gerektiği anlamına gelir.

Kameraya konuşma, spikerin ya da sunucunun (siz de olabilirsiniz) doğrudan kameraya konuştuğu haberlerde ya da sunucu kontrolündeki belgesellerde kullanılır. Bunun özel bir tekniği yoktur. Çoğunlukla senkronize seslendirme olduğu için asgari düzeyde arka plan sesi olması gerekir, tabii savaş bölgesindeki bir sunucu gibi, arka plan sesinin filmin bir parçası olduğu durumlar hariç.

İyi aydınlatma ve iyi bir ses filminizin prodüksiyon değerini artırmak ve onu kötü ev videolarından ayırmak için gerekli olan başlıca unsurlardır. Yapabildiğiniz kadar pratik yapın. Hatalarınızdan, bir kitaptan öğrendiklerinizden daha fazla şey öğrenirsiniz. Zamanla burada anlatılan pek çok şey birer alışkanlık haline gelir ve o zaman derdine düşeceğiniz tek bir şey daha kalır ki o da sonraki kısımlarda bahsedilecek olan, filminizin öyküsüne odaklanmaya zaman ayırma konusudur.

11- YENİ BAŞLAYANLAR İÇİN FİLM ÇEKME REHBERİ: BÖLÜM DÖRT – YÖNETMENLİĞİN GRAMERİ

KAMERA VE SESLE İLGİLİ HAYATTA ÖĞRENECEĞİNİZ EN ÖNEMLİ ŞEYLER

Kamera çekimi ve ses kaydının her ikisi de teknik işlemlerdir. Ne kameralar bizim gördüğümüz gibi görür, ne de mikrofonlar bizim işittiğimiz gibi işitir. Bu belki çok açık seçik bir şey gibi görünebilir ama film yapımcılarının en sık yaptıkları hatalar arasında yer alır. Bir görüntüyü belli bir biçimde gör-

düklerinden, kamerayı bir nesnenin ya da olayın üzerine çevirmekle aynı görüntüyü yakalayabileceklerini sanırlar. Unuttukları şey, gördüğümüz şeyle eş zamanlı olarak hissettiğimiz duyguların içinden çıkılmaz biçimde birbirine bağlı olduğudur. Görüntüleri görselleştirip oluşturma biçimimiz bizim algısal önyargılarımız ve öznelliğimizle bağlantılıdır. Buna ek olarak, gözlerimizi hareket ettirme ve görselleştirme şeklimiz genel olarak hayvanlara, bilhassa insana özgüdür. Işığı algılama konusunda insan gözü ile kamera objektifi arasında kimi benzerlikler olsa da, bunlar benzerlikten öteye gitmez. Sinematografinin ilkelerini anlamak için (işin başlangıcındayken bile) gördüğünüz görüntüleri değil, istediğiniz görüntüleri nasıl çekeceğinizi anlayarak işe başlayabilirsiniz.

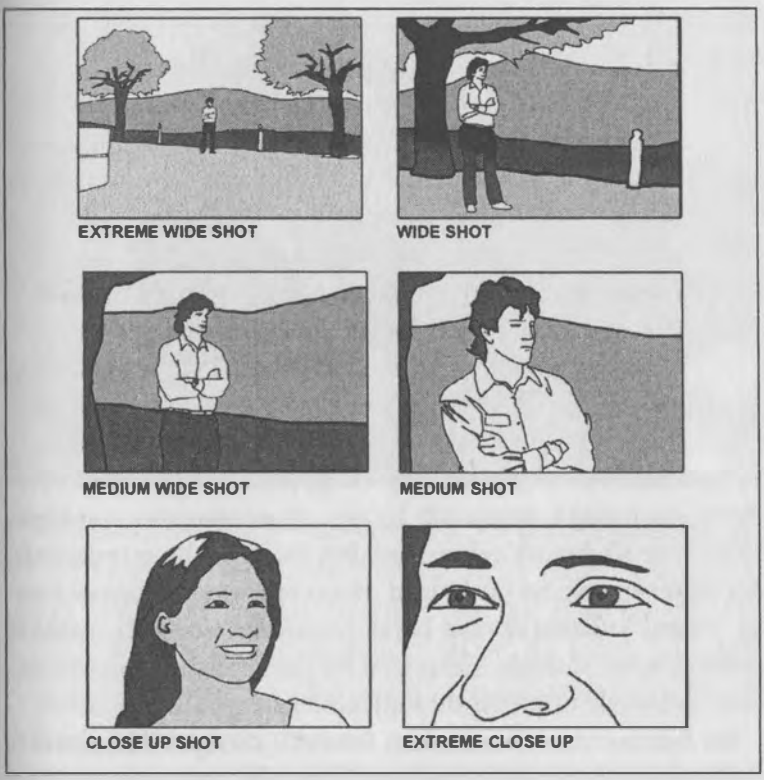
İkinci olarak, aynı şey ses için de geçerlidir. İşittiğimiz ve işitmediğimiz sesleri genellikle seçeriz. Bazı şeyleri duymazdan gelmeyi ve dinleyeceklerimiz konusunda sezgili olmayı öğrenmişizdir. Bir kafeteryada birisiyle sohbet ederken kendimizi konuşmaya kaptırmışsak, sohbete odaklanır ve kendimizi etrafımızdaki konuşmalara, kahve makinesinin gürültüsüne, çatal bıçak seslerine kapatırız. Biriyle birlikte sessiz bir odada olduğumuzda dahi, odadaki havalandırmanın sesini, aşağıdaki koridorda çarpan kapıyı, başımızın kilometrelerce üzerinde uçan uçağın sesini duymazdan gelebiliriz. Mikrofonlar bu kadar zeki değildirler. Duydukları her şeyi alırlar, düzgün ve hassas bir kayıt yapılmadığı takdirde filmimizde efektlere neden olurlar. Kötü bir ses sadece filmin kurgu aşamasında sayısız sorunlara neden olmakla kalmaz, filminizi berbat edebilir.

Bu nedenle kitabın bu kısmı, film çekmenin gramerine, belgeselin dilini nasıl anlayacağınıza, elinizin altındaki çeşitli araçları bu yolda nasıl kullanacağınıza göz atıyor. Bu, sıklıkla 'film grameri' olarak bilinir ve bütün dillerde olduğu gibi etkin biçimde iletişim kurabilmeye yarayan kendi kuralları ve adetleri vardır. Bu benzetmeyi bir an için yazılan ve konuşu-

lan bir dil üzerine genişletirsek, her şeyden önce dilin temel yapısını öğrenmeniz gerekir. Zamanla kelime dağarcığınızı geliştirir, daha karmaşık dilbilgisi kavramlarını keşfeder, daha karmaşık cümleler kurabilecek hale gelir, dilin yazılı ve sözlü olarak klasik, tarihi ve günlük konuşmaya ait tüm kullanımlarını kavrayabilirsiniz. Daha sonra bu yeni dilde bir kitap yazmaya karar verirseniz, hikaye anlatmanın temel kural ve şartlarını anlamanız gerekir ve ancak bunu anladığınızda yapı ve formla ilgili bir deneme yapmayı istediğinizi hissedebilirsiniz hafiften. Belgesel film yapımında da durum aynıdır. Ancak işin gramerini, kamera açısı, çerçeve boyutu, kompozisyon, çekim sırası, geçiş tekniğinin kullanımı, devamlılık gibi kavramları anladığınızda bir hikaye anlatmanızı sağlayacak beceriye sahip olabilirsiniz. O zaman, ancak o zaman bir şeyler denemek için güven kazanırsınız. Kitabın bu kısmı film grameri-nin bazı ana unsurlarını irdelerken, Kısım 13 içerikli ve zengin bir hikaye anlatmak için bu tekniklerin nasıl kullanılacağı konusunu tartışmaya devam eder.

Çekim boyutu ve çerçevelendirme

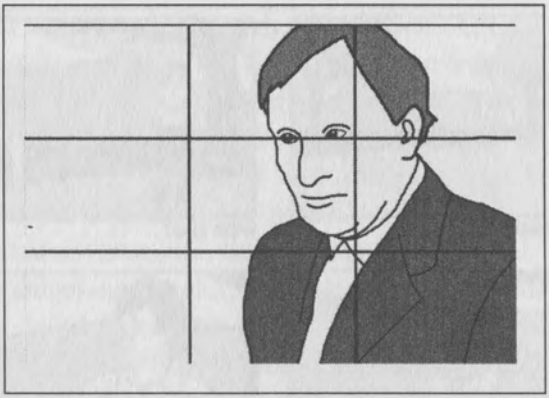
Daha önce söz ettiğim gibi, film çekmeye yeni başlayanların yaptıkları en büyük hatalardan biri kamerayı olayın karşısına koyup öylece kaydetmekle muhteşem bir film yapmalarına yarayacak malzemeye sahip olduklarını sanmalarıdır. Kısım 9'da anlatılan çeşitli kamera işlevlerini anlamış olsanız bile kamerayı nereye doğrultacağınızı bilmeniz gerekmektedir. Karar vermeniz gereken ilk şey karşınızdaki kişinin ne kadar bir kısmının ekranı doldurmasını istediğinizdir. Örneğin, boşanma deneyimini anlatan biriyle röportaj yapıyorsanız ve karşınızdaki kişi gözle görülür bir şekilde altüst olmuşsa, kişinin uzakta göründüğü bir uzak çekim mi yoksa zumu devreye sokarak yakın çekim mi yapacağınıza karar vermelisiniz. Bunu denediğinizde, duygusal bir takım açıklamalar yapan birine yakın çe-



Altı Temel Çekim Boyutu

kim yapmanın çok daha yerinde olacağını fark edeceksiniz.

Çekim tercihinizle ilgili gizli bir formül yoktur, bu çoğu zaman mantığınızla alacağınız bir karardır. Az önceki örneği ele alacak olursak, elinizde bir kamera olmadığını ve sadece oturup konuştuğunuzu düşünün, karşınızdaki kişi gözle görülür biçimde altüst olmuşsa neresine odaklanırdınız? Hiç kuşkusuz yüzüne, hatta belki gözlerine bakardınız. Bunun tersi bir örnekse, yeni düzenlediği evle ilgili size bilgi veren biriyle konuşuyorsanız, kişiyi ve evi birlikte görebilmeniz için uzak çekim yapmanız mantıklı olacaktır; gözlerine odaklanacak olursanız içeriğin çoğunu kaçırırsınız.



Üçte Bir Kuralı

Aynı şey sinema grameri için de geçerlidir, seçeceğiniz çerçeve büyüklüğü duygusal içeriği tanımlamanıza yardımcı olur. Değişik birçok çekim mesafesi vardır ve bu terminolojiye aşina olmanız iyi bir fikirdir; bunu öğrenmeniz sadece hangi çekimi kullanacağınıza karar vermenize yardımcı olmakla kalmaz aynı zamanda, söz gelimi bir kameramanla çalışıyorsanız, ekibinizle ortak bir dil kullanmanız açısından yararlıdır.

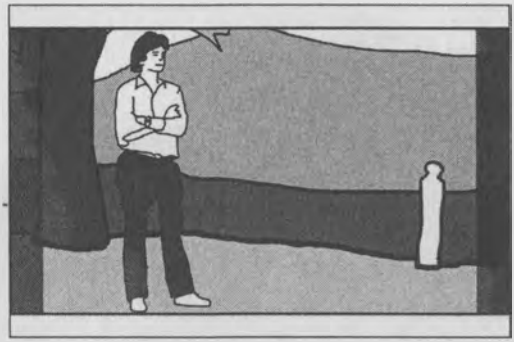
Bir kompozisyon hazırlarken üzerinde düşünmeniz gereken bir başka şey objektifin karşısındaki olayı çerçevelendirmektir. Burada, fotoğrafçılıktan gelen (ve diğer görsel sanatlarda da kullanılan) 'Üçte Bir Kuralı' diye bilinen bir kavram vardır ve bu kavram filmini çektiğiniz nesnenin çerçevenin üçte birlik alanında olmasının göze daha hoş göründüğünü ifade eder.

Karşı sayfadaki şekilde gördüğünüz gibi Üçte Bir Kuralı bir görüntünün birbirine eşit iki yatay ve iki dikey çizgiyle dokuz eşit parçaya bölünebileceğini gösterir. Çizgilerin kesiştiği dört nokta görüntünüzü yerleştirmek için kullanılır. Çoğu amatör fotoğrafçı ve videocunun yaptığı gibi çerçevelendirmeyi tam ortaya yapmak yerine bu kesişim noktalarının etrafında yapmanız çok daha hoş görünmesini sağlayacaktır. Bunun gerçek bir örneği aşağıdaki çerçevede görülebilir.



Aşağıdaki resimde görüleceği üzere, Üçte Bir Kuralı manzara çekimlerinde de kullanılmalıdır. Ufuk çizgisi çerçevenin yatay merkezine yerleştirildiğinde, üçte bir eksenine yerleştirildiğindeki kadar hoş görünmeyecektir. Bu kuralı mümkün olduğunca aklınızdan çıkarmayın, uyguladıktan sonra az çok otomatik hale gelecektir.





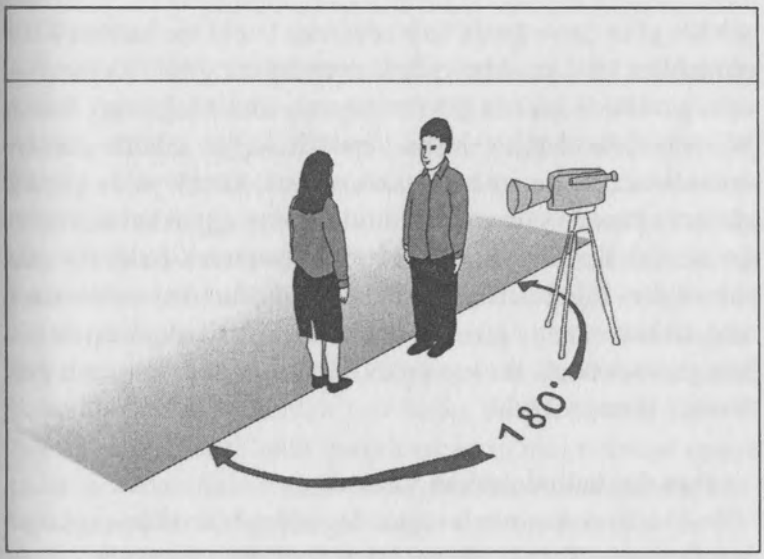
14:9 güvenli mod

Çekiminizin mesafesini ve çerçevesini belirlerken aklınızdan çıkmaması gereken son bir şey daha var. Sizin kadrajda ya da LCD'de gördüğünüz görüntünün 1/10 kadarına kadar olan kısmı seyircinin televizyonda izlediği son görüntüde görünmeyebilir. Bu, video görüntüsünün televizyon ekranına aktarılması sırasındaki sayısız teknik özellikler nedeniyle ortaya çıkan bir durumdur, bu nedenle önemli bir bilginin (işaretler, telefon numaraları, diğer yazılı bilgilerin yanı sıra insan yüzleri, kafalar ve şapkalar) LCD'nin % 10'luk kısmının dışına taşmamasına dikkat etmelisiniz. Buna 'Caption Safe' modda film çekmek denir, 16:9 görüntü boyutunda yapılan çekimler içinse '14:9 güvenli mod' terimi kullanılır.

Çizgiyi aşmak

Film çekimine özgü bir hatadır. Kavramanız biraz zaman alır ama başardığınız zaman sizi kurguda düzeltilmesi güç hatalar yapmaktan korur. Genellikle, el kamerası kullanarak birden fazla kişiyi çektiğiniz ve olay yerindeki hareketi takip ettiğiniz durumlarda ortaya çıkar.

İki kişiyi filme aldığınızı düşünün; Jane solda, John sağda otursun. Siz onların önünde durursunuz. İkisi konuşurlar ve siz zorunlu olarak kamera açınızı, çekim mesafenizi değiştire-



180 derece Kuralı olarak da bilinen Çizgiyi Aşma

rek kameranızla çekim yaparsınız. Eğer onları 'diğer taraftan' çekmek için 180 derece hareket ederek etraflarında dönerseniz, o zaman Jane sağda, John solda oturuyor görünecektir. Bu görüntülerle bir sekans kurgularken ortaya çıkan görüntü kafa karıştıracaktır. Jane bir bölümde soldayken birden bire sağda görünür. Bunu kamera açısıyla ilgili bir değişiklik olarak algılaması güç olduğundan seyirci için kafa karıştırıcı bir durumdur. Buna 'çizgiyi aşmak' denir ve uzak durulması gerekir.[1]

Kamera açıları

Kamera açısı tek başına öykünüzü etkileyebilir ve anlatımınıza başka bir boyut katabilir. Film yapmanın diğer birçok unsuru gibi kamera açısını sadece standarda uymadığında, bir

1) Çizgiyi aşmaktan kurtulabileceğiniz bazı durumlar vardır. Kesintisiz bir çekim yaparak önünüzdeki olayın etrafında sürekli döndüğünüzde seyirci 'aşma' olayını gerçekleştiği sırada görür ve kafa karıştırıcı bir durum ortaya çıkmaz..

şekilde göze çarptığında fark edersiniz (tıpkı ses kalitesi kötü olmadıkça ses karıştırıcıyı fark etmediğiniz gibi). Kameranın açısı genellikle kişinin göz seviyesinde olur (doğru açı olarak bilinir). Öyle değilse, kişiye tepeden bakar şekilde olabilir (yüksek açı) ki bu açı kişiyi savunmasız, küçük ya da güçsüz gösteren bir etki yaratır çoğunlukla. Kişiye alttan bakan bir diğer açı (alt açı) kişiyi güçlü ve özel göstererek farklı bir etki yaratabilir. Filminizi çekerken farklı açılar deneyebilirsiniz ama dikkat etmeniz gereken şey, yüksek ya da alçak açıyla çekim yapacaksanız, bir kez seçiminizi yaptığınızda bunun geri dönüşü olmayacağıdır.

Sekanslar halinde çekim yapmak

Bir an için arabasının lastiğini değiştiren birini filme çektiğinizi düşünün. Kulağa basit geliyor, değil mi? Çerçeveyi, çekim boyutunu düşündünüz ve kamera, ses ve ışığı kullanmakla ilgili bütün temel becerilere sahipsiniz. Ama şimdi, izleyicinin bir tekerlek değiştirme işlemini anlamasını sağlayacak sekansı nasıl çekeceğinizi düşünmeniz gerekir. İlk olarak izleyiciyi buna hazırlayan bir sekans çekmeniz gerekir, mesela arabanın patlak lastikle bir geniş çekimi gibi. Sonra lastiği değiştirecek adamın bir geniş çekimini yapmak istersiniz belki, belki sonra da bir yakın plan çekersiniz ki yüzündeki umutsuzluğu görebilelim. Daha sonra adamın yedek lastiği alışını takip eden arabanın bagajındaki anahtarların yakın çekim görüntüsü, v.s. Buradaki asıl nokta, eylemi tek bir çekim boyutu ve bir kamera açısıyla çekmeyi düşünmek yerine, hikayenizi anlatmak için değişik çekimler üzerinde kafa yormanız gerekliliğidir. Sekansın atmosferi hakkında da düşünmeniz gerekir. Mizahi mi, sıkıntılı mı ya da çok sıradan mı? Yaptığınız çekimler ve onları bir araya getirme biçiminiz, sahnenin atmosfer ve rengini yaratmaya yardımcı olacaktır.

Cutaway

Kısa bir süre önce bir parkın yakınında uğradığı saldırıdan sonra yaşadığı travma sonrası stres bozukluğu hakkında konuşan Jennifer adlı bir kadını filme çektiğinizi düşünün. Çekim bir saat sürmüştür ama siz malzemenin 15 dakikalık kısmını kullanmayı planlıyorsunuzdur. Bu şu anlama gelmektedir, kurgu aşamasına geldiğinizde kesilen parçaları, belki çekim sırasından farklı bir şekilde birleştirebilir ya da kimi öksürme seslerini ya da iki cümle arasındaki gereksiz konuşmaları çıkarmak istediğiniz için iki parçayı birden kesebilirsiniz. Böyle durumlarda, kesilen yeri başka bir görüntüyle doldurmanız gerekir, aksi halde gerçekten garip bir görünüm ortaya çıkar. Sekansa yerleştirdiğiniz bu görüntüye cutaway adı verilir ve gerçekte asıl hareketi kesintiye uğratır. 'B Roll' ya da 'GV' (General View)[2] adıyla da bilinir. Bunu en üstünkörü biçimde, röportaj yaptığınız kişinin ellerini birdenbire gördüğünüzde ya da gözlerine yapılan aşırı yakın çekimde görmüş olmalısınız. Bu işlem çoğunlukla kesilip birleştirilen iki görüntüyü örtmek için kullanılır. Ve gerçekten berbat ve yaratıcılıktan uzak görünür.

Belgesellerde 'cutaway'e biraz daha saygılı yaklaşmayı severiz. Birleştirilen iki parçayı gizlemekte kullanılsalar da, öyküye derinlik ve anlam katmada işe yarayabilirler. Röportaj yapılan kişinin beş dakika boyunca sabit bir şekilde kesintisiz konuşmasındansa filme bir başka katman katılmasını sağlayacak ve dikkati 'konuşan kafalardan' başka yere çekecek görsel sahnelerin kullanılması işe yarar. Yukarıdaki örnekte, gerçekleşen saldırının gerilimi artıracak bir canlandırmasını isteyebilirsiniz. Veya Jennifer'ın bugünkü hayatında ne yaptığını göstermek isteyebilirsiniz: evden çıkmaya korkuyor mu, yoksa

2) Kullanılan terimler arasında kimi ince farklılıklar olsa da çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanıldıkları için hepsini bir araya getirdik.

saldırıya uğradığı parkta yeniden yürümeye başladı mı? Jennifer'ın ruhsal durumunu aktarmak ya da nedensiz ve sansasyonel olmamak koşuluyla saldırıyı hatırlatmak için daha soyut görüntüler kullanmak isteyebilirsiniz. Bu tür görüntüler filminize inanılmaz bir anlam ve derinlik katabilir ve çoğu zaman ekranda konuşan birinden çok daha fazla etkilidirler. Bu aynı zamanda, tekrar Jennifer'la olan sohbetinize döndüğünüzde onun yüzünü görmenin daha etkili olması ve söylediklerinin daha dikkatli dinleyeceği anlamına gelir.

Bu benzersiz görsel tarzda düşünmeye alışmak zaman alır ve bazıları için diğerlerine nazaran daha kolaydır. Acemi belgeselcilerle konuşurken sıklıkla film çekme eyleminin film yapmak için yeterli olduğunu düşündüklerini görürüm. Ve izlemeye dayalı film çekme tarzı işe yarasa da, filme çektiğiniz kişi ve daha önemlisi filminize maddi kaynak sağlayan kişi için her zaman uygun olmayabilir. Bugünlerde televizyon uzun röportajlardan ya da uzun süren çekimlerden hoşlanmıyor; sürekli değişen, birbirinin içine geçen, birbirini etkileyen hareketlilikten hoşlanıyor. Röportajların üzerine görsel parçaları çok başarılı biçimde kullanan çok sayıda film vardır. Jerome Berkvens'in müteveffa müzisyen Nick Drake'in ailesi ve arkadaşlarından ondan fazla kişiyle röportajlarından oluşan *A Skin Too Few: The Days of Nick Drake* filmi görsel anlamda müthiş bir belgeseldir. Film, Drake'in giderek bozulan ruhsal sağlığını betimlemek için metafor olarak doğayı ve özellikle mevsim değişikliklerini kullanır. Filmde bol miktarda doğa çekimleri, İngiltere manzaraları, karlı pencereler ve sahil köylerinin uzak çekimleri yer alır. Çekimlerin düzenlenme şekli ve röportajlar arasına serpiştirilme biçimi derinlik katarak zengin ve içeriği yoğun bir film çıkarır ortaya. Buna ek olarak durgun fotoğrafların zekice ve ustalıklı kullanımı dinlediğimiz röportajların daha da anlam kazanmasına yardımcı olur. Bir başka film, Mark Achbar, Jennifer Abbott ve Joel Bakan'ın çok uluslu şir-

ketlerin rolü, bu şirketlerin anti-sosyal kişiliği ve doğuştan gelen psikopatisine göz atan uzun metrajlı belgesel filmi *The Corporation*'dır (Şirket). Film, yönetim kurulu başkanları, sosyal yorumcular ve eleştirmenlerle yapılan kırk civarında röportaj içerir ve röportajlar boyunca filme başka bir anlam katmanı katmaya yarayan, çoğu eğlenceli bolca arşiv kullanır (bkz. 'Öykü Anlatmanın Katmanları' diyagramı.)

Kurgu için çekim yapmak

Belgeseller görsel öykü anlatımı için vardır ve görsel şartlar içinde düşünmeyi asla unutmamalısınız; seçilecek görüntüler, hareketin neyle doldurulacağı ve sahnelerin öyküyü istediğiniz şekilde anlatmanıza nasıl yardımcı olacağı. Bu şu anlama gelir: Film çekme sürecinin her anında 'Filmim ne hakkında?' sorusuna cevap verecek durumda olmalısınız. Yaptığınız her çekim, sorduğunuz her soru ve kamerayı nereye doğrultup nereye doğrultmayacağınız bu soruya verilecek cevapla ilintili olmalıdır. Aynı zamanda, en basit ifadeyle, yukarıda söz ettiğimiz gibi sekanslar halinde çekim yaptığınızdan, farklı açılar ve farklı çekim mesafeleri kullandığınızdan emin olduğunuz anlamını taşıyan 'kurgu için çekim' yapmanız gerekir. Kurguya sıra geldiğinde kullanılması için yeteri kadar malzeme çekmiş olmalısınız. Yeni başlayanlarda ölümcül ancak çok sık rastlanan bir hata, aşırı derecede fazla çekim yapıp aslında *anlamlı* çekimi çok az yapmalarıdır. Mesela, saatlerce bir röportaj çekebilirsiniz, gerçekte ihtiyacınız olandan çok fazla, ama yeteri kadar cutaway görüntüsü çekmeyi unutursunuz. Size, '50 saat çekim yaptım, bunlardan bir film çıkmalı' edasıyla saatler süren günlük çekimlerin verdiği güvenle kurguya gelip, aslında öyküyü anlatmaya yarayacak gerekli görsel materyalin olmadığını gören ne kadar fazla yönetmenle karşılaştığımı anlatamam.

Bir kural olarak 20:1 oranından daha fazla çekim yapmama-

nız iyidir. Bu, kurguda bağlanacak her dakika için yirmi dakika çekim yapmak anlamına gelir. Belki biraz ileri gidip, gözleme dayalı uzun formatlı bir film yapacaksanız, 40:1 oranını uygulayabilirsiniz ama bundan daha fazlası başınızı derde sokmaktan başka bir şey değildir. Sıra kurguya geldiği zaman içinde debelenmek zorunda kalacağınız tonlarca gereksiz malzemede boğulursunuz. Beceriniz arttıkça neyi çekip neyi çekmemeniz gerektiğini daha çok kavrayacağınızdan çekim oranınız düşecektir.

Bir başka sık karşılaşılan hata ise bir çekimi yeterince uzun tutmamaktır. Bu, özellikle 'cutaway'ler söz konusu olduğunda dikkat edilmesi gereken bir durumdur. Yönetmenler trafiğin ilerleyişini, bir ağacı ya da gün batımını birkaç saniyeliğine çekebililer. Kurguya girdiklerinde malzemenin çok kısa olduğunu ve boşluğu doldurmaya yetmeyeceğini fark ederler. Genel bir kural olarak her cutaway çekimini *en az 10 saniye*, tercihen daha fazla yapmaya gayret edin. Ve aklınızdan saymak yerine LCD monitör üzerindeki zaman ayarına bakın ki yanılmayın. Durağan görüntüleri filme çekerken her zaman gerçekte geçen süreden daha uzun gelir, bu nedenle dengeli çekim yaptığınızdan emin olun; aşağıdaki Editor's Pet Hates (Bir Kurgucunun En Nefret Ettiği Şeyler) konusuna bakınız:

BİR KURGUCUNUN EN NEFRET ETTİĞİ ŞEYLER – RUSSELL CROCKETT

• Çekimlerinize sahip olun! Kurgucular sıklıkla sizin özenle planladığınız çekimleri sizin düşündüğünüzden tamamen farklı bir şekilde bağlamak istedikleri için en zor işlerden biridir bu.

• Belli bir yaşın üzerindeki kurguculara bir birahanede oturmuş ortam sesinden şikayetçi olurken bulabilirsiniz. Bu nedenle, ister bir ekiple, ister kendi başınıza bir çekim yaparken, röportajlar ve anahtar sahnelerin çekimi sırasında veya sonra-

sında 30 saniye süresince temiz ortam sesini kaydetmememin bir mazereti olamaz. Her zaman bir taraftan bakarken bir yandan dinleyin (gözlerinizi kapamayı deneyin) ve ortamın doğal seslerini kaydedin. İyi bir kurgucu, filminizi zengin ve ilginç müzikli başka bir boyuta yükseltirken bundan keyif alacaktır.

• Kameranızdaki aksesuarları (poz süresi, filtreler, vs) kullanırken iyi düşünün. Eğer çalışıyorlarsa harika. Çalışmazlarsa tam anlamıyla yandınız demektir. Kurgudaki aksesuarlar inanılmaz derecede ileri teknolojiye sahiptir ve canınız çektiği kadar oynayabilirsiniz.

• Sesle ilgili bir başka tüyo: araya konacak görüntü parçalarını çekiyorsanız ve işe yarar doğal ortam sesi varsa, futboldan, erkek arkadaşlardan vs bahsedip konuşarak bunu işe yaramaz hale getirmeyin.

• Bütün kurgucular az malzemedense fazla malzeme olmasından hoşlanırlar; ama makul ölçüler içerisinde. Yarım saatlik bir film için 300 videokaseti ile çıkagelirseniz coşkunun dramatik bir şekilde düşeceğinden emin olabilirsiniz.

• Müzik: Mevcut olan her türden beş milyon parçayı doğrudan kurgu sistemine yükleyebilecek olsanız da, yabancı bir yerde bir film çekiyorsanız birkaç doğal müzik kaydetmeye ya da yerel CD veya kasetlerden edinmeye çalışın.

• Yatay kaydırma ve zumlar belgesellerin moda alemine girip çıkarlar ama siz hala şehrin o muhteşem siluetinin 30 saniyelik yatay kaydırmasını almakta kararlıysanız, şunu aklınızdan çıkarmayın: bu süre 10 dakikalık bir filmin yirmide biridir.

• Filmi hangi formatta teslim etmeniz gerektiğini bildiğinizden emin olun. Harika çerçevelenmiş resimlerinizi kesip biçmeniz gerektiğinin kurgu sırasında ortaya çıkmasını beklemeyin.

• En önemlisi, seyircinin bakış açısından bakarak düşünmeyi unutmayın. Bir seyirci olarak, belirli bir sahneyi sadece hoş görünüp görünmediği anlamında değil, bize neler hissettirdiği ve öyküye nasıl katkıda bulunduğu anlamında nasıl yorumlardık?

VISUAL

VISUAL

SECONDARY ACTION
For Example, cutaways, GV's. B Roll etc.

ARCHIVE

Could include
Still Photographs, press clippings
Moving Images including news footage, old video footage
Diaries, journals etc

Graphics and Animation

VISUAL
AUDIO

THE EDIT
They pace, rhythm, and montage will have a great impact on the film.

AUDIO

SYNC SOUND
That is, sound that is in sync with the Main Action.

AUDIO

VOICE OVER
That is, non-sync sound in which subjects voice is heard over the secondary action.

AUDIO

COMMENTARY
That is, non-sync sound in which subjects voice is heard over the secondary action. Style of voice over can vary significantly and affect mood, tone of film.

AUDIO

MUSIC AND EFFECTS
Music and sound effects that helps add emotion, tension etc.

SECONDARY LAYERS

APPROACH AND STYLE

Is the film authored, investigative, historical etc? See Chapter 4.

LENGTH

Length is also a main feature than can affect the overall film. This might be dictated by your funders or could be a creative decision. Does the film lend itself to a 90-minute feature length, or would it work much better as a short?

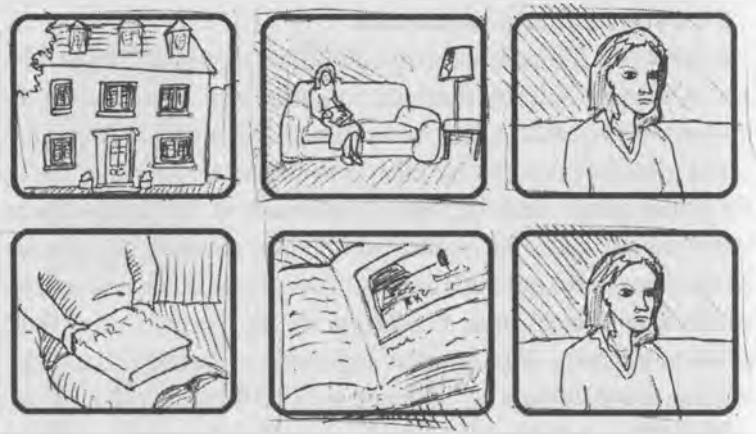
Bir belgesel filmin katmanları

Belgesel bir filmin özü öyküsüdür. Şimdiye kadar öğrendiklerinize bakarak belgesel filminizi yaratmak için sayısız unsur olduğunu söyleyebiliriz. Sadece kamerayı doğrultup, çekim yapıp sonra görüntüleri birbirine ekleyerek yapılacak bir şey değildir; bir filmci olarak daha kapsamlı düşünmeli ve bütün bu unsurların (dış ses, açıklama, animasyon, uyum, uzunluk ve tarz) nasıl bir araya gelip tamamlanmış bir film ortaya çıkaracağı konusunda kafa yormalısınız. Bu diyagram, söz konusu unsurların neler olduklarını düşünmenizi sağlamayı amaçlıyor. Esas Katmanlar, kurgulanmış bir sahnede birleştirdiğimiz video ve ses çekimlerinin unsurlarını gösterir. İkincil Katmanlar, yaklaşım ve filmin tarzı gibi daha soyut kavramları ifade eder.

Storyboards – Görsel Senaryo Taslakları

Çekiminizi planlamanın en iyi yollarından biri, biraz modası geçmiş olsa da, bir kalem ve kağıt alıp planladığınız çekimlerin resimli öyküsünü hazırlamaktır (bunu hazırlamak için FrameForge 3D gibi bilgisayar programları mevcuttur ama benim gibi resim konusunda çok kötü olsanız bile kağıt ve kalem gerçekten yeterlidir).

Görsel senaryo taslağı, daha kameranızı elinize almadan filminizin neye benzeyeceğini görmenin etkili bir yoludur. Aynı zamanda filme başlamadan önce kafanızdakini ekibinize göstererek anlaşabilmek için yararlı bir araçtır. Her çerçevenin kamera açıları ve çekim mesafeleri dahil çekim tipini gösterdiğinden emin olun. Ayrıca çekmek istediğiniz bütün cutaway görüntülere, yatay ve dikey kaydırmalara, zumlara v.s. yer verin. Filminiz, kurmaca değil de belgesel olduğu için gelişmeleri her zaman önceden bilemeyebilirsiniz ve görsel senaryo taslağınızın filmin ortasında camdan atıldığı zamanlar olabilir. Ama ilk anda bir yapı oluşturmak önemlidir; filminizi yaparken o kadar çok şey düşünmek zorunda kalacaksınız ki, nasıl



Tipik bir Görsel Senaryo Taslağı

bir film istediğinize dair elinizde böyle bir referans olmadığı takdirde her şeyi unutabilirsiniz.

12- RÖPORTAJ TEKNİĞİ

Röportaj tekniği, belgesel film yapımında en fazla göz ardı edilen becerilerden biridir. Sıklıkla, belirli bir konuyla ilgilendiğimiz için, sadece kameramızı alıp (ya da kameramanımızı), konumuz olan kişiyle buluşur, konuşmamızı yapar, sonra kurgu aşamasında birleştirir ve buyurun bakalım, müthiş bir film yaptık, diye düşünürüz. Oysa gerçek bundan oldukça zorludur. İyi röportaj yapmak, dahası belgesel film için iyi röportaj yapmak zor ve özel olarak edinilen bir yetenektir. İyi bir röportaj çoğu zaman hikayenizin omurgası olduğundan, belgeselinizi tamamlayabilir de bozabilir de. Bazılarınızın filminizin kişisiyle kolaylıkla anlaşıp uyum sağlama konusunda doğal bir avantajı olabilir. Bazılarınız şu ya da bu şekilde röportaj deneyimi gerektiren mesleklerden geliyor olabilirsiniz. Ama deneyimleriniz bir tarafa, daha iyi bir röportaj yapmanıza yardımcı olacak bazı temel göstergeler vardır.

Yıllardır belgesel film yapımcılarına yardım etmekteyim ve onları yarı yolda bırakan şeyin çoğunlukla röportaj olduğunu gördüm. Bu nedenle, belgesel röportajı yönetmenin önemli KURALLARININ listesini özetlemeye çalıştım.

KURAL BİR - FİLMİNİZİN NEYİ ANLATTIĞINI BİLİN

Filminizin neyi anlattığını bilin... Bu noktadan kitap boyunca bahsettim zaten ve gerçekten ama gerçekten çok önemli olduğu için burada tekrarlıyorum! Eğer filminizin konusunu bilmezseniz o zaman röportajın da neyi kapsayacağını bilemezsiniz. Filmi hakkında ortalama bir bilgisi olup röportajı çeken ve sıra çekimlere bakmaya geldiğinde gerçek bilgiye sahip olmadıklarını, doğru şekilde anlatamadıklarını görünce aşırı derecede hayal kırıklığı yaşayan o kadar çok yönetmen tanıdım ki. Filminizin neyi anlattığını bilmek sadece filmin ana konusunu bilmek değildir, bakış açınızın ne olduğunu, tarzınızın ne olduğunu ve öykünüzün ne olduğunu bilmektir.

Örneğin, 'Hapisteki gençler hakkında bir belgesel yapmak istiyorum,' ifadesi ilginçtir ama filminiz hakkında çok az şey anlatır. Bir yıl boyunca çekim yapılarak bir grup genç suçlu hakkında gözleme dayalı olarak yapılan bir belgesel mi? Gençlerin kendilerini hapiste nasıl hissettiklerine dair araştırmacı bir belgesel mi? Hapishanelerdeki uyuşturucu kullanımı, istismar ve kendine zarar vermeye odaklanan bir film mi? Ya da (BAFTA ödüllü belgesel *Feltham Sings* gibi) yıldızları genç suçlular olan müzikal bir belgesel mi? Bunların hepsi iyi olasılıklar ve her birinden eşsiz bir film çıkar. Ama başlangıçta bunu bilmezseniz, yapmakta olduğunuz filme uygun röportajı nasıl oluşturacaksınız?

KURAL İKİ – HAZIRLIK, HAZIRLIK, HAZIRLIK

Bu kural filminizin neyi anlattığını bilmeyi takip eder. Bir röportaj yapmadan önce mümkün olduğunca hazırlıklı olma-

lısınız. Bu sadece röportaj yapacağınız kişi hakkında mümkün olduğunca çok şey bilmek değil, aynı zamanda konu hakkında da olabildiğince çok şey bilmek anlamına gelir. Sizin hakkınızda ya da tartışılan konu hakkında hiçbir şey bilmeyen biri ile görüşme yapmak kadar endişe verici bir şey yoktur. Dahası, konuyu bilmezseniz, gerçekten doğru soruları soracağınızı nasıl bilebilirsiniz? Irak'ta esir olarak tutulmuş biriyle röportaj yaptığınızı düşünün. Ortalama bilgi düzeyinde bu kişiye esaretin nasıl bir şey olduğunu, sevdiklerini özleyip özlemediğini, oradan sağ çıkacağını düşünüp düşünmediğini sorarsınız. Ama iyi bir araştırma yaptıysanız, sorgu alanını genişletebilirsiniz. Bunalıma girdi mi, panik nöbetleri geçirdi mi, umudunu yitirdi mi? Kaçırılma olaylarında korkunç bir şiddet, endişe ve korku patlamasıyla sonlanan uzun sıkıntı dönemleri yaşanır sıklıkla. Kişinizin hissettiği bu muydu? Pek çok tutsak için, özellikle esaretin uzun sürmesi halinde, hijyen eksikliği dayanılması en güç şeylerden biridir. Ve bir de tutsakların kendilerini esir eden kişiye zamanla yakınlık duyması demek olan meşhur Stockholm Sendromu vardır. Bu sizin karakterinizin yaşadığı bir şey midir?

Eğer bu bilgiye sahip değilseniz, böylesi bir röportajın hakkı olan ölçüde zenginliği elde etmeyi başaramayabilirsiniz. Röportaj yaptığınız kişinin bütün bu bilgileri anlatacak kadar konuşkan olduğunu farz etmek de yeterli değildir; insanların genellikle sizin ne bilmek istediğiniz konusunda bir fikirleri olmaz ve sorduğunuz soruların bazılarını düşünmezler bile.

KURAL ÜÇ – UYUM İNŞASI ÖNEMLİDİR

Psikolojik araştırmalar, insanların birinden hoşlanıp hoşlanmadıkları konusunda çok çabuk, özellikle karşılarındaki kişiyle sınırlı bir zaman geçireceklerse genellikle ilk beş dakika içinde bir yargıya vardıklarını ileri sürer. Bu demektir ki, gerek ilk araştırma aşamasında gerekse röportajınız sırasında rö-

portaj yaptığınız kişiyle sıkı bağlar kurmak için mümkün olan her şeyi yaptığınızdan emin olmalısınız. Bu durum için genel bir yaklaşım, iyi hazırlanmış olmak, nazik bir tavır takınmak, karşınızdaki kişinin dünya görüşüyle empati kurmaktır. Ama daha özel anlamda, farkında olmadan aranızdaki dostane ilişkiyi sabote edecek ve sıkı bağlar kurmanıza engel olacak hatalar yapmadığınızdan emin olmalısınız. Röportaj yapılan kişilerle, özellikle ilk defa kamera önüne çıkanlarla çok hassas durumlar yaşanmasıyla sıklıkla karşılaşılır. Bazı yönetmenler bir belgeselde olmayı Katoliklerin günah çıkarma odasında bulunmaya benzetirler. Çoğu zaman röportaj yapılan kişilerin dökülüp saçılmaları, hayat hikayelerini anlatmaları beklenir, bu durumda kendileriyle röportaj yapana, yani size güvenebileceklerini hissetmeleri önemlidir.

KURAL DÖRT – KAMBUR DURMAYIN, SÜREKLİ KIPIRDANMAYIN YA DA SAKALINIZLA OYNAMAYIN!

İşte size yapmanız için bir deney. Bir kütüphaneye gidin ve kitap okuyan ya da çalışan insanları izleyin: hepsinin vazgeçemediği bir kıpırdanması olduğunu göreceksiniz. Bu ayaklarını vurmak olabilir, elinde bir kalem döndürmek, saçlarını kıvırmak, dudağını emmek ya da sakalıyla oynamak olabilir. Bütün bunlar, her şeye rağmen, yaptıkları işe odaklandıklarının işaretidir. Şimdi sizinle röportaj yapan bir film yapımcısının deli gibi bacağını oynattığını düşünün. Belki tamamıyla dikkat kesilmiştir ama size daha çok sabırsızlanıyormuş ya da sıkılmış gibi görünecektir. Bu yüzden en azından belgesel röportajı sırasında uyanık olun.

KURAL BEŞ – ETKİN DİNLEME, DİNLEMENİN TEK YOLUDUR

Bu da psikolojik algının bir başka cevheri. Eğer bu bölümü ben size yüksek sesle okuyor olsaydım, her birkaç dakikadan

birinde çoğunuz okuduğum şeyden kopacaktınız. Bu, sıkılmanızla ilgili bir şey değil, dinlemenin oldukça fazla gayret gerektirmesi ile ilgilidir ve böyle bir çabayı sürdürebilmek genellikle güçtür. Pasif dinleme ile aktif dinleme arasında temel bir fark vardır. *Aktif dinleme, diğer kişinin anlattıklarına tam olarak odaklanan, mesajın içeriği ile mesajın vurguladığı heyecan ve duygulanımları anladığını teyit eden dinleme şeklidir.* Karşınızdaki kişiyi etkin bir şekilde dinlediğinizi ona göstermenin sayısız yolu vardır. Başınızı sallayın, ilgilendiğinizi gösterin ve onun söylediklerini doğru olarak anladığınıza onu ikna edin. Bunu başarmanın bir yolu, karşınızdakinin söylediklerini özetlemek ya da sözlerinden alıntı yapmak olabilir; örneğin: cümlelerini tekrarlayarak kişinin söylediklerini netleştirin ve sizin anlamış olduğunuzu ona hissettirin. Sözünü kesmekten kaçının ve size söylenen her şeyi çılgınca yazmamaya çalışın; buna gerek yok ve eğer yeteri kadar hazırlıklıysanız soracağınız sorular için not defterine bakmaya da ihtiyacınız olmaz. Biriyle röportaj yaparken bir sonra soracağınız soruyu düşünmemeye çalışın.

Etkin dinlemenin bir başka anlamı, söylenenlerin alt metnini okumaktır. Kelimeleri sadece dinlemekle kalmayın, kelimelerin ardındaki anlamlara da bakın. Birisi, görünürde gergin ve sinirli dururken, iyi ve rahat olduğundan mı söz ediyor? Sözleri inandırıcı mı, yoksa öyküsünün başka bir katmanı mı var? Çoğunlukla pek çok şeyi ortaya çıkardıklarından bu alt metinlere bakın.

KURAL ALTI – SESSİZLİĞİN GÜCÜ

Bunu saçma bulabilirsiniz ama sessizlik bir belgeselci olarak elinizin altındaki en güçlü fakat en az yararlanılan durumlardan biridir. Bazen insanlarla röportaj yaparken sessizlikten korkarız ve boşluğu hemen bir başka soruyla doldurmaya çalışır ya da röportaj yaptığımız kişinin sorulara cevap vermesi-

nin bu kadar uzun sürmesi karşısında sabırsızlık belirtileri gösteririz. Ama bir röportajdaki saklı cevherleri bulduğumuz zamanlar bu sessizliklerdir genellikle: sonradan akla gelen keskin can alıcı düşünceler, ifşaatlar, kişinin iç dünyasını dışa vurduğu duygusal boşalmalar. Sessizliği doğru kullanmak deneyimle kazanılan öğrenilmiş bir beceridir. Huzurlu ve huzursuz sessizlik arasındaki farkı çoğunlukla hissedebilirsiniz; eğer birincisi ile karşı karşıyaysanız sabırlı olun ve röportajın nefes almasına izin verin, çoğunlukla röportaj yaptığınız kişinin açığa çıkaracakları karşısında şaşıracaksınız.

KURAL YEDİ – KURGU İÇİN RÖPORTAJ YAPMA

Herhangi bir bara gidip sohbet eden insanları izlediğinizde, hepimizin sohbet ederken karşımızdakine sesli destek verdiğimizi fark edersiniz. İster 'Hmm' diye ses çıkararak, ister inleyerek ya da kıkır kıkır gülerek sohbete destek sağlarız. Bu minik sesler çoğunlukla 'minimal yüreklendiriciler' olarak bilinir, çünkü yaptıkları iş, sohbeti devam etmesi için yüreklendirmektir. Bununla birlikte çoğu belgesel filmde röportaj yapan kişi ne görülür ne de işitilir. İzleyici röportaj yapılan kişinin önünde filmi çeken biri, bir ses kayıtçısı ve bir kameraman olduğunu unutur neredeyse. Bu gibi durumlarda röportajı yapan, normal bir sohbetin parçası olan cesaretlendiricileri kullanamaz ve bunun yerine sessiz kalma gereği duyar. Bunun nedeni, mikrofonun – röportaj yapılan kişinin yakasına takılı küçük bir yaka mikrofonu bile olsa – odadaki en küçük sesi alacak olmasıdır. Röportaj yapan kişi sessiz kalmadığı takdirde sıra filmin kurgusuna geldiğinde bütün bu can sıkıcı homurtular, inlemeler, kıkırdamalar, iç çekişler arka planda duyulacaktır. Bu nedenle duyguları sessizce iletme becerisini geliştirmek önemlidir.

Buna *Kurgu Aşaması İçin Röportaj* denir ve kurgu aşamasında röportaj yapılan kişinin görünmez kılınması için gereken

tekniklerden bahseder. Bununla ilgili bir başka örnek, soruyu cevabın içine yerleştirme meselesidir. Örneğin ben röportaj yapan kişi olarak size kahvaltıda ne yediğinizi sorsam, basit bir cevapla 'kızarmış ekmekle çırpılmış yumurta' diye karşılık verebilirsiniz. Gelgelelim, benim sesim ve dolayısıyla sorularım filmden çıkarılacağı için sizin yanıtınız oldukça anlamsız olacaktır. Bunun yerine, bir şekilde farklı bir cevap vermenizi sağlamamız gerekir. Sizin söylemeniz gereken: 'Bu sabah kahvaltıda kızarmış ekmekle çırpılmış yumurta yedim,' demenizdir. Bunu yapmanın en kolay yolu, röportajın başında sizden sorularımı cevaplarınızın içine yerleştirmenizi istememdir. İşin doğrusu, röportaj yapılan kişilerin hepsi bunu anlamaz ve anlasalar bile röportajın bir yerinde şaşmaz bir biçimde unuturlar. Durum böyleyse, röportaj yaptığınız kişinin eksiksiz cevap vermesini sağlamak için becerilerinizi bir biçimde geliştirmeniz gerekir. Yukarıdaki örneğe dönersek, karşınızdaki kişiye uyandıktan itibaren sabah yaptıklarını anlatmasını ister ve anlatımının bir yerinde, 'Ve sonra kahvaltıda...' diye başlayan cümleyi kurmasını beklersiniz.

Eğer kendinizi filmden çıkaracaksanız kapalı sorular sormaktan kaçınmalısınız. Şöyle ki, 'Acı çektiniz mi?' ya da 'Bu sizi altüst etti mi?' gibi sorular 'Evet' ya da 'Hayır' gibi cevaplara zemin hazırladığından kurgu aşamasında anlamsız bir sonuç ortaya çıkar. Bu yüzden 'Bu size ne şekilde acı verdi?' ve 'Bu size ne hissettirdi?' şeklinde açık sorular yöneltmeye çalışın. Bu tür sorular onları daha açıklayıcı karşılıklar vermeye yöneltir.

KURAL SEKİZ – YÖRESEL BİLGİYİ ASLA HAFİFE ALMAYIN

Röportaj yaptığınız kişinin kültürel alt yapısını anlamanız gerçekten çok önemlidir. Bu bilhassa ülke dışında film yaptığımızda önemlidir ama kendi ülkemizde bizimkinden farklı

etnik ya da kültürel alt yapıya sahip insanlarla röportaj yaparken de aynı şey söz konusudur. Duruş şeklimiz, kullandığımız ses tonu ve insanlara hitap biçimimiz kültürden kültüre farklılık gösterir ve siz farkında olmadan insanları gücendirebilirsiniz ki bu da kurmaya çalıştığınız ilişkiyi zedeler. Örneğin biriyle röportaj yaparken düzenli göz teması önemlidir. Ancak, Batılılar için makul ölçü kabul edilen göz teması diğer kültürler için oldukça zor olabilir. Söz gelimi Japonya'da dinleyicilere göz temasından kaçınmaları için konuşanın boynuna odaklanmaları öğretilir ve bu nedenle sizin tehditkar bir şekilde (onların algıladıkları bu olacaktır) gözünüzü üzerlerine dikme çabanızdan rahatsız olabilirler. Alt yapı araştırmanızı eksiksiz yaptığınızdan emin olun.

KURAL DOKUZ – İYİ SORUŞTURMA / KÖTÜ SORUŞTURMA

Bir röportajcının en önemli becerilerinden biri doğru soruyu ne zaman ve nasıl soracağını bilmesidir. Kural Yedi'de filmin kurgu aşamasında işe yarayacak soru sorma yollarını tartıştık, ama aynı zamanda sorduğunuz soruların doğasını da hesaba katmanız gerekir. Gizli varsayımlarla dolu *yönlendirici sorular* sormaktan kaçınmaya çalışın. Bu soru şekline örnek; 'Sanırım bundan sonra kendinizi çok kötü hissetmişsinizdir, öyle mi?', ya da 'Ohhh! Çok heyecan verici olmalı, değil mi?' Karşınızdakiyle empati kuran ifadelerle yönlendirici sorular arasında fark vardır; ikinci tür sorular, röportaj yapılan kişiyi aslında hissetmeyi cevaplar vermeye yöneltirler ve bu da filmin güvenilirliğini yitirmesiyle sonuçlanabilir. Sorularınızı mümkün olduğunca açık seçik sormaya çalışın. Röportaj yapılan kişinin anlamayacağı karmaşık bir dil kullanmayın, bu onları korkutabilir de. Son bir nokta daha: aynı cümle içinde birden fazla soru sormaktan kaçının. Hepimiz bunu yapmaya eğilimliyizdir, örneğin: 'Michael'a aşık olduğunda neler hissettiğini bana anlata-

bilir misin? Gerçekten farklı mıydı? Kafandan neler geçiyordu?' Burada üç farklı soru var ve röportaj yaptığınız kişinin üçüne de cevap vermesi neredeyse ihtimal dışı.

KURAL ON– KİŞİSEL TARZINIZI GELİŞTİRİN

Siz bir Morgan Spurlock, bir Michael Moore ya da Nick Broomfield misiniz? Röportajı kurgu için yapmamayı tercih etmiş ve kendinizi filmde tutmaya karar vermiş olabilirsiniz. Güzel, ama bunu yapmaya *neden* karar verdiğinizi bildiğinizden ve yapmaya çalıştığınız film için bunun en iyi araç olup olmadığından emin olun. Öyleyse, ne tür röportajlarda kendinizi rahat hissettiğinizi göz önünde bulundurun; bazıları bir seri katille ilişki kurmaktan çok tedirgin olurlar ve onun hakkında değil ayrıntılı bir film yapmak aynı mekanda bile bulunamazlar. Bazıları fazlasıyla özel sorular sormaktan huzursuz olurken, bir kısmı da BBC'de yayınlanan *HardTalk* programındaki gibi araştırmacı ve agresif röportajlarda kendilerini iyi hissederler. Kendinizi röportaj yaptığınız kişiye açmanın, samimiyetinizi artırıp, benzer deneyimleri sizin de yaşadığınızı söylemenin sizin için uygun olduğunu mu düşünüyorsunuz yoksa belgesel filmcilerin her zaman tarafsız kalması gerektiğini mi? Bu soruların bir doğru ya da yanlış cevabı yoktur. Önemli olan sizi neyin rahat ettireceğini ve kendi limitlerinizi bilmenizdir. Henüz kendi kişisel tarzınızı bilmiyor olabilirsiniz, ama bir tarzınız olacağının farkına varmanız önemlidir ve bu yöneteceğiniz röportaj türlerini, yapacağınız filmleri etkileyecektir.

13- HİKAYE ANLATMA SANATI

Kitabın bu kısmı az önce yukarıda okuduğunuz teknik özelliklerden biraz uzaklaşıp nefes almanızı sağlayacak ve umarım size hikaye anlatma ve filminizin kapsamlı öyküsü üzerine biraz düşünme fırsatı verecek. Bütün belgesel filmler bir hikaye anlatırlar ve teknik becerileriniz, karakterleriniz, görsel senar-

yo taslaklarınız, araştırmalarınız ne kadar iyi olursa olsun, filminiz iyi bir öykü ile desteklenmedikçe, bütün bu unsurların derlemesinden başka bir şey değildir. Ve öykünün bir şekilde kurguda ortaya çıkacağını düşünerek ölümcül bir hata yapmamalısınız. Öykünün ne olduğunu bilmek ve onu çekmek zorundasınız. İyi bir kurgucu bir öyküyü daha da iyi hale getirebilir ama ortada öykü yoksa sihir yaparak öykü yaratamaz.

Birinci bölümde iyi fikirlerin kaynağından söz etmiş, filminizin etraflı bakış açısı ve tarzıyla ilgili belirli seçimler üzerinde düşünmenin denemesini yapmıştık. Bu fikirlerden bazılarının aklınızın bir köşesinde kaldığını umarak şimdi de öykü üzerine düşünelim.

Öykü anlatma, belgesel filmlerin çalışma alanı değildir; aslında çok az kişi belgesellerin gerçekten bir öykü anlattığını düşünür; ama anlatırlar ve eğer seyircinin ilgisini ele geçirmek istiyorsanız bunu yapmanız gerekir. Ve gerçekliği sadece belgeliyor olmanız (Grierson'un deyimiyle gerçekliği yorumlamanız) filminizin bir öyküsü olmayacağı anlamına gelmez. Kurmaca filmler, kısa hikayeler ve romanların hepsi öyküler anlatırlar ve tıpkı belgeseller gibi kimi ortak özellikleri paylaşırlar.

GİRİŞ, GELİŞME VE SONUÇ

Belki bu çok aşikar ama filminizin böyle bir yapısının olması işleri kolaylaştıracaktır. Gerçi herhangi bir yapısı olmayan, hikaye anlatmayan filmlerin de ayrı bir yeri vardır ama onlar bu kitabın konusu değiller.

Tarihi antik çağlara uzanan (aslında giriş, gelişme ve sonuç ifadesiyle kavramı ortaya koyan Aristo'dur) ve öykü anlatmakta yaygın kullanılan bir araç giriş, gelişme ve sonuç birbirine bağlanan 'üç bölümlük' bir yapıdır.

Esas itibariyle Birinci Bölüm öyküyü kurar. Karakterler ve çatışma tanıtılır. Şimdi bir dakikamızı ayırıp bunu düşünelim. Werner Herzog'un *Grizzly Man* (Ayı Adam)'ı, Alaska'da 13 ya-

zını çoğunlukla tek başına geçiren filmin ana karakteri Timothy Treadwell'i bize hemen tanıtır. Filmi izlerken ilk beş dakika içinde Timothy'nin ayılarla geçirdiği bir yaz öldüğünü öğreniriz. Bu bilgi, filmin tadını kaçıracağı yerde hikayenin başlamasına ve filmin geri kalanında olacaklar hakkında bilgilendirmeye yardımcı olur: ana karakterin kim olduğunu ve öldüğünü biliriz ve bu bilgi bizi filmi izlemeye zorlar. Temel çatışma doğmuştur ve bunun nasıl olduğunu merak etmeye başlarız; ayıları anladığını ve onlarla iletişim kurduğunu iddia eden biri nasıl olmuş da onlar tarafından öldürülmüştür.

Çatışma iki nedenden dolayı önemlidir. Birincisi, ilgi çekicidir. Bütün yönelim ve güdülenmelerin doğası bu şekilde değildir; örneğin ailesini tatil için Pennsylvania'dan California'ya götüren biri hakkında film yapıyor olsam, eğer bizzat karakterler ilgi çekici tiplerse, filmde kimi eğlenceli anlar olabilir, ama bu otomatikman merak uyandıran bir bakışı sağlamaz. Ama size aynı ailenin kendilerinden ayrılmış olan oğullarıyla yirmi yıl sonra ilk kez California'da karşılaşacaklarını, annesinin oğlunun öldüğünü sandığını söylersem film biraz daha ilgi çekici hale gelir. Ve oğlanın, ailesinin gelmek üzere olduğundan haberi olmadığını, ailenin ise dini inançları nedeniyle otomobille gitmeyi reddedip yolcuğu bir at arabasıyla yaptıklarını eklesem film çok daha ilgi çekici hale gelir. Çatışmalar bizi meşgul eder ve filmin geri kalanında cevaplanacağını umduğumuz sorular sormamıza fırsat tanır. Başaracaklar mı? At arabasıyla yolculuk etmeleri konusunda insanlar ne düşünecekler? Oğullarının tepkisi ne olacak? Oğulları neden aileden ayrılmış? Bu şekilde devam eder.

İzlediğiniz belgesellerin çoğu az ya da çok çatışmaların üzerine kuruludur. Kevin Macdonald'ın *Touching the Void*'i (Boşluğa Dokunmak) bir keşif gezisindeki dağcıların görüntüsüyle başlar. İlk sahne bitmeden dağcılardan biri olan Joe Simpson'u ölümün eşiğine getiren korkunç bir olay yaşandığını öğ-

reniriz. Filmin geri kalanında evine nasıl geri döneceğini ve ipi keserek o korkunç kazaya neden olan arkadaşıyla nasıl yüzleşeceğini merak ederiz. Morgan Spurlock'un *Super Size Me*'si (Şişir Beni) daha ilk sahnede Spurlock'u ve filmin önermesini bize sunar. Bir ay boyunca McDonald's ürünleri dışında bir şey yemeyecektir. Sağlık kontrolünden geçip sonraki 30 gün boyunca uymak zorunda olduğu kuralları hazırladığını görürüz. Ve böylece çatışma oluşur. Sağlığı bozulacak mı? Ona ne olacak? Bunlar bizi filme bağlı tutan sorulardır. Tabii ki filme ilgimizin sürmesi İkinci ve Üçüncü Bölümün nasıl olduğuyla bağlantılıdır ama en azından açıklama ve filmin ilk hamlesi oluşturulmuştur. Bu şekilde anlatmaya devam edebilirim, ama bir dahaki sefere bir belgesel izlediğinizde filmin yapısını, karakterlerin tanıtımını ve çatışmayı araştırın; bütün bunların çoğunlukla ilk bölümde, genellikle de filmin ilk üçte birlik kısmında olduğunu fark edeceksiniz.

Genellikle filmin en uzun kısmı olan İkinci Bölüm'de oluşturulmuş olan çatışma derinleşir ve nihai amaca ulaşmanın önüne çıkan yeni engeller tanıtılır. *Touching the Void*'de Joe yalnızca düşüp bacağını kırmakla kalmamış, aynı zamanda bir buzul çatlağında kısılmıştır. Morgan Spurlock'un sağlığı, doktorlarının sadece McDonald's ürünlerinden oluşan beslenmesini derhal bırakmasını söyledikleri noktaya kadar giderek bozulur.

Genellikle en kısası olan Üçüncü Bölümü çatışmanın çözümlenmesine odaklanır. Joe Simpson kendinden geçmiş bir halde ama iyi durumda kampa ulaşır. Morgan, çok sıkıntılı görevini yapmaya devam eder ve bizler McDonald's'ın olumsuz etkilerini görürüz. Böyle devam eder...

Üç bölümlü yapı filminizin öyküsü üzerine düşünebileceğiniz yollardan yalnızca birisidir. Bütün bunlar çok karmaşık geldiyse, o zaman bir adım geri atın ve seyrettiğiniz filmleri, okuduğunuz kitapları düşünerek kendinize sorun: 'Onları ilginç kılan nedir?' ve 'Onları izlemekten ya da okumaktan ne-

den sıkılmıyorum?' Cevap her zaman için filmin yapısında ve öykü anlatma gereçlerinin kullanımında yatar. Bu nedenle en önemli şey -her şeyin ötesinde- seyircinin ilgisini canlı tutmaktır. Şimdiye dek, elinizin altında çeşitli katmanlar ve araçlar olduğunu anlamış olmalısınız ve kitabın bir sonraki bölümünde kurgu konusuna geldiğimizde becerikli ve akıllıca bir kurgunun bir öyküye nasıl hayat verebildiğini göreceksiniz.

Tarz ve yaklaşım, iyi hikaye anlatmanın önemli unsurlarındandır. Yıllar içinde belgesel filmlerin değiştiğini fark etmiş olmalısınız. Eskiden, diyelim ki on yıl önce televizyonlarda yayınlanan belgesellerin çoğu bugün artık yapılmıyor. İnsanları etkilemenin ve eğlendirmenin yöntem ve araçları değişti, bu yüzden öykünüzü düşünürken bunu aklınızın bir köşesinde tutmalısınız. Örneğin, yakın zamanda uluslararası şirketlerle ilgili iki Amerikan filmi yapıldı. Biri *The Corporation* diğeri Robert Greenwald'ın *WalMart: The High Cost of Low Price* (*WalMart: Düşük Fiyatın Yüksek Bedeli*). Benim fikrime göre (siz katılmayabilirsiniz) *WalMart* amaçladığına ulaşamayan, umulan başarıyı yakalayamayan bir filmken, *The Corporation* insanı tam anlamıyla içine çeken bir filmdi. *WalMart*, şirketin içini bilenlere büyük ölçüde ulaşmış olsa da, hikayesi akıcılıktan uzak, kamera zaman zaman çok kötüydü, ama hepsinden önemlisi filmi ilgi çekici bir belgesel yapacak olan bir yazarlıktan ve tarzdan yoksundu. Bu yüzden, 'liberal küreselliğe karşıtı' kategorisine atılacak diğer bir sürü filmden biri oldu. Diğer yanda *The Corporation*'ın güçlü bir tarzı vardır. Esas olarak 40 şirket çalışanı ve eleştirmenle yapılan röportajlardan oluşmakla birlikte, kurgusu, belgelerin, resimlerin, fotoğrafların düzenlenmesi, kurgusunun şekliyle ilgi uyandıran bir öykü yaratılır. Filmin benzersizliği yaklaşımındadır; film, uluslararası şirketlerin ne kadar kötü olduğunu anlatan konuşmalar yerine, bir şirket eğer insan olsaydı, nasıl biri olurdu, sorusunu ortaya artar. Cevap: Psikopat. Ve filmin devamı

bu metaforu büyük bir başarıyla irdeler.

Marc Singer'in *Dark Days* (Karanlık Günler)'i de ana temasını eşsiz ve çekici tarzıyla sunar. New York'un metruk metrolarında yaşayan insanlarla ilgili bir filmdir. Ama filmin 16 milimetreye çekilen siyah beyaz, pütürlü görüntüleri ve DJ Shadow'un müziği filme özel bir estetik ve hareket katar. Bu durum kameranın önündeki gerçeği çarpıtmaktan ziyade filme özel bir estetik kazandırır; beğenseniz de beğenmeseniz de filmi belirler ve seyirci olarak bizim izlediğimiz koşulları oluşturur.

Michael Moore da hikaye anlatmak için belli bir kitleden ziyade geniş kitleler tarafından beğenilen ilginç yollar bulmuştur. *Bowling for Columbine* ve *Fahrenheit 9/11* Amerikan toplumunun acımasız gerçekleriyle mizahı harmanlar; filmler hem didaktik hem de eğlenceli olmayı başarırlar ve bu yüzden belli bir kesime hitap etmek yerine daha geniş insan topluluklarına ulaşırlar. Peki Moore bunu nasıl yapıyor? Her şeyden önce kendini filme koyuyor. Röportajlarındaki Sokratesvari yöntem, hicvi kullanması, filmlerindeki 'sokaktaki adam' karakterleri ve duru anlatımı seyircinin kolaylıkla ana konuya bağlanmasını sağlıyor. Ayrıca arşivi, haber görüntülerini, hareketli grafikleri ve eğlenceli animasyonları da başarıyla kullanıyor.

Tarz, yaklaşım ve iyi bir öykü iyi bir belgesel filmin seyircinin ilgisini çeken ve bu ilgiyi canlı tutan anahtar bileşenlerinden birkaçıdır. Kitabın bu noktasında yapmak istediğiniz filmler konusunda kafanızda bir ya da birkaç fikir oluşmuş olabilir, hal böyleyse bir seyirci olarak bu filmi nasıl göreceğinizi düşünün. Ne sizi filme ilgili tutardı? Etkileyici bir hikaye nasıl olurdu ve hangi tarz ile yaklaşımı kullanırdınız? Şimdiye kadar işlerin yarısı halledildi; filmin temel bileşenleri yerlerini aldı. Diğer yarısı, Kısım 3'te okuyacağınız kurgu kısmında yapılacak.

14- PRODÜKSİYONUNUZU YÖNETMEK

Bazıları için işin bu kısmı belgesel yapmanın en az ilgi çekici olan yanıdır. Diğerleri için yapımı hayata geçiren heyecan verici ayrıntılardır. Siz nasıl hissederseniz hissedin, kurallar, formaliteler, bütçeler ve evrak işleri filminizin vazgeçilmez bileşenleridir. Filminizi ister evinizde ucuz bir kamerayla tek başınıza çekin, ister geniş bir ekiple birlikte değişik mekanlarda çekin, iyi prodüksiyon yönetimi size filminiz hakkında daha ayrıntılı düşünmenizde yardımcı olacak ve bir sürü önemli sorunun cevabını verecektir:

- Filmimi bütçeme göre çektiğimden nasıl emin olabilirim ve filmim gerçekte kaça mal olacak?
- Hem sigorta, sağlık ve güvenlik hem de filmimin içeriği konusunda kendimi muhafaza altına aldığımdan nasıl emin olabilirim?
- Destekçilerim, müziğin kullanımı ve arşiv de dahil olmak üzere bütün gösterimlerin muhafaza altında olmasını nasıl garanti edebilirim?
- Filmin programı nedir? Yani, ön prodüksiyon, prodüksiyon ve post-prodüksiyon ne kadar sürecek? Filmi ne zaman teslim edebilirim?
- Hakların tebliği ile nasıl çözümlenecek? Yani, filmimin kontrolünü ve mülkiyetini elimden geldiğince nasıl koruyacağım?

FİLMİM GERÇEKTE KAÇA MAL OLUR?

Filminizin maliyeti, kullandığınız aletler, ekip ve genel masraflara göre birkaç pound ile birkaç yüz bin arasında değişebilir. Bir an için muhtemelen bir televizyon siparişi ya da bağımsız bir belgesel film olarak filminiz için size ödeme yapılmasını istediğinizi düşünün. Ayrıca filmin uluslararası dağıtımıyla ilgili bütün haklara sahip olmak istediğinizi düşünün (ne anlama geldiğini birazdan açıklayacağım). Şimdi, bunu aklımız-

da tutarak bütçe oluşturmak için gerekli unsurların ve kaça mal olabileceklerinin ayrıntılı bir dökümünü yapacağız.

Düşük bütçeli film

Bütçe konusuna bir tür içerik sağlamak için Londra'da yaşayan belli biri hakkında bir film çektiğinizi hayal düşünelim. Adı Geradline ve 26 yaşında. Islington'da yerel bir kafeteryada çalışıyor, ama boş zamanlarında İngiltere'de gelişmekte olan ve belli bir kesime hitap eden kadın boksu antrenmanlarına katılıyor. Ulusal şampiyonluk karşılaşmasından önce birkaç oy boyunca onu izleyeceksiniz.

Ekip

Ekip ifadesi, filminizin yapım sürecine katılan tüm kişileri kapsar. Sadece bir kişi de olabilir, yani yönetmen, yapımcı, kameraman, ses kayıtçısı ve kurgucu olarak bir tek siz. Ama daha profesyonel bir iş için -ve burada yaratmakta olduğumuz bütçenin hatırına- yapımcı/yönetmen olacağınızı kendi malzemelerinizle çekim yapacağınızı düşünelim. Yanınıza bir ses kayıtçısı alacaksınız ve artık iki kişilik bir ekip oldunuz. Başlıca tek karakteri olan küçük bir prodüksiyon olduğu için sizin yapımcı olarak prodüksiyon amiri rolünü de üstleneceğinizi varsayalım. Araştırmanızı da kendiniz yapacaksınız. Bu masrafları biraz daha aşağı çekecektir. Ayrıca bir de başyapımcıya ihtiyacınız olacak. Bu örnekte onun katılımı çok temel bir gereklilik olmayabilir, yayıncınızla aranızdaki başlıca bağlantı olacaktır. Size üretim süreci konusunda tavsiyelerde bulunur, danışman gibi hareket eder ve filminizin nasıl ilerlediğini görmek için bir kaç kez kurguya gelir.

Birlik fiyatları hakkında bir fikir edinmek için yaşadığınız ülkenin mevcut ücretleri düzenleyen birliğine başvurmalısınız; İngiltere'de BECTU (Broadcasting Entertainment Cinematograph and Theatre Union [Radyo Televizyon Yayıncılığı

Eğlence Sinema ve Tiyatro Birliği]) ve Pact (Producers Alliance for Cinema and Television [Sinema ve Televizyon Yapımcıları Birliği]).

Ama biz filmimize geri dönelim... Bir yapımcı/yönetmen olarak en azından £1,000 haftalığı hak edersiniz. Bir ses kayıtçısının günlük £200 ile £300 arasında alması beklenir, iş bütün gün sürerse daha fazla da olabilir. Kameraman becerisine ve sizin ondan çekmesini beklediğiniz şeylere bağlı olarak günlük £250 ile £400 arasında alır. Bir başyapımcının günlük maliyeti £300'dur. Bütün ekip ücretleri için geçerli, eğer çalışma bir günden fazla sürecekse, pazarlık yapmaya çalışın.

Burada destek konusunda iki çift lafım olacak: filminizi yaparken bir sürü berbat şeyi düşünmek zorunda kalırsınız. Sadece yapımcı ve yönetmen olarak iki rolü üstlendiğiniz için değil, aynı zamanda ilk filmlerinizden birini yapıyor olmanın yarattığı gerilim, finansmanla uğraşmak, insanlara ödeme yapmak ve dünya kadar form doldurmak sizi strese sokar. Şimdi, bunların hepsini kendiniz yapabilirsiniz, ama bütçeniz izin veriyorsa, hayatı kolaylaştıracağından bir prodüksiyon amiri edinmeniz akıllıca bir iş olur. Bu nedenle prodüksiyon amirini bir hafta ön prodüksiyon aşamasında kontrat işlerine yardımcı olması için, bir hafta prodüksiyon sırasında çekimlerinizin organizasyonuna yardımcı olması için ve bir hafta da post-prodüksiyon aşamasında bütün evrak işleri ve teslimatlara yardımcı olması için devreye sokun.

Yapmanız gereken şey, bu film üzerinde kaç hafta çalışacağınızı hesaplamaktır. Bu projeyle ilgili bazı kararları sizin için aldık. Şampiyonluk karşılaşması için 11 hafta var, böylelikle prodüksiyon programı için 11 haftanız olduğunu biliyorsunuz. Filminizin karakteri ile birkaç kez buluştunuz, böylece 'araştırma evresi' de tamamlandı. Bütün filmlerin bu kadar basit olmadığını bilmelisiniz. Bazen projenin çekim aşamasına gelebilmesi için bol miktarda araştırma yapılması gerekir, durum böyle

olduğunda bu da bütçeye katılmalıdır. Ses kayıtçısıyla ilgili olarak, kaç gün çekim yapılacağını hesaplamış olmalısınız. Bu işlem biraz zordur, önemli olan olması gerekenden fazla zaman tahmin etmemektir. 11 hafta boyunca her gün Geraldine'in filmini çekmek imkansız ve gerçekdışıdır; sadece çok pahalıya mal olacağından değil, sonunda kurgu odasına girdiğinizde elinizde sıkıcı ve bir işe yaramayan yüzlerce saatlik çekim olacağı içinde mantıksızdır. Filme çekmeyi istediğiniz önemli birkaç şeyi düşünmeye çalışın ve 30 dakikadan uzun olmayan bir filmi hedeflediğinizi unutmayın. Geraldine'i iş çevresinde, evde ailesiyle birlikte, arkadaşlarıyla, antrenmanda, şampiyona maçlarında çekmek isteyebilirsiniz. Geraldine ile bağlantısı olan başka insanları da çekebilirsiniz, sözgelimi ailesini, antrenörünü, belki rakiplerinden birkaçını.

Bütün bu olaylar ve insanları izleyerek film çekimlerinizin toplamda on gün süreceğini varsayalım. Bu örneğin amacına uygun olarak bütün çekimleriniz yaşadığınız kentte çekilir. Durum her zaman böyle olmaz, ülkeyi dolaşarak film çekmeniz halinde çeşitli ulaşım masraflarını ve muhtemelen konaklama masraflarını da hesaba katmalısınız.

Ekip					
	Ücret £*	Ön Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Post-Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Toplam £
Baş Yapımcı	300	2 gün	2 gün	2 gün	1,800
Yapımcı Yönetmen	1,000	2 hafta	2 hafta	4 hafta	8,000
Prodüksiyon Amiri	800	1 hafta	1 hafta	1 hafta	2,400
Ses Kayıtçı	250		10 gün		2,500
TOPLAM					14,700

Şu ana kadar bütçemiz şuna benzer bir hal almış durumda.

Normalde daha büyük prodüksiyonların araştırmacılar, yapım asistanları, yardımcı yapımcıların da aralarında bulunduğu çeşitli rollerin bir toplamı olduğunu dikkate alın(bkz. Kısım 7). Her kim yapımcı/yönetmen ücretinin yüksek olduğunu düşünürse, bana güvenin, yüksek değil. Tamamlamanız gereken iş miktarı, çalıştığınız saatler ve yıl boyunca harcadığınız zaman düşünülürse aldığınız her kuruşu hak ediyorsunuz demektir!

Filmin Katılımcıları (Röportaj yapılan kişiler)

Tekrar tekrar ortaya çıkan bir sorun olduğu için katılımcılara ödeme yapma konusunu tartışmak önemlidir. Genellikle katılımcılara ödeme yapılması tavsiye edilmez. Buna karşı bir yasa yoktur ve aslında televizyon yayıncıları da karşı çıkmayacaklardır, ama birisi ödeme talep ettiğinde ne yapacağınızı ciddi bir şekilde düşünmelisiniz. Belgeseller gerçekleri yansıtmak için vardır ve para el değiştirdiği anda o artık farklı bir şey olur; başoyuncunun gündeminin ne olduğunu asla tam olarak bilemezsin; mesela ödeme yaptığın için rol yapıyor olabilir mi? Ve film bittiğinde her zaman için ona ödeme yaptığınızı ya da buna benzer şeyler öne sürebilirler. 'Uzmanlara', mesela profesörlere yapıldığı gibi, masraflar için ödeme yapılması yeterince adildir. 'Normal' bir katılımcıya ödeme yapmaya gerçekten mecbur kalırsanız, konuyu baş yapımcınız ve aracı editörünüzle değerlendirin.

Ekipman

Şimdi, bu filmi bir Sony Z1 kamera ile çektiğinizi düşünün. Makinenin size ait olup olmadığını göz önünde bulundurmaksızın gider olarak bütçeye kaydedin. Belgesel bütçeleri, malzemenin kiralama bedeli satın alma bedelini aşmadıkça, malzemeleri kiraladığınız varsayımı ile hazırlanır; prodüksiyon parasının resmi olarak malzeme satın alımı için kullanıl-

masına pek izin verilmez. Bir kamerayı muhtemelen günlüğü £80'a kiralarsınız. Mikrofonlar ve SQN mikser dahil ses araçları, hangi mikrofona ve kaç adete ihtiyaç duyduğunuza bağlı olarak her yerde günlüğü £80 ile £120'dan kiralanır. Bunları ya bir malzeme kiralama servisinden kiralayabilirsiniz ya da bazen ses kayıtçılarının kendi malzemeleri olur.

Ekipmanınız yaptığınız filmin türüne bağlı olarak oldukça değişiklik gösterebilir. Bu senaryoda biz yalnızca bir Sony Z1 kamera, bir shotgun mikrofon, bir çift radyo mikrofonu ve bir mikser kullanacağız. Bununla birlikte bazı çekimler DigiBeta kameralar, aydınlatma araçları, gizli kameralar, helikopter çekimi ve hatta sualtı kamerası gibi pahalı malzemeler gerektirebilir.

Ayrıca, sadece kameranızda kullanmak için değil aynı zamanda prova kurguda kullanacağınız kopyalar ve yayıncıya göndereceğiniz bitmiş kayıtlarda kullanacağınız kaset stokunu da bütçeye eklemelisiniz. Bu prodüksiyon için otuz adet 40 dakikalık DV kasetinden fazlasını kullanmayacağınızı tahmin edebilirsiniz.

Post-prodüksiyon

Bir kurgucuya ve kurgucunuzun kurgu yapacağı araç gerece ihtiyacınız vardır. İyi bir kurgucu ucuza çıkmaz, nerede olursa olsun haftada £1,100 ile £1,500 arası fiyatı vardır. Daha ucuza mal etmeye çalışmayın; iyi bir kurgucu ağırlığınca altın değerindedir. Kurgu malzemeleri, yatak odanızdaki çalışma masasından ileri derecede gelişkin bir kurgu odasına kadar değişiklik gösterebilir. Kitabın bundan sonraki kısmında ne tür malzemelere gereksinim duyacağınız konusunda daha fazla fikir sahibi olacaksınız, ama şimdi sadece haftalık kirası £500 civarında olan standart bir prova kurgu seti kullandığımızı düşünelim. Çok büyük post-prodüksiyon efektleri gerektirmeyen yarım saatlik bir belgesel için, günlük çekimlerinizi kurgu sistemine aktarmanız dahil ortalama dört haftaya ihti-

yacınız olacaktır.

Prova kurgu tamamlandıktan sonra, bir online kurgu odasına gitmeniz ve ses kaydınızı bir ses tesisatında miks etmeniz gerekir. Bu konu bir sonraki kısımda ayrıntıları ile açıklanacağından, burada sadece vazgeçilemez (çünkü tamamlanmış filminiz derecelendirilmiş ve yayına hazır olmalıdır) ve pahalı (her biri günlüğü £1,000 civarında) olduğundan başka bir şey söylemeyeceğim. Online kurgu için bir, adamakıllı bir ses miski için iki gün ayırın. Ayrıca, bir seslendirme kabini kiralanıp yorumun da kaydını yaptırmanız ve yorumu kendiniz seslendirmeyecekseniz doğru düzgün bir seslendirme sanatçısı tutmanız gerekir. Bir seslendirme sanatçısı oldukça makul (saati £100) ya da gerçekten pahalı olabilir, özellikle ünlü biriyse. Bir defasında üç dakikalık kısa bir filmin anlatımını bir ünlüye yatırmıştım ve bana saati £600'ın üzerine mal olmuştu! Burada yorumu kendinizin seslendirdiğinizi varsayalım ve seslendirme ücretinin içine katalım.

Müziği de düşünmeniz gerekir. Yine bu konu kitabın bir sonraki kısmında ayrıntılı bir şekilde anlatılacak. Filminizin

Ekipman ve Post-Prodüksiyon						
	İsim	Ücret £*	Ön Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Post Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Toplam £
Kurgucu		1,250			4 hafta	5,000
Kurgu Odası		500			4 hafta	2,000
Kamera (Sony Z1)		85		10 gün		850
Mikrofonlar ve mikser		100		10 gün		1,000
Online Kurgu		1,000			1 gün	1,000
Seslendirme		1,000			1 gün	1,000
Besteci		1,000				1,000
TOPLAM						11,850

müziği için üç seçim şansınız var. Birincisi, başka sanatçıların kaydetmiş olduğu popüler müzikleri kullanabilirsiniz: bu en son liste başı gruplardan biri, bir klasik müzik parçası veya tanınmış bir ezgi olabilir. Genellikle yayıncıların, bu tür müziği ücretsiz ya da çok ucuza kullanmanızı sağlayan bir 'toplu sözleşmeleri' vardır. Eğer finansmanınız bir yayıncı tarafından sağlanmıyorsa, ya da yayıncının böyle bir 'toplu sözleşmesi' yoksa o zaman bu iş çok pahalıya çıkabilir. İkincisi, firmaların kuş seslerinden gök gürlemesine her türlü ortam sesiyle, kelimenin tam anlamıyla yüzlerce farklı kompozisyon düzenleyerek ürettikleri 'kütüphane müziği' tabir edilen bir müzik kullanabilirsiniz. Bu da £200'luk bir birleştiricide sentezlenmiş uyduruk bir parçadan, harika bir biçimde birleştirilmiş orkestra seslerine kadar bir olan geniş yelpaze demektir. Fiyatlar büyük değişiklikler gösterir ama, en azından İngiltere'de, kütüphane müziğinin bütçeye en uygun olan kaynaklarından biri Audio Networks'dur (www.audiolicense.com). İnternetten ya da size gönderdikleri CD paketlerinden araştırabileceğiniz geniş bir kütüphanedir.

Üçüncüsü ve genellikle en iyi çözüm olanı, filminize özel bir müzik besteletmektir. Bu size doğru müziği seçme imkanı verir ve besteciyle yakın bir şekilde çalışmanız tam olarak aradığınız şeyi bulana kadar değişiklik yapabilmenizi sağlar. Bu işin fiyatı da oldukça farklılık gösterir ve bestecinizin kim olduğuna, ne kadar müzik kullanıldığına, müzik üzerinde ne gibi haklar talep ettiğinize (aşağıya bkz.) bağlı olarak değişir. Bu örneğin amacına uygun olarak müzik için £1,000 kaydedelim. Profesyonel bir besteci için biraz alt sınır sayılır, ama böyle bir film müziğini yapmak için sizinle anlaşmaya oturacak yetenekli kişiler kolaylıkla bulunabilir.

Genel Giderler, Kâr ve Sigorta

Düşük bütçeli bir film üzerinde çalıştığımızı ve bu gibi du-

rumlarda kendinize düzenli ödeme yapmayı unutmak (film düşük bütçeli, sıfır bütçeli değil) gibi bir eğilim olduğunu hatırlatalım. Evden çalışıyor olabilirsiniz ya da bir yerlerde bir ofisiniz olabilir. Bununla ilgili maliyetler söz konusudur ve bir biçimde bunu ödemeniz gerekir. Bu yüzden bütçeden bir kısım parayı telefon faturaları, internet kullanımı, kira ve diğer genel giderle için bir kenara ayırmanız gerekir. Bu prodüksiyonda, ofis kiranız olduğunu varsayarak genel giderler için £1,000 ayırıyoruz.

Prodüksiyonun sigortası için ödeme yapmanız gerekir. Bu tür sigorta, ofisiniz ya da evinizin sigortasından farklıdır. Ekipmanların hasar görmesinden, filminizin ana karakterinin ölmesine ya da filmi çekemeyecek kadar hasta olmasına kadar ortaya çıkabilecek sorunlara karşı sizi etkin bir şekilde sigortalar. Her şey birdenbire kötüye gitmeye başlar ve filminiz devam edemez hale gelir ya da gecikirse, o zaman bu sigorta yayıncının sizden talep edeceği geri ödemeyi karşılar. Bu prodüksiyon için sigorta masrafının £500 civarında olduğunu düşünelim.

Bütün masrafları yazıp bütçeyi tamamladığınızda kâr için çok az yer kalır. Kâr elde etmeden çalışacak olursak, hepimiz barlarda çalışmak, evimizi başkasına kiraya vermek prodüksiyonlar arasındaki boşluklarda varımızı yoğumuzu rehin vermek zorunda kalırız. Bu nedenle bütçeye bir 'prodüksiyon ücreti' kalemi eklememiz gerekiyor. Bu ücret genellikle (bazen biraz daha fazla olsa da) bütçenin % 10'u kadardır. Bu prodüksiyonda masraflarımız £28,050 olduğu için prodüksiyon ücreti de £2,800 civarında. Bu para, prodüksiyon sonunda istediğiniz gibi harcayabileceğiniz kalan para miktarıdır ve kâr etmenin meşru bir yoludur (deneyim kazandıkça meşru olmayan pek çok yol olduğunu da öğreneceksiniz). Filminizden kâr etmenin bir diğer yolu tali haklarınızdan istifade etmektir (aşağıda yer alan haklar ve kontratlar bölümüne bakınız).

Böylece nihai bütçeniz şöyle bir hal almış oldu:

Tam Bütçe					
	Ücret £*	Ön Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Post Prodüksiyon (Hafta/Gün)	Toplam £
Baş Yapımcı	300	2 gün	2 gün	2 gün	1,800
Yapımcı Yönetmen	1000	2 hafta	2 hafta	4 hafta	8,000
Prodüksiyon Amiri	800	1 hafta	1 hafta	1 hafta	2,400
Ses Kayıtçı	250		10 Gün		2,500
Kurgucu	1,250			4 hafta	5,000
Kurgu Odası	500			4 hafta	2,000
Kamera	85		10 Gün		850
Mikrofonlar ve Mix	100		10 Gün		1,000
Online Kurgu	1000			1 Gün	1,000
Seslendirme	1000			1 Gün	1,000
Kompozitör	1000				1,000
Genel Giderler	1000				1,000
Sigorta ve Banka Gid.	500				500
Ara Toplam					28,050
Prodüksiyon Ücreti					2,805
TOPLAM					30,855

Aranızdan birçoğu toplama bakıp bunun bulunduğunuz kentte çekilen ve oldukça kısa olan bir belgesel yapmak için gerçekten çok pahalı olduğunu düşünecektir. Ve gerçek bunun çok daha pahalı olmasının mümkün olduğudur, ama aynı filmi bundan çok daha aza paraya da mal edebilirsiniz. Aslında filmi tek başınıza, kamera ve sesi, hatta belki kurguyu bile kendiniz hallederek kullandığınız ekipmandan biraz daha fazlasına mal edebilirsiniz; maliyeti daha da aşağı çekmek isterseniz ekipmanları ödünç de alabilirsiniz. Film yapımcılarının düşük bütçeli ya da sıfır bütçeli harika filmler yapabilmeleri için bol miktarda olanak mevcuttur ve eğer bir zevk için bu işi yapan

biriyseniz ya da kendi filmlerinizi finanse etme lüksüne veya ailenizden ya da arkadaşlarınızdan destek isteme imkanına sahipseniz, o zaman para konusunda fazla endişelenmenize gerek yoktur. Ama hayatınızı bir belgesel film yapımcısı olarak geçirmek ve bu endüstrinin içinde çalışmak istiyorsanız, kendinize ve diğerlerine düzenli ödeme yapmanız, her şeyin gerçekte kaça mal olduğunu öğrenmeniz gerekir. Çok sayıda belgesel film yapımcısı, özellikle kariyerinin başlangıcında olanlar, kendilerine çok düşük fiyat biçtikleri ve bu da eninde sonunda hayal kırıklığına yol açtığı için bu konu çok önemlidir. Bu nedenle fiyatınızı yüksek tutun, bundan daha az alsanız bile başlangıçta umduğunuzdan hala yüksek olacaktır.

İZİNLER, YAYIN İZNİ VE FORM DOLDURMA DENEN BAŞAĞRISI

Belgesel film yapmaya ilk başladığımda yapılması gereken -özellikle filminizi aileniz ve yakın arkadaşlarınız dışında birilerinin izlemesini istiyorsanız- kırtasiye işlemlerinin miktarı karşısında şaşkına dönmüştüm.

Geraldine filmimizle ilgili aşağıdaki senaryoyu hayal edin. İlk çekim gününüzde arka planda bir radyo çalarken Geraldine'i spor salonunda antrenmanda çekiyorsunuz. Onu antrenman yapan başka kadınlarla birlikte çekiyor, ara sıra kamerayı üzerlerine odaklıyor, boks ve çalışmalar hakkında sorular soruyorsunuz. O akşam Geraldine'i evde altı yaşındaki kız yeğeni ve on yaşındaki erkek yeğeniyle çekiyorsunuz. Yemekten sonra birkaç arkadaşıyla (boksör olmayan arkadaşlar) birlikte birahaneye gidiyor; televizyonda boks izleyip, boks yapmak istediği için Geraldine'in ne kadar çılgın olduğundan söz ediyorlar.

Bütün bunlar kulağa oldukça dolambaçsız geliyor. Ne var ki, filminiz eğer kamuya açık ortamlarda gösterilecekse (internet üzerindeki YouTube gibi siteler, televizyon kanalları ve sinemalar da dahil) filmini çektiğiniz her şey için kendinizi yasal

güvence altına almak zorundasınız demektir.

Örneğimiz için geçerli olan, kendinizi güvence altına almanız gereken şeyler için bir fikir:

• Geraldine'i spor salonunda filme çekmek: orada çekim yapmak için izniniz olduğundan emin olmalısınız (*Mekan Sözleşmesi* diye bilinir). Sözleşmeniz olmadığı takdirde mekan sahipleri orada film çekmek için izniniz olmadığını söyleyebilirler ve bu durumda görüntülerden hiçbirini kullanamazsınız.

• Geraldine'e bir *Yayın İzni Formu* imzalatmalısınız. Bu form prodüksiyon şirketine sizin aldığınız görüntüleri film yapmak da dahil istediğiniz amaçla, ülke içinde ve tüm dünyada kullanma hakkını verir.

• Aynı zamanda spor salonunda çekmiş olduğunuz herkesten yayın izni için imza almalısınız. Çok sayıda kişinin çekiminin yapıldığı durumlarda bunu yapmanın değişik yolları vardır ama genel kural mümkünse kameraya görünen ya da konuşan herkesin izin formu imzalamasıdır. Bunun mümkün olmadığı hallerde toplu bir yayın izni alarak aradan sıyrılabilirsiniz. Örneğin, spor salonunun kapısına orada çekim yaptığınızı ve içeri giren herkesin, filminin çekilmesini istemediğini açıkça belirtmedikçe, filmin çekilmesini kabul etmiş sayılacağını belirten bir ilan asabilirsiniz. Ama eğer kameraya konuşacak olurlarsa en iyisi imzalı bir izin formu almaktır.

• Arka planda radyo çaldığını hatırlayın. Prensip olara, eğer müzik işitiyorsanız, çalan her müzik parçasını belirleyip kaydetmeniz gerekir; daha sonra sizin veya prodüksiyon amirinizin her parça için ayrı ayrı izin alması ve muhtemelen ödeme yapması gerekir. Bu tam bir kabustur; bir gece kulübünde çekim yaptıktan sonra gün ağarana kadar saatlerce bir kurgu odasında oturmuş, parçaları bilemeyecek kadar yaşlı ve dikkat edemeyecek kadar yorgun olduğum için müziğin dümtekelerinden hangi parça olduklarını teşhis etmeye çalışmıştım. Ar-

ka tarafta müzik çalan bir yerde film çektiğimde ilk tepkimin hemen müziği kapatmak olmasının nedeni budur! Arka plandaki müzik kurguyu da çok güçleştirir gerçekten, bu da ondan kurtulmak için başka bir nedendir.

• Geraldine yeğenleriyle vakit geçiriyor. Yeğenler henüz küçük oldukları için yayın izni formu imzalatmak yeterli değildir. Onlar adına imza vermeleri için yasal ebeveynlerini ya da vasilerini bulmanız gerekir.

• Sonra birahaneye gider (mekan sözleşmesi gerekir), arkadaşlarıyla konuşur (her birinden yayın izni almak gerekir) ve televizyon seyreder (arşivi araştırıp filminizde kullanım hakkını almak için ödeme yapmanız gerekir).

Gördüğünüz gibi kolay bir iş değil. Ve bir prodüksiyon amiri ya da asistanın bütün bu işlerde size yardımcı olmasının önemi burada yatıyor. Şimdi filminizi güvenceye almak için ihtiyacınız olan temel izin türlerini çabucak inceleyelim.

Korkutucu Yayın İzni Formu

Yayın izni formları ne kadar uzun olduklarına, ne kadar laf kalabalığı yaptıklarına, ne denli karmaşık ve ne kadar göz korkutucu olduklarına göre farklılıklar gösterseler de temelde hepsi birinin filminize katılmayı yasal olarak kabul ettiğini belgelerler. Bununla birlikte, film yapımcısı olarak sizi (ve işvereninizi) korumak için sözleşmede görüntüleri istediğiniz yerde, istediğiniz zaman istediğiniz amaçla kullanma hakkına sahip olduğunuz ifadesi bulunmalıdır. 'Bu sözleşmeyi imzalamakla katılımınızın kaydının bütün haklarını devretmiş ve bu kayıtları uygun olduğunu düşündüğümüz her biçimde kurgulamak için bize yetki vermiş oluyorsunuz,' gibi cümleler katılımcıyı imzalama konusunda tereddütte bırakır. Hele onlar da devam edip, 'Benim katılımımı bir ömür boyu, bütün dünyada ve kainatta kullanabilirsiniz,' derlerse daha da ürkütücü bir hal alır.

Bir yayın izni formunu kimin kolaylıkla imzalayıp kimin imzalamayacağını hesaplamak zordur. Zaman zaman kimi katılımcılara imzalamayacağı endişesi taşıyarak uzattığım formların hiç itirazsız imzalandığını görüm; kimi zaman da en yardım etmeye hazır katılımcının birdenbire paniğe kapıldığına, imzalama konusunda bir yığın koşul öne sürdüğüne tanık oldum. Bu durumda siz ne yaparsınız?

Her şeyden önce katılımcıya yayın izni formunu vermek için en uygun zamanın ne zaman olduğunu düşünmelisiniz; filmi çekmeden önce mi, sonra mı? Çekimden sonra yapacak olursanız, her zaman için imzalamama ve çekim için harcadığınız zamanın heba olması riski vardır. Çekimler başlamadan önce uzun bir konuşmaya ve aranızdaki uyumu bozacak muhtemel etkileşime hazırlıklı olmayı gerektirse de, ben bu işi başlangıçta yapıp, tehlikeyi bertaraf etmeye çalışırım; bir katılımcıyı çekime ve röportaja başlamadan önce huzursuz bir durumda bırakmaktan daha kötü bir şey olamaz. Ayrıca ben formu veren kişi olmayı da güç bulurum, benim için bu, katılımcısıyla arasında ilişki oluşturmaya çalışan yönetmen rolümle çatışan bir durumdur. İdeal bir senaryoda beni çatışmaların gereksiz sonuçlarından uzak tutması için, evrak işlerini halledecek bir asistan tutardım.

Son bir not daha: bir sürü ürkütücü belge imzalamak üzere olan (haklı olarak) gerilmiş katılımcıya cevap vermeye hazırlıklı olmalısınız. Kurguda bulunmak, filmde geçenler hakkında son bir söz söylemek, filmin gönderileceği yer konusunda kontrol sahibi olmak isteyebilirler. Bunun neticesi, bir katılımcıya film üzerinde bu tür kontrol hakkını veremeyeceğinizdir ve arada bir yayıncı ve filminizi finanse eden biri olduğu takdirde her halükarda bu sizin seçiminiz değildir. Eğer filminiz bir yayın kuruluşunun siparişi olarak yapılıyorsa, televizyon şirketi tam yayın izni talep edecektir. Ve eğer onlara yönetimle ilgili güç verecek olursanız, prodüksiyonun her aşamasına karışma hakkına sahip olduklarını sanmalarına çanak tutmuş olursunuz. Ben katılımcıya aynı tarafta olduğumuzu ve ortak bir amaç için çalıştığımızı hissettirmeye çalışırım.

İnsanlar

Filminizde yeteri kadar görünen herkes bir yayın izni formu imzalamalıdır. Yine de bu konuyla ilgili küçük sınırlamalar vardır. Politikacılar ve kamu çalışanları gibi 'kamuya mal olmuş' kabul edilen kişilerin yayın izni formu imzalamaları gerekmez; onlar bulundukları mevkide kamuya karşı sorumludurlar. Politikacıları kapılarda bekleyen çekim ekiplerinin onlardan bir parça kağıt almak zorunda olmamaları, Tony Blair ile George Bush'u bir şeyden habersiz sohbet ederken filmini çeken hiç kimsenin izin almasına gerek olmamasının nedeni budur. Benzer nedenlerle geçerli olan başka bir istisna bir suçu ya da suç eylemini filme çekmektir (gerçi ikincisi başka yasal sorunlara yol açabilmektedir). Eğer yasaları ihlal edenleri ya da bu amaçla bir araya gelip plan yapanları filme çekiyorsanız izinlerini almak zorunda değilsinizdir; bazı araştırmacı belgesellerin çekilebilmesi de insanların rızasının alınmaması sayesinde mümkün olabilir.

Arşiv

Bir müzik kaydı, televizyonda bir haber programı, 70'li yıllardan bir filmin bir parçası, bir kitaptan fotoğraflar ya da bir dergiden bir makale; bütün bunların kendi telif hakları vardır ve bu nedenle bunları kullanmak için izin almanız gerekir. Genellikle, özellikle müzik, fotoğraf ve film kliplerini kullanırken ilgili kişiye kullanım için para ödemeniz gerekir. Ödeyeceğiniz bedel, malzemenin ne olduğuna, filminizde kullanmayı ne denli istediğinize ve filminizin nerede gösterileceğine bağlı olarak birkaç pound ile binlerce pound arasında değişebilir. Son maddeyle ilgili olarak, eğer filminizin gösterimi tek bir bölge, tek bir amaç ve tek bir araçla sınırlıysa (örneğin, sadece İngiltere'de, DVD'de ve eğitim amaçlı kullanılacaksa) çoğu zaman daha az bir bedel ödersiniz. Eğer filminiz, dünyanın her yerine satılma olasılığı ile birlikte ABD'de bir televizyon

kanalı için yapılıyor ve belki bir gün DVD olarak piyasaya çıkması mümkünse o zaman tabii ki dünya çapındaki hakları en baştan güvenceye altına almak yapılacak en doğru iştir; daha pahalıya mal olur ama uzun vadede sizi çok daha büyük ödemeler yapmaktan korur. Buna güzel bir örnek, tipik bir düşük bütçeli belgesel film olarak büyük övgüler almış olan *Tarnation* filmidir. İddia edildiğine göre 218 dolara mal olmuş ve dünya sinemalarında boy göstermiştir. Filmde Jonathan Caouette'un yaşam öyküsü ve psikiyatrik sorunlarla uzun bir geçmişi olan annesiyle ilişkisi anlatılır. Film, Jonathan'ın çocukluğu boyunca çekmiş olduğu eski VHS ve Super 8 görüntüleri, fotoğraflar ve telesekreter mesajları kurgulanarak oluşturulmuştur. Filmin kurgusu, Apple Mac bilgisayarla ücretsiz olarak gönderilen *iMovie* programı ile yapılmıştır. Ne var ki, filmin piyasaya sürülmesi için filmde kullanılan müzik, öyküye biraz daha derinlik ve atmosfer kazandırması için kullanılan diğer arşivin hakları için yapılan ödemelerle filmin piyasaya sürülme maliyeti 400.000 dolar civarında olmuştur. Arşiv kullanımının ne kadar pahalıya mal olabileceği konusunda biraz fikir verecek bir örnek bu.

Adil Kullanım

Bir arşiv kullanımı konusunda 'resmi olarak' ödeme yapmak zorunda olsanız da ödeme yapmaktan kurtulabileceğiniz kimi özel durumlar vardır. Bu ayrıcalıklı durum Adil Kullanım olarak adlandırılır (ABD'de Fair Use, İngiltere'de Fair Dealing). Karmaşık bir alan olduğundan, hakları güvence altına almaksızın kullanmak için teşebbüste bulunmadan önce bir avukata ya da çok iyi bir prodüksiyon amirine danışmanız gerekir. Adil Kullanım kavramı, materyalleri başka bir amaçla kullanmak yerine söz konusu arşiv üzerinde bir şekilde bir yorum yapacak olmanız durumunda, bir arşivi hakları güvence altına almadan (dolayısıyla yüksek paralar ödemeden) kullanabilme

fikrine dayanır. Belgesel film yapımcıları arşiv kullanmanın yüksek bedellerini karşılayamayabilecekleri gibi, arşive girmek için izin alamamış da olabilirler. Adil kullanım kavramı, prensipte arşivin izin ve ödeme olmaksızın kullanılması yönünde bir kapı aralar.

Adil kullanım kavramına bir örnek Robert Greenwald'ın *Outfoxed* adlı belgesel filmidir. Film, Fox News kanalının haberleri sağcı ve muhafazakar bir bakışla taraflı bir şekilde verdiği iddialarına yoğunlaşır. Filmde kullanılan arşivin miktarı filmin bütçesini aşmakla kalmaz (300.000 dolar civarında), yasal yollardan arşive girmek için yapılan girişimlerin çoğu da reddedilebilirdi. Bunun yerine Greenwald 'adil kullanım' ilkelerine başvurdu, çünkü materyalleri doğrudan üzerinde yorum yapmak için kullanacaktı.

Telif hakları ve adil kullanımın temelini oluşturan yasalar ülkeden ülkeye farklılıklar gösterir, siz bunları okurken bile devam eden değişiklikler söz konusudur. Avrupa ve Kuzey Amerika'daki yapımcılar yasaların daha özgürlükçü hale gelmesi için girişimlerde bulunmaktadırlar. Bir arşiv kullanıyor ve belki bunu adil kullanım ilkeleri altında kullanabileceğinizi düşünüyorsanız, durumu ülkenizdeki yapımcılar organizasyonu ile, imkanınız varsa bir avukatla değerlendirin.

KONTRATLAR VE HAKLAR

Çoğunuz bu bölümün kitabın en sıkıcı kısmı olduğunu düşünebilirsiniz. Fakat hakları ve nasıl işledikleri hakkında biraz fikir sahibi olmak önemlidir; böylelikle filminizin haklarını kendi imzanızla başkasına devretmemiş olur, filminizin finansal geri dönüş potansiyelini arttırabilirsiniz.

Tarih boyunca, en azından İngiltere'de, yayımcılar filmi sizden satın alırlardı. Size belli bir miktar para öderler, siz işe başlar filminizi yapardınız ve sonra filmin bütün haklarına sahip olurlardı; daha sonra eğer filmden hoşlanmışlarsa (ki ço-

ğu zaman hoşlanmazlardı) filmi başka ülkelere satıp iyi paralar kazanırlardı. 1990'larda bu büyük ölçüde değişti ve değişiklikler Pact (Producers Alliance for Cinema and Television) adlı bir birlik tarafından gerçekleştirildi. Değişikliklerin sonucu, yayımcının hakların bir kısmını prodüksiyon firmasına devretmesi şeklinde oldu. Bu, yayımcının hakların bir kısmını (birincil haklar) kendisi için muhafaza edeceği anlamını taşır (bu genellikle filmin kendi kanalında bir kaç kez yayınlanması ve yapım şirketinin filmi aynı ülke içinde bir başkasına satmasını belli bir süre için – örneğin beş yıl – engellemek şeklindedir). Ama diğer bütün haklar (tali haklar olarak bilinen, örneğin filmi başka ülkelere satma hakkı) yapım şirketine ait oldu ve filmi başka bir yere satarak para kazanmasına imkan tanımış oldu. Bu, bağımsız prodüksiyon şirketleri için büyük bir atılımdı ve bu koşullar yeni kitle iletişim araçları haklarından (internet ve cep telefonu) yararlanma olasılıklarını beraberinde getirerek sürekli müzakere edilmektedir.

SAĞLIK VE GÜVENLİK

İster elinden her iş gelen bir film yapımcısı olarak tek başınıza, ister büyük bir ekiple birlikte çalışın, kendinizi, ekibinizi, filminizin katılımcısını garantiye almak için önemli sağlık ve güvenlik sorunları konusunda uyanık olmalısınız. Çekim sırasında bir kaza meydana gelir ve biri yaralanırsa, sonuç olarak bu sizin (ya da çalıştığınız firmanın) sorumluluğunuzdur ve ortaya çıkabilecek çeşitli tehlikeleri layıkıyla hesaplamamış ve iyi idare edememişseniz, yalnızca sigorta şirketinin ödeme yapmaması riski ile değil, birinin sette yaralanması, hatta hayatını kaybetmesinden yasal olarak da sorumlu tutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirsiniz. Kulağa dramatik gelse de, kazalar olur ve kaza olma ihtimalini mümkün olduğunca en aza indirmek sizin işinizdir. Bütün bunlar, harika bir kamera açısı yakalamak için elinizde kamera, dişlerinizin arasında

mikrofonla bir binanın duvarına tırmanmamanız gerektiği anlamını taşır!

Her çekim yerinde ne tür tehlikeler olduğunu belirlemek için *Risk Değerlendirme Formu* doldurmalısınız. Bu, kablolar, bir caddede ya da arabanın içinde çekim yapmak gibi apaçık risklerin yanı sıra, olağanüstü hava koşullarında, sualtında, bir binanın tepesinde, yapı iskelesinde çekim yapmak veya özel efektler kullanmak gibi riskleri de değerlendirmek demektir. Önemli olan, tanımladığınız her riskle başa çıkmak için bir eylem maddesi belirlemiş olmanızdır. Örneğin, sualtı çekimi yapacaksanız ilkyardım becerisine sahip olan birini bulundurmanız gerekir.

CALL SHEETS – ÇEKİM PLANLARI

Prodüksiyonunuzu işlerin zamanında ve mümkün olduğunca az aksilikle yürüyecek şekilde güvenli bir şekilde yönetmenin anahtarı, görevli olan herkesin kendi rolünü, ne zaman nerede olması gerektiğini, hangi araç gereçten sorumlu olduğunu ve bir hata ile karşılaştığında kime gideceğini bildiğini garanti altına almış olmaktır. Profesyonel ekiplerde, ekibin her elemanının tüm bu bilgileri özetleyen bir çekim planına sahip olması beklenir. Hatta yalnız başınıza çalışıyor olsanız da bir çekim planınız olması iyi bir fikirdir, çünkü evden 300 kilometre uzaktayken, evinizdeki buzdolabının üzerine iliştirdiğiniz kağıtta yazan kimi önemli bilgilere ne zaman ihtiyaç duyacağınızı asla bilemezsiniz.

SON OLARAK, SORU SORMAKTAN KORKMAYIN!

Hiç kimse sizin bir prodüksiyonu yönetme konusunda her şeyi anlamanızı beklemez; en iyi yapımcılar bile önemli detayları bilmezler ve bu yüzden bunları yapması için birilerini tutarlar. Ama eğer tek başınıza ya da gerçekten çok küçük bir ekiple çalışıyorsanız telefonu çevirip yardım istemekten kork-

mamalısınız. Tavsiye istemek için civardaki bir başka prodüksiyon şirketini arayın (bilgi vermeyebilirler ama denemenin bir zararı olmaz), ya da bir film acentesini veya birliğini arayın. Size bu tür yardımda bulunacak çeşitli organizasyonlar vardır. Örneğin, Belgesel Film Yapımcıları Grubu (The Documentary Filmmakers Group (www.dfgdocs.com)) genel prodüksiyon yönetimi ve diğer sorunlar konusunda cevap vererek destek sunmaktadır.

BÖLÜM 3
POST-PRODÜKSİYON

15- KURGUYA HAZIRLANMAK

Bu kitabı sıralı olarak okuyorsanız, şimdi prodüksiyon sürecinin son kısmına doğru ilerliyoruz. Çekimlerinizi tamamladıktan sonra neredeyse (ya kendiniz ya da bir kurgucuyla birlikte) kurguya başlamaya hazırsınız demektir. 'Neredeyse' dedim, çünkü loş bir odaya kapanıp önümüzdeki birkaç hafta ya da birkaç ay çekimlerinizi anlamlandırmaya çalışmak ve bunları güzel bir öykünün içine yerleştirmek için işe koyulmadan önce aslında yapılması gereken hala biraz iş var. Tanıdığım belgesel yapımcılarının çoğu film yapım sürecinin bu son kısmını en ödüllendirici kısım olduğu kadar en dehşet verici kısım olarak değerlendirirler. Bir bakıma, gerçekten bir filme mi yoksa birbiriyle bağdaşmayan görüntüler derlemesine sahip olduğunuzu anlayacağınız bir karar günüdür şimdi.

Kurguya başlamadan önce materyalinizi bilmeniz gerekir. Bu, bütün günlük çekimlerinizi seyretmeniz anlamına gelir. Ama ana bantlarınızı ileri geri giderek berbat etmekten kaçın-

malısınız. Çekimlerinizi bir VHS banda ya da DVD'ye transfer etmek her zaman için iyi bir fikirdir, sonra da ana bandınızı bilgisayarınızda derecelendirme zamanı gelene kadar gözden uzak bir yerde emniyete alın. Görüntülerinizi aktarırken, zaman kodunu DVD ya da VHS bandınıza yerleştirdiğinizden emin olun ki görüntülerinizi tam sırasıyla kaydedebilesiniz.

SIRALI KAYDETME (LOGGING)

Bunun için kenara bol bol zaman ayırdığınızdan emin olun. Genellikle, 30 civarında kaset çektiğimde, kurguya girmeden önce malzememi iyice kavramak için en azından iki hafta ayırırım. Daha uzun filmde belki de daha uzun sürer. Sıralı kaydetme süreci belli noktalarda son derece sıkıcıdır, ama gerçekten çok önemlidir. Bu işi yapmayı başkasına bırakmayın, çünkü malzemeyi mümkün olduğunca iyi tanıması gereken kişi sizsiniz. Ve sakın çekim sırasında orada olduğunuz için (çekimi kendiniz yapmış olsanız bile) malzemeyi bildiğinizi düşünmeyin. Bilemezsiniz; ve sıra malzemeye bakmaya geldiğinde elinizdekinin düşündüğünüzden ne kadar farklı olduğunu göreceksiniz.

Sıralı kaydetme, bandınızda hangi görüntülerin ve seslerin bulunduğunu görmenizi sağlayan etkin bir yöntemdir. Görüntülerinizi izlerken üzerine zaman kodunu, görsel eylemi, sesi, iyi bir çekim olup olmadığını kaydedebileceğiniz bir sıralı kayıt tablosu doldurmanız gerekir. Bütün görüntülere bakmanız sırasında materyale aşina olmakla birlikte, aynı zamanda hangi çekimlerin saklamaya değer, hangi görüntülerin zaman harcamaya değmez olduğuna dair bir his de edinirsiniz. Bu yüzden, bir meslektaşım (Anton Califano) tarafından tasarlanmış olan aşağıdaki kontrol listesini kullanmak iyi bir fikirdir:

Çekimlerinize bakmak ve sıralı kaydetmek: Kontrol Listesi

Yapmış olduğunuz her çekim için, ne çekmiş olduğunuza bakın ve aşağıdaki soruları sorun. Resimler için bir 'hayır', ses için bir 'evet' cevabı, çekiminizin asgari teknik özellikleri karşılamadığını ve elinizdeki tek görüntü olmadıkça kullanmamanız gerektiği anlamını taşır.

RESİM ANALİZİ	Evet	Hayır
Odaklanma başından sonuna net mi?		
Beyaz dengeyi doğru bir şekilde sağladın mı? Ten renkleri doğru mu?		
Çekim doğru ışıklandırıldı mı?		
Aydınlatma çekim boyunca sabit mi kaldı?		
Çerçevelendirme		
Çerçeveler hoş görünüyor mu?		

Bakış yeri doğru tarafta mı? Karakteriniz boşluğa mı bakıyor?		
Kameranın açısı uygun mu?		
Kompozisyonunuzun çekimlerinde üçte bir kuralına riayet ettiniz mi?		
Çekim yüksekliği göz hizasında tutuldu mu?		
Mikrofonların/mikrofon kolunun görüntünün dışında kalmasına dikkat edildi mi?		
Uygulama		
Kamera (yeterince) kıpırtısız mı / sabit mi?		
Tripod iyi dengelendi mi?		
Kameranın yüksekliği doğru mu?		
Aydınlatma		
Aydınlatma iyi mi?		
Teknik sorunlar		
Çekimin hiçbir yerinde sinyal kaybı olmadığından emin misiniz?		
Çekim bir cutaway ise en az 15 saniye kaydettiniz mi?		
Çekimin başında ve sonunda 5-10 saniyelik ekstra çekim yaptın mı?		

Kamera hareketiyle yapılan çekimler	Evet	Hayır
Kamera hareketinin belirli bir başlangıç noktası var mı?		
Kamera hareketinin belirli bir bitiş noktası var mı?		
Yatay - dikey kaydırmalar yeterince yumuşak mı?		
Yatay - dikey kaydırmalar makul hızda mı?		
SES ANALİZİ		
Ses düzeyleri çok mu yüksek?		
Ses düzeyleri kaydedilemeyecek kadar düşük mü?		
Seste herhangi bir kesinti ya da parazit var mı?		
Her sözcüğü açıkça duyabiliyor muyum?		
Rahatsız edici bir yankılanma var mı?		
Röportaj sırasındaki arka alan sesi rahatsız edici ya da çok yüksek mi?		

KAĞIT KURGU

Kağıt Kurgu, adından anlaşılacağı gibi, filminizi kağıt üzerine yazarak nasıl görüneceğini ayrıntılarıyla planlamanın yoludur. Asıl kurguya geçmeden önce filminizin yapısı üzerinde gerçekten düşünmenizi sağlar. Kurguya hazırlıkta önemli bir aşamadır; görüntülerinizi baştan sona tanıyarak kurguya çok rahat ilerlersiniz, ama bir başka yararı filminizin yapısı hakkında bir fikir sahibi olmanızı sağlamasıdır. Çekimlerinizin sıralı kaydını yaparken, 'Filmim neyi anlatıyor?' ve 'Filmin başlangıcı, gelişmesi ve sonucu ne?' sorularını sormuş olmalısınız.

Yapabileceğiniz iki tür 'Kağıt Kurgu' vardır. Birincisi, gerçekten kağıtları küçük küçük parçalar halinde kesip sekanslar halinde düzenlemektir. İkincisi, daha biçimsel, yazılı bir kurgudur; yeterince ayrıntılı olduğu ve gerek görüldüğü takdirde, filminizin nasıl TAM OLARAK nasıl olması gerektiğini editöre aktarmakta kullanılır. Her ikisinden de sırayla söz edeceğim.

'Küçük Kağıt Parçalarıyla' Kağıt Kurgu

Nihayet filminizin kurgusuna sıra geldiğinde, elinizde her



Tipik bir Kağıt Kurgu

klip için en basit haliyle bir video kaydı ve bir ses kaydı olmalı. Bazen bu kayıtlar senkronize olur; yani konuşan birinin görüntülerini izlerken buna uyumlu ses kaydını da işitiriz. Başka zaman, ses ve görüntüyü senkronize etmeyi tercih etmemiş olabilirsiniz. Bunu aklınızda tutarak, 'küçük kağıt parçalarıyla' kağıt kurguda ilk yapmanız gereken, filminize koymayı isteyebileceğiniz başlıca klipleri sıralı kayıtlarınızın içinden seçmektir. Küçük bir parça kağıt kesin, enlemesine ikiye katlayın ve klibin adını iki kez yazın; birincisi kağıdın üst yarısına, ikincisi alt yarısına. Sonra üst yarıdaki ismin yanına 'VIDEO' ve alt yarıdaki ismin yanına 'AUDIO /SES' yazın. Şimdi kağıdı enlemesine iki parçaya ayırın, artık klibiniz için bir 'ses' ve bir 'video' sunumunuz var. Aynı işlemi bütün klipleriniz için tekrarlayın, sonunda bu küçük kağıt parçalarını değişik şekillerde düzenleyip kliplerin belirli sekanslarının işe yarayıp yaramadığını gözlerinizle görebileceğiniz bir şey çıkar ortaya. Bu işlem kurgu yazılımım ilkel ancak son derece etkin bir takli-

didir ve size sekansları oluşturmaya ve filminizin iskeletini kurmaya başlama fırsatı verir.

Liste halinde düzenlenmiş Kağıt Kurgu

Bu, bir tablo modelini kullanarak kurguyu kağıt üzerinde ayrıntılı bir biçimde anlattığınız daha 'düzgün' bir kağıt kurgudur. Yukarıdaki örnekle benzer şekilde çalışır ama daha kesin ifadelere sahip olabilir; o kadar kesin ki, bitmiş filmin nasıl görüneceğini çerçeve çerçeve anlatabilirsiniz. Bu kurgunun ille de olması gereken bir yolu değildir ve sadece gereklilik halinde kullanılır. Örneğin Avustralya Radyo Televizyon Kurumu ABC'nin popüler dizisi *Race Around the World* belgesel çekmek için dünyanın değişik ülkelerine giden çok sayıda film yapımcısını kapsıyordu. Bir ülkede sadece on gün geçirmelerine izin vardı, sonra çektikleri görüntüleri ve görüntülerin tam olarak yönetmenin istediği gibi kurgulanabilmesi için ayrıntılı Kağıt Kurgularını Avustralya'ya göndermeleri gerekiyordu. Bunu başarıyla halledebilmek için her yönetmen kurgu için zaman kodu, seslendirme, öykülendirme, müzik, v.s ile ilgili çok ayrıntılı talimatlar vermek zorundaydı. Bir Kağıt Kurgu, zaman kodu, görseller, ses ve açıklama için sütunlar içeren basit bir tablo kullanılarak oluşturulabilir.

Sizin filminize gelince; muhtemelen bir kurgucuyla çalışacağınız için ayrıntıların derecesinin yukarıdaki örnekteki gibi mümkün olduğunca kesin olmasına gerek yok; film kurgu sırasında değişip gelişecektir. Yine de, öykü yapısı ve filminizin neye benzeyeceği konusunda fikir sahibi olmak iyi bir düşüncedir.

BÜTÜN MALZEMELERİ BİR ARAYA GETİRİN

'Belgesel Filmin Katmanları' konusundaki diyagramı hatırlayacak olursanız (resim 17) orada filminizi tamamlanması için birçok bileşenin bir araya geldiğini de hatırlarsınız. Şimdi bu farklı malzemeler hakkında düşünmenin tam zamanı; müm-

kün olduğunca çok hazırlık yapın ki sıra bir kurgucuyla çalışmaya geldiğinde (filmi kendiniz kurguluyor olsanız bile) iyi yapılmış bir film için gerekli bütün malzemeler elinizde olsun. Göz önünde bulundurmanız gereken şeylerden bahsetmek üzere bunları aşağıda bölümlere ayırdım:

Arşiv

Fotoğraflar, video ve ses arşivlerini kapsar (sözgelimi bir radyo yayınından). Bütün bu malzemelere sahip olduğunuzdan emin olun, ama daha önemlisi formatlarının doğruluğundan emin olun. Fotoğraflar yüksek çözünürlükte olmalı ve dijital versiyonları olduğundan emin olmalısınız. Bunun anlamı şudur: örneğin elinize bir fotoğraf geçti, bunu tarayıp bir bilgisayara kaydetmeli ve doğru formata dönüştürmelisiniz ki oradan kurgu programına aktarılabilsin. Bu en azından 300 dpi demektir (bunun ne anlama geldiğini bilmiyorsanız, fotoğrafları aldığınız kişiyle konuşun ya da fotoğrafı Photoshop veya benzeri bir programla tarayan kişinin yaptığı işi bildiğinden emin olun). Ayrıca fotoğrafın da yeterince büyük olduğundan emin olun. Çoğu zaman 16:9 görüntü oranı ile kurgu yapacaksınız, fotoğraflarınızın ideal boyutu 1024x576 piksel olmalıdır, yine de uygun boyutu kurgucunuzla kontrol edin.

Video arşiviyle uğraşıyorsanız, orijinal kaynağın da formatını bilmeniz gerekir. Arşiv, online video arşivi kitaplığından gelmiş olabilir ve bunlar genellikle farklı çözünürlükleri olan Quicktime formatındadır. Hangi formatta kurgu yapacağınızı kurgucunuzla değerlendirin (DVCam, HD, HDV) ve kurgudan önce bunu harici bir sabit diske ya da CD/DVD'ye yüklediğinizden emin olun. Video arşiviniz kasette kayıtlıysa hangi formatta olduğunu kontrol edin (Beta SP, DigiBeta, HD, DVCam), eğer sizin sahip olmadığınız türde bir kaset oynatıcı gerektiren bir formattaysa, bunu kurgu sistemine aktarmakta sorunlar yaşayacaksınız demektir. Örneğin, DVCam ile bir

film çektiyseniz ve sadece DigiBeta'da mevcut bir arşiv kullanmak istiyorsanız, o zaman ya DigiBeta'yı DVCam'e aktarmak için para vermeniz gerekiyor (bu oldukça pahalıya çıkabilir) YA DA ulaşabileceğiniz bir DigiBeta portunuz var demektir; ve eğer yoksa kiralamak da masraflı olacaktır.

Aynı şeyler ses arşivleri için de geçerlidir. Kurgudan önce bütün müzik, ses efektleri ve diğer arşivi bir CD'ye toplamayı unutmayın. Bestelenmiş müzik ya da filminiz için bir partisyon genellikle kurgunun sonuna doğru yapılır (hatta bazen kurgudan sonra), ama en azından bunun hazırlıklarını yapabilirsiniz.

Animasyon ve Grafikler

Filminize hareket grafiği ya da animasyon yerleştirmek isteyebilirsiniz. Bu hemen şimdi karar vermenizi gerektirmeyen bir şey olsa da, bu tür şeylerin kullanılabileceğine dair bir düşünceniz varsa, en azından filmin neresinde görüneceklerini, ne tür bir animasyon olacağını, ne kadar süreceğini ve bunu kimin yapacağını düşünmeniz gerekir. Animatörlerle şimdiden konuşmak iyi bir fikir olur.

Açıklama

Filminize açıklama amaçlı seslendirme koymak isteyebilirsiniz. Açıklama genelde film tamamlandığında eklenen bir şey olsa da, ne tür bir açıklama koymayı istediğinizi ve bunun filmin öyküsüne nasıl yol göstereceğini şimdiden düşünün. Bir açıklama koymanın kesinlikle gerekli olduğu özel durumlar vardır ve kurgu aşaması başlamadan önce bunun için biraz zaman ayırmak iyi olur.

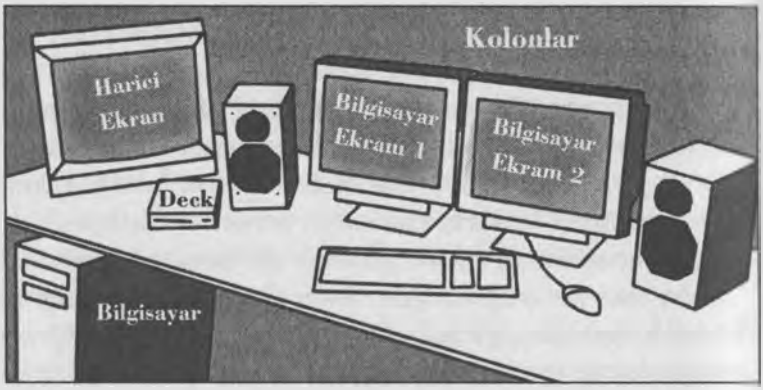
16- BELGESELİNİZİ KURGULAMAK

Bu bölüm, belgeselin nasıl kurgulanacağı konusunda bir rehber değil; kurguculuk zanaatını geliştirmek için gerekli becerileri anlatarak size rehberlik edecek bol miktarda kitap (ve kurslar) var piyasada. Bunun yerine bu bölüm lineer olmayan kurgu sistemlerinin bütün benzerlerinin işlevlerini özetleyecek ve belgesel kurgusunun önemli gramatik yönlerini tartışacaktır.

Daha önce söz ettiğimiz gibi, lineer olmayan kurgu belgesel filmcilik alanında çığır açan bir yeniliktir. Hasara yol açmaz, yani bu kurgu sisteminde çekimlerinize yaptığınız her şey geri alınabilir. Bir şey belirli biçimde kesildiyse ya da yapılan bir işlem işe yaramadıysa, başa dönebilir ve yeniden başlayabilirsiniz. Sınırsız denemeye ve sonsuz olasılıklara izin verir. Dahası, daha önceleri pahalı post-prodüksiyon tesisatlarının etkinlik alanı olan kurgu sistemleri artık öylesine düşük maliyetlidir ki, ev bilgisayarınıza yükleyip profesyonel görünümlü filmler kurgulayabilirsiniz.

ARAÇ GEREÇLER

Filminizin prodüksiyon aşamasında olduğu gibi tam donanımlı olmalısınız. Bunu ister kıt kanaat bir bütçeyle yapın, ister binlerce pound harcayın, prensipler fazla değişmez. Temel fark sizin çekimlerinizin esneklik derecesi olacaktır; çok ucuz bir sistemin sınırlı fonksiyonlara sahip yazılımları olur ve kullandığınız donanım bütün süreci biraz yavaşlatabilir; daha fazla para harcayarak daha iyi yazılımlara ve daha hızlı çalışan bir sisteme, fazladan depolama alanına, çok daha sağlıklı bir sisteme sahip olabilirsiniz. Harcadığınız paraya bakmaksızın, çekimlerinizden bir belgesel film kurgulayabilmeniz için gerekli olan bazı yazılım ve donanımlar, bilgisayarınızın olmazsa olmaz parçaları arasında yer alır. Yine de şunu unutmayın: fiyatları bir tarafa, kurgu sistemleri ancak ve ancak onları kullanan kişiler kadar iyidirler; bu nedenle işinin ehli bir kurgu-



Tipik bir donanım kurulumunun çizimi

cuyla çalıştığınızdan emin olun ya da kurguyu kendiniz yapacaksanız yeteneklerinizi geliştirmeye bakın (bkz. Resim 20).

Bilgisayar

Kurgu yapmak için bir bilgisayara ihtiyacınız var, bu bir PC ya da Apple Mac olabilir, aralarındaki tek fark kullanabileceğiniz kurgu yazılımlarıdır. Bütün modern bilgisayarlar büyük olasılıkla kurgu yazılımlarını çalıştırmaktan daha fazlasını yapabilecek fonksiyonlara sahiptirler, ama bilgi sayarın arkasında ya da yan tarafında bir 'firewire' girişi olduğundan emin olmalısınız, çünkü bu ham görüntülerinizi bilgisayara aktarmakta kullanacağınız başlıca mekanizmadır. Yeterince hızlı bir bilgisayar olup olmadığından, sabit diskinin yeterli olduğundan (aşağıdaki depolama konusuna bakın) ve RAM'inin yüksek olup olmadığından emin olmalısınız. Özellikle sonuncusu bilgisayarınızın son derece yavaş ya da deli gibi hızlı çalışmasını belirleyen temel özelliklerden biridir. Belirli teknik özelliklerin ayrıntılarını vermektense (bunlar sürekli değişmektedir çünkü) size verebileceğim en iyi tavsiye mümkün olduğunca çok RAM almanızdır. En azından kurgu yazılımını çalıştıracak minimum teknik gereksinimlere sahip olup olmadığınız kontrol

edin ve sonra daha fazlasını hedeflemeye çalışın.

Hard Disk (Sabit Disk) Alanı – Günümüzde bilgisayarların çoğu 80Gb ve üzeri depolama alanına sahip sabit disklere sahiptir. Bilgisayarınızın ana belleğinde fazla boş yeriniz yoksa görüntülerinizi depolamak için her zaman harici bir sabit sürücü satın almanız mümkündür. Video görüntülerinizin üstesinden gelecek kadar hızlı - 'Lacie' ya da 'G-Technology' gibi üreticiler – bir sürücünüz olduğundan emin olun. Ben video görüntülerimi her zaman için harici sürücülerde tutmayı tercih ederim, çünkü bunlar genellikle daha dayanıklı olurlar ve masaüstü bilgisayarlara kıyasla daha taşınabilirdirler.

Bilgisayarınızla ilgili bir tüyo – eğer mümkünse, dizüstü veya ev bilgisayarınızı kullanmak yerine kurgu için ayrıca bir bilgisayar edinmeye çalışın. Elbette mali durum bunun için her zaman elverişli olmayabilir, ama bir kez sabit diskinizde uygulamalara başladığınızda ve düzenli aralıklarla internete girdiğinizde bilgisayarınızı muhtemel virüslere, küçük teknik sorunlara ve diğer problemlere açmış olursunuz.

A Deck Kaset Oynatıcı

Çekimlerinizi bir şekilde bilgisayara aktarmanız gerekir. Bunun anlamı, bir tür CD oynatıcı ya da kasetleriniz için bir kaset oynatıcıya ihtiyacınız olduğudur. Çoğu zaman insanlar video kameralarını bu amaçla kullanırlar ve işe yarar, ama gereksiz şekilde aletin yıpranmasına yol açabilir. Mümkünse bu iş için tasarlanmış bir kaset oynatıcı ya da 'VTR' satın alın. Ucuz değildir ama kameralara kıyasla çok daha dayanıklıdırlar. Bununla birlikte, insanlar doğrudan ana belleğe kayıt yapacaklarından birkaç yıl içinde kasetler daha az kullanılacaktır. Ama şimdilik, eğer altından kalkabiliyorsanız, bunlardan bir tane edinmek iyi bir fikirdir.

Monitörler

Hiçbir güçlük yaşamadan tek bir monitörde kurgu yapabilirsiniz. Yine de, yan yana iki tane monitör olması iyidir, böylelikle görme alanı genişlemiş olur. Monitörünüzün iki görüntü gösterecek şekilde yapılandırılıp yapılandırılamayacağını kontrol edin, eğer yapıyorsa yatırım yapmaya değer. Öte yandan, bilgisayarınızda kurgu yaparken, gördüğünüz görüntülerin gerçekte görünecek görüntüler olmadığının farkında olmalısınız; tamamlanmış filminizin kalitesinin doğru sunumu için özel olarak bu iş için ayrılmış, bir kamera ya da kaset oynatıcı aracılığı ile kurgu yazılımınızdan sinyaller alan harici bir monitöre ihtiyacınız vardır. Tam profesyonel ölçü ayarlarına sahip monitörler oldukça pahalıdır, ama filminizi izlemek üzere televizyonunuzu her zaman kullanabilirsiniz.

Hoparlörler

Bilgisayarınıza bağlı iyi bir hoparlör seti size kayıtlı sesi gerçek ses gibi elde etme imkanı verir. Bilgisayarınızdaki dahili hoparlörleri kullanmaktan kaçının, burada bütün yapmanız gereken yatırım £100 kadardır.

Kurgu Yazılımları

Piyasada birçok değişik kurgu yazılımları var. Bilgisayarınızla birlikte ücretsiz olarak geleninden başlarlar; Apple Mac bilgisayarlarda I-Movie ve PC'lerde Windows Movie Maker. Bunun yanı sıra internette bulabileceğiniz sayısız ücretsiz ya da çok ucuz paketler mevcut. Genel olarak bu paketler işlev ve kullanım yününden son derece sınırlıdır. Çok basit kurgulaın yapılmasına olanak tanırlar ama çoğu profesyonel kurgucunun aradığı özelliklerden yoksundurlar. Kurgu konusunda tam anlamıyla bir çaylaksanız bunlar iyi bir başlangıç olabilir, ama kısa süre sonra kısıtlamaların farkına varırsınız ve bu da hayal kırıklığı yaratır. Daha profesyonel yazılımlara gelince,



Final Cut Pro

en yaygın olarak kullanılan üç kurgu paketi vardır: Adobe Premiere, Apple Final Cut Pro ve Avid'in kurgu paketleri serisi. Premiere yalnızca PC'lerde, Final Cut Pro yalnızca Mac'te, Avid ise her ikisinde de çalışır. Premiere son yıllarda daha fazla profesyonel olmuş olsa da, Avid ve Final Cut endüstrinin standardı haline gelmişler ve en büyük esneklik ve güvenilirliği kullanıcılarına sağlamışlardır. Hangisini seçeceğiniz tamamen kendi tercihinize kalmıştır; Final Cut Pro, sıklıkla bağımsız filmcilerin seçimi olan sistemdir; kolay kullanımı ve mantıklı ara yüzü öğrenim kolaylığı sağlar. Avid'in profesyonel tüketiciye yönelik birkaç yüz poundluk *Avid Xpress*'ten Avid 'Nitris' ya da Avid 'Media Composer' gibi çok daha pahalı olan entegre donanım ve yazılımlara kadar çok çeşitli sistemleri vardır.

KURGUNUN İLKELERİ

Hangi kurgu sistemini kullanırsanız kullanın hepsi bazı temel benzerlikleri ve benzer iş akışını paylaşırlar. Her şeyden

önce bantlarınızdaki (mini-DV, DVCam, HDV v.s) görüntüleri derecelendirmeniz gerekir. Daha sonra, çekiminizi bir sekansın içine kurgularsınız. Son olarak sekansını teslim edeceğiniz formata aktarırsınız; bu görüntülerinizin DVCam, DVD ya da DigiBeta veya filme kopyalamak üzere çevrimiçi bir programa aktarılması şeklinde olabilir. Tabii ki bu kurgu iş akışının basite indirgenmiş şeklidir, şimdi görüntülerinizi gerçekten nasıl kurgulayacağınız konusunda biraz ayrıntıya gireceğim. Temel ilkeler kurgu yazılım paketlerinin çoğu için geçerli olsa da örnek olarak Final Cut Pro kullanacağım.

Çekimlerinizi düzenlemek

Kurgunun anahtarı bütün ham materyalinizi (görüntüler) siz ve kurgucunuz için bir anlam yaratacak şekilde düzenlemektir. Görüntülerinizi ana belleğe (bilgisayarınızdaki ana belleğe ya da harici bir belleğe) derecelendirirken, kolay girişi sağlamak için bunları (kutu diye bilinen) çeşitli dosyalara koymalısınız. Örneğin, diyelim ki yerel bir okulda okul saatleri dışındaki çalışma gruplarıyla ilgili bir film yapıyorsunuz; öğrenciler ve öğretmenlerle bazı röportajlar yaptınız ve çalışma grubunun bazı görüntülerini aldınız. Buna ek olarak okulun dışında bazı cutaway görüntüler de çekmiş olabilirsiniz. Bu klipleri kolaylıkla bulabilmek için ilgili kutulara koymanız gerekir. Mesela 'öğrencilerle röportaj', 'öğretmenlerle röportaj', 'çalışma grubunun cutaway görüntüleri', 'okulun dışının cutaway görüntüleri' gibi kutular oluşturabilirsiniz. Bu, hangi parçanın kurgu yazılımının neresinde olduğunu kolayca bulmanıza yarar.

Kaba Kurgudan Resim Kilitlemeye

Görüntülerinizin sıralı kaydını yapıp, kurgu sistemine derecelendirdikten ve ilgili kutulara yerleştirdikten sonra zaman çizelgenizde bir sekans biçimlendirme işlemine sıra gelir. Bu

işlem basitçe, kusursuz bir kurgulamaya odaklanmaksızın zaman çizelgenizde görüntülerin uzun bir derlemesini oluşturmanız anlamına gelir. Örneğin, değişik çekim boyutlarının hassas kesimlerine ve aynı hareketin çerçevelendirmesine odaklanmak yerine belirli hareketlerin sadece uzak çekimleri ile çalışabilirsiniz. Buradaki amaç, filminizi yapmak için gerekli olan bütün görüntülere bakarak filminizin öyküsünü kurmak ve kliplerin düzeninin bir öykü yapısı oluşturmaya uygun olup olmadığı hakkında fikir sahibi olmaktır. 'Kaba Kurgu' çekimlerinizden parçaları, kullanmayı istediğiniz herhangi bir arşivi ve animasyon ya da grafikler yerleştirebileceğiniz boşlukları kapsayabilir. Bu kaba kurgu, genellikle nihai filminizden çok daha uzundur.

Filminizin kaba kurgusunda sonraki adımda çekimlerinizle çalışırken çok daha dikkatli olmalı, filminizin içinde farklı öyküler araştırıp belirli sekanslara odaklanarak daha çok hikaye yapısına yoğunlaşmalısınız. Bu adımda müzik, efektler ve hatta açıklama ile bile uğraşmayın. Kurgunun bu evresinin anahtarı, görüntülerinize bakıp, 'Bu işe yarar mı? Bunun anlamı var mı?' diye sorabilmektir. Kurgucunuz (eğer varsa) size burada yardımcı olacaktır ama, burada başkalarının bir hikaye görüp görmediğini anlamak ve çekimlere çok yakın olduğunuzdan sizin fark edemediğiniz zayıflıkları belki görebilecek, çekimlerinize ya da filminize aşina olmayan üçüncü bir kişinin de olması her zaman için çok işinize yarayacaktır.

Bundan sonra kurgunun geri kalanında, filminizin neredeyse tamamlanmış sayılacağı ve görüntünün 'doğru çerçevelendirme'sinin yapılacağı 'hassas kesim' işlemine yönelirsiniz. Açıklamayı yerleştirir, müzik ve efektleri eklersiniz. Kurgunun bu evresinde bazı tökezletici engellerle karşılaşabilirsiniz. Belirli sekanslar düpedüz işe yaramaz olabilirler; karakterlerin çekim sırasında tanık olduğunuz kimi ruh halleri kurguda olması gerektiği çıkmamış olabilir. Sekansların kesilip atılması

gerekebilir ve görüntülerinizde daha önce göz önünde bulundurmadığınız bazı unsurların ortaya çıkarılması gerekebilir. Zaman zaman çok bunaltıcı hale gelebilir ve filminizin basbayağı yürümediği durumlar olabilir. Gerekli bütün unsurlar ortadadır ama hepsini bir araya getirdiğinizde bir şekilde bir şeyler eksik kalır. Bu her zaman olmaz tabii ama montaj odasında bunun gibi moral bozucu günlere hazırlıklı olun.

Kurgu sürecinin birçok aşamasında değişik kişiler filminizi görmek isteyebilirler. Eğer varsa, yapımcınız ya da başyapımcınız filmi görmek isteyebilir ve filmin nasıl geliştirilebileceği konusunda tavsiyelerde bulunabilir. Kurgu odasında haftalarca köle gibi çalıştıktan sonra birilerinin bir saatliğine içeri girip de belirli sekansların işe yaramaz olduğunu söylemeye başlaması karşısında serinkanlılığınızı korumak bazen zor olabilir. Eğer yaptıkları işte donanımlı kişilerse, o zaman bir adım kenara çekilip onları dinlemeli ve istedikleri şeyi en azından göz önünde bulundurmalısınız. Bunu yapmanız çok yerinde olacaktır, çünkü onlar filmin içinde olmadıkları için, sizde olmayan bir nesnellik derecesine sahiptirler ve tavsiyeleri sizin yaptıklarınızı bozmak değil, yardımcı olmak amacını taşır. Nihayetinde filminizi bir izleyici kitlesine gösterdiğinizde, sadece bir kez izleyip, bu tek izlemeye dayanarak bir hüküm vereceklerdir. Bir yapımcı ya da aracı editör, izleyicilerin ne düşüneceklerini tarafsız bir gözle tasavvur eder ve onların tavsiyeleri çoğu zaman (yine de her zaman değil) en azından dinlemeye değerdir.

Kurgunun son aşaması, sizi hassas kesimden 'resim kilitlemeye' taşıyan kısmıdır. Adından anlaşılacağı gibi bu aşama, resimde artık değişiklik yapmayacağınız, yani resmin kilitlenmiş olduğu anlamına gelir. Sonraki aşama, filminizin online kurgusunu ve ses karıştırmasını yapacağınız kısımdır. Her ikisinden de bu bölümde söz edeceğiz.

Kurgunun Grameri

Kurgu işlemi sıklıkla prodüksiyonun en heyecan verici kısmıdır. Filminizin bütün öğelerini bir araya getirme zamanı gelmiştir. Kurgu sırasında film hakkındaki fikirlerinizi kaybetmeniz de çok kolaydır; kurgu sırasında işinizi aklınızda tutmaya çalışın ve yapmaya çalıştığınız şeyin ne olduğunu kendinize hatırlatın. Belgesel kurgusu, kurmaca film kurgusundan genellikle çok farklıdır. İlki, boş bir tuval gibidir, yaklaşım ve öyküyle ilgili olasılıklar sonsuz sayıdadır. Kurmaca filmler ise tam tersine yapısının büyük kısmına daha önceki senaryo yazımı ve öyküleme evrelerinde sahip olmuşlardır. Sizin bakış açınıza bağlı olarak belgesel kurgusu, heyecan verici ve yaratıcı bir uğraş da olabilir, filminizin neye benzeyeceği konusunda bir ipucu vermemekte direnen boş bir tuval gibi son derece stresli bir iş de olabilir. Her iki durumda da iyi bir kurgucu filminize biçim vermekte yardımcı olacaktır, ama başarılı ya da felaket bir kurguya neden olan temel bileşenler üzerinde kafa yormak yararlı olur.

Kurgu, kabaca görüntüleri belli bir düzenle sıralayıp, ortaya bir film çıkarmak değildir. Belirli görüntüler ancak diğerleriyle birlikte işe yararlar ve örneğin, bir çekimi kesmek rasgele alınacak bir karar değildir, belirli temel ilkeleri bilmeyi gerektirir. Her yeni çekimin yeni bir bilgi içerdiğinden ve çekimler arasında bir süreklilik olduğundan emin olmalısınız. Bu, çekimlerinizin toplamının bir öykü oluşturması için bir araya gelmesi gereken görsel kuralları işaret eden bir kavram olan *ekran gramerinin* sadece bir kuralıdır. Kurgunun grameri üzerine çok şey yazılmıştır (önerilen kitaplar için 'Kitap Önerileri' kısmına bkz). Cümleler kurmayı kolaylaştırıp başkaları tarafından anlaşılabilmeyi sağlayan yazılı ve sözel dilin bir grameri olduğu gibi, film kurgusunun da görüntüler toplamının seyircinin ilgisini çekecek bir öykü oluşturması için kuralları vardır. Bu kurallar yıllar boyunca gelişim gösterdiler. *Apocaly-*

pse Now ve *Cold Mountain* filmlerinin ödüllü kurgucusu Walter Murch şöyle der:

> Bir filmin nasıl bir araya getirilebileceğini belirleyen son derece tutarlı, görünüşte filmlerin kendilerinden bağımsız belli başlı matematiksel hesaplar vardır. Yıllar içinde, çalıştığım her filmle birlikte bu hesaplara -navigasyon noktaları- güvenmeyi öğrendim. Örneğin: 2.5 -bir izleyici kitlesi herhangi bir anda sadece iki buçuk tematik unsuru yakalayabilir; 14 -devam eden bir aksiyon sahnesi dakikada ortalama 14 başka kamera açısı gerektirir; 30 -bir montaj, filmin ideal uzunluğunun yüzde 30'undan fazlasını kaplamamalıdır.
>
> Ancak bunlar belki de teoride suyun dibinde keşfedilmeyi bekleyen çok daha büyük bir kıtanın sadece su üstünde kalmış adacıklarıdır.
>
> Aslına bakarsak, kurgu üzerinde düşünmeyi bırakınca işlerin yolunda gitmesi hayret vericidir. Bir an için Mauna Kea'nın zirvesindeyiz -kes!- ardından, Mariana Trench'in dibindeyiz. Görüntülerin kesilip biçilerek yapılan bu ani değişimi, sabah uyanışımızdan gece gözlerimizi kapadığımız ana kadar aralıksız bir çekim gibi görünen normal hayatımızda yaşadığımız bir şey değildir. Bu durumu algımızın kabullenmeyeceği ve bir süre denenip bir çeşit deniz tutmasına neden olduktan sonra film kurgu işinin terk edilmesi sürpriz olmazdı. Ama olmadı: evrimsel gelişim tarihimizin bizi hazırlamamış gibi göründüğü bu ani değişen görüntülere keyifle katlandık, hatta zevk aldık.
>
> (Alıntının yapıldığı kitap: *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*, yazan: Michael Ondaatje. 2002 Bloomsbury Publishing PLC)

Bu kurallar (ya da Murch'un adlandırdığı gibi matematiksel etkiler) bir çekimi diğerinden ne zaman ayıracağınızı, çözünmeleri ne zaman ve nasıl kullanacağınızı, yakın plan çekimleri ne zaman kullanacağınızı içerir ve bu şekilde devam eder.

Ne var ki, bütün bunlardan anlamış olacağınız gibi, bir editör ancak çekilmiş olan malzemelerle çalışabilir ve ne yazık ki kötü çerçevelenmiş, devamlılığı olmayan ve sesi kötü kaydedilmiş olan çekimler için mucizeler yaratamaz. Bu yüzden, kurguyu düşünerek çekim yaptığınızdan emin olmanız çok önemlidir, başka bir deyişle çekimleriniz bir araya getirildiğinde nasıl görüneceğini dikkate almayı unutmamalısınız. Film yapımcılarının (özellikle yeni başlayanların) kurguya oturup belli bir sekans için yeteri kadar farklı çekim mesafesi kullanmadıkları, yeteri kadar cutaway çekimi yapmadıkları, ortam sesini kaydetmeyi unuttukları ve çekimleri yeterince uzun tutmadıkları için sızlanmaları sık rastlanan bir olaydır.

Önceki kısımda belirttiğimiz gibi, çekimlerinizi iyi hazırlamak arızasız bir kurgu sürecinin vazgeçilmezidir. Montaj odasına girerken (ya da ev bilgisayarınızın başına otururken) elinizdeki materyali iyi tanıyor olmalısınız. Görüntüler hakkında iyi bilgi sahibi olmak, kağıt kurgu ve yapıya ilişkin güçlü bir sezgi iyi bir kurgu yapmanın yapı taşlarıdır. Elinizden gelen en iyi şekilde hazırlık yaptığınızdan emin olun.

Online Kurgu ve Seslendirme (Audio Mix)

Kurgunuzda 'resim kilitleme' aşamasından sonra filminizi online kurgu ve seslendirmeyle tamamlamanız gerekir. 'Online kurgu' terimi bir parça yanıltıcıdır aslında. Geleneksel olarak prova kurguyu bitirdikten sonra görüntülerinizi daha yüksek çözünürlüğe sahip (ya da daha düşük sıkıştırmalı) yüksek bir kurgu sisteminde yeniden derecelendirmeniz anlamında kullanılır. Örneğin, görüntülerinizi DV'ye kaydettiniz, daha düşük çözünürlükte derecelendirdiniz ve sonra resim kilitleme yaptıktan sonra bir EDL'ye (kurgu karar listesi) aktardınız. Sonra ana bantlarınızla birlikte bütün çekimlerinizi tam çözünürlüklü bir tesisata alırsınız. Öte yandan, günümüzün güçlü bilgisayarları ve geniş depolama özellikleri sayesinde

'online' kurguyu kendi kurgu sisteminizde yeniden derecelendirmenize gerek olmaksızın yapabilirsiniz. Bunun bir istisnası, çekimlerinizi HD formatında (çok büyük bir depolama alanına ve üstün teknik özelliklere gerek duyan bir format) yapmış olmanız halinde söz konusu olabilir; görüntüleri önce DV'ye alıp sonra gerçek HD formatında kurgulayabilirsiniz.

Günümüzde 'online kurgu' terimi çoğunlukla bir filmi yalnızca en düşük sıkıştırmayla tamamlamak anlamında değil, aynı zamanda en iyi şekilde, pahalı ve son derece gelişkin post-prodüksiyon tesisatlarında yapılabilecek sayısız işlemler anlamında da kullanılmaktadır. Bu işlemler, düşük film yapma tekniklerini iyileştirmek ya da filminizin belirli sekanslarına farklı bir renk ve atmosfer kazandırmak için filminizin etkin bir şekilde 'rötuşlanması' demek olan *renk derecelendirme* işlemini de içerir. Online kurgu ayrıca filminizin doğru formatta teslim edilmesini de garanti eder.

Seslendirme (audio mix), sesinizin son halinin bir ses mühendisi tarafından profesyonel yazılım ve donanımlar kullanılarak karıştırılması işlemidir. Zaman uyumlu sesinizle birlikte bütün müzik ve efektler karıştırılır; bu işlem profesyonelce kaydedilmiş açıklamayı da ekleyebileceğiniz aşamadır.

Online kurgu ve seslendirme, yüksek kaliteli, yayınlanma standartlarında tamamlanmış bir yapımı sağlayan profesyonel monitör ve hoparlörlerde tamamlandıktan sonra prodüksiyon sürecinin gerçekten çok önemli bir evresine gelir sıra. Pahalı olabilir ve bunun için birkaç gün ayırmanız gerekebilir, ama eğer dağıtım şansı olan bir film istiyorsanız paha biçilmez bir şeydir.

17- BELGESELİNİZİN DAĞITIMINI YAPMAK

Nihayet! Filmi tamamladınız! Her şeyden önce bu aşamaya geldiğiniz için tebrikler. Bir belgesel yapmış olmak önemli bir başarıdır, şimdi sıra bu sıkı çalışmanın mümkün olduğunca çok kişi tarafından izlenmesini sağlamaya ve ümit ederiz bir kazanç da sağlamaya gelmiştir.

Günümüz, belgesel filmleri dağıtımı için tüm zamanların en heyecan verici dönemidir. Televizyon kanalları, geniş bantlı kanallar, yeni kitle iletişim araçları ve kurmaca film dağıtımının sayısındaki patlama her zamankinden daha büyüktür ve hızla büyümeye devam eden bir mecradır. Bu bölüm mevcut seçeneklerden bazılarını inceleyip, bu sürekli büyüyen karmaşık dünyada yolunuzu bulmanız için bazı tavsiyelerde bulunacaktır.

DAĞITIMCILARLA ÇALIŞMAK

Filminizi bağımsız olarak yaptıysanız (yayımcılık şirketleri ya da diğer film acentelerinden kaynak sağlamaksızın) bu genellikle siz ya da şirketinizin filmin haklarına sahip olduğunuz anlamı taşır. Haklar meselesiyle uğraşmak zorunda kalmayacağınız için bu durum sizi güçlü bir pozisyona yerleştirir. Yayımcıların ilgilendikleri bir film yaptığınızı varsayarak elinizde satılacak harika bir ürün olduğunu söyleyebiliriz. Film yapımcıları bu aşamada bir sürü ön hazırlık işleminden kurtulmak için genellikle bir dağıtımcının hizmetinden yararlanırlar. İyi bir dağıtımcının sunduğu hizmetlerin, hayatınızı biraz olsun kolaylaştıracak üç işlevi vardır. İlk olarak, genellikle dünyadaki birçok dağıtımcıyla bağlantıları vardır ve filminize dikkat çekmek için tonlarca araştırma yapmak ve farklı yayımcılara talep edilmemiş DVD'ler göndermek zorunda kalacak olan sizden daha fazla şansa sahiptirler. İkincisi, dünya çapında MipDoc (www.mipdoc.com) ve Sunnyside of the Doc (www.sunnysideofthedoc.com) gibi çeşitli pazarlara katı-

lırlar. Ve son olarak, yorucu evrak işleri ve kontratlarla uğraşmayı sizin adınıza üstlenirler. Doğal olarak yaptıkları işlerin karşılığını, faaliyetten bir pay talep ederler. Bu pay genellikle filminizin net karının % 30'udur.

Yapmış olduğunuz filmi dağıtma aşamasına geldiğinizde aralarından seçim yapabileceğiniz çok sayıda dağıtımcı vardır; bunun için geçmişteki performanslarına bakmanız gerekir (nereden başlayacağınıza dair bir fikir sahibi olabilmeniz için İngiltere'deki Belgesel Film Yapımcıları Grubu'nun üyeleri için hazırladığı kapsamlı bir liste mevcuttur – www.dfgdocs.com). Mümkünse, müstakbel dağıtımcınızla tanışın ya da en azından etraflı bir telefon görüşmesi yapın. Onlara filminizi gönderin ve ne düşündüklerini, filmin dağıtımını yapma konusunda ne gibi planları olduğunu öğrenin. Dağıtımcılar genellikle filminizi mümkün olduğunca fazla satış kanalına pazarlamaya çalışırlar; bu, televizyon kanallarının yanı sıra, DVD satışları, online dağıtım, uçaklarda, yolcu gemilerinde gösterim ve bazen sinema salonlarına dağıtımı da kapsayabilir. Ayrıca herhangi bir ülkeye dağıtım yapabilmek için filmin dünya çapındaki haklarını da isteyebilirler. Hangi hakları onlara vermek istediğiniz konusunda bir anlaşma yapabilirsiniz; bazen online yayın hakları gibi bazı hakları saklı tutup, bu alanda daha tecrübeli olduğunu düşündüğünüz başka bir dağıtımcıya verebilir ya da dağıtımı kendiniz yapmaya teşebbüs edebilirsiniz.

DAĞITIMINI KENDİ YAPMAK

Bazen filminizin dağıtımını kendiniz yapmayı düşünebilirsiniz. Bunu yayıncılarla yapacağınızı aklınızdan çıkarmadan, insanlarla ilişkilerinizi geliştireceğinizi düşününce iyi bir fikirdir, ya da en azından bir film festivali harika olur (aşağıya bakın); aksi halde işleri kendiniz için zorlaştırmış olursunuz. Bununla birlikte, eğer 'aracı'yı ortadan kaldırmak istiyorsanız

ve kendi başınıza uğraşmaya yetecek kadar donanımlıysanız karşınıza koca bir dağıtım dünyası çıkar. Bu, online ve DVD dağıtımın sahasıdır.

DVD dağıtımı yapacaksanız, DVD üretip sonra bunları pazarlayabilirsiniz. İnsanların doğrudan sizden alış yapmasına imkan tanıyan bir alışveriş sepeti olan web sitenizi kurmak isteyebilirsiniz. Bununla birlikte, sağlam bir müşteri tabanının ilgisini çekebilmek için kayda değer bir pazarlama yapmanız gerekir. Aynı zamanda, DVD'nizin tanıtımını yapmak için film bağımsız organizasyonlar, diğer film organizasyonları, ağ oluşum siteleri ve belki perakendecilerle temas kurmak için girişimlerde bulunabilir, DVD'nizi satmayı isteyip istemediklerini öğrenebilirsiniz. Yine de bunun çok zaman alıcı bir iş olacağına hazırlıklı olun. DVD üretmek, tüm pazarlama materyallerini hazırlamak için bir miktar sermayeye ihtiyacınız vardır ve sonra güç bir iş olan meydana çıkıp çeşitli satış noktalarına filminizin toptan satışını yapmaya çalışmakla karşı karşıya kalırsınız. Yaptığınıza değebilir ve gerçekten birçok başarı öyküsü vardır, ama uzun süreli bir uğraşıya hazırlıklı olun. Kendinize, bu sıkıcı işleri dağıtımcılara bırakıp bir sonraki filminize zaman harcamanın daha iyi olup olmayacağını sorun. Elbette hiçbir dağıtımcının filminizle ilgilenmediği durumlar söz konusu olabilir; eğer durum böyleyse, dağıtımınızı kendiniz yapmaya başlamadan önce 'Neden' diye sorun; her şey bir yana eğer dağıtımcılar filminizi satamayacaklarını düşünüyorlarsa, siz neden yapabilesiniz?

Online dağıtım hızla genişleyen bir saha ve bu kitabın yayınından sonra birkaç ay içinde bile manzara dikkate değer ölçüde değişmiş olacak. Filmlerin online satışına başlamış olan bir çok firma var. Apple's ITunes Music Store, film ve televizyon programlarını online olarak satıyor. Başka birçok şirket kullanıcıya filmi indirmek için satın almak ya da sınırlı bir süre için kiralamak yoluyla benzer şeyleri yapmaya başladı. Bu

şirketlerden bazıları büyük gişe başarısı kazanmış filmlere odaklanırken, diğerleri bağımsız belgeseller de dahil olmak üzere özel bir hedef kitleye yönelik filmler sunmaktalar. Para kazanabileceğiniz modeller değişiklikler gösterir; bu servislerden bazıları, mesela Babelgum (www.babelgum.com) filminizi almak için sizden bir defaya mahsus ücret talep edebilirken, başkaları filminizin her indirilişinden gelir paylaşım teklif edebilir. Bu hizmetin en iyi kısmı, filminizi kişisel olarak gönderebilmeniz ve parasını doğrudan alabilmenizdir. Bu, hızla gelişen bir alan olduğu için hizmet veren şirketlerin kapsamlı bir listesini vermek güç ama Babelgum, Joost ve Jalipo başlamak için iyi yerler.

FİLM FESTİVALLERİNİN ÖNEMİ

Film festivalleri, festivale katılan satış acenteleri ve dağıtımcıların dikkatlerini doğrudan filminize mümkün olduğunca çok çekebilmeniz için benzersiz fırsatlardır. Ya da filminizin önemli bir festivalde gösterimiyle (belki bir de ödül kazanarak) pazar şansını artırabilirsiniz. Ayrıca festivallere katılmakla sektörden birçok insanla tanışıp iletişim kurma gibi az bulunur bir fırsatı yakalamış olur ve sıklıkla (her zaman değil) dünyanın değişik yerlerine bütün masrafları ödenmiş geziler kazanırsınız. Ek olarak çalışmanızı ilgili bir seyirci topluluğuna gösterip film hakkında konuşabilirsiniz. Ama nereden başlayacaksınız? Dünya üzerinde binlerce değilse bile kelimenin gerçek anlamıyla yüzlerce festival var ve filminizi hangisine sokacağınıza karar vermek kolay bir iş değil. Özenle plan yapmalı ve gerçekten işinize yaramayacak küçük festivallere katılarak paranızın yarısını harcamadığınızdan emin olmalısınız.

Hangi festivaller?

Filminizi gönderebileceğiniz festivallerden en önemli ikisi International Documentary Festival Amsterdam (Amsterdam

Uluslararası Belgesel Film Festivali, IDFA olarak bilinir – www.idfa.nl) ve Kanada'da Toronto Hot Docs International Documentary Festival (Toronto Hot Docs Uluslararası Belgesel Film Festivali, (www.hotdocs.ca)dir. IDFA her yıl Kasım ayında, HotDocs Nisan sonunda yapılır. Her ikisi de kamuoyunda tanınan ve son derece önemli olan organizasyonlardır. 'Sektör'den katılım yüksektir; yapımcılar, aracı editörler, basın, satış acenteleri ve dağıtımcılar. İletişim ağı fırsatları, filminiz hakkında konuşulması ve oluşturulan ilgi paha biçilmez değerdedir. Bütün büyük festivallerde olduğu gibi filminizin bir tür 'prömiyer' statüsünde olmasını tercih ederler; dünya prömiyeri değilse bile en azından ulusal ya da Avrupa prömiyeri (ya da HotDocs festivalinde Kuzey Amerika prömiyeri) faydalı olur. Bu nedenle, diğer küçük festivallere başvurmadan önce zamanlamanızı iyi yapıp filminizi bu iki festivalden birine sokmaya çalışın. HotDocs Festivali ile ilgili iyi haber, filminiz kabul edilmemiş olsa bile bir videotekte tutulacak ve alıcılara, diğer festival düzenleyicilere ve dağıtımcılara sunulan büyük bir el kitabında listelenecek olmasıdır. Filminiz seçilmemiş olsa dahi bu insanlar oturup filminizi izlemek isteyebilirler. Bu yüzden kesinlikle başvurmaya değer. Bunlara ek olarak, IDFA'nın yanı sıra yapılan Shadow Festival (www.shadowfestival.nl) adında bir etkinlik vardır, filminizle buraya da başvuru yapmanıza değer

İngiltere'de halen Kasım'da yapılmakta olan, ama tarihinin değişme ihtimali olan Sheffield DocFest var. Bu da seminerleri, atölye çalışmaları, konuşmaları, tartışmaları, videoteki ve sayısız film gösterimi ile yine önemli bir sektörel organizasyon.

Üzerinde düşünmeye değer daha birçok festival var. Dünya üzerindeki belgesel film festivallerinin tam listesi Belgesel Filmciler Grubu'nun web sitesinden bulunabilir (www.dfgdocs.com). Bu listeleri araştırın ve gösterimin yanı sıra 'endüstriye' yönelik yarışmaların olduğu festivalleri bulun, böy-

leleri genellikle çalışmanızı tanıtmanın en iyi yoludur. Geçmiş festival programlarına bakın ve sizin hoşlandığınız türde filmlerin gösterilip gösterilmemiş olduğunu görün; eğer gösterilmişse, muhtemelen sizinle aynı kafa yapısında insanlar ve iyi bir seyirci filminizi değerlendirecek demektir. Bu festivallerin çoğu aşırı derecede konukseverdir; sizinle ilgilenirler, özel 'yönetmenler' organizasyonları ve akşam yemekleri düzenlerler, eğer giderseniz bu fırsatların çoğundan yararlanacağınızdan emin olun. İşlerinizi çabucak halledersenız, filminizin British Council'e başvurusunu yapmaya değer. Uluslararası festivallerde gösterilecek kısa filmler için merkezi bir takas odası gibi çalışarak eşsiz bir hizmet sunuyorlar. Daha fazla bilgi için www.britishcouncil.org/arts adresine bakın.

Filminizin başvurusunun yapılması

Kulağa geldiğinden daha kolay bir iştir. Film festival başvuruları çoklukla karmaşık, uzun, zaman harcayıcı ve bazen pahalıdır. Bunun için merkezi bir takas odası sunarak size yardımcı olan servisler vardır (bkz. www.withoutabox.com). Biraz maliyeti vardır ve ille de her festivali kapsamazlar, ama birkaç festivale başvurmak isterseniz işe yarayabilirler. Başvuruyu kendiniz yapacak olursanız son başvuru tarihinden önce gerekli malzemeyi hazırlamak için oldukça zaman harcamanız gerekir. Bunlar şu malzemeler olabilir:

- Filminizin VHS ya da DVD'leri. Eğer VHS kullanıyorsanız, PAL formatının yanı sıra Amerikan festivalleri için NTSC formatında kopyalarınız olduğundan emin olun. Burada bir tavsiye: siyah kaset ya da kapsız DVD yollamayın, filmin başlığı, yönetmen, iletişim bilgileri, görüntü oranı, filmin uzunluğu gibi bilgileri ekleyerek düzgünce etiketleyin.
- Film ekibindekilerin isimleri, yönetmen ya da yönetmenlerin biyografileri, filmografileri ve transkriptler (bazı festival-

ler talep ediyor).

• Fotoğraflar. Festivaller sıklıkla filminizin yüksek çözünürlüklü dijital fotoğraflarını ister (minimum 300 dpi). Bazı festivaller e-posta, ISDN ya da dosya transferi yolunu kabul etse de bazen CD'ye yazdırılmış olarak isterler.

Filminiz kabul edilirse, o zaman bir ana bant yollayın. En yaygın formatlar DigiBeta, Beta SP, bazen 35mm ya da 16mm filmdir. (Bazı festivaller yalnızca Beta SP'yi kabul eder.) Filminiz 35 mm ya da sadece bir mini DV kopyanız olabilir. Formatınızın kabul edilip edilmeyeceğini görmek için festival yönetmeliğini kontrol edin ve görüntü oranına dikkate alın (16:9, 4:3, Full Height Anamorphic v.s). Değişik festivalleri gezeceği için bir seferde birden fazla ana banda ihtiyaç duyabileceğinizi aklınızda bulundurun. Tekrar ediyorum, bu maliyetli olabilir, bu yüzden filminizi kaç festivale yollayacağınız konusunda tedbirli olun.

Yanınıza almanız gerekenler

Seçildiniz, ana bandınızı yolladınız, uçak biletinizi aldınız, artık festivale gitme zamanı. Ama hazırlıklı olduğunuzdan emin olmalısınız. Yanınıza alacakları düşünürken aşağıdakiler size yardımcı olacaktır:

• Kartvizitler. Onlardan ne kadar nefret ettiğinizin önemi yok, birine hakkınızdaki tüm bilgileri çabucak vermenin paha biçilemez bir yoludur. Bir miktar bastırın ve yanınıza bolca alın.

• Poster ve broşürler. Festivaller sıklıkla filminizin posterleriniz asmanıza izin verirler, bu nedenle yanınıza bir çift büyük boy poster alın. Bir de filminiz için broşür bastırın (iletişim bilgilerinizi koymayı unutmayın) ve etrafa dağıtın. Büyük festivallerde genellikle bütün katılımcılar için ayrılmış kutular

vardır, malzemelerinizi oraya bırakabilirsiniz.

• Filminizin DVD kopyaları. Yanınıza bol miktarda alın ki insanlara dağıtabilesiniz. Tekrar ediyorum, düzgün biçimde etiketlendiğinden ve üzerlerinde iletişim bilgilerinin olduğundan emin olun.

Festivaller sizi ağırlamak için genellikle ellerinden geleni yaparlar ve en azından filminizin her gösteriminde bulunmak, tanıtımını yapmak ve sonrasında soru-cevaplar için yakınlarda bulunmak olması beklenen şeylerdir. Sonra, 300 kişilik bir izleyici topluluğuyla filminizi tartışmış olmaktan travma geçirerek, hak edilmiş bir içki için delegeler barına yollanabilirsiniz.

BÖLÜM 4

18- SON BİRKAÇ SÖZ VE CEVAPLANMAMIŞ BİRKAÇ SORU

Bu kitap en basit kavramdan başlayıp tamamlanmış filmin teslimine kadar belgesel film yapım sürecine göz attı. Filminizin, mümkün olduğunca çok kişi tarafından izlenmesi umuduyla (ki bu kaynak bulma ve dağıtım olanaklarını göz önünde bulundurmanız gerektiği anlamına gelir) gerçek dünyanın içinde belgesel film yapmayı bütün öğeleriyle birlikte ele almak için bir girişimdi bu. Belgesel film yapmak zengin, ödüllendirici ve zaman zaman moral bozucu bir deneyimdir. Her şeyi hesaba katarak bakıldığında iyi para getirmez, ama bu durum diğer kariyerlerden farklı olarak, başka insanların ve yerlerin büyüleyici dünyalarına girmek gibi eşsiz bir fırsatla dengelenir. Ne var ki, bu sürecin gerektirdiği birçok etik mesele sıklıkla göz ardı edilmektedir. Şimdi bunlardan bazılarından ayrıntılı biçimde söz etmek istiyorum.

KİŞİLERLE ÇALIŞMAK

Bir belgesel film yönetmeni olarak bazen kendinizi iki dünya arasında sıkışmış hissedebilirsiniz; filminizin konusu olan kişinin talepleriyle aracı editörünüzün talepleri arasında çatışma olabilir. Ya da çatışma sizin nasıl bir film istediğinizle, filminizin konusu olan kişinin düşündüğü arasında olabilir. Bu her zaman böyle olmaz ama eğer olursa sizi zor durumda bırakabilir. Örneğin aşağıdaki iki senaryoyu ele alalım:

1. Filminizin konusu olan kişinin filmin bir noktasında çok sinirli ve duygusal olduğu bir film çekiyorsunuz. Uyuşturucu bağımlılığından kurtulma sürecinde ve siz de bu süreçte onu izliyorsunuz. Belirli bir günde yeniden kötülemeye başladığını hissediyor ve her şeyin sizin suçunuz olduğunu söyleyip bağırıp çağırarak öfkesini sizden çıkarıyor. Sonradan pişman olmasını bir yana bırakırsanız, bu duygusal patlama 'iyileşme' sürecinin önemli bir yönü olduğu ortaya çıkar. Kişi ertesi gün özür dileyerek gelir ve yaşadığı duygusal patlamanın filme konulmamasını sizden ister. Bir şey söylemezsiniz ama kurguda hem siz hem de yapımcınız o bölümün filme konulmasının önemli olduğunu hissedersiniz. Ne yaparsınız?

2. Tibet'te siyasi muhalifleri filme çekiyorsunuz: Çin'in isteklerine rağmen Özgür Tibet kampanyasına etkin olarak katılan ve Dalai Lama ile gizli bağlantıları olan bir grup insan. Bu filmin, yerel Tibetliler'in sesini ve Çin'in kuralları altında yaşamanın onlara neler hissettirdiğini gösterdiğini çok güçlü bir şekilde hissediyorsunuz. Ne var ki, bu film geniş kitleler tarafından izlendiği takdirde Çinli yetkililerin filmdeki kişileri teşhis etme ve tutuklama olasılığının bulunduğunu biliyorsunuz. Ne yaparsınız?

Yukarıdaki senaryoların ikisi de etik bir çıkmaz içeren gerçek örneklerdir. Bu gibi durumlarda kesin doğru ya da kesin yanlış bir cevap yoktur. İkisi de bir filmin ürün olarak gerek-

sindikleri ile filmdeki insanların gereksindikleri arasındaki çatışmaya dayanmaktadır. Filme nelerin dahil olacağına (ya da olmayacağına) dair kararı filmin kişisine bırakmak her zaman doğru mudur? Ve yaptığınız filmin sosyal hedefinin ya da 'yüce bir amacının' olduğunu düşünerek insanları tehlikeye atmak her zaman doğru olan mıdır? Bu gibi ikilemler sıklıkla kapsamlı tartışmaların konusu olmuşlardır ve bir film yapımcısı olarak bunların kendinize sormanız gereken önemli sorular olduğunu kavramaya değer.

Neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermek bir film yapımcısı olarak muhtemelen sizin kendi dürüstlüğünüze ve filminizin kişileriyle aranızdaki ilişkinin dürüstlüğüne bağlıdır. Burada beklenen filminizin konusu olan kişileri şey gereksiz rencide etmeyeceğiniz, yanlış tanıtmayacağınız ve karalamayacağınız yönündedir. Bazı yönetmenler, filmlerine konu olan kişilerle onun istemediği hiçbir şeyi filme koymayacaklarına dair bir sözleşme yaparlar; diğerleri daha az liberal davranırlar ama filmin konusu olan kişilerle güvene dayalı bir ilişki kurarlar ve son kurgunun bir ihanet ya da onurlandırma olduğuna karar verirken kendi yargılarını kullanırlar.

ALDATMACA

Filminizin kişilerini oyuna getirmek doğru mudur? Aldatmacanın geçerli bir mazereti olduğu durumlar var mıdır? Ya seyirciyi kandırmanın? Böyle bir şey haklı olabilir mi? Film yönetmeninin filminin konusu olan kişileri kasıtlı olarak aldattığı araştırmaya dayalı filmler vardır, örneğin bir grubun içine sızmak, bir suçu ortaya çıkarmak için yapılan aldatmacalar gibi ve bu tür müdahalelerin geçerli mazeretlere dayandığını kabul ederiz. Ama ya durum bu kadar net, böylesine 'akla kara' şeklinde değilse? Robert Flaherty'nin kötü şöhretli belgeseli (böyle bir tanımlama varsa tabii) *Nanook of the North* kasıtlı olarak planlanmış sahneler içerir ve karakterler iddia

edildikleri gibi kişiler değildirler (filmdeki 'aile' gerçekte bir aile değildir). Seyirciler Eskimolar'ın hayatının etnografik çekimlerini izlediklerini inanmaya yönlendirilmişlerdir. Flaherty'nin savunması, bir film yönetmeninin konunun gerçek ruhunu yakalamak için gerçeği sık sık bozması gerektiği varsayımına dayanır ve birçok yönetmen bu yolda yürümüşlerdir; gerçekten de Grierson'un belgeseli, 'gerçekliğin yaratıcı yorumu' olarak tanımlaması mazur görülebilir 'aldatmaca'ya basamak oluşturmuştur. 'Daha iyi'yi sunmak adına aldatmacayı mazur görebilir miyiz?

BİLGİLENDİRİLMİŞ RIZA VE BİR BELGESELİN İÇİNDE OLMANIN ETKİLERİ

Belgesel film yapımcıları sıklıkla yönetmenle filmin karakteri arasındaki dürüstlük ilişkisinin 'bilgilendirilmiş rıza' nosyonuna dayandığını, yani filmin karakteri filmin konusunu ve kendisinin nasıl gösterileceğini bildiği sürece, biz yönetmenlerin üzerimize düşeni yapmış olduğumuzu söylerler. Ama bu, filmimizin karakterini ne ölçüde 'bilgilendirdiğimize' bağlı olduğundan gerçek doğru değildir. 'Bilgilendirilmiş rıza' için benzeri bir savunma televizyondaki gerçek yaşam programlarında insanların onayları alınmaksızın kullanılmaktadır. Televizyon şovlarında gerçek yaşam programlarına katılmak için kaydolan insanların çoğu filmin program sırasında ve sonrasındaki etkisinin ne olacağı hakkında çok az bilgiye sahiptirler. Televizyondaki gerçek hayat programlarının tamamı, dürüst film yapımcılarını uyarmaya yetecek kadar katılımcılarının karşı karşıya kaldığı intihar, ruhsal çöküntü ve psikolojik hasar vakasıyla doludur. Dürüst bir yapımcı 'bilgilendirilmiş rıza' ifadesinin, belgeselin ne hakkında olduğu konusunda etraflı bilgi verilmesi olduğu varsayımına karşı ciddi bir şekilde mücadele etmelidir.

Katılımcıya çok fazla bilgi verdiğimiz durumlar ise bu öner-

menin diğer yönüdür. Nicholas Philibert'in ödül kazanmış belgeseli *Être et Avoir* (Olmak ve Sahip Olmak), Fransa'nın küçük bir köyündeki bir grup okul çocuğuyla hoş bir öğretmeni anlatır. Hem öğretmen hem de aileleri ve vasileri aracılığı ile çocuklar filmde olma konusunda rıza göstermişlerdi. Ne var ki, film büyük bir ticari başarı elde edince 'oyuncular' tutumlarını değiştirdiler. Öğretmen George Lopez, Philibert'e karşı filmde derslerinden bölümler yer aldığı için eş-yazarlık iddiasıyla sahtecilik; hayata saygı hakkından doğan 'imaj hakkının' ihlal edildiği iddiasıyla da ihlal davası açtı. Okul çocuklarının aileleri, çocukların bazı sahneleri tekrarlamak zorunda kaldıklarını, bu yüzden kendilerine oyunculara yapıldığı gibi ödeme yapılması gerektiğini söyleyerek her biri 20.000 Avro talep ettiler. Bu durum işi oldukça ileri götürmek midir, yoksa filmin karakterlerinin eserin mülkiyetinden hak talep etmeleri haklı bir iddia mıdır?

KATILIMCILARA ÖDEME YAPILMASI

Bu durum bizi daha büyük bir soruna, filmlerimizde görünen kişilere ödeme yapıp yapmayacağımız konusuna götürür. Bu sorunun cevabının kesin bir 'hayır' olduğunu sanabilirsiniz, ne var ki kelimenin tam anlamıyla sayısız denecek kadar çok film yapımcısı, filmlerinde görünen kişiye nakit ya da 'nakit yerine geçen' ödemeler yapmaktadırlar. Bu durum gerçekliğin doğası hakkında ne anlama gelir ve filmde yer alan kişiler para alıyorlarsa, ekranda gelişim sürecini izlediğimiz olayların gerçek olduğuna biz seyircilerin inanması beklenebilir mi?

Belgesel film yapımı sırasında ortaya çıkan bazı etik ve profesyonellikle ilgili sorunlara değindim. Tartışma burada bitmiş değil ve buna benzer sayısız örneklerin olduğuna hiç kuşku yok. Yine de, siyah ve beyaz gibi doğru ya da yanlış diye bir cevap olmadığı, ama kendimizi içinde bulduğumuz koşullarda yapacağımız en iyi şeyin ne olacağını kendimize sormamız

gerektiği konusunda bir fikir sahibi olmuş olmanızı umarım. Belgeselin tarafsız gerçekliğin kaydı OLMADIĞINI, daha ziyade gerçekliğin yorumu olduğunu kabul ediyorsak, o zaman bu yorumun ve bu yorum nedeniyle doğabilecek olan kimi önemli kararların sorumluluğunu da kabul etmeliyiz.

Çok sıkıcı bir not olmamasını umarak bu konuyu burada bırakıyorum, ama gerçek insanlar ve gerçek olaylar hakkında film yapmanın sorumluluğunun bir ağırlığı vardır ve film yapımcıları olarak en azından verdiğimiz kararların sonuçlarını enine boyuna göz önünde bulundurmaya çalışmalıyız.

BÖLÜM 5
KAYNAKLAR

19- ARAŞTIRMA KAYNAKLARI

Yüzlerce irili ufaklı arşiv, görüntü kütüphaneleri mevcut. Tarihsel, coğrafi ya da biçimsel olarak özel bir şey arıyorsanız bu seçenekleri mutlaka araştırmalısınız. Aşağıdaki liste kapsamlı malzemeler sunan büyük kütüphanelerin listesidir.

FOCAL International (Federation of Commercial Audiovisual Libraries)
Pentax House, South Hill Avenue, South Harrow, Middlesex HA2 0DU
T: +44 (0)20 8423 5853 - F: +44 (0)20 8933 4826
E: info@focalint.org - www.focalint.org

BAPLA (British Association of Picture Libraries and Agencies)
18 Vine Hill, London EC1R 5DZ
T: +44 (0)20 7713 1780 - F: +44 (0)20 7713 1211
E: enquiries@bapla.org.uk - www.bapla.org.uk

ITNSource
200 Gray's Inn Road, London WC1X 8XZ
T: +44 (0)20 7430 4480 - F: +44 (0)20 7430 4453

E: uksales@itnsource.com - www.itnsource.com

Temsil Ettikleri: ITN; Reuters Television Archive; Granada, Channel 4; British Pathe and Images of War

Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Spor

BBCMotion Gallery
BBC Worldwide Ltd
Room E251, Woodlands, 80 Wood Lane, London W12 0TT
T: +44 (0)20 8433 2861/2862 - F: +44 (0)20 8433 2939
E: motiongallery.uk@bbc.co.uk - www.bbcmotiongallery.com

Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Spor

Getty Images
101 Bayham Street, London NW1 0AG
T: 0800 279 9255 (veya +44 (0)20 7544 3445)
F: film.sales@gettyimages.com - www.gettyimages.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Güzel Sanatlar, Spor

AP Archive
The Interchange, Oval Road, Camden Lock, London NW1 7DZ
T: +44 (0)20 7482 7482 - F: +44 (0)20 7413 8327
www.aparchive.com - info@aparchive.com

Temsil Ettikleri: ABC America; ABC Australia; Calyx Television; CCTV China; CTV Canada; KRT North Korea; RTR Russia; Sky News UK; Sports News TV; 20th Century Archive; Universal Newsreel; UN and UN Agencies; Vatican TV; WWF

Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Spor

BDFL British Defence Film Library
Chalfont Grove, Narcot Lane, Gerrards Cross, Buckinghamshire SL9 8TN
T: +44 (0)1494 878 278 - F: +44 (0)1494 878 007
E: BDFL.Customerservices@ssvc.com - www.bdfl.co.uk
Kategoriler: Tarih

Clips and Footage
Studio 112, Spitfire Studios, London N1 9BE

T: +44 (0)20 7287 7287 - F: +44 (0)20 7439 4886
www.clipsandfootage.com - Kategoriler: Tarih, Güzel Sanatlar

CNN Imagesource
Turner House, 16 Great Marlborough Street, London W1F 7HS
T: +44 (0)20 7693 1540 - F: +44 (0)20 7693 1541
www.cnnimagesource.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar

Corbis
111 Salusbury Road, London NW6 6RG
T: +44 (0)20 7644 7644 - F: +44 (0)20 7644 7646
www.corbismotion.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Spor

Huntley Film Archives
22 Islington Green, London N1 8DU
T: +44 (0)20 7226 9260 - F: +44 (0)20 7359 9337
E: films@huntleyarchives.com - www.huntleyarchives.com
Kategoriler: Tarih

Imperial War Museum Film and Video Archive
All Saints Annexe, Austral Street, London SE11 4SJ
T: +44 (0)20 7416 5291 - F: +44 (0)20 7416 5299
www.iwmcollections.org.uk
Kategoriler: Tarih

National Geographic Digital Motion
77 Oxford Street, London W1D 2ES
T: +44 (0)877 730 2022 - F: +44 (0)20 7287 1043
www.ngdigitalmotion.com
Kategoriler: Tarih, Bilim

Oxford Scientific (OSF)
Ground Floor, Network House, Thame, Oxfordshire OX9 3UH
T: +44 (0)1844 262 370 - F: +44 (0)1844 262 380
www.osf.co.uk
Kategoriler: Bilim

Press Association
292 Vauxhall Bridge Road, London SW1V 1AE
T: +44 (0)20 7963 7474 - F: +44 (0)20 7963 7476
www.pressassociation.co.uk
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Spor

TWI Archive
McCormack House, Burlington Lane, London W4 2TH
Tel: +44 (0)20 8233 5500 - Fax: +44 (0)20 8233 6476
E: twiarchive@imgworld.com - www.twiarchive.com
Kategoriler: Spor

Wellcome Library for the Tarih of Medicine
210 Euston Road, London NW1 2BE
T: +44 (0)20 7611 8722 - F: +44 (0)20 7611 8369
E: library@wellcome.ac.uk - www.library.wellcome.ac.uk
Kategoriler: Tarih, Bilim

World Images
8 Fitzroy Square, London W1T 5HN
T: +44 (0)20 7388 8555
www.world-images.org - E: info@world-images.org
Temsil Ettikleri: Amnesty International; Greenpeace UK; International Fund for Animal Welfare; WWF; In Depth Solutions; Farm Animal Welfare Network
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Bilim

ZDF Enterprises GmbH
Fred Burcksen
Vice President, Distribution, Merchandising and Investments
T: +49 (0)6131/991-280 - F: +49 (0)6131/991-259
burcksen.f@zdf.de
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih and Bilim

AKG Images
Berlin, London, Paris
T: +44 (0)20 7610 6103 - F: +44 (0)20 7610 6125
enquiries@akg-images.co.uk - www.akg-images.com
Kategoriler: Güzel Sanatlar, Tarih, Bilim

Bridgeman Art Library
T: +44 (0)20 7727 4065
london@bridgeman.co.uk - www.bridgeman.co.uk
Kategoriler: Güzel Sanatlar

Mary Evans Picture Library
59 Tranquil Vale, Blackheath, London SE3 0BS
T:+44 (0)20 8318 0034 - Toll-free (USA only): 1-866-437-9381
F: +44 (0)20 8852 7211
E: pictures@maryevans.com - www.maryevans.com
Kategoriler: Tarih

Mirrorpix
T: +44 (0)20 7293 3700
desk@mirrorpix.com - www.mirrorpix.com
Temsil Ettikleri: The Daily Mirror; The Daily Herald; Sunday Mirror; The People; Daily Record and Sunday Mail
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Spor

The National Archives
Kew, Richmond, Surrey TW9 4DU
T: +44 (0)20 8392 5225 - F: +44 (0)20 8487 1974
E: image-library@nationalarchives.gov.uk
www.nationalarchives.gov.uk/imagelibrary
Kategoriler: Tarih

Natural History Museum Picture Library
NHM Image Resources (Photography/Picture Library/Filming)
Cromwell Road, London SW7 5BD
T: +44 (0)20 7942 5401/5324 - F: +44 (0)20 7942 5212
E: nhmpl@nhm.ac.uk - www.piclib.nhm.ac.uk/piclib/www/index.php
Kategoriler: Tarih, Bilim

Nature Picture Library
c/o BBC Broadcasting House
Whiteladies Road, Bristol BS8 2LR
T: (0)117 974 6720 - F: (0)117 923 8166
(USA only) Toll-free: 1-866-350-6744

www.naturepl.com
Kategoriler: Bilim

Press Association
292 Vauxhall Bridge Road, London SW1V 1AE
T: 020 7963 7474 - F: 020 7963 7476
www.pressassociation.co.uk
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Spor

Wellcome Library for the History of Medicine
210 Euston Road, London NW1 2BE
T: +44 (0)20 7611 8722 - F: +44 (0)20 7611 8369
E: library@wellcome.ac.uk - www.library.wellcome.ac.uk
Kategoriler: Tarih, Bilim

British Library
St Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB
Boston Spa Wetherby, West Yorkshire LS23 7BQ
British Library Newspapers
Colindale Avenue, London NW9 5HE
T: +44 (0)870 444 1500
www.bl.uk
The British Library İngiltere ve İrlanda'da basılan her şeyin bir kopyasını alır, St Pancras ve Colindale'de Okuma Odaları vardır.

British Library of Political and Economic Science
London School of Economics and Political Bilim
10 Portugal Street, London WC2A 2HD
T: +44 (0)20 7955 7455 - F: +44 (0)20 7955 6923
E: ibss@lse.ac.uk
www.lse.ac.uk/collections/IBSS/

Institute of Historical Research
University of London Senate House, Malet Street, London WC1E 7HU
T: +44 (0)20 7862 8740 - F: +44 (0)20 7862 8745
E: ihr.reception@sas.ac.uk - www.history.ac.uk

The National Archives
Kew, Richmond, Surrey TW9 4DU
T: +44 (0)20 8876 3444
www.nationalarchives.gov.uk

National Library for Health
www.library.nhs.uk
Tıp ve profesyonel araştırmalar için eksiksiz bir kütüphane; halen gelişmekte.

Wellcome Library for the History of Medicine
210 Euston Road, London NW1 2BE
T: +44 (0)20 7611 8722 - F: +44 (0)20 7611 8369
E: library@wellcome.ac.uk - www.library.wellcome.ac.uk
Kategoriler: Tarih, Bilim

ABCNews VideoSource
125 West End Avenue, New York, NY 10023, USA
T: +1 212 456 5421 - F: +1 212 456 5428
E: abcvideosource@abc.com - www.abcnewsvsource.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih

BBCMotion Gallery
BBC Worldwide Americas
747 Third Avenue, 29th Floor, New York, NY 10017, USA
T: +1 212 705 9399 - F: +1 212 705 9342
E: motiongallery.ny@bbc.co.uk

BBC Worldwide Americas
4144 Lankershim Blvd., Suite 200, North Hollywood, CA 91602, USA
T: +1 818 299 9720 - F: +1 818 299 9763
E: motiongallery.la@bbc.co.uk

BBC Worldwide Canada
130 Spadina Avenue, Suite 401, Toronto, Ontario M5V 2L4, Canada
T: +1 416 362 3223 - F: +1 416 362 3553
E: motiongallery.toronto@bbc.co.uk
Kategoriler: Haberler, Güncel Olaylar, Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Spor

CBCTV Archive Sales
Box 500, Station A, Toronto, Ontario M5W 1E6, Canada
T: +1 416 205 7608 - F: +1 416 205 6257
E: archives@cbc.ca - www.cbc.ca/archives
Kategoriler: Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Spor

CBS News Archives
524 West 57th Street, New York, NY 10019-2985, USA
T: +1 212 975 2834 - F: +1 212 975 5442
www.bbcmotiongallery.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih

Canamedia Productions Ltd
381 Richmond St. East, Ste 200, Toronto, Ontario M5A 1P6, Canada
T: +1 416 483 7446 - F: +1 416 483 7529
E: itn@canamedia.com

CNN ImageSource, USA
One CNN Center, Atlanta, GA 30303, USA
T: +1 404 827 3326 - F: +1 404 827 1840
E: cnn.imagesource@turner.com
www.cnnimagesource.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar

Corbis Motion, US & Worldwide
710 2nd Avenue, Suite 200, Seattle, WA 98014, USA
T: +1 866 473 5264
E: info@corbismotion.com - www.corbismotion.com
Kategoriler: Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Spor

CTV Archive Sales
9 Channel Nine Court, Toronto, Ontario MIS 3K6, Canada
T: +1 416 332 7389 - F: +1 416 332 7384
www.archivesales.ctv.ca
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Spor
F.I.L.M. Archives
432 Park Avenue South, Suite 1007, New York, NY 10016, USA
T: +1 212 696 0417 - F: +1 212 696 0021

E: info@filmarchivesonline.com - www.filmarchivesonline.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Güzel Sanatlar, Tarih

Global ImageWorks
65 Beacon Street, Haworth, NJ 07641, USA
T: +1 201 384 7715 - F: +1 201 501 8971
E: info@globalimageworks.com - www.globalimageworks.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Güzel Sanatlar, Bilim

HBO Archives
1100 Sixth Avenue, New York, NY 10036, USA
T: +1 866 825 3317 - F: +1 212 512 5225
E: researchrequest@hboarchives.com - www.hboarchives.com
Kategoriler: Tarih, Bilim, Spor

Internet Archive
www.archive.org
Kategoriler: Tarih

ITN Source
The Empire State Building, 350 Fifth Avenue, Suite 7304, New York, NY 10118-7304, USA
T: +1 646 723 9540 - F: +1 646 792 4668
E: nysales@itnsource.com
3500 West Olive Ave, Suite 990, Burbank, Los Angeles, CA 91505, USA
T: +1 818 953 4115 - F: +1 818 953 4137
E: lasales@itnsource.com - www.itnsource.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Spor

MacDonald and Associates
5660 N. Jersey Avenue, Chicago, IL 60659-3694, USA
T: +1 773 267 9899 - F: +1 773 267 7796
E: macfilms@worldnet.att.net
www.macfilms.com
Kategoriler: Tarih, Güzel Sanatlar

National Film Board of Canada
3315 Cote de Liesse Road, Saint-Laurent, Quebec N4N 2N4, Canada

T: +1 514 496 9470 - F: +1 514 283 5729
E: stockshots@nfb.ca - www.nfb.ca/stockshots
Kategoriler: Tarih, Bilim

National Geographic Digital Motion
1145 17th Street NW, Washington, DC 20036-4688, USA
T: +1 877 730 2022 - F: +1 202 429 5755
9100 Wilshire Blvd, Suite 401E, Beverly Hills, CA 90212, USA
T: +1 310 734 5300 - F: +1 310 858 5801
www.ngdigitalmotion.com
Kategoriler: Tarih, Bilim

NBC News Archive, Library Sales
30 Rockefeller Plaza, New York, NY 10112, USA
T: +1 212 664 3797 - F: +1 212 703 8558
E: footage@nbc.com - www.nbcnewsarchives.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim

Reelin' in the Years Productions LLC
T: +1 619 281 6725 - F: +1 858 578 6337
www.reelinintheyears.com
Kategoriler: Güzel Sanatlar (Music)

Sherman Grinberg Film Library
T: +1 818 717 9200
E: kacinla@aol.com
Kategoriler: Tarih, Güzel Sanatlar, Spor

WGBH Stock Sales
125 Western Avenue, Boston, MA 02134, USA
T: +1 617 300 3939 - F: +1 617 300 1056
E: stock_sales@wghb.org - www.wghbstocksales.org
Kategoriler: Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim

WPA Film Library
16101 South 108th Avenue, Orland Park, IL 60467, USA
T: +1 708 460 0555 - F: +1 708 460 0187
E: sales@wpafilmlibrary.com - www.wpafilmlibrary.com
Kategoriler: Tarih, Güzel Sanatlar

Picture Libraries
Christie's Images Inc
13-06 43rd Avenue, Long Island City, NY 11101, USA
T: +1 718 472 5030 - F: +1 718 472 9005
E: thepicturelibrary@christies.com - www.christiesimages.com
Kategoriler: Güzel Sanatlar

Custom Medical Stock Photo
3660 West Irving Park Road, Chicago, IL 60618-4132, USA
T: +1 773 267 3100 - F: +1 773 267 6071
E: sales@cmsp.com- www.cmsp.com
Kategoriler: Bilim

Corbis
Rights Managed & Royalty-Free
Corbis Canada
T: +1 450 466 6600 - F: +1 450 466 9739
E: canada@corbis.com - www.corbis.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Spor

Daily News Pix
E: photosales@dailynewspix.com - www.dailynewspix.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Spor

Getty Images
122 South Michigan Avenue, Suite 900, Chicago, IL 60603, USA
T: +1 312 344 4500
6300 Wilshire Blvd, 16th Floor, Los Angeles, CA 90048, USA
T: +1 323 202 4200
75 Varick Street, New York, NY 10013, USA
T: +1 646 613 4000 601 N. 34th Street, Seattle, WA 98103, USA
T: +1 206 925 5000
T: 800 IMAGERY
E: sales@gettyimages.com - www.gettyimages.com
Kategoriler: Haberler ve Güncel Olaylar, Güzel Sanatlar, Tarih, Bilim, Spor

Stock Montage
1817 N. Mulligan Ave, Chicago, IL 60639, USA
T: +1 773 637 9790 - F: +1 773 637 9794
E: images@stockmontage.com - www.stockmontage.com
Kategoriler: Tarih

National Oceanic and Atmospheric Administration
Skip Theberge
NOAA Central Library
T: +1 301 713 2600 x115
E: albert.e.theberge.jr@noaa.gov - www.photolib.noaa.gov/index.html
Kategoriler: Bilim

New York Public Library Picture Collection
Photographic Services & Permissions
T: +1 212 930 0091
E: permissions@nypl.org - www.digital.nypl.org/mmpco
Kategoriler: Tarih

The Library of Congress, Prints and Photographs Division
101 Independence Ave SE, Washington, DC 20540, USA
T: +1 202 707 8000
E: photoduplication@loc.gov - www.loc.gov
Kategoriler: Tarih

Images from the History of Medicine
Light, Inc.
12160-A Tech Road, Silver Spring, MD 20904-1914, USA
T: +1 301 680 9700 - F: +1 301 680 0575
E: nlm.requests@yahoo.com - wwwihm.nlm.nih.gov

Kütüphaneler

The Library of Congress
101 Independence Ave SE, Washington, DC 20540, USA

T: +1 202 707 6394
www.loc.gov

U.S. National Library of Medicine
Reference and Web Services
8600 Rockville Pike, Bethesda, MD 20894, USA
T: +1 301 594 5983 - F: +1 301 496 2809
E: custserv@nlm.nih.gov - www.nlm.nih.gov
Kategoriler: Tarih, Bilim

20- FİLM ÖNERİLERİ

Belgesel film yapımı hakkında bir şeyler öğrenmenin uygulama ve kitap okuma dışındaki en iyi yolu film seyretmektir. Bu, size izlemeye çalışmanızı önereceğim bir film seçkisidir. Kesinlikle eksiksiz bir liste değil ve bir film yapımcısı olarak belgesel türü ile ilgili daha fazla bilgi edinmenize yardımcı olacak bir avuç film sadece. Belgesel türünün gelişimi hakkında fikir sahibi olmanızı sağlamak amacıyla kronolojik olarak düzenlendi. Bir filmin DVD'si mevcutsa, belirtildi. DVD'si yoksa bulunduğunuz yerdeki film enstitüsüne ya da filmi yapan yapımcı şirket başvurarak, izlemek üzere filmin bir kopyasını nasıl edinebileceğinizi sorabilirsiniz.

1920'ler

Nanook of the North (Kuzeyli Nanook)
Yönetmen: Robert Flaherty, ABD-Fransa, 1922

Nanook of the North belgesel niteliğinde kayda değer ilk uzun metrajlı film olarak kabul edilir ve yalnızca bu nedenden dolayı seyredilmesi gerekir. Robert Flaherty, Eskimoların hayatını ayrıntılı biçimde belgeselleştirmeye karar vermeden önce uzun yıllarını Kanada'da yaşayıp Eskimoları gözlemleyerek geçirdi. Film takas, balık tutma ve avlanmanın ritüellerini göstererek endüstriyel uygarlıktan uzak bir grup insanın, bir İnuit Eskimosu olan Nanook ve ailesinin günlük yaşamlarını belgeler. *(DVD olarak mevcut)*

Man with a Movie Camera (Kameralı Adam)
Yönetmen: Dziga Vertov, Sovyetler Birliği, 1929

Gerçekten şaşırtıcı ve pek çok bakımdan zamanının çok ötesinde olan bir film.

Sovyet yönetmen Dziga Vertov'un deneysel filmi, yönetmenin sinemanın en gerçek amacının yaşamı yaşandığı şekliyle yansıtmak olması gerektiği inancından ortaya çıkmıştır. Bu nedenle film, Moskova, Kiev ve Odessa gibi bir çok şehirde çekilmesine karşın, gün doğumundan gün batımına dek bir şehrin yaşamın içinden günlük bir portresidir aslında. Başlangıçta sessiz olan film sinemalarda 1929 yılında canlı müzik eşliğinde gösterime girdi. Daha sonra, içlerinde besteci Michael Nyman'ın da bestesi olan farklı film müzikleriyle defalarca gösterildi. *(DVD olarak mevcut.)*

1930'lar

Triumph des Willens (Triumph of the Will/İradenin Zaferi)
Yönetmen: Leni Riefenstahl, Almanya, 1935

Propaganda filmi yapım sanatını en iyi biçimde gösteren çarpıcı bir film. Film, 1934 yılında 3. Reich'in Nürnberg'deki Nasyonal Parti Toplantısı çevresinde gelişen büyük bir destandır. 1934 yılında Hitler'in isteği üzerine çekilmiş, sonraki yıllarda yönetmen Leni Riefenstahl Nazi yanlısı olduğu yönünde ağır eleştirilerle karşı karşıya kalmış, İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda savaş suçlusu olarak yargılanmış ama beraat etmiştir. Yönetmen hakkında daha çok şey öğrenmek isteyenler Ray Müller'in 1993 tarihli *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl* adlı sürükleyici belgeselini izlemelidirler. *(Her iki film de DVD olarak mevcut)*

Night Mail
Yönetmen: Basil Wright ve Harry Watt, İngiltere, 1936

Benjamin Britten'in müziği, WH Auden'in artık meşhur olan

dizeleriyle Londra-Edinburgh arasında çalışan Kraliyet Postası treni üzerine bir şiir-film; giderek yükselen, nefes nefese bir kreşendo yaratarak trenin ritmini aksettiren bir şiir. Genç yönetmen Harry Watt Cavalcanti'nin etkisiyle, aralarında yazarlık konusunda bir anlaşmazlık olmasına rağmen Basil Wright ile birlikte posta servisinin gece çalışmasını gösteren bir film çekti. Mektupları tasnif eden işçilerin görüntülerinin arasına nefes kesici gece manzaraları ve karanlıklar içindeki siluetlerle, yol kenarlarındaki posta torbalarını son süratle toplayan mekanik sistemi gösteren muhteşem sahneler girer. Film öylesine kült hale gelir ki, 1980'li yıllarda ünlü British Rail reklamlarına esin kaynağı olur. *(DVD olarak mevcut)*

1940'lar

Listen to Britain (İngiltere'yi Dinlemek)
Yönetmen: Humphrey Jennings ve Stewart McAllister, İngiltere, 1942

1942 tarihli bir propaganda filmi. Savaş yıllarının İngilteresi'nin bu lirik portresi, sözlü herhangi bir anlatım ve röportaj olmaksızın günlük hayatın görülmeye değer sahnelerini tutarlı bir bütüne bağlayarak kullanır. Filmin kurgusunun önemi yardımcı yönetmenin filmin kurgucusu Stewart McAllister'e olan inancında kendini gösteriyor. Konserler, radyo yayınları ve gerçek görüntülerden alınan sesleri, hayatlarının yönünü değiştirip savaşa katkıda bulunan 'sıradan' Britanyalılar'ın görüntüleri üzerine koyan film, ortak düşmana karşı birleşen bir İngiltere portresi yaratır. Öykü, Britanyalılar'ı işlerinde ve boş vakitlerinde gösteren üst üste konmuş sekanslar arasında hareket eder; kırsal kesimdeki Britanyalılar'ın görüntülerine başlarının üzerinde uçan Kraliyet Hava Kuvvetleri filolarının sesleri eşlik eder; kamera kayar ve üniformalı kadın ve

erkekleri çalışırlarken, bir dans salonunda haberleri okuyan radyo spikerini dinlerken gösterir. Film, propaganda temel işlevinin ötesinde belgeselin gücünün erken bir örneğidir. Geniş bir çevrede İngiliz belgeselciliğinin klasiği olarak görülen bu film Lindsay Anderson'dan Mike Grigsby'ye kadar bir çok sinemacıyı etkilemiştir. *(DVD olarak mevcut)*

1950'ler

Nuit et Brouillard (Night and Fog – Gece ve Sis)
Yönetmen: Alain Resnais, Fransa, 1955

Bu film İkinci Dünya Savaşı'nın Nazi toplama kamplarındaki hayata sarsıcı bir bakış ve bu konuda yapılan en etkili tasvirlerden biridir. 1955 yılında savaş sonrası Auschwitz kampında çekilen film renkli görüntülerle siyah beyaz haber filmlerini ve Alman, Polonya ve Fransız arşivlerinde bulunan resimleri birleştirerek soykırımın ve insanoğlunun zalimliğinin hikayesini anlatır. *(DVD olarak mevcut)*

O Dreamland (Ey Hayaller Ülkesi)
Yönetmen: Lindsay Anderson, İngiltere, 1953

İngiliz 'Özgür Sinema' hareketin bir parçası olan *O Dreamland* ünlü bir eğlence parkının kurmaca eğlencesindeki ironiyi gösteren bir belgeseldir. Özgür Sinema, Grierson'un kemikleşmiş endüstriyel belgesel ekolü ile bağları koparmayı hedeflemiş ve daha izlenimci filmler yaparak belgesel film için yeni bir yönetim anlayışı benimsemişlerdi. *(DVD olarak mevcut)*

1960'lar

7 Up
Yönetmen: Paul Almond (7 Up); Michael Apted (takip eden diğer bölümler), İngiltere, 1964

Granada Televizyonunun *World in Action* adlı dizinin bir parçası olarak çekilen film farklı çevrelerden 14 çocukla hayata bakışları, çevrelerindeki dünya ve gelecekten beklentileri hakkında röportajlardan oluşur. İlk filmde araştırmacı olan Michael Apted, her yedi yılda bir ilk filmdeki katılımcıların hayatına geri dönerek İngiltere'den çıkmış en başarılı belgesel serisini sürdürmüştür. *(DVD olarak mevcut)*

Primary
Yönetmen: D.A. Pennebaker, ABD, 1960

1960 Wisconsin aday yoklamalarında başkanlık umutları John F Kennedy ve Hubert Humphrey'in peşine düşen bir belgesel film. Film genel olarak Kennedy'nin kişiliğine odaklansa da, sadece cinéma vérité olarak bilinen gerçekçi akımın öncüsü olduğu için değil aynı zamanda Kennedy ve Amerikan politikasının samimi bir portresini çizdiği için sinema tarihinde çığır açan yapımlardan biri olarak kabul edilir. *(DVD olarak mevcut)*

Don't Look Back (Arkana Bakma)
Yönetmen: D.A. Pennebaker, ABD, 1967

Bu kez Bob Dylan'ın 1965 tarihli başarılı İngiltere turnesi etrafında dönen bir başka Pennebaker filmi. Pennebaker'ın kamerası Dylan'ı havaalanından konser salonuna, otel odasından birahaneye, söyleşilerden konsere kadar takip eder. Di-

ğerlerinin yanı sıra Joan Baez ve Donovan da var. Film, Dylan'ın akustikten elektroniğe kaydığı ve bütün hayranlarının onaylamadığı dönemi gösterir. Pennebaker Dylan'ı kariyeriyle ilgili radikal bir değişimin doruk noktasında yakalar: sınırları altında bunalmış ve bir tür kaçış yolu arayan bir adam. *(DVD olarak mevcut)*

Chronique d'un Été (Chronicle of a Summer / Bir Yaz , Güncesi)
Yönetmen: Jean Rouch ve Edgar Morin, Fransa, 1960

Bir grup sıradan Parisli'nin yaşamları üzerine, genel olarak teybe kaydedilen röportajlardan oluşan belgesel bir araştırma. 'Bize söyler misin, mutlu musun?' 1960'lar Fransası'nın bu manipüle edilmiş 'cinéma vérité' örneğini, bir piyasa araştırmacısı tarafından Parislilere yöneltilen basit bir soru ateşler. Rouch, eşzamanlı ses kaydı yapan 16 mm'lik el kamerasını ilk kullanan yönetmenlerden biridir. Rouch ve Morin, film çekim konusundaki yaklaşımları için 'cinéma vérité' terimini bulmuşlardır ki filmi yapanlar mümkün olduğunca varlıklarını filme dahil etmemeye çalıştıklarından bunun için zaman zaman 'duvardaki sinek' tanımı da kullanılır. *(DVD olarak mevcut)*

Titicut Follies (Titicut Kaçıkları)
Yönetmen: Frederick Wiseman, ABD, 1967

Frederick Wiseman'ın Massachusetts hapishanesinin akıl hastası suçlular bölümündeki hayat üzerine çok tartışmalı belgeseli. Massachusetts Adli Yargı Mahkemesi bunun mahkumların mahremiyetini ihlal olduğuna ilişkin kararı nedeniyle film 1992 yılına kadar dünya çapında yasaklı kaldı. Film akıl hastanesinin duvarlarının arkasına geçip, mahkumların gardiyanlar, sosyal hizmet görevlileri ve psikiyatrlar tarafından maruz bıra-

kıldıkları haşin muameleleri ortaya çıkarır. Film, çoğu kişi tarafından, sıklıkla Avrupa'nın cinéma vérité akımının Kuzey Amerikalı eşi olarak tanımlanan Doğrudan Sinema Akımının başyapıtı olarak değerlendirilmiştir. *(DVD olarak mevcut)*

The War Game (Savaş Oyunu)
Yönetmen: Peter Watkins, İngiltere, 1965

Amatör oyuncular ve belgesel tekniklerinden yararlanan film, bir nükleer savaşın buna hazırlıklı olmayan İngiltere üzerindeki etkilerini tasavvur eder. Kargaşa ve yıkım sahneleri öylesine inandırıcıdır ki o dönemde BBC'de yasaklanmış ve 20 yıl boyunca gösterilmemiştir.

In the Year of the Pig (Domuz Yılında)
Yönetmen: Emile de Antonio, ABD, 1968

1840 yılından başlayarak ve en uzun savaşa götüren nedenlerin gösterilerek Vietnam'ın tarihsel açıdan değerlendirilmesi. Ünlü ve tartışmalar yaratan sinemacı Emile de Antonio tarafından yapılan film savaşın şiddetlenmesinin doruk noktasındaki Amerikan müdahalesinin eleştirisidir.

1970'ler

Battle of Chile
Yönetmen: Patricio Guzman, Şili, 1975

Şili'nin üst sınıfının düşünceleri ile Başkan Allende'nin General Pinochet tarafından öldürülmesiyle oluşan atmosfere son derece açık yürekli ve keskin bir bakış. İki filmden ilki olan *The Battle of Chile: The Insurrection of the Bourgeoisie* (Şili Savaşı: Burjuvazinin Başkaldırısı) (1975), 1973 yılının Mart

ayındaki Kongre seçimlerinde solun beklenmeyen zaferini takip eden sağcı muhalefetin tırmanışını inceler. Parlementer demokrasinin Allende'nin sol politikalarını durdurmayacağını anlayan sağ kesim taktiğini seçimlerden sokak hareketlerine kaydırmıştı. İkinci film *The Battle of Chile: The Coup d'Etat* (Şili Savaşı: Askeri Darbe), (1976) hükümete sadık birlikler tarafından bastırılan Haziran 1973'deki askeri darbe girişimi ile başlar.

Punishment Park (Ceza Parkı)
Yönetmen: Peter Watkins, İngiltere, 1970

Az seyredilmiş ama içe işleyen bir film. *The War Game* gibi yarı belgesel olan film Vietnam Savaşı'nın doruk noktasında ABD'de, Kaliforniya çölünde acımasızca bir cezalandırmayla karşı karşıya kalan savaş karşıtı göstericilerin peşine düşer. *(DVD olarak mevcut)*

The World At War (Dünya Savaşta)
Yönetmen: Ted Childs, Michael Darlow, David Elstein, John Pett, Hugh Raggett, Martin Smith, İngiltere, 1974

Birkaç bölümden oluşan kısa belgesel diziler olup İkinci Dünya Savaşı'nın geniş tarihini 1920lerdeki nedenlerden başlayıp 1950lerdeki Soğuk Savaşın sonuçlarına kadar ele aldığından televizyon dizileri içinde en kapsamlısı olarak kabul edilir. *(DVD olarak mevcut)*

Aile
Yönetmen: Paul Watson, İngiltere, 1974

İngiliz televizyonlarında 'Duvardaki Sinek' tarzı belgesellerin başlangıcı olarak kabul edilen 12 bölümlük bu dizi Reading'de

yaşayan çalışan sınıftan Wilkins ailesine odaklanır. Üç ay boyunca günde 18 saat çekim yapılarak hazırlanan belgesel, sınıf, ırk ve gelenekler üzerine ileri sürdüğü bazı görüşlerden dolayı 70'lerin İngilteresi'nde tartışmalara neden olmuştur.

Grey Gardens
Yönetmen: Albert Maysles, David Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, ABD, 1975

Seksen yaşına yaklaşan Edith Bouvier Beale ve kızı Edie, Long Island sahilinde East Hampton'da harap bir malikanede yaşayan münzevi bir çifttir. Filmde Edie'nin 24 yıl önce annesine bakmaktan ziyade kendisine bakılması için eve geldiğine dair imalar var. Kadınlar kameraya konuşarak geçmişte New York sosyetesindeki anılarını birbirlerinin sözlerini keserek anlatırlarken imalı konuşmalar özel kutlamalara karışır. *(DVD olarak mevcut)*

1980'ler

The Life and Times of Rosie the Riveter (Perçinci Rosie'nin Hayatı ve Dönemi)
Yönetmen: Connie Field, ABD, 1980

İkinci Dünya Savaşı sırasında erkek gücü azlığı milyonlarca kadının çalışma hayatına girerek kaynakçılık, perçincilik gibi işlerde çalışmalarını gerektirmişti. Film, kadınların savaş yılları boyunca maruz kaldıkları rahatsızlık ve ayrımcılığı, savaş sonrasında askerlerin geri dönmesiyle açığa alınmalarını gözler önüne seriyor.

Sans Soleil (Güneşsiz)
Yönetmen: Chris Marker, Fransa, 1983

Sans Soleil belgesel film yönetmeni Chris Marker'ın doğrusal olmayan bir deneme filmi. Japonya, Afrika, İzlanda, San Francisco ve Fransa'dan alınmış doğrudan ses olmaksızın sunulan görüntüler derlemesinden oluşuyor. Bir kadın dış sesi muhtemelen hayali bir gezgin tarafından yazılmış olan mektupları şiir dizeleri halinde okurken film müziği rasgele aralıklarla elektronik müzik formunda giriyor. Rasgele bir araya gelmiş gibi görünen farklı farklı görüntüler bir solukta ülkeden ülkeye, kıtadan kıtaya atlıyor. Yönetmenin en ustalıklı başarılarından biri. *(DVD olarak mevcut)*

Handsworth Songs (Handsworth Şarkıları)
Yönetmen: John Akomfrah, İngiltere, 1986

1985 isyanları sırasında Londra ve Handsworth'de çekilen belgesel film ırksal kargaşaya neden olan tarihsel, sosyal ve politik geçmişe ve İngiltere'de yaşayan etnik toplulukların çoğunun hissettiği öfke ve inancını yitirmişliğin nedenlerine ayrıntılı bir bakış sunuyor.

Atomic Café
Yönetmen: Kevin Rafferty, Pearce Rafferty ve Jayne Loader, ABD, 1982

Atomic Café 1950lerin Amerikan propaganda filmlerinden alınan kliplerin eğlenceli bir derlemesi. Film, propaganda filmlerini kullanarak hükümetin atom bombası ile ilgili yalanlarını ortaya çıkarıyor. Bu kliplerden biri klasik bir eğitici film olan 'Eğil ve siper al'. Burada hükümet vatandaşlarına okul çocuklarının sıralarının altına eğilip başlarını örterek nükleer patlama karşısında güvende olacaklarını garanti ediyor. *(DVD olarak mevcut)*

Shoah (Soykırım)
Yönetmen: Claude Lanzmann, Fransa, 1985

Soykırım hakkında soykırımdan kurtulanlar, tanık olanlar ve eski Naziler'le de yapılan röportajlardan oluşan bu 570 dakikalık (orijinali 613 dakika) belgeseli Claude Lanzmann yönetti. Lanzmann Nazi katliamının dehşet verici portresini ortaya koyan ayrıntılı ve ustaca sorularla mükemmel bir iş çıkarıyor. Lanzmann'ın röportajlarda dikkat çekmeye çalıştığı konu, çoğu zaman sanıldığı gibi, olanların 'olanaksız' olmadığı, her zaman ve her de olabileceği konusudur. *(DVD olarak mevcut)*

Thin Blue Line (İnce Mavi Çizgi)
Yönetmen: Errol Morris, ABD, 1988

Film röportajlar ve yeniden canlandırmalarla Dallas polis memuru Robert Wood'un 1976 yılında öldürülmesini ve cinayete karıştıkları sanılan iki kişiden birinin haksız yere idama mahkum olmasını araştırır. Philip Glass'ın müziğiyle film daha çok bir gerilim filmi ya da dedektif hikayesi havası taşıyor. *(DVD olarak mevcut)*

1990'lar

The Leader, His Driver, and the Driver's Wife (Lider, Şoförü ve Şoförün Karısı)
Yönetmen: Nick Broomfield, İngiltere, 1991

Broomfield'ın iyi filmlerinden biri. Broomfield aşırı sağcı Güney Afrika'lı lider Eugene Terreblanche'a ulaşmaya çalışırken şoförü JP ve JP'nin karısı Anita ile karşılaşır. Broomfield filmlerinin çoğunda olduğu gibi izleyiciye film çekim sürecini gösterir ve filmin büyük bir bölümü sağ kanat lideri ile bir rö-

portaj yapmaya çalışmakla geçer. Broomfield'in filmlerini ya seversiniz ya da nefret edersiniz – ama her iki durumda da, günümüz İngiliz belgesel filmciliğinin önemli bir unsuru olan birinin yapmış olduğu bir filmi görmek önemlidir. *(DVD olarak mevcut)*

The War Room (Savaş Odası)
Yönetmen: Chris Hegedus ve DA Pennebaker, ABD, 1993

Film bizi Bill Clinton'un 1992'deki başkanlık seçimi kampanyası ve ABD tarihinin en hatırlanmaya değer olaylarından biri olan heyecan dolu yarışın içine çeker ve 1990'ların siyasi söylemini tanımlamaya soyunur. Belgesel, Bill Clinton'un kampanya kadrosunun çalışmalarını gün be gün izleyerek perde arkasında gelişen ulusal politikaları ortaya koyar. *(DVD olarak mevcut)*

Hoop Dreams (Pota Düşleri)
Yönetmen: Steve James, ABD, 1994

Bu belgesel Chicago'lu basketbol sevdalısı iki liselinin peşine düşer. Lisenin başlangıcından başlayarak çocukların seçmelerden geçişini izleyen belgesel çocukların kenar mahalleden kurtulmak ve her şey onlara karşıyken amaçlarına ulaşmak için aşmak zorunda oldukları zorlukları gözler önüne seriyor. Çocukların karşı karşıya oldukları engeller ebeveynlerinin madde bağımlılığı, yoksul aileler ve kenar mahallelerdeki şiddetin yanı sıra rekabet sırasında ortaya çıkan fiziksel yaralanmalardır. *(DVD olarak mevcut)*

Crumb
Yönetmen: Terry Zwigoff, ABD, 1994

Bu belgesel Robert Crumb'ın hayatının kroniğini çıkarır. Saygın ama aykırı bir 'yeraltı' çizgi roman sanatçısı ve yazarı olan Robert Crumb'ın eserleri arasında popüler olan 'Keep on Truckin' ile 'Fritz the Cat' (1972) de yer almaktadır. Crumb'ın yetişkin temel konuları arasında garip cinsel saplantılar, sosyal eleştiri ve anormal insan psikolojisi üzerine kişisel, itiraf niteliğinde gözlemler yer alır. Annesi, iki kardeşi, karısı ve eski kız arkadaşları ile yapılan röportajlar, Crumb'a zarar veren ama aynı zamanda sanatçının çığır açan çalışmalarına olanak sağlayan bir yetiştirilme tarzını ortaya çıkarır. Sanatçının grafik çalışmalarından bol miktarda örneğin yanı sıra bu röportajlarla bir adamın bilinçaltına doğru karanlık bir gezi yapıyoruz. *(DVD olarak mevcut)*

The Dying Rooms (Ölüm Odaları)
Yönetmen: Brian Woods ve Kate Blewett, İngiltere, 1995

Yapımcı ve yönetmen Brian Woods ile Kate Blewett, Çin'de devletin sorumluluğundaki yetimhanelerde terkedilmiş bebeklerin sistemli bir şekilde ihmal edildiklerini ortaya çıkarıyorlar. Yetim çocukların terk edildiği ve çoğunlukla birkaç aydan daha az bir süre yaşadıkları berbat koşullardaki odalar bulurlar. Bu odalara 'Ölüm Odaları' deniyor. Filmin uzun vadede tek çocuk politikası üzerinde olumlu bir etkisi olmuş ve olaylara dünya çapında dikkat çekilmesini sağlamıştır. İzlemeye değer ve belgesellerin belki de dünyayı değiştirebileceğini gösteren bir film. *(DVD olarak mevcut)*

When We Were Kings (Biz Kralken)
Yönetmen: Leon Gast, ABD, 1996

1974 yılında boksör Muhammad Ali ve George Foreman, çok reklamı yapılan dünya ağır sıklet şampiyonluğu karşılaşması için henüz gelişmekte olan ve siyasi açıdan güvensiz Afrika ülkesi Zaire'ye gelirler. Kendine bir isim yapmak isteyen projenin destekçisi Don King, iki dövüşçüye de diğerini dövmesi için beşer milyon dolar teklif etmişti. Yönetmen Leon Gast karşılaşmayı filme almak üzere Zaire'ye gitti. Gast'ın çekimleri yasal ve finansal nedenlerle 22 yıl raflarda bekledikten sonra 1996 yılında nihayet gösterime girdiğinde film Ali'nin göz kamaştırıcı bir portesi oldu. *(DVD olarak mevcut)*

Buena Vista Social Club
Yönetmen: Wim Wenders, ABD, 1999

Kimisi 90'lı yaşlarını sürmekte olan bir grup efsanevi Kübalı müzisyen Ry Cooder tarafından Grammy ödüllü *The Buena Vista Social Club* albümlerini kaydetmek üzere bir araya getirildiler. Bu renkli karakterler ve sıra dışı müzikleri karşısında heyecana kapılan Wenders, Ry Cooder ve emektar müzisyen dostlarının işbirliğini ve uyumlu çalışmalarını kaydetmek için Havana'ya gitti. Filmde şarkılardan bazılarının Havana'da kaydedilişini görüp dinleriz. Wenders, 'Küba'da müzik bir nehir gibi akar. Ben bu nehir üzerinde yüzen bir film yapmak istedim sadece. Müdahale eden bir film, nehirde sürüklenen bir film,' diye açıklar. *(DVD olarak mevcut)*

2000'den günümüze

Les Glaneurs et la glaneuse (The Gleaners and I / Toplayıcılar ve Ben))
Yönetmen: Agnès Varda, Fransa, 2000

Ülkedeki yoksulların ve filmin yönetmeni Agnès Varda'nın

yaşadığı Fransız yaşam tarzına içe işleyen ve kaygısız bir keşif. Başkalarının attıkları şeyleri toplayıp kullanılır hale getiren Fransız toplayıcılar üzerine bir belgesel. Film, elde taşınır bir kamera, alışılmadık açılar ve kamera teknikleri ile dikkat çekiyor. *(DVD olarak mevcut)*

Dark Days (Karanlık Günler)
Yönetmen: Marc Singer, ABD, 2000

Marc Singer, Manhattan'daki evsizlerle yaşamak üzere New York metrosuna gider. Singer deneyimsiz bir film yapımcısıydı ve film Sundance Film Festivalinde üç ödül kazanarak borç harç yapılan bir filmin nasıl ses getiren bir başarı kazanabileceğini gösteren bir kutsal kitap oldu. DJ Shadow'un parmak ısırtan müziği ile siyah beyaz çekilen film inanılmaz derecede çağrışımlarla dolu ve tarz sahibi. Film, çoğu geçmişte ya da halen uyuşturucu bağımlısı olan bu yeraltı sakinlerinin kasvetli gerçekliğinden asla çekinmiyor. İnsanların hepsi kıvrak zekalı, esprili ve neşeli. *(DVD olarak mevcut)*

Être et Avoir (Olmak ve Sahip Olmak)
Yönetmen: Nicolas Philibert, Fransa, 2002

Fransa'nın kırsalında bir köy okulunun samimi bir portesi olan film beklenmedik bir gişe başarısı elde etmişti. Muhteşem bir parça olmasının yanı sıra yönetmen aynı zamanda Fransa'da kaybolmakta olan bir yaşam şeklini de yakalıyor. *(DVD olarak mevcut)*

Bowling for Columbine (Benim Cici Silahım)
Yönetmen: Michael Moore, ABD, 2002

Film yapımcısı, yazar, siyasi eylemci (ve kimilerine göre

propagandacı) Michael Moore hicivsel bakışlarını Amerika'nın silah ve şiddet saplantısına yöneltiyor. Birliğin durumu ve Amerika'nın şiddet dolu ruhu üzerine bir film. Moore, bu katliamın köklerini ortaya çıkarmak için işe koyuluyor. Tüm zamanların en büyük hasılat yapan belgesellerinden biri olan bu filmi Moore'u günümüzün en başarılı belgeselcilerinde yapan benzersiz tarzını anlamak için mutlaka izlenmeli. *(DVD olarak mevcut)*

The Last Peasants (Son Çiftçiler)
Yönetmen: Angus Macqueen, İngiltere, 2003

Romanya'nın Maramures bölgesinde ücra bir köydeki üç aileyi anlatan bir film. Üç ailenin de yurtdışında yasadışı mülteci olan bir yakını vardır. 18 aydan uzun sürede Romanya, Londra, Paris ve Dublin'de çekilen film ölmekte olan eski dünya ve yeni dünyanın gerçekleri üzerine bir dizi.

Touching the Void (Boşluğa Dokunmak)
Yönetmen: Kevin Macdonald, İngiltere, 2003

Yönetmen Kevin Macdonald 1985 yılında Peru And Dağlarına çok zorlu bir tırmanış yapan dağcılar Joe Simpson ve Simon Yates'i yeniden canlandırmalar ve röportajlarla anlatıyor. Başarılı bir tırmanışın altından Simpson'un düşüp bacağındaki birkaç kemiği kırmasıyla felaket başlar. Yates, sonucunu hesaplamadan Simpson'u bir yarıktan aşağı indirir ve daha fazla tutamaz. İkisi de mutlak ölüme giderlerken Yates ipi keser. Arkadaşının düştüğü yeri göremeyen, rüzgardan dolayı da sesini duyuramayan Yates, kurtulma ihtimalinin çok az olduğuna karar verir ve geri döner. Ama Simpson 30 metrelik düşüşten mucizevi şekilde sağ kurtulur; kırık bir bacağa ve buzdan başka yiyecek bir şey olmamasına rağmen üç gün sonra

dağcıların kampına ulaşır. Konuşmadan oynayan oyuncular Brendan Mackey ve Nicholas Aaron Peru dağlarında 6.000 metrenin üzerinde kancalara sarılı, iplerle dağlardan indirilirlerken bizler Simpson ve Yates'in gerçek hayat hikayelerini ve ölüme karşı acı dolu mücadelelerini hem izliyor hem dinliyoruz. *(DVD olarak mevcut)*

The Corporation (Şirket)
Yönetmen: Mark Achbar, Jennifer Abbott, Joel Bakan, ABD, 2003 (Not: imdb ve wikipedia'da Kanada yapımı olduğu yazıyor)

1800'lerin ortasında şirketler Birleşik Devletler mahkemeleri tarafından benzeri görülmemiş şekilde haklar verilerek şahıs olarak kabul edilmeye başlanmıştı. *The Corporation* bu yasal desteği irdelerken asıl olarak şu soruyu sorar: şirketler insan olsalardı, ne tür insan olurlardı? Film, örgütlenme modelini çeşitli örneklemelerle derinlemesine inceleyip arşivi büyük başarıyla kullanıyor. Filmin yönetmenleri aralarında Michael Moore, Howard Zinn, Naomi Klein ve Noam Chomsky'nin de bulunduğu çeşitli sol görüşlü kişiyle röportaj yapar, Burson Marsteller, Disney, Pfizer ve Initiative Media gibi şirketlerin temsilcilerine kendi bakış açılarını aktarma şansı verirler. *(DVD olarak mevcut)*

Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S McNamara (100 Yılın İtirafları)
Yönetmen: Errol Morris, ABD, 2003

Kennedy ve Johnson yönetimlerinde Savunma Bakanlığı yapan Robert McNamara'nın kariyeri üzerine bir belgesel. McNamara, 20. yüzyılın trajedi ve zaferlerini su yüzüne çıkarırken görev süresi içindeki deneyimlerini ve öğrendiklerini

tartışıyor. Film, öncelikle McNamara'nın bu süre içinde öğrendiği 'on bir derse' odaklanır. Morris çekimlerde patenti kendisine ait olan ve kişinin kameraya konuşurken Morris'i görebilmesine imkan tanıyan Interretron adlı çift taraflı aynayı kullandı. Sonuç, kısmen film, kısmen günah çıkarma denebilecek merak uyandıran bir seyirlik. *(DVD olarak mevcut)*

Capturing the Friedmans (Canım Babacığım)
Yönetmen: Andrew Jarecki, ABD, 2003

Friedmanlar, huzurlu New York banliyösü Great Neck'de yaşayan görünürde normal bir orta sınıf ailesidir. 1980lerde öğretmen Arnold Friedman, çocuk pornosuyla ilgili dergiler bulundurmaktan tutuklanır. Polisin ileriki araştırması Arnold ve oğlu Jesse'nin, Arnold'un özel bilgisayar dersi verdiği öğrencilerine taciz iddialarını ortaya çıkarır. *Capturing the Friedmans* hikayeyi kamuoyunun perspektifinden ve çoğu Arnold'un çocukları tarafından evde çekilen, aile içi krizleri gösteren filmlerden takip ediyor. Belgesel, skandalın ortasında ailenin nasıl parçalandığını gösteriyor. *(DVD olarak mevcut)*

My Architect (Mimar Babam: Bir Oğulun Yolculuğu)
Yönetmen: Nathaniel Kahn, ABD, 2003

My Architect film yönetmeni Nathaniel Kahn'ın babasının hayatını keşfi üzerine bir film. Tanınmış mimar Louis Kahn, 1974 yılında Penn İstasyonu'nda ölü bulunmuştu. *New York Times* gazetesindeki ölüm yazısında Kahn'ın modern mimari için öneminden söz edilirken bir oğlu olduğundan bahsedilmiyordu. Gerçekte Louis Kahn'ın evliliği haricinde iki kadından iki gayrı meşru çocuğu bulunuyordu. Nathaniel, çocukluğundan başlayarak babasının kariyeri boyunca geçmişinin izini sürer; babasının dünya üzerinde yapmış olduğu binaları zi-

yaret edip, meslektaşları, öğrencileri, karıları ve çocukları ile buluşur.

Super Size Me (Şişir Beni)
Yönetmen: Morgan Spurlock, ABD, 2004

Yönetmen Morgan Spurlock 2002 yılında hiç spor yapmadan ve bir ay boyunca günde üç öğün sadece McDonald's fast food ürünleri yediği bir beslenme programı uygular. Fast food tüketmenin fiziksel ve ruhsal açıdan zararlı etkilerini kanıtlamaya çalışan Spurlock, bunu yaparken sıradan vatandaşlar ve sağlık uzmanlarının gözüyle okullar, şirketler ve politikalar vasıtasıyla Amerika'daki yemek kültürüne de bir bakış getiriyor. *Super Size Me* ülkenin en büyük sağlık problemlerinden biri haline gelen obezite meselesine yeni bir ışık tutan bir film. *(DVD olarak mevcut)*

Fahrenheit 9/11
Yönetmen: Michael Moore, ABD, 2004

Amerika'nın günümüzdeki durumu ve 11 Eylül 2011 terörist saldırılarından sonra petrol ve hırsın oynadığı rol üzerine derinlemesine kafa yoran bir başka Michael Moore filmi. Aynı zamanda iki kuşak Bush ailesinin bin Laden ve diğer Suudi gruplarla çıkar ilişkileri iddialarını dile getiriyor. Moore, Bush ve yandaşlarının Amerika'yı hiç olmadığı kadar belaya soktuklarını ve Amerikalıların bu duruma neden karşı çıkmaları gerektiği görüşünü gerçekler, görüntüler ve röportajlarla örneklendiriyor. *(DVD olarak mevcut)*

Born into Brothels (Kalküta'nın Çocukları)
Yönetmen: Zana Briski, Ross Kauffman, ABD, 2004

Kalküta'nın genelevler bölgesinde fahişelerin yaşamları hakkında bir belgesel çekilirken kadınların çocukları ile dostluk kuran foto muhabiri Zana Briksi onlara bir kamera temin edip kendi hayatlarını kaydetme şansı vermeye karar verdi. Çocuklar, Briksi ile birlikte atölyelerde birkaç yıl çalıştıktan sonra 35 mm kompakt kameralarla kendi fotoğraflarını ortaya koydular. Çektikleri görüntüler Kalküta'nın aşırı kalabalık mahallelerindeki renkli gündelik yaşamı ve samimiyeti yakalar. *(DVD olarak mevcut)*

A State of Mind
Yönetmen: Dan Gordon, İngiltere/Kuzey Kore, 2004

2002 RTS (Royal Television Society) ödüllü *Game of Their Lives* adlı belgeselin ardından Kuzey Kore film yetkilileri VeryMuchSo Productions film yapım şirketine dünyanın en az tanınan toplumlarından biri olan bu ülkede ikinci bir belgesel çekme izni verdi. Gözleme dayalı bu film, belki de dünyanın en büyük ve özenli insan gösterisi olan, binlerce katılımcının yer aldığı Kuzey Kore Kitle Oyunları öncesinde iki genç jimnastikçiyi ve onların ailelerini takip eder. Film, bu destansı kutlamanın ardında yer alan kimi kültürel anlamları ortaya çıkarır ve ülkenin bazı önemli tarihsel anlarını kullanarak şimdiki siyasi durumunu bir 'haşarı ulus' perspektifine yerleştirir. *(DVD olarak mevcut)*

The Power of Nightmares (Kabusların Gücü)
Yönetmen: Adam Curtis, İngiltere, 2004

BBC2'de yayınlanan üç bölümlük dizi 'terörle mücadelenin' ardındaki ideolojik temeli sorgularken, konuyu Soğuk Savaş dönemine bağlar ve örgütlü, küresel bir terör ağı düşüncesinin bir yanılsama olduğunu ortaya koyar. Birer saatlik üç bö-

lümden oluşan dizi daha çok arşiv görüntülerinin Curtis'in anlatımıyla kurgulanmasından oluşur. Bir sinema filmi versiyonu da yapıldı. *(DVD olarak mevcut)*

Control Room (Kontrol Odası)
Yönetmen: Jehane Noujaim, ABD, 2004

Medya güdümlü savaşların etiğini sorgulayan belgesel *Control Room*'u Mısır Asıllı Amerikalı yönetmen Jehane Noujaim yönetiyor. Irak savaşıyla ilgili olarak uluslararası algıya farklı bir arka pencere açan, Arap dünyasının en popüler yayın organı El Cezire'yi tanıtan bir yapım. Söz konusu kanal Bush yönetiminin Irak Savaşı ile ilgili her şeyi görmemizi istemediğini ortaya çıkardı (ve hala bunu dünyaya göstermeyi sürdürüyor). *(DVD olarak mevcut)*

The 3 Rooms of Melancholia (Melankolinin 3 Odası)
Yönetmen: Pirjo Honkasalo, Finlandiya/Almanya/Danimarka/İsveç, 2004

Çeçen Savaşı'nın Rusya ve Çeçenistan'daki çocukları psikolojik olarak nasıl etkilediğini anlatan ödüllü belgesel. Film, savaş yüzünden travma geçiren, Rus birlikleri tarafından toplu tecavüze uğrayanından tutun da, aklını yitiren annesi tarafından öldürülmek istenene kadar bir avuç çocuğun profilini çizerek sona eriyor.

Darwin's Nightmare (Darwin'in Kabusu)
Yönetmen: Hubert Sauper, Avusturya/Belçika/Fransa/Kanada/İsveç, 2004

1950 ya da 60'larda Afrika levreği Victoria gölüne salınmıştı. Sadece birkaç on yıl içinde doymak bilmez bu canavar di-

ğer balık türlerinin neredeyse hepsini ortadan kaldırarak gölü ekolojik bir çöplük haline getirdi. Öykü daha geniş kapsamda gizli kapaklı yürütülen silah ticaretini irdeliyor; Rus pilotlar Afrika'ya silah getirip geri dönüşte Avrupa'ya balık götürürler. Film, kıtaya sürekli silah akışıyla artan Pan-Afrikanist şiddet de dahil olmak üzere bu ticaretin yol açtığı zarar ve sonuçları sorgular.

Grizzly Man (Ayı Adam)
Yönetmen: Werner Herzog, ABD, 2005

Birinci elden kahramanının çektiği görüntüleri kullanan Herzog, beraberinde sadece boz ayılar olduğu halde 13 yaz boyunca Alaska'da yaşayan hayvan hakları eylemcisi Timothy Treadwell'in öyküsünü bir araya getirir. Herzog'un kayıtlara kendi bakış açısını katmasıyla ortaya yarı belgesel, yarı çok ilginç bir adamın psikolojik profili çıkar. *(DVD olarak mevcut)*

Sisters in Law
Yönetmen: Kim Longinotto, Florence Ayisi, İngiltere, 2005

Ülkelerindeki ataerkil hukuk sistemindeki çürümüşlüğün kökünü kurutmak için savaş veren *Sisters in Law*, mahkeme salonunda bir etki yaratmaya çabalayan kadınların peşine düşüyor. Film, had safhada kötü muamele, ev içi şiddet ve yasaya uygun tecavüzlerle ilgili kayıtlara geçmiş sayısız örnekle kadınların Kamerun yasal sisteminde değişen rolünü araştırıyor. Beatrice, Kumba Asliye Hukuk Mahkemesi'nde, daha fazla kadın hukukçu gereksinimini vurgulayan olaylarla sık sık karşılaşan bir hakimdir. Juliana, yerel Töre Mahkemesi'nde hakim olmak için mücadele eden bir mahkeme kayıt memurudur.

21- KİTAP ÖNERİLERİ

Bu kitabın temel amacı sizlere belgesel film yapma sanatı hakkında kısa ve öz olmakla birlikte kapsamlı bir tanıtım yapmaktır. Öte yandan türün belirli alanlarında uzmanlaşmış sayısız kitap vardır. Aşağıda bir seçme kitaplar listesi yaptım:

Erik Barnouw (1993) ***Documentary: A History of the Non-fiction Film.*** Düzeltilmiş İkinci Baskı. Oxford University Press.

1895'den başlayıp 1993'e kadar gelen, belgesel film tarihine oldukça kapsamlı bir giriş.

Sheila Curran Bernard (2003) ***Documentary Storytelling for Video and Filmmakers.*** Focal Press.

Belgesel türü içinde öykü anlatımına derinlikli bir bakış sağlayan muhteşem bir kitap.

Michael Rabiger (1997) ***Directing the Documentary.*** Üçüncü Baskı. Focal Press.

400'den fazla sayfasıyla bu konuyla ilgili en ayrıntılı kaynaklardan biri. 'Endüstriyel' becerilerden çok işin 'zanaat' kısmına odaklanmış olsa da paha biçilmez bir kaynak.

Michael Tobias (Ed) (1999) ***The Search for Reality: The Art of Documentary Filmmaking.*** Michael Wise Productions.

40'tan fazla belgesel film yapımcısının makalelerinden bir derleme.

Ilisa Barbash (1997) ***Cross-Cultural Filmmaking: A Hand-***

book for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos. University of California Press.

Belgesel film yapımcılığı ile etnografik ya da antropolojik yaklaşımla ilgilenenler için mükemmel bir kitap.

Alan Rosenthal (2002) ***Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos.*** Üçüncü Baskı. Southern Illinois University.

İyi bir el kitabı.

Adam P Davies & Nic Wistreich (2005) ***UK Film Finance Handbook – How To Fund Your Film.*** Netribution (www.netribution.co.uk adresinde mevcut).

Genel olarak İngiltere'de film maliyetleri hakkında olsa da belgeseller için finans sağlama konusunda edinilebilecek yararlı tüyolar var.

Roy Thompson (2004) ***Grammar of the Edit.*** Focal Press.

Yönetmenler ve kurgucular için paha biçilmez nitelikte, kurgunun grameri üzerine kısa ve öz, okumaya değer bir giriş.

Karel Reisz and Gavin Millar (1989, ilk basım 1953) ***The Technique of Film Editing.*** İkinci Baskı. Focal Press.

Film kurgusu üzerine yazılmış 'kutsal kitap' niteliğindeki 400 sayfalık bu kitap bir klasik olarak görülür. 60 yıl önce yayınlanmış olmasına karşın eskimemiş ve bu alanda bir şeyler öğrenmek için okunması zorunluluk olan bir kitap.

Walter Murch (2001) In the Blink of an Eye (Göz Kırparken). Düzeltilmiş İkinci Baskı. Silman-James Press.

Murch, günümüzün en önemli kurgucularından biridir. Kitapta film kurgusunun bütün önemli kavramlarını ayrıntılarıyla anlatıyor.

22- ARACI EDİTÖRLER LİSTESİ

Aşağıda İngiltere'deki belgesel film aracı editörlerinin çoğunun bir listesi yer almakta. Avrupa'daki aracı editörlerin listesi için *European Documentary Network (www.edn.dk)* tarafından yayınlanmış kapsamlı bir kaynak da mevcut.

Şunu unutmayın ki, aracı editörler çoğu zaman herhangi bir bildirimde bulunmaksızın işlerini değiştirirler; bu nedenle, bu liste değişmez bir liste olmayıp sadece bir rehber niteliğindedir. Seçtiğiniz kişinin hala kendileriyle çalışıp çalışmadığını, bu işe devam edip etmediğini yayın kuruluşundan teyit ettirin.

BBC

British Broadcasting Corporation
BBC White City
201 Wood Lane, London W12 7TS
www.bbc.co.uk/commissioning

BBC'nin yapısı sürekli değişkendir ve yayına giriş sırasında büyük bir kargaşa olur. Geçmişte, bütün belgesel aracılık işleri gerçek olaylarla ilgili programlar departmanının bir parçasıydı. Artık bu birimin yerini bünyesinde belgeseller, gerçek olaylara ilişkin filmler ve formatlar, sanat, din, uzmanlık konuları (tarih, doğa tarihi, bilim) ve güncel haber programlarını barındıran 'BBC Haber' adında yeni bir yapı aldı. En yeni değişiklik, kurum içi ve bağımsız yapım şirketlerinden olmak

üzere iki tür aracı editör olması. Aşağıdaki listenin çoğu, bağımsız şirketlerle çalışan editörlerden oluşmaktadır. BBC halen faaliyetlerinin en az %25'ini bağımsız şirketlere vermek üzere anlaşmış bulunmaktadır.

Genel Aracılık

Glenwyn Benson
Denetçi, Enformasyon
(Belgeseller; Güncel Haberler; Uzmanlık Konuları; Güzel Sanatlar, Müzik ve Din)
Email: glenwyn.benson@bbc.co.uk

Krishan Arora
Bağımsız Şirketler Yetkilisi
Email: krishan.arora@bbc.co.uk
Krishan, projelere aracılık etmez ama BBC ile bağımsız yapımcılar arasında bağlantı sağlar ve şükürler olsun BBC'nin aracılık sürecini bizler için biraz olsun rahatlatır.

Belgeseller

Richard Klein
Aracı Editör, Belgeseller
Room 6060, BBC TV Centre, Wood Lane, London W12 7RJ
Email: docs.proposals@bbc.co.uk
Teklifleri e-postayla almayı tercih eder.

Ben Gale
Baş Yapımcı, Belgesel Filmler (BBC 3)
Email: ben.gale@bbc.co.uk

Charlotte Moore
Baş Yapımcı, Belgeseller
Email: charlotte.moore@bbc.co.uk

Maxine Watson
Baş Yapımcı, Belgeseller
Email: maxine.watson@bbc.co.uk

Güncel Haberler & Araştırmalar

Karen O'Connor
Aracı Editör, Güncel Haber ve Araştırmalar
Room 1172, BBC White City, 201 Wood Lane, London W12 7TS
Email: curraffairs.proposals@bbc.co.uk
Teklifleri e-postayla almayı tercih eder.

Lucy Hetherington
Baş Yapımcı, Güncel Haberler
Email: lucy.hetherington@bbc.co.uk

Uzmanlık Konuları

Emma Swain
Aracı Editör
Sorumlu olduğu alanlar: Tarih, Doğa Tarihi, Bilim ve İş Dünyası
Room 6060, BBC TV Centre, Wood Lane, London W12 7RJ
Email: specfact.proposals@bbc.co.uk
Teklifleri e-postayla almayı tercih eder.

Martin Davidson
Baş Yapımcı
Email: martin.davidson@bbc.co.uk

Güzel Sanatlar, Müzik ve Din

Adam Kemp
Aracı Editör, Güzel Sanatlar, Müzik, Din
Room 6060, BBC TV Centre, Wood Lane, London W12 7RJ
Email: Güzel Sanatlar.proposals@bbc.co.uk
Teklifleri e-postayla almayı tercih eder.

Jacquie Hughes
Baş Yapımcı, Güzel Sanatlar ve Din
Email: jacquie.hughes@bbc.co.uk

Kuzey İrlanda

Mike Edgar
Program Yapım Müdürü
Sorumluluk alanı: Kuzey İrlanda (Eğlence ve Organizasyonlar)
Room 229, BBC Northern Ireland, Broadcasting House, Ormeau Avenue, Belfast BT2 8HQ
Tel: (02890) 338 375
Fax: (02890) 338 175
Email: mike.edgar@bbc.co.uk

Jeremy Adams
Factual and CA Network and Commissions – TVCA NI
BBC Northern Ireland
Broadcasting House, Ormeau Avenue, Belfast BT2 8HQ
Tel: (02890) 338 359
Fax: (02890) 338 591
Email: jeremy.adams@bbc.co.uk

İskoçya

Andrea Miller
Sorumluluk Alanı: İskoçya
Room 3169, BBC Scotland, Queen Margaret Drive, Glasgow G12 8DG
Tel: (0141) 338 3646
Email: andrea.miller.01@bbc.co.uk

Neil McDonald
Yaratıcı Yönetmen
Sorumluluk alanı: İskoçya (Uzmanlık Konuları)
Room 3177, BBC Scotland, Queen Margaret Drive, Glasgow G12 8DG
Tel: (0141) 338 2798
Fax: (0141) 338 2510
Email: neil.mcdonald-factual@bbc.co.uk

Galler

Adrian Davies
Sorumluluk Alanı: Galler
Room 4020, BBC Wales, Broadcasting House, Llantrisant Road,
Cardiff CF5 2YQ
Tel: (02920) 322 976
Fax: (02920) 322 418
Email: adrian.davies@bbc.co.uk

David Jackson
Müzik ve Güzel Sanatlar
Sorumluluk alanı: Güzel sanatlar, Klasik Müzik/Performans ve Eğlence

Room E4113, BBC Wales, Broadcasting House, Llantrisant Road,
Cardiff CF5 2YQ
Tel: (02920) 322 111
Fax: (02920) 322 544
Email: davidm.jackson@bbc.co.uk
Fikirleri mektup ya da e-postayla almaktan mutluluk duyar

Dizi Programlar

Nick Fraser
Aracı Editör, **Storyville**
(Uluslararası, belgesel filmlerin ortak yapımı, öne satışı ve tedariki)
Room 202, 1 Mortimer Street, London W1T 3JA
Tel: 020 7765 5211
Fax: 020 7765 5210
Email: storyville@bbc.co.uk
Sadece güzel sanatlar değil, her konuyu değerlendirir. Dizilerle ilgili fazla bilgi için www.bbc.co.uk/storyville adresine bakın

Andrew Cohen
Editör, **Horizon**
Room 5110, BBC White City, 201 Wood Lane, London W12 7TS
Tel: 020 8752 6134
Fax: 020 8752 6155
Email: horizon@bbc.co.uk
Tercihen bir ya da iki sayfalık yazılı teklifleri tercih eder.

Clive Edwards
Baş Yapımcı, Money **Programme**

Room 4116, BBC White City, 201 Wood Lane, London W12 7TS
Tel: 020 8752 7400
Yukarıdaki telefonu arayarak santralle ön görüşme yapabilir ya da yapımcıya yazabilirsiniz.

John Farren
Editör, **Timewatch**
Room 3150, BBC White City, 201 Wood Lane, London W12 7TS
Tel: 020 8752 7079
Fax: 020 8752 6336

Hugh Faupel
Baş Yapımcı, BBC **Religion & Ethics**
Sorumluluk Alanı: İlahiler
Manchester New Broadcasting House, Oxford Road, Manchester M60 1SJ
Tel: (0161) 244 3222

Janet Lee
Dizi Program Yapımcısı, **Imagine**
Room 2358, BBC White City, 201 Wood Lane, London W12 7TS
Tel: 020 8752 7338
Fax: 020 8752 6812

Tim Martin
Dizi Program Editörü, **Natural World**
BBC Doğa Tarihi Birimi
Broadcasting House, Whiteladies Road, Bristol BS8 2LR
Tel: (0117) 974 2139
Fax: (0117) 974 2187

Email: tim.martin@bbc.co.uk
Vyv Simson
Genel Yayın Yönetmeni, **Wild**
BBC Doğa Tarihi Birimi
Broadcasting House, Whiteladies Road, Bristol BS8 2LR
Tel: (0117) 974 6975
Fax: (0117) 923 8867
İlk teklifi e-postayla almaktan mutluluk duyar.

Karen O'Connor
Editör, **This World**
Room 1362, BBC White City, 201 Wood Lane, London W12 7TS
Tel: 020 8752 7877
Fax: 020 8752 7599
Email: karen.oconnor@bbc.co.uk

Sandy Smith
Editör, **Panorama**
Room 1118, BBC White City, 201 Wood Lane, London W12 7TS
Tel: 020 8752 7863
Fax: 020 8752 7199
Email: sandy.smith@bbc.co.uk

Anthony Wall
Dizi Program Editörü, **Arena**
Room G05, 1 Mortimer St, London W1T 3JA
Tel: 020 7765 0020

Program Satın Alma

George McGhee
Denetçi, Program Tedariki

Yardımcısı: Kellie Ashley
Room 6023, BBC White City, Wood Lane, London W12 7RJ
Tel: 020 8743 8000
Email: george.mcghee@bbc.co.uk

Dave Stanford
Baş Yapımcı, Network Current Affairs, Manchester
Sorumluluk alanı: Real Story (haber programı serisi)
The Scanner Hall, BBC Manchester, Oxford Road, Manchester M60 1SJ
Tel: (0161) 244 3899 - Fax: (0161) 244 3916
Email: dave.stanford@bbc.co.uk

CHANNEL 4

Belgeseller

Angus Macqueen
Belgesel Müdürü
Yardımcısı: Clothilde Redfern
Tel: 020 7306 8010
Email: credfern@channel4.co.uk

Meredith Chambers
Aracı Editör, Belgeseller
Yardımcısı : Daniella Eversby
Tel: 020 7306 5192
Email: deversby@channel4.co.uk

Simon Dickson
Aracı Editör, Belgeseller
Yardımcısı: Clothilde Redfern
Tel: 020 7306 8010
Email: credfern@channel4.co.uk

Sarah Mulvey
Aracı Editör, Belgeseller
Yardımcısı: Daniella Eversby
Tel: 020 7306 5192
Email: deversby@channel4.co.uk

Kate Vogel
Editör, 3 **Minute Wonder**
Tel: 020 7306 8431
Email: kvogel@channel4.co.uk

Tarih, Güzel Sanatlar, Bilim, Din

Hamish Mykura
Tarih, Bilim ve Din Programları Müdürü
Yayın sorumlusu: Beth Beamer
Tel: 020 7306 8283
Email: bbeamer@channel4.co.uk

Aaqil Ahmed
Aracı Editör, Din
Assistant: Megan Harries
Tel: 020 7306 8447
Email: mharries@channel4.co.uk

Ralph Lee
Aracı Editör, Tarih
Yayın Sorumlusu: Sagina Shabaya
Tel: 020 7306 6960
Email: sshabaya@channel4.co.uk
David Glover
Yarımcı aracı Editör, Tarih ve Bilim
Yayın Sorumlusu: Sagina Shabaya

Tel: 020 7306 6960
Email: sshabaya@channel4.co.uk

Jan Younghusband
Aracı Editör, Güzel Sanatlar ve Gösteri Sanatları
Yayın Sorumlusu: Libby Watson
Tel: 020 7306 8303
Email: lwatson@channel4.co.uk

Haberler ve Güncel Gelişmeler

Dorothy Byrne
Haber ve Güncel Olaylar Müdürü
Yayın Sorumlusu: Jessica Harber
Tel: 020 7306 8664
Email: jharber@channel4.co.uk

Kevin Sutcliffe
Aracı Editör, Haber ve Güncel Olaylar
Yardımcısı Fatou Jeng
Tel: 020 7306 5359
Email: fjeng@channel4.co.uk

Mark Roberts
Editör, Haber ve Güncel Olaylar
Yardımcısı: Helen Picridas
Tel: 020 7306 1061
Email: hpicridas@channel4.co.uk

Fiona Campbell
Aracı Editör,
Tel: 020 7430 4329
Email: fiona.campbell@itn.co.uk

Eğitim

Janey Walker
Eğitim Birimi Müdürü
Yardımcısı: Anita Tunstell
Tel: 020 7306 8282
Email: atunstell@channel4.co.uk

Matt Locke
Aracı Editör,
Eğitim Yayın Sorumlusu: Becky Macklin
Tel: 020 7306 8305
Email: bmacklin@channel4.co.uk

Adam Gee
Aracı Editör,
Tel: 020 7306 8306
Email: agee@channel4.co.uk

More4 ve Belgelere dayalı olaylar

Peter Dale
More4 başkanı
Yardımcısı: Sharon Tyler
Tel: 020 7306 8749
Email: styler@channel4.co.uk

Katie Speight
Editör, More4
Yardımcısıt: Zinia Scroggs
Tel: 020 7306 8676
Email: zscroggs@channel4.co.uk

E4

Angela Jain
Aracı Editör
Yardımcısı: Sandra Christian
Tel: 020 7306 8672
Email: schristian@channel4.co.uk

Andrew Mackenzie
Aracı Editör
Yardımcısı: Helena Peacock
Tel: 020 7306 6432
Email: hpeacock@channel4.co.uk

Dominique Walker
Aracı Editör
Yardımcısı: Sandra Christian
Tel: 020 7306 8672
Email: schristian@channel4.co.uk

Ruby Kuraishe
Editör
Yardımcısı: Sandra Christian
Tel: 020 7306 8672
Email: schristian@channel4.co.uk

Nations and Regions

Stuart Cosgrove
Nations and Regions Müdürü
Yardımcısı: Debbie Walker
Yardımcısının telefonu: (0141) 568 7105
Email: dwalker@channel4.co.uk

4th Floor, 227 West George Street, Glasgow G2 2ND
Email: scosgrove@channel4.co.uk

ITV

ITV Network Ltd
200 Gray's Inn Road, London W1X 8HF
Tel: 020 782 8000
www.itv.com/commissioning

Alison Sharman
Gündüz Programları Müdürü
Tel: 020 7843 8000
Email: alison.sharman@itv.com

Jeff Anderson
Denetçi, Güncel Gelişmeler ve Belgeseller
Yardımcısı: Lucinda George
Tel: 020 7843 8000
Fax: 020 7843 8158
Email: lucinda.george@itv.com

Jane Rogerson
Denetçi, Uzun Metrajlı Filmler
Yardımcısı: Sian Atkinson
Email: sian.atkinson@itv.com

Liam Keelan
Gündüz programları denetçisi
Yardımcısı: Lucinda George
Email: lucinda.george@itv.com

Matthew Angel
İş Haberleri ve Gündüz Programları Müdürü
Tel: 020 7843 8125
Email: matthew.angel@itv.com

FIVE

22 Long Acre, London, WC2E 9LY
www.five.tv/aboutfive/producersnotes

Haberler, Güncel Gelişmeler ve Belgeseller

Chris Shaw
Kıdemli Program Denetçisi (Haberler, Güncel Gelişmeler ve Belgeseller)
Yardımcısı: Rachael Jenkins
Yardımcısının Tel: 020 7421 7123
Yardımcısının Email: rachael.jenkins@five.tv
Tel: 020 7421 7166
Email: chris.shaw@five.tv

Ian Russell
Yardımcı Denetçi, Haberler, Güncel Gelişmeler ve Belgeseller
Email: ian.russell@five.tv

Bilim

Justine Kershaw
Bilim programları denetçisi
Yardımcısı: Elaine Weir
Yardımcısının telefonu: 020 7550 5653
Tel: 020 7421 7112
Email: justine.kershaw@five.tv

Tarih

Alex Sutherland
Tarih programları denetçisi
Yardımcısı: Elaine Weir
Yardımcısının telefonu ne: 020 7550 5653
Tel: 020 7421 7129
Email: alex.sutherland@five.tv

Satın Alma

Sally Kenchington – Kıdemli Satın Alma Uzmanı
Tamamlanmış programlar açıkça belirtilip Sally Kenchington'un Kanal Five'daki adresine posta ile gönderilmeli. Buna uyulmaması cevapta gecikmelere neden olacaktır. Yazılı kısa bir özeti de ekleyin (e-posta olabilir). Dört hafta içinde cevap vermeye çalışıyorlar.

Bethan Corney – Yaban Yaşam Satın Alma
Yardımcısı: Amy Burgess
Yardımcı Tel: 020 7421 7194

Gerçek Olaylara Dayalı Programlar

Steve Gowans
Denetçi
Yardımcısı: Alison Walton
Yardımcısının Tel: 020 7421 7119
Email: steve.gowans@five.tv

Ian Dunkley
Yardımcı Aracı Editör
Email: ian.dunkley@five.tv

Gündüz Programları, Güzel Sanatlar, Din

Kim Peat
Denetçi, Gündüz Programları, Güzel Sanatlar, Din
Yardımcısı: Louisa Carbin
Yardımcısının telefonu: 020 7421 7113
Tel: 020 7421 7113
Email: kim.peat@five.tv

SKY ONE

British Sky Broadcasting Group
Grant Way, Isleworth, London TW7 5QD
www.sky.com

Gerçeklere Dayalı Programlar

Emma Read
Departman Müdürü
Tel: 020 7705 3000
Email: emma.read@bskyb.com

Steve Regan
Geliştirme Sorumlusu
Yardımcısı: Harpal Uhbie
Tel: 020 7705 3000
Email: steve.regan@bskyb.com

Belgesel

Paul Crompton
Aracı Editör
Tel: 020 7705 3000
Email: paul.crompton@bskyb.com

Jamie Roberts
Aracı Editör
Yardımcısı: Helen Devonald
Yardımcısının Tel: 020 7805 8482 - Tel: 020 7705 3000
Email: jamie.roberts@bskyb.com

Satın Alma

David Smyth
Satın Alma Müdürü
Tel: 020 7705 3000
Email: david.smyth@bskyb.com

Discovery Channel UK

Discovery Networks Europe
160 Great Portland Street, London W1W 5QA
www.discoverychannel.co.uk

Jill Offman
Kıdemli Başkan Yardımcısı, Discovery Networks UK
Tel: 020 7462 3600 - Fax: 020 7462 3700
Email: jill_offman@discovery-europe.com

Marian Williams
Başkan Yardımcısı, Programlar, Discovery EMEA (Avrupa, Orta Asya, Afrika)
Tel: 020 7462 3600 - Fax: 020 7462 3700
Email: marian_williams@discovery-europe.com

Barbara Bellini
Başkan Yardımcısı, Programlar, Discovery EMEA (Avrupa, Orta Asya, Afrika)
Email: barbara_bellini@discovery-europe.com

23- DV ÇEKİM REHBERİ

Bu kısım, kitabın ikinci bölümünde ortaya çıkan bazı temel noktaları özetlemeyi hedeflemektedir. Ayrıca fiili olarak bu işin içindeyseniz bazı kısa ve öz ipuçlarını da kapsamaktadır.

Kitabı okurken hiç kuşkusuz öğrenilmesi gereken bir sürü berbat şey olduğunu fark etmişsinizdir. Ve çekim sırasında neyi hatırlamanız gerektiğini hatırlamanız bazen zor olur! Ayrıca, unuttuğunuz bir şey olup olmadığından emin olmak için ya da kameranızdaki belli bir düğme konusunda kafanız karıştıysa koca b ir kitaba ya da kullanım kılavuzuna bakmak yapmanız gereken en son iştir. Bu çekim rehberi bir çekimdeyken size yardımcı olacak temel bir referanstır. Buradaki varsayımımız filminizi kendiniz çektiğiniz şeklindedir, ama yanınızda bir kameraman varsa ve siz filmi yönetiyor olsanız da aynı derecede yararlıdır.

Rehber aşağıdaki gibi kısımlara ayrılmıştır:

- Kamera Kurulumu ve Menü Ayarları Kılavuzu
- Çekim Kontrol Listesi
- Önemli Çekim İpuçları
- Araç Gereç Listeleri

KAMERA KURULUMU

Çoğu kameralarda, hem profesyonel, hem de yarı profesyonel olanlarda bir ton kurulum menüsü, bazen menü içinde menü bulunur. Eğer bir kamera kiraladıysanız, ödünç ya da satın aldıysanız kameranın doğru kurulumunu bilmelisiniz ve ne yazık ki kullanım kılavuzları belgesel film yapımı için bir 'Ön değer' ayarlarıyla gelmemektedir. Aşağıda belgesel çekimi için gerekli olan tipik menü kurulumu için kısa ve öz bir kaynak kılavuz yer almakta. Bu kısım özellikle Sony Z1 kameralara yönelik olsa da ayarların çoğu diğer kameralara da kolaylıkla uygulanabilir.

Lütfen dikkat: burada çekiminizi ve seslendirmenizi kendi-

niz yaptığınızı ve PAL formatında kayıt yaptığınızı var sayıyoruz. Bir ses kayıtçıyla çalışıyorsanız (SQN mikserle) menüler birazcık farklı olabilir. Aynı şekilde, bir kameraman kullanıyorsanız menü ayarlarında kendi tercihi olabilir. NTSC formatında kayıt yapıyorsanız o zaman gerekli düzeltmeler için kullanım kılavuzunuza başvurun

Manüel ya da otomatik

Burada altın kural manüel konumda çekim yapmaktır, bunun için odak, diyafram aralığı, beyaz denge, kazanç ayarı ve objektif hızı dahil mümkün olduğunca bütün kontrolleri manüel olarak ayarlamalısınız. Kamerayı tanımanın ve fonksiyonlarını elle ayarlamanın yerini hiçbir şey tutamaz. Bunun tek istisnası, odaklanmaya yardımcı olması için 'PUSH AUTO' düğmesini kullanmak olmalıdır ve gerçekten çok acil bir durumdaysanız ve çabucak bir şeyler çekmeniz gerekiyorsa, o zaman -ancak o zaman- kameranın otomatik değerlerine güvenmelisiniz.

Format

Z1 kameralar HDV, DVCam ve DV kayıt yapabilirler. Bütün formatlar bir mini-DV'ye (ya da DVCam bant, ama temelde ikisi de aynı şeydir) kaydedilir. Burada hatırlanması gereken en önemli şey, HDV ya da DV modunda kayıt yapıyorsanız 60 dakikalık mini-DV bandınız altmış dakikalık görüntü kaydedecektir. Eğer DVCam modunda çekim yapıyor ve 60 dakikalık mini-DV kullanıyorsanız o zaman sadece 40 dakika civarında görüntü kaydedilecektir. Çekeceğiniz formatı seçmeden önce iyi düşünün. HDV harikadır ama daha fazla depolama kapasitesi ve yüksek standartlara sahip bir kurgu sistemi gerektirir.

LCD ekran

LCD'nin parlaklığının orta kademeye ayarlandığından emin olun, aksi halde, gerçekten öyle olmasa bile, bir şeylerin aşırı

aydınlatıldığını ya da az aydınlatıldığını düşünebilirsiniz. Ayrıca arka ışığın açık olduğundan emin olun (çok parlak ışıkta çekim yapmadığınız müddetçe), yoksa ekran her şeyi az aydınlatılmış gibi gösterecektir. LCD ve Vizör ayarları LCD/VİZÖR menüsünde veriliyor.

Durum Kontrolü (Status check)
Ayarlarınızı bir bakışta görmenize yarayan, kameranızın arkasında bulunan düğme.

Resim profili
Renk ve kontrast gibi bazı belirli ayarları netleştirmek için kullanılır. Bunu kullanmada çok deneyimli olmadıkça bırakmak en iyisidir.

Otomatik kilit (Autolock)
Bu düğme odak dışındaki bütün ayarlarınızı kilitler. Bu özelliği kimi düğmelere yanlışlıkla dokunabileceğinizden endişe ediyorsanız kullanın. Bununla birlikte yaptıklarınızı unutmayın. Filmin ortasındayken hiçbir şey doğru çalışmıyormuş gibi geliyorsa otomatik kilidiniz açık kalmış olduğu için olabilir!

Zebralar
Bunlardan hoşlanmam çünkü ışık hakkında hüküm vermek gerektiğinde kameraya aşırı bağımlılığa neden olurlar. Size kapalı tutmanızı tavsiye ederim, özellikle kamerayı ilk kullanımınızsa. Bu aşamada LCD'de olup biten bütün diğer şeylere yoğunlaşmak yeterince zordur zaten.

MENÜ AYARLARI
Menü ayarlarını bir kez ayarladıktan sonra siz bir değiştirmedikçe kamera bir değişiklik yapmaz. Aşağıdaki menü mad-

delerinden birini 'off' diye bırakmışsam bu, o işlevi görmezden gelin anlamını taşır.

Kamera ayar menüsü

MENU AYARLARI	ÖN DEĞERLER	YORUM
WB PRESET (Beyaz Denge Ön Ayar)	(DIŞ/OUTDOOR)	Ama beyaz denge için her zaman elle ayar yapmaya çalışın.
WB LEVEL (Beyaz Denge Kademesi)	(0)	
SHOT TRANS	(ÖNERİLMEZ)	Bunlar kamerada mevcut efektlerdir ve uzak durulması gerekir. (Bunların hepsini kurguda yapabilirsiniz.)
COLOUR CORRECT (Renk Düzeltme)	OFF	
STEADYSHOT (Sabit Çekim)	ON	Teorik olarak tripod kullandığınız zaman bunu off konumuna getirmeniz gerekir, ama unutursanız da dünyanın sonu değildir.
STEADYSHOT TYP (Sabit çekim tipi)	STANDARD	
PEAKING	RENK: BEYAZ KADEME: YÜKSEK	
AF ASSIST (Oto-fokus yardımcısı)	(OFF)	
AE RESPONSE	HIZLI	Bu otomatik aydınlatma hızıdır, ama manüel moda kalmaya çalışın.
MARKER (İşaretçi)	(OFF)	
MARKER SELECT (İşaretçi seçimi)	BUNU KULLANMAYIN	
HANDLE ZOOM	H 8; L 2	Handle zoom'u kullanmak için hızı ayarlar.
BARS TYPE	TYPE 1	
FRAME REC	OFF	Kamerayı dondurulmuş görüntü animasyonu için kullanmak istemediğiniz sürece.

İç/dış kayıt

Buradaki ayarlar DVCam modunda ya da HDV modunda kayıt yapmanıza göre değişir.

Ses ayarları

MENU AYARLARI	ÖN DEĞERLER	YORUM
AUDIO MONI	CH1, CH2	
AUDIO OUTPUT (Ses Çıkışı)	2Vrms	
AUDIO MODE (Ses modu)	FS48k	
AUDIO LOCK (Ses kilidi)	KİLİT MODUNDA	DVCam modunda otomatiktir.
AUDIO LIMIT (Ses limiti)	OFF	Duruma bağlıdır. Normalde çok yüksek gürültü olmadıkça (örn. fabrika gibi) off konumunda tutun.
MIC NR	OFF	
INT MIC SELECT	OFF	
XLR SET	XLR CH SEL: CH1, CH2	Mikrofonun tek girişinin iki kanala da kayıt yaptığı anlamına gelir. İki farklı mikrofon kaynağı kullanıyorsanız, bu ayarı değiştirmeniz gerekeceği açıktır.
XLR ACG SET	SEPARATE	
INPUT 1 LEVEL	MIC (0db)	
INPUT 1 WIND	OFF	
INPUT 2 LEVEL	MIC	
INPUT 2 TRIM	0db	
INPUT 2 WIND	OFF	

LCD/VİZÖR (VF) ayarları

MENU AYARLARI	ÖN DEĞERLER	YORUM
(LCD rengi)	Way Up	
LCD BL LEVEL	NORMAL	
Vizör arka ışığı	NORMAL	
Vizör rengi	ON	
Vizör güç	AUTO	

TC/UB ayarları

MENU AYARLARI	ÖN DEĞERLER	YORUM
TC PRESET (TC Ön ayarları)	00:00:00:00	Kameraya koyduğunuz her yeni bant için ilk basamağı ayarlayın.
UB PRESET (UB Ön ayarları)	00:00:00:00	Bu ayarda değilse reset tuşuna basın.
TC RUN	REC RUN	Zaman kodunun sadece kayıtta ilerleyeceği anlamına gelir.
TC MAKE	REGENERATE	

Diğer menü ayarları

Dünya saati ve dil ayarları gibi çok açık olan ayarları buraya dahil etmedim.

MENU AYARLARI	ÖN DEĞERLER	YORUM
QUICK REC (Hızlı kayıt)	OFF	
BEEP (Bip sesi)	OFF	Önemli, çünkü böylelikle kayıt yapmaya her başlamanızda kamera ötmez.
REC LAMP (Kayıt lambası)	OFF	
IRIS DIAL	NORMAL	Aksi halde göstergenin yönü tersine döner.
REMAINING	ON	Kalan bandı LCD'de gösterir.
ZOOM DISPLAY (Zum gösterimi)	BAR	Zumlanan pozisyonu çizgiyi kullanarak gösterme.
EXP FOCUS (Genişletilmiş odak)	AUTO OFF	Belli bir süreden sonra genişletilmiş odağı serbest bırakır.
DATE REC (Tarih kaydı)	OFF	Kapalı olduğundan emin olun, aksi halde tarih resimde görünür.
50i/60i SEL	50i	DV PAL için

KONTROL LİSTELERİ

Çekimden önce

Aşağıda bir çekime hazırlanırken en çok karşılaşılan durumların bazıları yer almakta.

Kamera ve malzemeler

- Objektif temiz mi?
- Kameranın pilleri dolu mu?
- Kamera için yedek pilim var mı?
- Mikrofonlar için yedek pilim var mı?
- Tripodum (üçayak) çalışıyor mu?
- Zaman ayarını doğru yaptım mı?
- Aydınlatma koşulları çekime uygun mu?
- Bütün menü ayarlarımı kontrol ettim mi?
- Doğru formatta kayıt yaptığımdan emin miyim? (DVCam, HDV v.s)
- Çekim listesindeki her şey anlaşılır mı?
- Bütün aletlerin çalışıp çalışmadığını kontrol ettim mi?
- Sağlık ve Güvenlik: Tam bir risk tespiti yaptığınıza emin olun.
- İzinler: bütün ilgili izin formlarını getirdiğinizden emin olun.

Ses

- Kameraya ses gidiyor mu, ses seviyeleri doğru mu?
- Kulaklıklarım düzgün çalışıyor mu?
- Doğru mikrofonu mu kullanıyorum; mikrofonu karşımdaki kişiye doğru mesafede mi tutuyorum?
- Boom kullanılıyorsa, görüntüye girmiyor mu?
- Çekim yaptığım yerin doğal ortam sesini en az 30 saniye kaydettim mi?

• Ses temiz mi, rüzgar sesi ya da geri plandaki sesler engellenebiliyor mu?

Çekim Sırasındaki Kontrol Listesi

• Filmimin konusunu bildiğimden emin miyim ve bütün bu çekimlerle röportajlar konuya uygun mu?
• Ekibim (eğer varsa) çekim hakkında yeterince bilgi sahibi mi?
• Herkesin neyi ne zaman yapacağını bileceği kapsamlı bir çekim planı hazırladım mı?
• Röportajlarda sormam gereken bütün soruları biliyor muyum? Ve röportaj sona erdiğinde, sormam gereken bütün soruları sordum mu?
• Çekim yaptığım yerin doğal ortam sesini en az 30 saniye kaydettim mi?
• Yeteri kadar cutaway çektim mi?
• Çekimlerimi yeterince uzun tutuyor muyum?
• Kendiliğinden gelişen bir şey olması halinde bu hareketi izlemek için serbest olduğudan emin ol.
• Bunu gerçekten iyi yaptım mı? Yoksa ikinci bir çekim almalı mıyım?
• Kurguyu düşünerek çekim yapıyor muyum?
• 'Çizgiyi aşmaktan' sakın.

Unutmayın, iyi bir çekim yapmanın anahtarı her zaman için aşağıdaki konularda uyanık olmanızdır:

• ODAK
• DİYAFRAM AÇIKLIĞI
• ENSTANTANE HIZI
• BEYAZ DENGE
• SES SEVİYELERİ

ÖNEMLİ ÇEKİM İPUÇLARI

Aşağıda size çekiminizde yardımcı olacak ve 'kurguyu düşünerek çekim' yapmanızı garanti edecek ipuçlarının listesi yer almakta.

- 'Üçte bir kuralı'nı hatırlayın ve çekimlerinizi çerçevelerken bu sürekli aklınızda olsun. Çerçevenin üst tarafında karşınızdaki kişinin kafası için yeterince boş alan olduğundan emin olun.
- Çekim yapılan mekanı düşünün. Sadece iyi aydınlatılmış olması yeterli değildir, mekan aynı zamanda öykü hakkında bilgi vermeye de yardımcı olur.
- Mümkünse doğal ışıkla yapay ışığı karıştırmaktan kaçının.
- Videonuzun kurgusunu çok daha kolaylaştıracağından değişik çekim boyutları kullandığınızdan emin olun.
- Kurguda sorun yaratabileceği için aşırı kamera hareketlerinden sakının.
- Yatay ve dikey kaydırmaların başında ve sonundaki görüntüyü muhafaza edin.
- Zum özelliğini kullanmaktan kaçınmaya çalışın: çoğunlukla amatörce görünür ve kurgu sırasında sorun çıkarabilir. Zum özelliğini kullanacaksanız, bunu önemli bir hareket sırasında yapmaktan uzak durmaya çalışın.
- Sekanslar halinde çekim yapın. Görüntülerin kurguda nasıl görüneceklerini dikkatle düşünün (yardımcı olacaksa görsel senaryo taslağı kullanın) ve çekimlerinizin bütün eylemi kapsadığından emin olun.
- Bir görüntüyü doğru almak için zaman harcamaktan korkmayın, bazen yeniden çekmek anlamına gelse bile.
- Gerçekten, ama gerçekten mecbur kalmadıkça kameranızın otomatik fonksiyonlarını kullanmaktan kaçının.
- Büyük çekim oranlarından sakınmaya çalışın. Durmadan çekim yapma yönünde bir eğilim olsa da, bu kurguya gereğin-

den fazla materyal getireceğiniz anlamına gelir. Ölçülü olun.

• Çekimin kontolünün elinizde olduğundan emin olun. Bu hem ekibin hem de katılımcıların kendilerinden ne beklendiğini ve bunun ne kadar süreceğini bildikleri anlamını taşır.

• Sorunlara hazırlıklı olun ve hızlı düşünüp çözüm üretmeyi öğrenin. Örneğin, kulaklıklarınız çalışmazsa LCD'nin üzerindeki ses seviyelerini dikkatle kontrol edin.

• İleriyi düşünün. Bir sonraki adımda ne olacağını bilmeniz gerekir.

ARAÇ GEREÇ LİSTELERİ

Bazen çekim için ihtiyacınız olan her şeyi birlikte getirdiğinizden emin olmak zor olabilir ve saatlerce süren bir yolculuktan sonra çekim yerine geldiğinizde malzemelerden önemli bir parçayı ofisinizde ya da evde unuttuğunuzu anlamaktan daha fazla hayal kırıklığı yaratabilecek başka bir şey olamaz. Aşağıda DSR450 kamera için ayrıntılı bir malzeme listesi yer almakta; listenin içine objektif kapakları, kullanma kılavuzları, temizlik kiti, temizlik kasetleri, filtreler, tepe ışığı, kamera kutuları, fazladan kablolar gibi sıklıkla unutulan malzemeler de dahildir. Z1 gibi küçük bir kamera ile çekim yapıyorsanız o zaman listeniz de biraz daha kısa olacaktır ama bu kamera, ışıklandırma, ses, tripod ve monitör konusunda göz önünde bulundurmanız gereken HER ŞEYİ kapsayan yararlı bir listedir.

DSR450 seti:

1 SONY DSR450WSPL KAMERA
1 SONY ECM-77 MİKROFON
1 RODE NTG-2 MİKROFON
1 CANON YJ12 X 6.5 B4 IRS W/A OBJEKTİF
1 105MM UV – SAYDAM FİLTRE
1 SACHTLER DSR500/450 ÜÇAYAK

1 RYCOTE RADYO MİKROFONU, RX KAMERA AYAĞI
1 RYCOTE 21/22 SMALL SOFTIE
1 SONY DSR/PD/A1 ONBOARD MİKROFON SÜNGERİ
1 SONY CCD KABI
1 SONY DSR500/450 KAUÇUK VİZÖR ADAPTÖRÜ
1 CANON ZOOM BAR
1 CANON ZOOM BAR
1 CANON B4 REAR OBJEKTİF KAPAĞI
1 CANON B4 REAR OBJEKTİF KAPAĞI
1 VARIOUS MINI-DV TEMİZLEME KASEDİ
1 TEMİZLEME SETİ
1 DV SOLÜSYON TEMİZLEME BEZİ
1 PORTABRACE DSR450/SPX900 SOFT
1 PORTABRACE DSR450/SPX900 CASE
1 82MM SAYDAM FİLTRE
1 SONY DSR450 KULLANIM KILAVUZU
1 SONY DSR500/450 ONBOARD MİKROFON
1 SONY DSR500/450 OMUZ ASKISI
1 SONY ECM77 ÖN CAM
1 SONY ECM77 YAKA MİKROFONU
1 IEC C-13 ELEKTRİK KABLOSU
1 GENERIC DSR500/450 PİL
1 GENERIC DSR500/450 PİL
1 GENERIC DSR500/450 PİL
1 GENERIC DSR500/450 PİL
1 GENERIC DSR500/450 ŞARJ CİHAZI
1 GENERIC BÜYÜK KULAKLIK
2 GENERIC PELI SU GEÇİRMEZ KUTU
1 GENERIC PELI SU GEÇİRMEZ KUTU
1 CANON J12 OBJEKTİF KAPAĞI
1 CANON J17E X 7.7 OBJEKTİF
1 CANON J17 OBJEKTİF KAPAĞI
1 SACHTLER BÜYÜK TRİPOD KABI

1 DSR450 İÇİN SONY TAŞINABİLİR BELLEK
1 RODE NTG-2 MİKROFON SÜNGERİ
1 RODE NTG-2 MİKROFON TORBASI
1 PORTABRACE BEYAZ DENGE KARTI
1 PORTABRACE DSR 450 BLUE CAMERA
1 VIDEO 18P TRIPOD KIT TEMPLATE
1 SONY VCT-14 TRIPOD KURMA PLAKASI
1 SACHTLER VIDEO 18P TRIPOD PAN BAR
1 SACHTLER VIDEO 18P TRIPOD
1 RYCOTE Z1E MIC MOUNT (CCA)
1 PİLLERİYLE BİRLİKTE TEPE IŞIĞI

Aydınlatma:

1 DEDO DLH1X150 24V YUMUŞAK LAMBA
3 DEDO DLH4 24V 150W IŞIK
1 ARRI 300W FRESNEL BAŞLIK
1 ARRI 650W FRESNEL BAŞLIK
1 10M KANGAL 4 SOKET MAINS EKSTRA ELEKTRİK KABLOSU
1 13 AMP SİGORTA
2 13 AMP SİGORTA
3 DEDO 150W 24V AMPUL (SİYAH UÇLU)
1 DEDO 150W 24V AMPUL (ŞEFFAF)
1 PHOTON BEARD 2 HEAD ARRI LIGHT
1 2M 4'LÜ UZATMA KABLOSU
1 2M 4'LÜ UZATMA KABLOSU
1 300W 240 VOLT AMPUL (ARRI)
4 3 AMP SİGORTA
2 3 AMP SİGORTA
1 501/PRO5 TRIPOD ÇANTASI KAYIŞI
1 501/PRO5 TRIPOD ÇANTASI
1 650W 240 VOLT AMPUL (ARRI)

2 MANFROTTO KISKAÇ
6 BÜYÜK BAĞLANTI MAŞASI
6 KÜÇÜK BAĞLANTI MAŞASI
1 ARRI D700B LAZY ARM
1 DEDO LAMBALAR İÇİN DEDO KUTU
1 DEDO SILVERDOME DİFÜZYON SETİ
1 DEDO DT24-1E 24V IŞIK KISICI REOSTA (240V)
1 DEDO DT24-1E 24V IŞIK KISICI REOSTA (240V)
1 DEDO DT24-1E 24V IŞIK KISICI REOSTA (240V)
1 DEDO DT24-1E 24V IŞIK KISICI REOSTA (240V)
1 DEDO MEDIUM SILVER DOME IN POUCH
1 DEDO MENGENE KOLU
3 DEDO JEL + MİKROFON SİPERİ (GOBO) ÇERÇEVESİ
1 BÜYÜK STANDARD JEL SETİ
1 GENERIC REFLEKTÖR
1 GENERIC PRİZ GÜVENLİK TEST CİHAZI
1 GENERIC PRİZ GÜVENLİK TEST CİHAZI
1 DEDO GRID FOR SILVERDOME
3 BÜYÜK AYDINLATMA STANDI
2 MANFROTTO AYDINLATMA KABLOSU
2 AYDINLATMA ELDİVENİ
2 AYDINLATMA ELDİVENİ
4 DEDO AYDINLATMA STANDI
1 DV SOLUSYONLARI 1/2 CTB DEDO LIGHT
1 DV SOLUSYONLARI 1/4 CTB DEDO LIGHT
1 DV SOLUSYONLARI FULL CTB DEDO LIGHT
1 DEDO YÜKSELTME TABLASI
1 PORTABRACE ZIPPED BLACK POUCH
1 MANFROTTO LAZY ARM KNOB & SPRING
4 RCD PRİZ GÜVENLİK ADAPTÖRÜ
3 RCD PRİZ GÜVENLİK ADAPTÖRÜ
1 ÇEŞİTLİ REFLEKTÖR TORBALARI
1 DV SOLUSYONLARI FULL CTB JEL

1 DV SOLUSYONLARI 1/2 CTB JEL
1 DV SOLUSYONLARI 1/4 CTB JEL
1 ÇEŞİTLİ KÜÇÜK DİFÜZYON JELLERİ
2 MANFROTTO SPIGGOT
4 DEDO STIFFENING ROD FOR SILVERDOME

Monitör:

1 SONY PVM-6041QM 6"CRT MONITÖR
1 SONY MINIJACK TO 3X FEMALE PHONO
1 6" MONITOR İÇİN PORTABRACE YUMUŞAK KILIF
1 BNC FE TO FE BARREL ADAPTÖR
1 BNC FE TO PHONO MA ADAPTÖR
1 BNC MA TO PHONO FE ADAPTÖR
2 BNC TO BNC LEAD
2 IEC C-13 MAINS KETTLE LEAD
1 GENERIC NP1 PİL
1 GENERIC NP1 PİL
1 GENERIC NP1 PİL
1 GENERIC NP1 PİL
1 GENERIC NP1 ŞARJ CİHAZI
1 GENERIC PELI SU GEÇİRMEZ KUTU
1 x MICRON EXPLORER RADYO MİKROFON SETİ
1 x SONY DUAL RADYO MIKROFON SETİ
+ MINI-DV STOĞU
+ PİLLER

BÖLÜM 6
FİLM YAPIMCILARI İLE RÖPORTAJLAR

Bu bölüm, dört film yapımcısı Esteban Uyarra, Erik Bäfving, Marc Isaacs ve Ben Hopkins'le yapılan röportajları kapsar. Belgesel Fim Yapımcıları Grubu'ndan Kerry McLeod tarafından gerçekleştirilen röportajlar film yapım sürecini ve daha özelde yönetmenlerin, yönetmenliğe yönelik özgün yaklaşımlarını aydınlatmaktadırlar.

24- BOOGIE WOOGIE PAPPA'NIN YÖNETMENİ ERIK BÄFVING İLE RÖPORTAJ

Biyografi

1973 yılında Malmö'de doğan Erik, 1996-1998 yılları arasında Skurup'daki sinema okulunda öğrenim gördü. 1998'de çektiği Ingmar Bergman'ın set dekoratörü P.A. Lundgren'i anlatan *Set designer PA Lundgren* adlı 58 dakikalık belgesel filmi 2000 yılında, alternatif bir rock grubunun mücadelesini işleyen 58 dakikalık *Hard to Smile with a Black Tooth in your Mo-*

uth adlı belgesel film izledi. 2000 yılında WG Film'de çalışmaya başladı ve ölen babasıyla ilgili 12 dakikalık kısa filmi *Boogie Woogie Papa*'yı çekti. Bu filmle sekiz uluslararası ödül kazandı. Daha yeni çalışmaları arasında Malmö'nün kenar mahallelerinde yaşayan bir hiphop grubunun yaşamı ile ilgili 72 dakikalık belgesel *Get Busy* (2003) bulunmaktadır. Bu filmde, intihar eden bir arkadaşlarının trajedisini paylaşır. 2003 yılından beri çeşitli belgesellerin kurgusunu yapmış olan Erik, bu sıralar bir belgesel ve bir kısa film üzerinde çalışmaktadır.

Film Üzerine

Sadece yönetmenin babasının fotoğrafları kullanılarak oluşturulan film, Erik'in samimi öyküsünü ve daha önce tab edilmemiş binlerce fotoğrafla babası ile olan ilişkisini anlatır. Film, bir babanın özel yaşamını ve onu trajik sonuna götüren ipuçlarını ortaya çıkarır. Filmin kazandığı çok sayıda ödül arasında San Francisco Film Festivali'nde Golden Gate Ödülü, Marsilya Belgesel Film Festivali'nde Le Prix Planete, Uluslararası Leipzig Belgesel ve Animasyon Filmleri Festivali'nde Golden Dove ve Genç Jüri Ödülü yer alır.

Biraz filmden ve ardındaki hikayeden söz edebilir misin?

Filmin başında dediğim gibi, babamın dosyalarından birine bakarken onun fotoğraflarından bir film yapma düşüncesi geldi aklıma. Onun ne kadar iyi bir fotoğrafçı olduğunu görünce şaşırdım; sadece ailenin keyifli anlarını yakalamakla kalmıyor aynı zamanda aradaki hüzün, yalnızlık ve endişe anlarını da yansıtıyordu. Bu hikayeyi, neyin yanlış gittiğini anlatmak, hayatımdaki bu büyük olaya bir şekil vermek ve onun bizden nasıl kaçıp gittiğini anlatmak için bir arzu duyuyordum içimde. Ama buna cüret edebileceğimi asla düşünmemiştim. O zamanlar İsveç'te 1 ila 12 dakika arası kısa belgeselleri gösteren *İkon* adında bir televizyon programı vardı. Kısa belgesellerle

ilgili fikirlerimin bir listesini gönderdim. Babamla ilgili film de bunların arasındaydı ve eğer birini seçecek olurlarsa seçtikleri filmin *Boogie Woogie Papa* olmamasını umuyordum. Ama tabii ki onu seçtiler.

Başından beri filmin tarzı konusunda düşündüğün bir şey var mıydı yoksa sonradan mı gelişti?

Tarz konusunda emindim. Çocukluğumda Kalle adlı sıradan bir İsveçli çocuğu anlatan bir çocuk programı vardı televizyonda; hikaye sadece fotoğraflar ve bir anlatıcıyla anlatılırdı ve ben o programı severdim. Filmimin öyle bir şey olmasını istedim: basit, hikayeye ve resimlere odaklanan.

Filmin yapısını oluşturmaya, arşiv ve müziği kullanarak bir öykü yaratmaya nasıl başladın?

Beğendiğim fotoğrafları bilgisayarıma yükledim ve hikayeyi yazmaya başladım. Hatırlayan ve hisseden bir insan olmakla, dramatik yapıyı düşünen bir filmci olmak arasında gidip gelmek tuhaf bir süreçti. Bazen fotoğrafları anılardan bir öykü çıkarmaları için kendi hallerine bıraktım, bazen bazı belirli anılara şekil verecek fotoğrafları aradım. Kişisel olmak istedim, özel değil. İzleyicinin benim çocukluğumun atmosferini ve duygularını tanımasını istedim ve onları dışarıda bırakmamaya çalıştım.

Filmin tamamını fotoğraflarla oluşturdun. Görünüşe göre ana tema bu kararı destekliyor, ama bu şekilde çalışmak hiç kısıtlayıcı oldu mu ya da sorunlarla karşılaştın mı?

İşlemin bir aşamasında, filmin sonunda, boynunda asılı kamerasıyla bir sahilde yürüyen babamın Super 8 mm'lik bir filmini kullandım; film kamerasına dönüp onun bir resmini çekmesiyle biten harika bir çekimdi. Ama sonra sondaki o Super 8mm'lik çekimin, fotoğrafların odağını ve enerjisini çaldığını

fark ettim, bu yüzden bu güzelliği öldürmeliydim. İşte o zaman fotoğrafların gücünü anladım. Ama bu kısıtlamalar, yalnızca fotoğrafları kullanmak ve bunu sadece 12 dakikaya sığdırmak çok yararlı oldu ve kimi acı veren anıların keşfi için destekleyici bir çerçeve sağladı.

Nasıl ve nereden kaynak buldun?

İsveç Film Enstitüsü 'Film i Skåne' ve yapım şirketi WGfilm'in yanı sıra İsveç Televizyonu *İkon* programı aracılığıyla kaynak sağladılar.

Senin tarza ilişkin tercihinle fon sağlayıcıların tercihi arasında bir anlaşmaya varmış mıydınız?

Ikon'un bana vermiş olduğu 12 dakika sınırlaması dışında bir şey yoktu, ama ben bu sınırlamayı gerçekten sevdim. Zaman zaman filmin daha uzun bir versiyonunu yapmayı planlıyordum ama yapmamış olduğuma memnunum. Bazıları filmi biraz daha değişik yapmamı, konuşma kısmında daha fazla duygu kullanmamı istediler, ama filmi yapmanın yolunun bu olmadığından emindim. Bu filmin benim için ne denli önemli olduğunu biliyordum ve bu nedenle ödün vermedim.

Çoğu kimse kısa bir belgesel film yapmanın, uzun belgesel yapmaktan daha kolay olduğunu zanneder, ama ben tersini düşünüyorum. Tempoyu ve öyküyü tam yerinde ayarlamak çok önemli. Bize biraz öyküden bahsedebilir misin? Örneğin, babanın ölümüne yol açan nedenleri neden filmin sonunda açıklamayı seçtin?

Filmin kronolojik olmasını istedim. Eğer korkutucu ve kafa karıştırıcı bir şeyin içinden geçiyorsan, anlamaya başlaman için hikayeyi kendi kendine defalarca anlatman gerekir. En baştan başlar, ipuçları bulmaya çalışarak sona doğru ilerlersin. Belki biraz sadistçe bir duyguyla, babamın kendi canına kıydı-

ğını öğrendiğimde yaşadığım şoku izleyicinin de yaşamasını istemiş olabilirim. Filmi defalarca izlemiş olmama rağmen hala izlediğimde sonuna doğru nabzım yükselir. Ama başlangıçta şüpheli bir merak uyandırmadan bir çocukluk anısı hakkında bir hikaye anlatamazsınız. Bu nedenle babamın iki yönünü de sundum: neşeli, eğlenceli baba ve sonra daha gizemli baba. Sanırım bu merak ve şüpheli bir beklenti yaratır.

Boogie Woogie Pappa çok kişisel bir film. Bunu yapmak senin için zor oldu mu? Duygusal boşalmalara neden oldu mu?

Bazı noktalarda acı vericiydi ama başlangıçta düşündüğümden çok daha fazla heyecan verici ve rahatlatıcıydı. Babam öldüğünde ölümüyle ilgili hiç kimseyle konuşmamıştım. Bu bir tabuydu, utançla doluydu ve kendimi çok yalnız hissediyordum. Filmi bu utanç duygusuna ve o aptal tabulara duyduğum öfke nedeniyle yaptım. Acıyla 'of' demek bir rahatlamaydı ve bu şekilde insanların neden söz ettiğimi anlamasını sağlayan bir film oldu. Ama filmi ilk kez İsveç'teki büyük festivalde 500 kişilik bir izleyici topluluğuyla birlikte dev bir perdede izlediğimde bu farklı bir deneyimdi. 'Tanrım, ben ne yaptım? Filmi durdurun, geri alacağım!' demek istedim.

Neden belgesel?

Kurmaca ya da belgesel öykü anlatımını pek fazla ayırmıyorum ben. Hepsi bir öykü anlatmakla ve bunu iyi yapmakla ilgili. Kurmaca filmde, her şeyi bir senaryondun içinde uydurursun ve sonra bu karalamadan görüntüler üretirsin. Belgesel filmde tam tersi yönde çalışırsın, senaryoyu görüntünün içinde bulmaya çabalarsın. Ben, belgesel çekmeye çok da meraklı değilim; bir film yaratmak için bütün o görüntüler ve sahnelerle uğraşma kısmını seviyorum. Sorunun cevabına gelince, henüz bilmiyorum, ileride de kurmaca film de yapabilirim.

Belgesel film yapımıyla uğraşmaya nasıl başladın?

Sinema okulunu bitirdim ve memleketimde yaşayan yaşlı bir adamdan söz edildiğini işittim. Adı P.A. Lundgren'di ve Ingmar Bergman'ın set dekoratörüydü. Onun hakkında kimse film yapmamıştı. Küçük dairesinde ziyaret ettik. Bir dolaptan *The Seventh Seal* (Yedinci Mühür) ve diğer muhteşem İsveç filmlerinin eskiz ve çizimlerini çıkardı. Okuldan bir arkadaşım ve ben onun portresini çizmenin büyük bir fırsat olacağını düşündük. Ben aslında kurmaca film yapmak istiyordum ama çok zor olacağını hissediyordum. Belgesel daha kolaydı, sadece kamerayı alıp iyi bir öykü ve görüntüler araman yeterdi.

Sana neler ilham verir? Sence iyi bir fikri sağlayan nedir?

Belgesellere gelecek olursak, ben her zaman belirli bir konudansa film yapmanın sanatıyla daha fazla ilgili oldum. Önemli bir konudan ziyade tek bir görüntü bana daha fazla ilham verebilir. Önemli olan konu değil, senin onu nasıl anlattığındır.

Bir film için kötü fikirler var mıdır? Neyin işe yaramadığını düşünürsün?

Hala film yapımından çok gazetecilikle ilgilenen insanlar tarafından yapılan birçok belgesel var. Bu belgesel yapmanın önemli bir yolu ve bunu yapmaya devam etmeliler, ama ben kendi adıma bunu yapmakla hiç ilgilenmedim. Ben filmle duygusal bir araç olarak ilgilendim; bunu göz önüne almayan her film benim için kötü bir fikirdir.

Avrupa'da belgeselin durumunu nasıl değerlendiriyorsun?

Belgeseller artık her zaman olduklarından daha fazla sinema özelliğinde. Belgesel film yapımcıları tarzın dramatik ve eğlendirici taraflarının daha fazla farkına varmış gibiler. Hikayelerini anlatmak için kurmaca filmin standartlarına doğru hareket ediyorlar; daha fazla kişiye ulaşmak ve bir etki yaratmak isti-

yorsanız bu yaklaşım daha iyidir. Ama iyi bir drama yaratmak için gerçekliği değiştiriyorsanız, her zaman için o ince çizginin farkında olmalısınız. Bazen belgesellerin sinema salonlarına girmek için mücadele ettiklerini ve bunun için ne gerekiyorsa yapacaklarını hissediyorum.

Şimdi neyin üzerinde çalışıyorsun?

Başka yönetmenler için iki belgesel kurguluyorum kendi kısa filmimin senaryosunu yazıyorum; bu kez kurmaca.

Yeni başlayan belgeselciler için verilecek bir parça tavsiyen olsaydı, bu ne olurdu?

Görüntünün ve kurgunun duygusal ve dramatik gücünü kullanın. Daha iyi bir film yapmak için dramatik araçları kullanın ama bir yandan de gerçekliği kontrol edin...

25- LIFT'İN (ASANSÖR) YÖNETMENİ MARC ISAACS İLE RÖPORTAJ

Biyografi

İlk filmi *Lift*'in çekildiği yerin çok yakınında, Londra'nın Doğu Yakası'nda doğan Marc Isaacs belgesel filmlerde çalışmaya 1995 yılında yardımcı yapımcı olarak başladı. *Twockers* ve ödüllü *Last Resort* filmlerinde Pavel Pawlikowski'nin asistanlığını yaptı. 2001'de *Lift*'i tamamladıktan sonra BBC için mağaza hırsızlığının alt kültürüyle ilgili iki belgesel çekti, her iki film de BAFTA ödülüne aday gösterildi. Channel 4 için yaptığı belgesel filmi *Travellers*'ı (Gezginler) İngiltere'ye farklı bir bakış sunan *Calais: The Last Border* (Calais: Son Sınır) izledi. Son filmi *Philip and His Seven Wives* (Philip ve 7 Karısı) ilk gösterimini 2005 yılında Sheffield Uluslararası Belgesel Film Festivalinde yaptı.

Film Üzerine

Filmin yönetmeni, bina sakinlerinin nasıl tepki vereceklerinden emin olmaksızın çok katlı bir binanın asansörüne kamerasıyla yerleşti. Bina sakinleri ona güvendiler ve hayatlarında kendileri için önemli olan şeyleri anlattılar. Sonuç, çok kültürlü bir toplumun nükteli ve hareketli bir portresiydi.

Bu fikir nereden aklına geldi ve nasıl başladın?

Last Resort'ta çalışıyordum ve çekim mekanlarından birisi Margate'deki çok katlı bir binaydı. Yıl 1998 ya da 1999'du, çok sayıda Kosovalı ve şehirdeki diğer mültecilerden vardı. Çoğunlukla Çek çingeneler, Kürtler ve İranlılar vardı. Binada İngilizler, Margate'nin yerlileri yaşıyordu ama mülteciler de vardı. En üst katta çekim yapıyorduk bu nedenle her gün asansörü kullanıyorduk. Nasıl olduğunu tam olarak hatırlamıyorum ama Pawel'le [filmin yönetmeni Pawel Pawlikowski] asansör hakkında ve asansörün film çekmek için nasıl da ilginç bir yer olacağı konusunda konuşmaya başladık. Bundan o kadar çok söz etti ki, kafama kazınmıştı. Muhtemelen bir süre için bu konuyu unuttuğumu sandım, ama aslında unutmamışım.

İki yıl sonraydı, bir yapım şirketi onlarla birlikte Channel 4'e gitmemi istedi. Yeni bir seri olan Alt-TV için yeni yönetmenlere sponsor olacaklardı. £40,000 bütçesi vardı ve sanırım Channel 4 birçok bağımsız yönetmene görev verecekti. Bir şirketle çalışıyordum, bana gitmemi ve bir fikir sunmamı önerdiler. Gerçekten bir fikrim yoktu ve son dakikada gittim, aslında çok da emin olmadığım bir sunum yaptım. Sunumun ilk birkaç dakikası içinde her halükarda bunu yapacaklarını söylediler. Dört beş yıldır farklı yönetmenlere asistanlık yapıyordum, yani deneyimli sayılırdım ama kendi filmimi yapmamıştım hiç. Ve görüşme bittiğinde tam kapıdan çıkmak üzereydim ki, birden bire nereden aklıma geldiyse -gerçekten plan-

lamamıştım- 'Ah, asansör hakkında başka bir fikrim var,' deyiverdim. Kontrolüm dışında, öylece yeniden aklıma gelmişti. Sözler ağzımdan dökülüveriyordu, bir süre için bir asansörde durup bina sakinlerini filme çekmek istediğimi söyledim. Toplantıda iki aracı editör vardı, Peter Dale ve Adam Barker, bu fikir onları çok eğlendirmişti ki gülmeye başladılar. Sonra, 'Peki ne yapacaksın orada?' diye sordular. Ben de, 'Ne yapacağımı bilmiyorum. Sadece olacakları görmenin ilginç bir durum olacağını düşünüyorum, özellikle bu tür bir seri içinde deneysel bir çalışma olabilir,' dedim. Gerçekten de öyleydi. Odadan çıktım.

Yapım şirketinin sahibi olan kadın o akşam bir parti veriyordu ve Peter Dale de oradaydı. Onunla ilk kez o gün karşılaşmıştım. Tuvalete gittim ve işemeye başladım, o da gelip yanımda işemeye başladı sonra dönüp, 'Bugün senin filmini işleme koyduk,' dedi. Ve o oldu. Gerçekten çok tuhaftı, bu benim onaylanan ilk işimdi. Tuvaletten çıkıp birkaç şişe şampanya içtiğimi ve sabah paniklemiş bir halde uyandığımı hatırlıyorum, benim o aptalca fikrime gerçekten inanıyordu.

Belki işler benim hatırladığım kadar kendiliğinden gelişmemiştir. Bir günlüğüne bir araştırma yapmak için Channel 4'e gitmem gerektiğini anladığımda, içinde film çekmeye karar verdiğim binaya belki de çoktan gitmiştim bile. O binayı kullandım, çünkü gerçekten karışık kültürlerin olduğu bir bölgedeydi. Çocukluğum oralarda dolaşarak geçti, bu yüzden bölgeyi çok iyi tanıyordum.

Nerede bu bina?

Commercial Street'de, Brick Lane'e paralel. Ve çocukken pazarda çalıştığım Petticoat Lane'in yakınında. Binayı hatırlıyordum. Hakkında özellikle bir şey hatırlamıyordum ama eğer böyle bir film yapacaksam sadece beyaz işçi sınıfı ile ilgili bir film olmasını istemediğimi düşündüm. Melez bir film olması-

nı ve değişik karakterleri içermesini istiyordum. Ama ayrıca Doğu Yakası'nın dışına hiç çıkmamış olan yaşlı Yahudilerle de ilgileniyordum ve bazılarının hala orada yaşadıklarını biliyordum. Araştırma yapmak için gittiğimde Lily ile karşılaştım ve onunla karşılaşır karşılaşmaz bu filmi yapmam gerektiğine ikna oldum. Ama yeteri kadar ilginç karakterlerin olduğundan emin olmalıydım. Binada oldukça fazla daire vardı, bu yüzden ilginç karakterler olacağını farz ettim ve bir araştırmacı tuttum, Andrew Hinton. Ondan, gidip herkesin kapısını çalmasını ve onlarla konuşmasını istedim. Asansörde ortaya çıkmadan önce onlarla karşılaşmak istemiyordum. Birden orada belirirsem, bir günden diğerine ortaya çıkarsam bunun bana iyi bir başlangıç şansı vereceğini, bir şeylerin olacağını hissediyordum. Bu nedenle, ortalıkta dolaşması için Andrew'u yolladım, o da kısaca orada asansörle ilgili bir film çekileceğini anlattı ve her kişiyle ilgili bir paragraflık bir açıklamayla bana geri döndü; böylece kimin nerede olduğu hakkında bir fikrim oldu. Bu iyi bir şeydi, çünkü onlar beni tanımadan önce ben onları tanımıştım ve birazcık hazırlık yapabilirdim.

İyi bir karakteri yaratan şey nedir?

Asansörde bu çok özel bir durumdu. Kendime bir yere yerleştirdim ve hayat bana geldi. Bir bakıma film kendini biçimlendirdi, çünkü insanlar içeri girip kendilerini tanıtıyorlardı ve çekim boyunca çekimi yapılacak karakterlere karar verdim. Öyle ya da böyle, bir şekilde bana ilgi çekici gelen insanları aradım. Lily ile ilgili gerçek, onun bana büyükannemi hatırlatmasıydı. Benim çok aşina olduğum bir karakterdi... Bir çekim olduğunu söyleyecektim ama bu muhtemelen yanlış sözcük olur... bir bağ, diyelim. Her zaman yiyecekle geri dönen Bangladeşli adam; onun konukseverliği çok ilgimi çekti ve gerçekten olağanüstü bir mizah duygusu vardı ki bu benim her zaman aradığım bir şeydi. Mizah duygusuna sahip insanlar bul-

mak hoşuma gider.

Bununla birlikte, trajik hikayeler de ilgimi çekiyordu. Anne babasının öldüklerinden söz eden bir adam vardı. Asansöre bindi ve ona bazı sorular sordum. Sorulardan bir tanesi, 'Bugün hakkında ne düşünüyorsunuz?' şeklindeydi ve o dedi ki, 'Sadece saatin ilerlemesini seyrediyorum,'; o zaman bunun söylemek için tuhaf bir şey olduğunu düşündüm. Demek istiyorum ki, ben de bazen saatin ilerlemesini seyrederim ama bu çok umutsuz göründü bana. Sonra onu etrafta gördüm, her zaman biraz tuhaf görünüyordu, böylece onu daha fazla tanımak istedim. Filmdeki herkesin bir parça ilgi çekici bir yanı vardı.

Birçok kişiyi çektim. Bazıları ilgi çekici cevaplar vermediler ben de onların peşine düşmedim. Ama bu başka filmlerde daha başka olur. Şimdi Barking'de olaylar hakkında cidden rahatsız edici görüşleri olan insanlarla çalışıyorum ve bu farklı bir ilişki şekli. Burada duygusal bağdan ziyade büyük bir merak var, ama filmde aynı zamanda kendinizi yakın hissedeceğiniz karakterler de olacak, buna ihtiyacınız olduğunu düşünüyorum. Bir filmin başarılı olması için duygusal bağ da hissetmelisiniz.

Filmin yapısının ne kadarını kafanda oluşturmuştun?

Dürüst olmak gerekirse tamamıyla bomboştum, yönetmenlik ve amaçla ilgili hiçbir düşüncem yoktu. Kulağa biraz hedefsizlik gibi gelebilir ama bir bakıma da öyleydi. Oraya başlangıçtaki önermenin oldukça güçlü olduğunu bilerek girdim ama olayların nasıl gelişeceğine dair gerçekten bir fikir yoktu aklımda. Muhtemelen asansörden çıkıp insanları kendi hayatlarında izleyeceğime dair bir fikre kapılmıştım. Bunu Lily ile denedim ama işe yaramadı. Ve bunun büyüyü bozacağını anladım hemen. Asansör mükemmel bir alandı ve orada ayrılmam gerekmiyordu. Her şey bana geliyordu. Sinemasal an-

lamda bu alanın kendine özgü bir yanı vardı. İnsanlar içeri gelecekler ve bir yere saklanamayacaklardı; biraz acımasızca ama gerçekten ilginç bir şeydi; insanların söyledikleri ve yaptıkları her şey büyütülmüştü, çünkü sadece yüzden ibarettiler, hepsi bu. Ve alanın biçimsizliği, kapıların açılması insanların içeri girmeleri, perde gibiydi, sanki sahneye çıkıyorlardı.

Ondan sonra filmin nasıl gelişeceğini düşünmek zorundaydım ve bu, sadece o alanda bulunmamla gerçekleşti. İki hafta sonra -başlangıçtaki uğultu, orada bulunmanın ve bu insanlarla tanışmanın coşkusu geçtikten sonra- büyük bir kriz geçirdim, çünkü 'bunu nereye vardıracağım?' diye düşünüyordum.

Krizden sonra filmi nasıl geliştireceğim konusunda uzun uzun düşündüm. Karakterlere geri dönebileceğimi ve onların derinine inmek için çareler bulabileceğimi fark ettim, ya da bir kız arkadaş aramak için dışarı çıkan ve sarhoş olarak geri dönen adamınki gibi kısa öyküler anlatmaya çalışırdım. Çok kısa bir öykü ama öykü işte. Ve bu olaylardan elimde yeterince olursa bunun filme ivme kazandıracağını fark ettim. Sadece insanları peş peşe çekmek değil, insanları gerçekten tanıyorduk.

Soruları farklı bir yaklaşımla yönelttik. Filmin gerçekten yoğun olmasını istiyordum. Asansörde bir yabancı olmanın dinamiğini ve insanların buna karşılık vermesini korumak istedim. Konuşmaların sohbete dönüşmesini istemiyordum ya da onlarla çekimim gevşeyebilir, kenarlarından aşınabilirdi, bunu istemiyordum. Tamamen odaklanmış olmak istedim. Bu yüzden, filme bir tür ağırlık kazandıracak türde evrensel sorular düşündüm. 'Dün akşam yemeğinde ne yediniz?' gibi şeyler değil. Daha çok, 'Dün gece rüyanızda ne gördünüz?' ya da 'Hiç aşık oldunuz mu?' gibi sorular. Soruların hepsi farklı şeylerden ortaya çıktı. Bazen birinin yüzü bir düşünceyi ateşledi, bazen alanın kendisi bir rüya gibi gerçekdışı göründü. Bazen kendimi bir tımarhanede gibi hissettim.

Kurgu için nasıl çekim yaptın?

Güzel sekanslar çekerek! Filmin montajdan sonra nasıl görüneceği konusunda pek düşünmedim gerçekten. Konuları rasgele bulduğumu kavradım; filmde olanlar din, aşk, ölüm, hastalık, yaşlanma ve çok kültürlülük karakteristikleriydi. Bir bakıma, bütün bu konuların filmin yapısını bir biçimde şekillendirecekleri yönünde inancım vardı. Kurguda tek tek karakterlerin hikayelerini kesip montajladık sadece. Zaman çizelgemizde Lily'nin hikayesi, (alkolik) Peter'in hikayesi ve Bangladeşli adamın (Mr. Quereshi) hikayesi vardı. Onların bütün anlarını çizelgeye aldık. Bazı karakterleri tamamen çıkarıp atmak zorundaydık, çünkü onların hikayelerini anlatacak zamanımız yoktu. Diğerlerini kısalttık. Kurgu safhası esasen, hikayeleri birbirine dokuma ve aynı zamanda temaya ilişkin kimi gelişmeler yapma çabası halini aldı. Ama bir bölümde din konusu, diğerinde aşkla uğraşmadık. Bütün hepsini karıştırmak durumundaydık.

Kurgu için bu iki şey konuşuldu, bir de gerçekten önemli olan film çekiminin doğal kronolojisi vardı. Her şeyin ilk günden beri nasıl olduğuna dair bir duygu yaratmak istedim; insanların garip tepkileri, sinirli tepkileri, kuşkulu tepkileri bir noktadan sonra daha açık bir hal almaya başladı ve ben meraklandıkça onlar daha çok şey anlatmaya başladılar. Öykünün bir kısmı bununla ilgili, ben yaklaştıkça onların daha çok açılması. Bu da filme bir ivme kazandırdı. Böylelikle filmi nasıl montajlayacağımızı belirleyen üç farklı bakış açısı oldu.

Senle filmi sipariş edenler arasında bir taviz söz konusu muydu?

Benim için tek kısıtlama filmin 24 dakika olması zorunluluğuydu. Çok memnun kaldığım 32 dakikalık bir kurgu yapmıştım ve sekiz dakikalık kısmı filmden çıkarması zordu; o zaman festival olayının da farkında değildim. Filmin iki versi-

yonunu yapmalıydım ama filmimle ne olacağını gerçekten bilmiyordum. Böylelikle bir versiyonu kurguladım. 32 dakikalık versiyonun VHS'de kaba kurgusunu yaptım, ama asıl çekimler de atıldı, böylelikle geriye dönmem artık mümkün değil. Elimde sadece bu 24 dakikalık versiyon var, ama fazladan bir kaç dakikayla bir VHS. Bir diğer kısıtlama, çekim sırasında da farkında olduğunu düşündüğüm reklam arasıydı; aslında kesinlikle farkındaydım. Böylelikle reklama girip çıkmak için hikayenin içine asansörün arızalandığı bir kısım yerleştirdim.

Arızayı sen planlamadın, değil mi?!

Hayır, asansörde mahsur kaldım ve sekansı kurtarmak için etrafı çektim. Yine de başka bir sürü şeyi planladım. Benim planlayıp da kendiliğinden olmuş gibi görünen pek çok şey var. Örneğin, bir adamın içeri gelip şizofrenisi hakkında konuşması. O hikayeyi bana asansörün dışındayken anlatmıştı, yani ona olanları biliyordum. Ama filmi asansörde çektiğim için, asansöre girdiğinde sormalıydım. Ona bu hikayeyi anlatıp anlatmayacağını sordum, kabul etti. Çekimlerin ilk bölümlerinde karakterlerle bir sürü şey yaşandı ve bunları çekim yaptığım alana getirmem gerekti. Mesela kadının biri getirdiği dini posterleri asansöre yapıştırır. Kadının dairesine gittiğimde her yerde dini ikonları görünce onun hikayesi hakkında göstermek istediğim şeyi filmi çektiğim yerde yansıtmaya çalıştım.

Onları aşağı yukarı indirip çıkardın mı?

Bazen onları asansörde biraz uzun tuttum, evet. Ama kurguda dikkatli olmak zorundasın, katlar arasında hareket ettiğimizden karakteri vermek için kısıtlı bir zamanımız var ve eğer çok uzun kalacak olursak film başka bir yöne doğru gitmeye başlar. İnandırıcı olması için asansörü çabuk terk etmeleri gerekiyordu.

Sana ne ilham verir?

Başladığımda bunu düşündüm, bunu yapmayı istediğimi hiç bilmiyordum. İçine tesadüfen düştüğüm bir iş olduğunu söyleyemem, çünkü yaptığım şey bana çok anlamlı geliyor, ama aslında yapmayı hiç hayal etmemiş olduğum bir şey. İngiltere'den kaçmayı başardıktan sonra birkaç yıl seyahat ettim ve film yapmayla seyahat etmeyi hep kıyaslarım. Çantanızı sırtlayıp giysilerinizi almak yerine, kameranızı paketleyip yola çıkarsınız ve deneyimlerinizi yaşarsınız. Film yapmanın tek farkı, bunu bir film olarak şekillendirmek zorunda olmanızdır. Film yapmanın seyahat etmek gibi olduğunu düşünüyorum ve bu işi yapmamın nedeninin de bu olduğunu sanıyorum, çünkü sürekli yeni deneyimler yaşayamayacağım, etrafımda olanları sorgulamayacağım ve bir anlam çıkaramayacağım bir hayata katlanamazdım. Onu bir film haline getirmek, her zaman için bir savaşım.

Şimdi üzerinde çalıştığım iş gibi bir şey bu, bir kasabada olmak: bütün bir kasabayla ilgili bir filmi nasıl yaparsınız? Dışarıdaki bu karmaşayı, insanların zevkle izleyecekleri uyumlu bir yapıya nasıl dönüştürürsünüz? Bu her defasında zorlu bir iş. Benim için başlıca neden, korku ya da endişelerle, merakla yüzleşmek ve kim olduğumuzu, ne hale geldiğimizi anlamak. Bunun gibi bir şey. Sadece kim olduğumuzu anlamak. Filmleri kendimize tuttuğumuz aynalar gibi görüyorum; son birkaç haftadır yapmakta olduğum gibi aşırı sağcı biriyle konuşuyor olsanız bile. Eğer birbirimize karşı dürüst olacak olursak, hepimizin içinde belli ölçülerde bu önyargılardan bulunmakta. Ortalıkta önyargılı olmadığını söyleyerek dolaşmaya çalışan insanlara bir dakikalığına bile inanmam; hepimizin önyargıları vardır. Bazen böyle olağanüstü durumlarda gerçekte nasıl olduğumuzu görürsünüz ve bir bakıma son derece insana özgü olan bu yanı derinlemesine araştırmak ilginçtir.

Peki, ne tür film yapmak istemezdin? Sana neler çekici gelmez?

Film seçmemeye çalışırım... Ana tema tarafından kısıtlanmadığım filmler yapmak istemem. Bu nedenle bir deney yaşayacak olan bir karakteri sadece izleyerek bir film yapmayı tercih etmezdim, bu kendimi sınırlanmış hissettirir, ifade etmek istediğim şeyi yansıtamam. Belirli bir konunun adını vermek zor. Yeni bir restoran açan bir şef hakkında bir film yapmak istemem, çünkü gerçekten ilgilendiğim şeyleri yansıtmama izin vermez. Ana temanın bir tür üstün bir niteliği olmalı; kendini aşmalı. Bir açıdan bakınca, *Philip and His Seven Wives* filminin bir parça sansayonal bir durum olduğunu söyleyebilirsiniz, yedi karılı bir adam var, ama benim en az ilgimi çeken yanı buydu. Bana ilginç gelen, bu karakterlerin manevi arayışı bu karakterler üzerinden, özellikle Philip'in yarattığı durumdan güç ilişkilerini kavramaktı. Bence film başarılı olduysa bu nedenle olmuştur. Film size güce ve gücün nasıl işlediğine, anlam gereksinim ve arayışına bakmanız için imkan verir. Her film bu niteliğe sahip olmalıdır aksi halde onun içinde anlam bulmak benim için zordur.

Belgesel film yönetmeninin başlıca niteliklerinin neler olması gerektiğini düşünüyorsun?

Son birkaç yılda çok şey öğrendim ve bunun harika bir şey olduğunu düşünüyorum. Bilmiyorum, belki benim kendini beğenmişliğim, ama bazen biriyle tanışıyorum ve sadece içgüdüsel olarak onun film yapımcısı olacağını hissediyorum. Daha önce ellerine hiç kamera almamış olabilirler, hatta film bile izlememiş olabilirler ama bu iş insanın açıklığı, merakı ve sezgileriyle ilgili bir şey. Keyif aldığım filmler olduğunu düşünüyorum. Kameranın ardındaki kişiliği görebildiğin bir film seyrettiğinde onu hissedebilirsin. Ve bu kişiliğin genellikle güçlü bir dünya görüşüne sahip ve bunu filmine aktarabilen

biri olduğuna inanırım.

Son derece istekli, bütün eğitimleri almış ve bütün kurslara katılmış insanlar vardır ve bunların içinde genellikle bir film yapımcısı göremem. Bir bakıma bunu söylemek kulağa hoş gelmiyor ama gerçekten hissettiğim şey bu, doğruluğunu her zaman kanıtlayabilir miyim bilmiyorum ama içgüdüsel olarak hissettiğim bir şey. Film yapımcısı olmayan bir sürü insan var ve bence ellerine bir kamera verseniz muhtemelen ilginç bir şeyler yapabilirler.

Tarihte yapılmış bütün belgesel ve kurmaca filmleri seyretmiş olan bir sürü insan tanıyabilirsiniz. Ama bu onların iyi oldukları anlamına gelmez. Muhtemelen çok şey biliyorlardır. Şaşırtıcı bir film bilgisine sahip olmakla film yapmanın bir ilgisi yok. Ben şöyle düşünüyorum; eğer film yapmak için yeteneğin varsa tabii ki hepimiz gibi bir çok farklı şeyden etkilenebilirsin, ama her kitabı okumuş, her filmi seyretmiş olman iyi film yapacağın anlamına gelmez.

Gördüğüm bütün FourDocs (Channel 4 tarafından sağlanan online belgesel film sitesi) filmleri berbattı. Ancak bir tanesinin yarısı iyiydi. Ortalık çöplükle dolu.

Sinema okulunu öğrenci seçen diğer kişiler seninle aynı fikirdeler mi?

Evet, çoğu zaman iyi bir fikir birliği var. Kim Longinotto ve ben her zaman aynı fikirdeyiz. Her zaman aynı kişilerde mutabık kalırız. Ve iş sevdiğim insanların filmlerine gelince de aynı fikirde olmaya eğilimli olduğumu anladım. 2008 yılında başlayan projeye ben de dahilim. Bir Fransız yapımcı, aynı konu hakkında farklı ülkelerde yapılacak bir film serisi fikriyle ortalarda dolaşıyordu ve değişik ülkelerden insanları toplamıştı. Bana geldi ve projeye başka kimlerin katıldığını açıkladı; hepsi filmlerini sevdiğim kişilerdi. Birbirinden tamamen farklı ama aynı tür duyarlılığa sahip filmler.

26- FOOTPRINTS (AYAK İZLERİ) FİLMİNİN YÖNETMENİ BEN HOPKINS İLE RÖPORTAJ

Biyografi

Ben, aralarında ödüllü sinema filmi *The Nine Lives of Tomas Katz* ve uzun metrajlı belgesel *37 Uses for a Dead Sheep*'in de bulunduğu çok sayıda film yaptı. İngiltere'de doğan Ben Oxford Üniversitesi ve ilk tiyatro oyunlarını yönettiği Edinburgh'da eğitim gördü. 1989-95 yılları arasında Londra'daki Royal College of Art'da sinema dersleri alırken ödüllü çeşitli kısa film yaptı.

Film Üzerine

Afganistan ve Laos'ta çekilen *Footprints*, parça tesirli bombaların insan üzerine doğaya olan etkileri üzerine bir çalışma. Film, silahların tasarım ve askeri amaçlarını ve sınırlayıcı yasaların konusu olup olmamaları gerektiğini sorgularken, bazı dehşet verici istatistikleri ortaya koyarak silahlardan etkilenmiş olanların hayatlarına duygularını paylaşan bir bakışla yaklaşıyor.

Footprints'i yapmadan önce başarılı bir film geçmişin var ama belgesel yapmamıştın. Neden bu alana geçmek istedin ve dramadan edindiğin deneyim belgesele yaklaşımını nasıl etkiledi?

Footprints, sinema filmim *Tomas Katz*'ın yapımcısı/finansçısı Hans Geissendörfer'in talebiydi. Patlamamış silahlar sorununa dikkati çeken bir film yapmak istiyordu. Yani – dürüst olalım – bu Hans'ın fikriydi ve benim kariyerimin en dipte olduğu zamanda ortaya çıkmıştı. Böylece, daha önce yaptıklarımdan oldukça farklı olsa da yeni bir film yapma fırsatını yakaladım.

Bir 'belgesel film' yönetmeni olarak ne yapacağımı konusun-

da bir fikrim olmadığını söylemeliyim, daha önce hiç deneyimim yoktu. Ne tür bir belgesel yapmak istediğim hakkında da bir 'teorim' yoktu. Sadece gittim ve yaptım. Sezgisel ve üzerinde hiç düşünülmemiş bir süreçti.

Filmin fikri nereden aklına geldi?

Hans'ın siparişiydi; ama sipariş belirsizdi; sadece patlamamış silahlar sorununa işaret ediyordu. Ben sonra konuyu internetten ve kitaplardan araştırdım, konunun uzmanlarıyla görüştüm. Önce, parça tesirli bombanın ilk kez kullanıldığı ülkedeki (Laos) durum ile son zamanlarda kullanıldığı ülkedeki, bu da Afganistan'dı, durumu karşılaştırma fikri geldi aklıma. Biraz romantik bir adam olduğumdan, doğal görüntü metaforu ile ilgileniyordum; çünkü bu bombalar muhteşem ve hayat veren doğa görüntüsünü korkunç, tehlikeli ve hayatı tehdit eden bir şeye dönüştürüyorlar. Bir hikaye anlatmak için gerekli olan olgusal malzemeyi bir araya topladım ve sonra biraz şairane/metaforik fikirler geliştirdim. Sonuncusu muhtemelen benim kurmaca yazarlığı geçmişimden geliyor.

Bir savaş bölgesinde ve etrafınızda patlamamış bombalar olduğu halde çekim yaparken kendini ve ekibini tehlikelerden korumayı nasıl başardın?

Kötü bir şekilde. Sadece üç kişiydik; ben (ses/yönetim), Gary Clarke (kamera) ve Chris Horwood (patlamamış silahlar konusunda uzman). Chris, onun mesleğindeki çoğu kişi gibi etrafında mayınlar ve bombalar olmasına alışkındı. Biz değildik ve ben ses kaydı sırasında (etrafımdaki tehlikedense işime daha fazla yoğunlaşmış olduğum için) neredeyse bir bombanın üzerine basıyordum. Afganistan bir kaosun içindeydi ve güvenliğinizi garanti etmenin bir yolu yoktu; mümkün olduğunca sezgilerin açık olmak ve tehlikeye karşı hep tetikte olmak zorundaydın. Ama yerli halkın gösterdiği misafirperver-

lik ve dostluk dışında hiçbir şeyle karşılaşmadık. Orada ne yaptığımızı anladığında ABD ordusu daha az nazik davrandı bize karşı. Laos sorun değildi -düzenli bir yerdi- ve bizler resmi bir organizasyonun konuklarıydık.

Sonuç olarak hepimiz projenin tehlikelerle dolu olduğunu biliyorduk. Bunun için gergindik ama bu tehlikeyi, filmi yapmanın bedeli olarak kabul etmemiz gerektiğini biliyorduk.

Araştırmaya yaklaşımın nasıldı; katılımcıları bulmak, mayın temizleyen insanları filme çekmek için izinleri almak falan?

Alışılmış yollardan sanırım. Bu alandaki insanların çoğunu tanıdığı, çok güvenilen ve saygı duyulan biri olduğu için izinler konusunda Chris Horwood çok yardımcı oldu; açıkçası pek çok kapıyı açtı, sanırım o olmadan böyle bir giriş yapamazdık.

Röportaj yaptığımız kişileri aynı gün bulduk; hastanelerde ve evlerinde iyileşmeye çalışan kurbanları arayarak etrafta dolaşırken.

***Footprints* biçim itibariyle çok karakteristik; senin diğer çalışmaların gibi. Yapım süreci içinde filmin tarzı nasıl değişiklik gösterdi?**

Sadece sezgilerime dayanarak işe yarar olacağını hissettiğim şeyleri çektim. Misal, film kısmen doğal ortamın bozulmasıyla ilgili olduğu için, o kırılgan doğal ortamdan geçen ayakları ve toynakları filme çekmek iyi bir fikirmiş gibi göründü, böylece pek çok ayak çekimi yaptık. Sonradan anlaşıldığı üzere bu çekimler çok yararlı oldu.

Görüntü yönetmeni Gary Clarke ile ilk çalışmamdı. Başlangıçta ona karşı tedirgindim ve ne istediğimi ona anlattım. Ama çok geçmeden filmin tarzını sezgileriyle harika bir şekilde kavradığını fark ettim ve sonra giderek daha fazla 'şundan bir-

kaç poz al' demeye ve onu işini yapmaya bıraktım. Bundan başka, ona çok özel durumlar dışında çok az talimat verdiğim *37 Uses for a Dead Sheep* filminin çekimlerini yaptı; o çok parlak bir görüntü yönetmeni ve işini benden iyi biliyor.

Benim işim daha çok ona ilgi çekici durumlar ya da röportajlar bulmak ve onu yapabildiği en iyi şekilde film çekmeye bırakmaktı.

Düşlerle ilgili sekanslar çok etkileyici ve öyküyle ilgili önemli bir yapısal araç belki de öykünün apaçık bir başlangıcı, gelişmesi ve sonucu olmaması. Araştırma, prodüksiyon ve post-prodüksiyon evrelerinde öykü nasıl şekillendi filmi yapılandırmayı nasıl ele aldın?

Düşler röportaj yaptığımız kişileri rahatlatmak için ve aynı zamanda bir filmde biraz daha metafizik ve duygusal bir alan açmak için harika bir yoldur. Burada yine romantik ve şairane yanım devreye girdi; belgesel film için gerçekler çok önemlidir elbette, ama ben ben gerçekleri ortamla ilgili, duygusal ya da, *37 Uses* örneğinde olduğu gibi, mizahi bir bağlama yerleştirmeye çalışırım en azından. Filminizin karakteri sadece doğrudan, gerçeklere dayanarak röportaj yapmak yerine alternatif yollar da bulmalısın. Ve düşler, bir bombayla bacağının tekinin kopup gitmiş olması gibi dehşet verici, somut ve fiziksel bir şeye yeni bir perspektif kazandırmanın en kolay yollarından biridir.

Önce Afganistan'ı çektik. Kurguladık. Sonra Laos'a gittik ve sonra iki hikayeyi birleştirmeye çalıştık. Alışılmış olduğu üzere, ilk girişimler başarısızlıkla sonuçlandı, ama sonunda Alan Levy (kurgucu) ve ben çok iyi işleyen bir tür diyalektik yapı bulduk.

Filmde müziği çok güçlü ve çok incelikli bir şekilde kullanıyorsun; *37 Uses for a Dead Sheep* filminde geliştirdiğin bir

şey sanırım. Bunun, senin yaklaşımın için çok önemli bir şey olduğunu söyleyebilir misin?

Evet, müzik çok önemli. Çalışmalarımda çok fazla müzik kullandığımı yakın zamanda fark ettim; bundan sonraki sinema filmim *The Market*'de diğer filmlerimle kıyaslandığında çok az müzik var.

Footprints'de gerçekten uzak durmak istediğim şey filmin çekildiği ülkenin müziğine öykünen bir film müziği kullanmaktı. Örneğin, Irak hakkında bir belgeselde bir camiyi, 'atmosfer' yaratmak için kullanılan Doğu'ya özgü iniltili bir sesten ibaret film müziği eşliğinde görmekten nefret ederim. Neden cami, mesela trash metal, ya da Mozart eşliğinde gösterilmesin? Seni dünyaya taze gözlerle baktırıp, taze kulaklarla işittiren herhangi bir şey. Böylece, *Footprints*'in müziklerini yapan Dominik Scherrer'den filmin müziklerini yapmadan önce Richard Strauss ve Wagner dinlemesini istedim. Neden olduğunu bilmiyorum ama bu geç Romantik dönem müziğinin bizim filmimiz için doğru olan ağıtsı ton olduğunu hissettim.

Sana ne ilham verir? İşinde ağır basan bir idealin var mı?

Bana neyin ilham verdiğini bilmiyorum... ilham her yerden gelir, ya da hiçbir yerden. Ve işimde keşfettiğim tek ağır basan tema ekonomiye olan ilgim.

İşe yeni başlayan belgeselcilere bir öğüt verecek olsan, bu ne olurdu?

Allah aşkına farklı ve hayal gücü olan bir şeyler yapmaya çalışın, cüretkar, ayrıksı, nevi şahsına münhasır ve hatta çılgın olun. Ortalıkta çok fazla standart, sıkıcı ve ortalama film var. Başaramasanız bile en azından denemiş olursunuz.

27- WAR FEELS LIKE WAR FİLMİNİN YÖNETMENİ ESTEBAN UYARRA İLE RÖPORTAJ

Biyografi

Esteban, aralarında BBC ve Channel 4'ün de bulunduğu çeşitli İngiliz TV kanalı için çalışmış olan ödüllü bir belgesel film yönetmeni, kurgucu ve görüntü yönetmenidir. İlk uzun metrajlı belgesel filmi *The Light in the Dark*'ı sinema okulundaki son yılında çekti. İkinci projesi İspanya'daki değişik şenliklerle ilgili altı belgesel filmden oluşan bir seriydi. Bunlardan biri, San Fermin'deki boğaların çalıştırılmalarını anlatan *The Runner*, New York Uluslararası Bağımsız Film & Televizyon Festivalinde En İyi Uluslararası Belgesel ve En İyi Yönetmen ödüllerini aldı. *War Feels Like War* dünyanın çeşitli festival ve televizyonlarında gösterime girdi ve saygın Grierson Ödülüne aday gösterildi. Son filmi *The Battle for Saddam*, Saddam Hüseyin'in yargılanmasını belgelerle ortaya koyar.

Film Üzerine

Film, günümüz savaşlarından birinin ortasında kalmış gazetecilerin öyküsünü anlatır. İkinci Körfez Savaşında Koalisyon Güçleri dünya basınını iki kampa ayırmıştı; 'embeds' (iliştirilmiş gazeteciler) ve 'unilaterals' (tek taraflılar). *War Feels Like War* filminin yapımı sırasında Esteban Uyara 'unilateral'lerle birlikte yaşayıp çalıştı. Kuveyt şehrinden başlayıp, sınırı geçip kuzey Irak'a geçerek Bağdat'a ve daha öteye ulaşan bu bağımsız gazetecileri izlerken, onların deneyimlerini ve modern çağ savaş muhabirlerinin karşılaştığı sorunları görüyoruz. Film, Kino, Movie Eye Film Festivali Jüri Özel Ödülü de dahil olmak üzere bir çok ödül kazanmış ve Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali'nde Gümüş Kurt Ödülü'nün kısa listesine girmiştir.

Irak için yola çıkarken film hakkındaki ilk düşüncenden söz ederek başlayabilir misin? Seni ne etkiledi?

Beni ilk etkileyen şey Arturo Perez Reverte'in *Territorio Comanche* adlı kitabı oldu. Kosova'daki savaş muhabirliği deneyimi üzerine romandı. Kitapta, gazetecilerin kaldığı oteller hakkında bir sürü şey anlatılıyordu ve ben de 'Fort Apache' gibi bir şey yapabileceğimi düşündü; otelin içinde güvendesindir, ama dışarıda düşmanca bir ortam vardır. Sonra, yine benzer otellerden söz eden, John Simpson'ın *A Mad World* kitabını okudum.

Planım, bu tür otellerin bulunduğu dünyanın herhangi bir yerine gitmek ve orada bir film yapmaktı. Afganistan imkansızdı, orada olmaya katlanamazdım. Filistin'i düşündüm ama orası da fazla gizli kapaklı görünüyordu. Sonra Irak'ta bir savaşa doğru ortalık kızışmaya başladığında bunun doğru fırsat olabileceğini düşündüm. Hemen Kuveyt'e gitmeye karar verdim. Londra'daki meşhur savaş karşıtı gösterinin ertesi günü gittim, sanırım savaşın ilan edilmesinden 20 gün kadar önceydi. Gazetecilerin işlerini nasıl yapacaklarına dair bir anlaşmam yoktu; ortada anlaşma yoktu. Sadece Amerikan basın bürosunda aylak aylak dolaşıyorduk ve 'uniliteral gazeteci' olduğumuzu gösteren kartlar verilmişti. Kolayca savuşturulabilecek izleyiciler gibi hissediyorduk kendimizi.

Filmi çekmeye başlayınca hikaye nasıl değişti?

Aslında dışarıda bir çatışma yaşanırken bulundukları otelde gazetecilerin oluşturdukları alt-toplumun filmini çekecektim. Ama Kuveyt'in gerçek aksiyondan çok uzak olduğunu ve böyle bir otel/korku/klostrofobi durumunun orada yaratılamayacağını anladım. Bütün gazeteciler yasal ya da yasadışı yollardan Irak'a geçmek istiyorlardı. Böylelikle yeni hikaye ortaya çıktı: gazeteciler topluluğunun kaos ve endişelerini, gerçek çatışmanın içine girme hedefleri ve bu yeni gerçekliğe girdik-

lerinde karşılaştıkları gerçekler ve ikilemleri göreceğimiz yerin başlangıcı. Kaba hatlarıyla kara komediden gerçek bir dram ve belirsizliğe doğru bir yolculuk.

Filme kaynağı nasıl sağladın?

Kendi cebimden. Kredi kartımı aldım, bir arkadaşımdan kamera ve mikrofonları ödünç aldım ve bir Kuveyt bileti satın aldım. Kuveyt'te yaklaşık 2.000 dolar, Irak'ta sadece 1.000 dolar harcadım. Bilirsin, savaş bölgesinde fazla para harcayamazsın, özellikle bedava yolculuk yapıp, diğer gazetecilerle birlikte koridorlarda uyuyorsan, video kasetlerini, kurşun geçirmez giysileri CNN ve *Chicago Tribune*'deki arkadaşlarından bedava alıyorsan. Filmi borç alarak, büyük otellerde bedava yemek yiyip dinlenerek yaptım.

Filmi yaparken kafanda bir dağıtımcı ya da alıcı var mıydı?

Kesinlikle yoktu. Bu filmi fazla ileri götürebileceğimden bile emin değildim. Sadece bir film yapmam gerekiyordu, içim kıpır kıpırdı. Kariyerinin o noktasında (aracısız çalışan biriysen) Pazar hakkında düşünmenin bir anlamı yoktur. En azından ben böyle hissediyorum. Tek yapılması gereken, gitmek ve kahrolası şeyi çekmektir.

'Embed' olmayan bir gazeteci olarak çekim yapmak senin için ne kadar zordu?

Dürüst olmak gerekirse, Irak'a bir başka film çekmek için yeniden gidip 14 ay kaldım ve işgal günlerini hüzünle andım. O günlerde film çekmek çok kolaydı, aptal ve benim o zamanlar olduğum gibi tecrübesiz olman kaydıyla. Bir kez Irak'a girdikten sonra fazla kısıtlama yoktu. Denizciler sana açıklıyorlardı: 'Sizi durdurmayacağız. Ama şu andan itibaren tek başınasınız.' Sanırım o zamanlar orduda da doğru işi yaptıklarına dair bir gurur duygusu vardı ve bu duygu içinde seni çok ya-

kın ve kişisel bir film yapmaya yönlendiriyorlardı. Diğer yandan çoğu zaman çok tehlikeli bir bölgede bulunuyordun. Kendi başına tehlikeleri göze alıp, hiçbir koruma olmaksızın an be an değişen bir savaşın içinden geçmek. Benim olayımda, fazla seçeneğim yoktu, sadece filmimin konusu olan kişileri izledim, yani onlar nereye giderlerse ben de oraya gittim.

Savaş bölgesinde film çekmenin kaçınılmaz tehlikesinin üstesinden nasıl geldin?

Dediğim gibi, bolca aptallık ve tecrübesizlik sayesinde. Oraya gittiğimde bana verilen nasihatlerden bazılarını dinledim ve birlikte seyahat ettiğim gazetecilerin benden daha az aptal olduklarına güvendim sadece. Beraberimdekilerin yaptıklarını taklit etmeyi gerçekten kolayca öğrendim. Ama birkaç kez, kendi başıma 'boş yüzme havuzuna' atladım ve bunu nasıl yaptığımı hala bilmiyorum. Bir tane kurşungeçirmez giysim de vardı (CNN'in nezaketi) ama ön tarafında plaka yoktu, sadece sırtımı koruyabiliyordum. Bu devamlı aklımdaydı.

Tarz seçiminden söz eder misin biraz? Böyle bir durumda filminin kişileri ile arandaki mesafeyi korumak zor muydu?

Cinéma véritéyi her zaman sevdim (*The War Room* ve diğerleri). El ile, ayaklarının üzerinde film yapmak. Boş bir oda, bir insan ve biraz ışıkla bir şey yaratabilme konusunda çok iyi değilim. Ama belanın içinde, herkes hayatını kurtarmak için koşuştururken kendimi bayağı rahat hissediyordum. Yine de, benim geliştirdiğim bu ham cinéma vérité tarzının pratik zorunluluklardan çıktığını düşünüyorum. Normalde, çekime gitmeden önce 'yapılacaklar listesi'ni işaretlerken çok sabırsızlanırım. Orada ne tripod, ne ışıklar, sadece kameranın üzerinde bir mikrofonla gidiyordum ve her şeyi otomatik çekiyordum. Benim için içerik önceliklidir. Filmi satın alan şahıs bana, 'soğuk ama iyi bir gözün var,' demişti. Bunu bir övgü olarak mı

kabul etmeliyim, bilmiyorum ama sanırım konuya iyi bir perspektifle yaklaşabiliyorum anlamına geliyor. Bir başka deyişle bir parça müstehziyim.

Kurguyu düşünerek çekim yapma konusuna nasıl yaklaştın? Ve filminin öyküsü nasıl gelişti?

Ben son sekiz yıldır kurguculuk yapıyorum, bu yüzden bir çekimi ne kadar uzun tutacağım ya da kurgu odasında bir sahne çıkarabilmem için ne kadar kayıt yapmam gerektiği konusunda biraz fikrim var (sanıyorum!). Ama aynı zamanda, filmin kurgu sırasında başka bir şeye dönüşmesine izin verıneye de inanırım ve bu nedenle çekim sırasında bu tür düşüncelere fazla takılmam. Benim temel kaygım, dört karakterden her birine düzenli aralıklarla yakın olmaktı. Filmin öyküsü A'dan Z'ye bir yol filmi öyküsü, ama ana temaları kara komediden drama geçiş şeklinde tutmaya çalıştık. Bu anlamda özellikle iki sahne vardı, kronolojik sıralama yapınca birinden birinin çıkarılması gerekiyordu ve filmin sonuna doğru olan Tikrit yolculuğunun tamamını çıkarma eğilimindeydik, sonra yerlerini değiştirmeye karar verdik ve gerilimin bu şekilde daha yüksek olduğunu ve ikisini de bırakmanın iyi olacağını gördük. Ayrıca biraz keskin bir film yapmak istiyorduk, köşeleri yuvarlanmış bir film değil; aynı benim hissettiğim gibi seyircinin de kendini biraz kaybolmuş hissetmesini istedik, o belirsizlik duygusunu yakalamayı, biraz sonra ne olacağını bilmeme duygusunu. Hiçbir sekansı kasıtlı olarak önceden haber vermedik ve çok az bilgi ekledik. Neyse ki hiç kimse konunun içinde fazla kaybolmadı.

Kurgucu altyapısına sahip biri olarak Brian Tagg ile ilişkiniz nasıldı ve kurguda ne kadar aktiftin?

Tarzımı görebilsin diye film için bir şablon çıkardım ve 20 dakikalık bir örnek hazırladım. Çekimlerin çoğunu birlikte iz-

ledik ve o ilk üç gün boyunca konuları tartıştık. Ondan sonra zamanımın %90'ını kurgu odasının dışında geçirdim Brian tek başına çok daha iyi çalışır ve ben ona güvenirim. Sadece arada bir ve ilk kaba kurgudan sonra sahneler ve alternatifler üzerinde tartıştık, ama her zaman bildiği gibi yapmasına izin verdim. Ben çok tembelim!

Irak'tan döndüğün zaman ne oldu: filmi nasıl sattın, film TV2 ve Storyville tarafından nasıl alındı?

In Focus Productions firmasından Alison Roper prodüksiyona %100 katıldı, alıcıların dikkatini çekme konusunda oldukça iyiydi. 20 dakikalık pilot filmi Nick Fraser'e gönderdi ve görünüşe göre Nick filmden hoşlanmıştı ama daha fazlasını görmek istiyordu. O ara Brian katıldı (başlangıçta gecikmiş bir ödeme sebebiyle), Nick daha çok ilgilendi ve gelip ilk montajı görmeye karar verdi. Filmden etkilendi ve derhal İngiltere haklarını satın almaya karar verdi. Saha sonra Nick, filmin uluslararası hakları için TV2'den Mette Hoffman Meyer'i önerdi. Meyer de filmi coşkuyla karşıladı, böylece satın aldı ve aralarında PBS'nin de olduğu başka kanallara sattı.

Neden belgesel?

Pratik nedenlerle. Yeni Walter Murch olmak isterdim, ama başkalarının çalışmalarını kurgulamaktan bıkkınlık gelmişti. Bol miktarda çer çöp kurguladım ve bana öyle geldi ki, montajladığım bu filmlerden daha iyilerini yapabilirdim. Ama büyük bir ekip içinde, kurmaca bir filmin gerektirdiği bütün o hazırlıkları yaparak çalışabilecek kadar sabırlı biri değilim. Çalışırken yalnızlığı seviyorum, bu yüzden tek başına çalışma fikrini karşı konulmaz buldum ve belgeseller de bunun için idealdi.

Belgesel, savaş alanı olsun, yeni projemdeki gibi avukatların yaşamı olsun, benim için daha önce hakkında hiçbir şey bil-

mediğim bir dünyaya girmekle ilgili yeni bir deneyimdi. Ama gerçek sonuç, heyecanlı ve ilginç bir şeyi başkalarına aktarabilmekti. Tanrıya şükür ki belgeselle bu işi iyi vakit geçirerek yapabiliyorsun.

Sana ne ilham verir? İşinde ağır basan bir idealin var mı?

Kahramanları severim, birinde kendisinin bile haberi olmadığı evrensel ve ilginç bir şeyler bulmak hoşuma gider. Birilerini başkasının yerine koyup, onun ne hissettiğini görmelerini sağlama fikri hoşuma gider. Evrensel gerçeklere, sadece siyah ve beyaz olduğuna inanmam, her koşulda keşfedilecek griler olduğunu görüyorum. Biraz 'sorgulayıcı'yım. Her şeyi sorgularım böylelikle yaşamlarındaki gri alanlar üzerine düşünmekten mutlu olan insanlara / konulara doğru çekilirim.

Sence bir fikri iyi yapan şey nedir?

Sanırım yönetmendir. Bir mimarın hayatı ya da gözü yaşlı bir devenin yolculuğu, veya Fransa'nın bir köyünde bir avuç çocuğun okula girmeleri iyi fikir midir? Bundan emin değilim. Bence yönetmenin fikre yaklaşımıdır bu.

Sence kötü fikir nedir? Neyin işe yaramadığını düşünürsün?

Yönetmenin filme başlamadan önce konusu ya da öyküsüyle ilgili bütün cevapları bildiğini sanması. Her şey sadece siyah ve beyazsa. Kötü bir yaklaşımdan daha kötü bir fikir yoktur. Bence bu ortaya kötü bir filmin çıkmasına neden olur.

İşe yeni başlayan belgeselcilere bir öğüt verecek olsan, bu ne olurdu?

Merdivenin basamaklarını tırmanmayı unutun. Tatile gideceğiniz zaman bunun için ayırdığınız zamanı ve parayı film yapmak için harcayın. Daha iyi zaman geçirir, daha çok şey

öğrenir, daha ilginç insanlarla tanışır ve daha fazla konuda denetim kazanırsınız. Sadece kameranızı alın, ortaya koymak istediğiniz konuları belirleyin ve gidin.

Şu anda neyin üzerinde çalışıyorsun?

Saddam Hüseyin'in yargılanmasıyla ilgili uzun metrajlı belgesel *The Battle For Saddam*'ı yeni bitirdim.

BÖLÜM 7

28- SÖZLÜK

Aşağıda belgesel bir film yaparken en çok karşılaşacağınız terimlerin bir listesi yer almakta.

Aperture – Diyafram Açıklığı

Işığın objektif içinden filme doğru geçişini ayarlayan açıklıktır. Bu standart açıklıklar genellikle f-değerleri ile ölçülürler.

Aspect Ratio – Görüntü Oranı / Çerçeve Oranı

Bir görüntünün yatay ölçülerinin dikey ölçülerine oranıdır. Bu oran 4:3 ya da 16:9 (geniş ekran) şeklindedir.

Bidirectional – İki Yönlü

Ön ve arka taraftaki sesleri alıp, yan taraflardaki sesleri almayan bir mikrofon çeşidi.

Boom

Ucuna bir mikrofon iliştirilmiş olan uzun, boyu ayarlanabilir sırık. Ses kayıt görevlileri tarafından ses kaynağını takip etmek için kullanılır.

CCD

Yüklenme iliştirilmiş araç anlamına gelir. Işığa duyarlı yarı iletken bir çiptir. Ucuz kameralarda sadece bir tane bulunurken iyi kameraların çoğunda üç adet bulunur.

Close Up – Yakın Çekim

Genellikle birinin yüzünün yakın detayını gösteren, bir sahnedeki ikinci dereceli yakın çekim. Aşırı Yakın Çekimden farklıdır.

Cutaway - Bir an için hareketin akışını keserek bir planın içine yerleştirilen tek bir parça görüntü.

Depth of Field- Alan Derinliği

Odakta bulunan nesnelerin bulunduğu alan. Geniş bir alan derinliği, aynı anda çok miktarda nesnenin odakta olmasını sağlarken, sığ bir alan derinliği çok sınırlı bir alanın odakta olmasına izin verir. Odak mesafesi ve diyafram açıklığı, alan derinliğini etkiler.

Dissolve – Erime / Çözünme (görüntünün birbirinin içine geçmesi)

Bir görüntü solarak kaybolurken diğerinin görüntüye gelmesi şeklindeki geçişi tanımlayan bir kurgu terimi.

Extreme Close Up - Aşırı Yakın Çekim

Bir sahnedeki en yakın çekim, mesela birini ağzı ya da gözü.

F-durağı

Diyafram açıklığını ölçme yolu. En yaygın F durakları F1.4, F2, F2.8, F4, F5.6, F8, F11, F16, F22. Numara büyüdükçe irisin diyafram aralığı küçülür ve CCD'ye daha az ışık gelir.

Fill Light – Dolgu Işığı

Gölgeleri ve kontrast aralığını azaltmak için kullanılan ışık. Üç Nokta Aydınlatma düzenlemesinde kullanılır.

Focal Length – Odak Mesafesi/Uzaklığı

Objektifin optik merkeziyle odak noktası arasında mm cinsinden tanımlanan mesafe.

Focal Point – Odak Noktası

Kameranın en net şekilde odaklandığı nokta.

Focus - Odak

Objektif kişinin en net görüntüsünü aldığında buna odakta olmak denir.

Kazanç Ayarı

Video sinyalini arttırarak resmin kontrast ve parlaklığını düzenleyen işlev.

High Definition Television (HDTV) – Yüksek Çözünürlüklü TV

Geleneksel formatlardan (NTSC, SECAM, PAL) daha fazla çözünürlüğe sahip bir televizyon yayın sistemi.

High Definition Video (HDV) - Yüksek Çözünürlüklü Video

Standart çözünürlük için geliştirilmiş olan DV veya mini DV üzerine MPEG2 formatında kayıt yapan fazla pahalı olmayan bir video kayıt formatı. Biraz daha fazla kalite sunan HD formatından farklıdır.

Iris

Aydınlatmayı ya da objektife giren ışık miktarını kontrol eden değişken bir diyafram aralığı.

Key Light – Ana Işık

Işıklandırmanın temel kaynağı olan ana ışığın en önemli işlevi nesnenin ana hatlarını ortaya çıkarmaktır.

Lavalier – Boyun Mikrofonu

Sıklıkla 'radyo mikrofonu' olarak adlandırılan 'Lavalier', kamera tarafından görülmemesi için giysinin içinde kolaylıkla saklanabilen küçük bir mikrofondur. Kravat ya da yaka mikrofonu olarak da bilinir.

Lens – Objektif

Işığı toplayıp film ya da dijital kamera algılayıcısı (CCD) üzerinde bir görüntü oluşturmak için bir ya da birkaç parça optik cam veya benzeri malzeme kullanılarak tasarlanan kamera parçası olarak tanımlanır.

Linear Editing – Lineer Kurgu

Bir programın orijinal banttan ana banda sırasıyla düzenlenerek aktarıldığı bir video kurgu sistemi. Montaj sırayla yapıldığı için bandın başlarında bir noktada yapılacak değişiklikler bandın geri kalanının da yeniden montajlanmasını gerektirir.

Master Shot – Geniş Plan

Genellikle uzatılmış bir hareket içindeki uzun çekime denir.

Neutral Density (ND) – Nötr Yoğunluk

Kaydedici kameranızın objektifine giren ışığın miktarını renk değişikliğine neden olmaksızın azaltan bir filtre. Görüntünün güneş ışığı ya da bölgedeki ışıklar nedeniyle çok parladığı durumlarda kullanılır genellikle. Yarı profesyonel ve profesyonel kameraların çoğunda bulunur.

Noise – Kirlilik

Görüntünün üzerinde lekelere yol açan arzu edilmeyen elektrik sinyalleri. Bu kirliliği çoğunlukla az ışıklı düzenlemelerde kazanç ayarı işlevini kullanırken fark edersiniz.

Non-linear Editing – Lineer Olmayan Kurgu

Bir video klipteki herhangi bir çerçeveyi sıralama önemi olmadan kurgulamayı sağlayan modern bir kurgu yöntemidir. Film kurgusu gibi (o da lineer değildir ama filmin gerçekten kesilmesini gerektirir) çerçeveleri istediğimiz sıralamada koyabiliriz ve kolaylıkla geri dönüş mümkündür, tahribat söz konusu değildir.

Off-Line Editing – Prova Kurgu

Eskiden beri bu ifade filmin büyük bir kısmının ya ekipman giderlerinden tasarruf etmek ya da sabit diskte yer sağlamak amacıyla düşük çözünürlükle kurgulanması işlemine denirdi. Kurgu tamamlandıktan sonra malzeme yeniden yüksek kaliteye geri döndürülür veya bir kurgu karar listesi oluşturularak kurgu bir başka sistemde yeniden yaratılırdı. Günümüzde ise prova kurgu ifadesi, (yanlış olarak) görüntülerin tam çözünürlükte, derecelendirilip bir ana banda aktarılmasından önceki ana kurgu aşaması için kullanılıyor.

Pan – Yatay Çevrinme / Yatay kaydırma

Ufuk çizgisi doğrultusunda hareket eden çekim (soldan sağa, sağdan sola).

Point of View (POV) – Göz Hizasında Plan

Kameranın kişinin göz hizasından çekim yapması.

Reflector - Reflektör

Bir sahneyi aydınlatırken ışığı yansıtmak ya da yönünü değiştirmek için kullanılır.

Üçte bir kuralı / Üçler kuralı

Filmcilikte (ve fotoğraf çekiminin bütün türlerinde) kullanılan pratik bir kompozisyon kuralıdır. Kurala göre bir görüntü iki yatay, iki dikey çizgiyle dokuz eşit parçaya bölünebilir. Bu çizgilerin kesiştiği dört nokta çerçevenizin merkezidir. Bu tekniğin savunucuları bir fotoğrafı bu noktalarla hizalamanın görüntüyü sadece ortalamaya kıyasla enerji ve etki yarattığını iddia ederler.

Sequence - Sekans

Bir öykü anlatmak üzere bir araya getirilen bir dizi görüntü. Seyircinin bir öykü anlattığınız algılaması için hangi görüntüleri hangi sırayla sekansta kullanmanız gerektiği ile ilgili belirli kurallar vardır. Aynı zamanda kurgu sırasında belirli bir düzenlemeyle bir araya getirilen görüntülere de denir.

Shotgun

Filmcilikte daha sık olarak belgesel film yapımında kullanılan bir tür mikrofon. Tek yönlü mikrofon olarak da bilinir.

Storyboard – Görsel Senaryo Taslağı / Çekim Karelerinin Eskiz Çizimi

Film çekerken görüntülerden hazırlayacağınız görsel sunum.

Three Point Lighting – Üç Nokta Aydınlatma

Belgesel film yapımcıları için üç ışık kullanılan (ana ışık, arka ışık, dolgu ışığı) standart bir aydınlatma yöntemi.

Tilt – Dikey Kamera Hareketi

Aşağı ya da yukarı doğru kamera hareketi. Örneğin, bir binanın yatay çevrinmesini yaparken, binanın alt tarafından başlayıp en tepesine kadar çıkabilirsiniz.

Time code

Kamera kayıtlarında saniyede geçen kare sayısı (fps). PAL kameralarda saniyede 25, NTSC kameralarda saniyede 30 görüntü geçer.

Beyaz Denge

Beyaz Denge, kameranızın beyaz renkleri gerçekten (başka renklerden etkilenmeksizin) beyaz görmesinin bir yoludur. Aslında kameranıza *neyin beyaz olduğunu* söylersiniz.



ANDY GLYNNE

BELGESELLER

...nasıl yapılır, nasıl dağıtılır

Bu kitabı çaldıysanız ya da satın veya ödünç aldıysanız, ya da yağmurlu sıkıcı bir Pazar öğleden sonrasında bir kitapçıda oturup sayfalarında gezinmiyorsanız, muhtemelen belgesel çekmeye ilgi duyuyorsunuz. Belki de zaten bir film çekiyorsunuz ve deneyim, teknikler, yaklaşımlar ve ipuçları öğrenmek istiyorsunuz. Belki de hiç belgesel film çekmediniz ve başlamak için iyi bir yer arıyorsunuz. Ya da belki de belgeselci olup olmadığınız hakkında emin değilsiniz ama daha fazla şey öğrenmek istediğinizi çok iyi biliyorsunuz. Bunlardan hangisi olursanız olun, bu kitabın sizin için çok kıymetli bir araç olmasını ve belgeseller ile onların nasıl çekildiğine dair bakış açınızı genişletmesini umuyorum.

Belgesel çekmek için daha iyi bir zaman diye bir şey yoktur. Bu kitap, belgeselciliğin sanatını ve zanaatını anlatıyor. Ancak daha da önemlisi, bu zanaatın günümüz endüstrisinde nasıl işlediğini tartışıyor. Bu kitabı sıralı bir biçimde okursanız -ki bu bence en doğrusu- karşılaştığınız bunca bilgi size biraz yoğun ve bunaltıcı gelebilir, işiniz zamanla kolaylaşacak, bana güvenin.

Andy Glynne

KAL KEDON

