

Türkiye’de Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri

A Suggestion on How to Analyze the Effects of Typography Use on Reality in Turkish Documentary Films

Hakan AYTEKİN^(*)

Özet

Belgesel sinema hakkında yerleşik bir ön kabul vardır; izleyiciler genel olarak bir belgesel filmde dile getirilen pek çok şeyi “gerçek” ve “doğru” kabul etmektedir. Ancak belgesel sinemacının ele aldığı konuya, nesneye, insana, vb. nereden baktığı, tümel gerçekliği sınırlandırmakta ve olguyu yönetmenin gerçekliğine dönüştürmektedir. Dolayısıyla ele alınan gerçekliğe eklenen yönetmenin gerçekliği, doğru kabul edilen bilgiyi tartışmalı hale getirebilir. Belgesel filmlerde yer alan tipografik unsurlar gerek gerçeğin bir parçası olsun, gerek yönetmen tarafından çekim sonrası süreçte filme eklensin, gerçeklik bağlamında dikkati çekmemektedir. Oysa kurgu sürecinde filme eklenen filmin adı, kişi-yer-zaman bildiren ibareler, ara yazılar, alt yazılar ve jenerikler gibi pek çok tipografik unsur gerçekliği değiştirme ya da izleyici algısını yönlendirme potansiyeli taşımakta ve tartışılmayı hak etmektedir. Bu makalede, Türkiye’deki belgesel filmlerden örnekler verilerek, belgesel filmlerde tipografi kullanımının

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
55-76

Özgün Araştırma Makalesi (Original Research Article)

Geliş Tarihi: 28.02.2018

Kabul Tarihi: 20.04.2018

^(*) Dr. Öğr. Üyesi, Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi, hakan.aytekin@maltepe.edu.tr

Hakan Aytekin

gerçekliğe etkileri olabileceği ileri sürülmekte ve bu etkilerin incelenmesine yönelik dört aşamalı bir öneri sunulmaktadır.

Anahtar sözcükler: Belgesel sinema, Tipografi, Gerçeklik

Abstract

There is an established assumption about documentary film; audience generally regards all the things depicted in a documentary film as 'real' and 'true'. However, the universal reality is limited by documentary filmmaker's perspective about the topic, object and people that are dealt with and thereby, the reality reflected in the film becomes the reality of the director. Consequently, the director's version of reality is added to the reality that already exists and makes information that is accepted as very debatable. Typographical elements in documentary films are not noticed in the framework of reality whether they are a part of reality or the additions of the director to the film in the post shot period. In fact, many typographical elements such as the name of the film, references of people, place and time (lower thirds) intertitles, subtitles, and credits that are added to the film in the editing process bare the potential to modify the reality or manipulate audience perception and thus deserve discussion. This article takes examples of documentary films from Turkey as the basis and asserts that the use of typography in documentary films can affect reality. It provides a four-step model for analyzing these effects as well.

Keywords: Documentary Film, Typography, Reality.

Giriş

“Gerçek” ve “gerçeklik” sanatın ve felsefenin en temel konularından biridir. Fotoğraf ve filmin dış gerçekliği kaydeden birer teknik buluş olarak ortaya çıkmasından sonra bu tartışma daha da derinleşmiştir. Sinemanın bir türü olarak belgesel sinema denilince de akla ilk gelen kavramlardan biri “gerçek” ya da “gerçeklik” olmaktadır. Bu yaklaşım gerek izleyicilerin algısında, gerekse belgesel film yönetmenlerinin iddiasında da yerleşik bir ön kabuldür. Çünkü genel olarak belgesel sinema, yaratıcısının

Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri

imgeleminde yaratılarak sunulan olay örgüleri ve karakterler içermez; gerçek insanların, gerçek mekânların, gerçek olayların anlatıldığı bir türdür. Belgesel sinemacının amacı ise ele aldığı gerçeklikten “doğru” bilgiye erişmektir. Ancak “gerçeklik” nereden bakıldığına bağlı olarak değişen bir kavramdır.¹ Filmin yapım sürecinde ele alınan olgunun gerçekliği yönetmenin gerçekliğine dönüşmekte, yönetmenin gerçekliği, “doğru” kabul edilen bilgiyi de tartışmalı hale getir(ebil)mektedir. Gerçekliği aktarma biçimi pek çok medya alanından epeyce farklı olsa bile belgesel sinema gerçekliği ele alırken sadece var olan anlamı aktarmakla kalmamakta, inşa da etmektedir. Çünkü belgesel sinemacı hayatı sadece kayıt altına alan değil, aynı zamanda onu yorumlayan kişidir.²

Her film türü gibi belgesel film de görsel tasarımıyla var olur. Bu tasarımda çekimlerde elde edilen görüntüler ile bu görüntülere kurgu aşamasında eklenen arşiv görüntüleri, yazılar, çizimler, animasyonlar yer alır. İşlevleri, gerçekleştirme yöntemleri, finans olanakları ve gösterim biçimleriyle kurmaca sinemadan ayrılan belgesel sinemanın görsel öğeleri arasında çekimlerle elde edilen görüntüler öne çıkarken, belgesel filmlere çekim sonrasında eklenen ve bir görsel unsur olan tipografik öğeler ise belgesel filmin gerek yaratıcılarının, gerek izleyicilerinin ve gerekse yorumlayıcılarının genellikle dikkatinden uzak düşmektedir. Yönetmenler bağlamında bu öğelerin belgesel filmlerde pek belirginleşmediği, bilinçli ya da bilinçsiz bir yaklaşımla bu öğelerin kullanımından kaçınıldığı; kullanılan çoğu örnekte bu öğelere gereğinden fazla önem verilmediği, kimi zaman öğelerin gelişigüzel kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak tipografik öğeleri kullanma konusundaki bilinçli ve mesafeli bir duruştan söz edilebilir. Bu öğeler ele alınan gerçekliğin filme dönüşmesinde kavratıcı, yönlendirici hatta belirleyici olma potansiyeli taşımaktadır.

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
55-76

¹ Uğur Kutay, *Gerçeği Öldüren Kamera*, (İstanbul: Es Yayınları 2009), s.13.

² Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2015), s.130.

Hakan Aytekin

“Işık” sinema için nasıl sadece görüntüyü oluşturan bir fiziksel etken değil, aynı zamanda önemli bir anlatım unsuruysa, “tipografi” de yazı için oldukça önemli bir anlatım unsurudur. Bir başka deyişle, “aydınlatma” ışığı kullanarak; “tipografi” ise yazıyı kullanarak anlam yaratmaktır. Dolayısıyla ışık yoluyla yaratılan anlatım farklılıkları gibi, tipografiyle de anlatım farklılıkları yaratılabilir. Belgesel filmlerde kullanılan herhangi bir yazı ögesi sadece yazının içerdiği bilgiyi aktarmakla kalmamakta; aynı zamanda anlamı daha katmanlı ya da daha sık hale getirebilmektedir. Bu bağlamda, tipografinin yarattığı anlam, belgesel sinemanın “gerçek” ya da “gerçeklik”le kurduğu ilişkiyi doğrudan etkileme potansiyeline sahiptir ve belgesel filmlerde tipografinin kullanımını titizlik gerektirmektedir.

Çalışmada, belgesel filmlerde anlam yaratan bir unsur olarak tipografik öğelerin kullanımının gerçeklikle ilişkisinin incelenmesi üzerine bir öneri tartışmaya açılmaktadır.

1. Tipografik Özellikler

Klasik ifadeyle uygarlığın başlatıcı unsuru olan “yazı”, düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir,³ yazının özüne, biçimin işlenmesidir. Yazının harf, sözcük, satır, boşluklama için gereksinen diğer öğelerle bir bütün olarak, belirlenmiş ortam üzerinde görsel ve işlevsel düzenlemesi olarak kavramlaştırılan tipografi sözcüğü Yunanca *typos* (form) ve *graphia* (yazmak) sözcüklerinden türetilmiştir ve “*forma uygun yazmak*” anlamına gelmektedir. Tipografi; “*harflerin ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlemesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili, anlayışıdır.*”⁴ Ulufer Teker’in deyişiyle, “*yazı aracılığıyla gerçekleştirilen grafik iletişimdir.*”⁵

³ Namık Kemal Sarıkavak, *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, (Ankara: Seçkin Yayıncılık 2004), s.3.

⁴ *A.g.e.*, s.10.

⁵ Ulufer Teker, *Grafik Tasarım ve Reklam*, (İstanbul: Yorum Sanat Yayınları 2009), s.177.

Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri

Tipografi sadece izlemeye dönük görsel bir unsur değildir, yazının kullanılması görmenin yanı sıra okuma gereğini de beraberinde getirmektedir. Bu öğeler izleyici tarafından okunduğunda görsel olarak algılanmış ve bir anlamda işitsel olarak yorumlanmış olacaktır.⁶ Dolayısıyla yazı sadece görülen değil, filmde okunması, algılanması, yorumlanması gereken önemli bir yapısal parçadır. Filmlerdeki en önemli tipografik öğe olan yazıların özellikleri tipografik unsurlara yer verilen belgesel filmlerde de gerçekliğin inşasında önemli etkenlerdir.

Tablo:1 Yazının Özellikleri (Ketenci-Bilgili, 2006: 243-250'den yararlanılarak)

Yazı Karakterleri	Yazının Özellikleri	Yazının Ailesi	Yazının Stili	Yazının Anatomisi	Satır Aralığı	Metinde Bloklaşma	Yazının Rengi	Yazının Kişiliği
<ul style="list-style-type: none">• Tırmaklı (Serifli)• Tırmaksız (Serifsiz)• El yazısı (İtalik)• Dekoratif (Özel)	<ul style="list-style-type: none">• Büyüklük (Majiskül Miniskül)• Etilik (<i>Light Regular Book Demibold Heavy Black Extrabold</i>)• Genişlik	Değişik et kalınlıkları, daraltma, genişletme, eğim, <i>outline</i> gibi özelliklerle oluşturulan aileler	<ul style="list-style-type: none">• Etilik• Eğiklik• Kontür• Gölge	<ul style="list-style-type: none">• Panto büyüklüğü• Büyük harf büyüklüğü• Küçük harf büyüklüğü• Tırmak (Serif)• Üst kuyruk• Alt kuyruk• Zemin hattı	<ul style="list-style-type: none">• Estetik• Okuma kolaylığı	<ul style="list-style-type: none">• Başa (sola) dayalı• Ortalı• Sona (sağa) dayalı• Başa – Sona (sola-sağa) dayalı	<ul style="list-style-type: none">• Tek renk• Çok renk	<ul style="list-style-type: none">• Yazı karakterinin kendi kişiliğinden kaynaklanan mesaj gücü

Okuma eylemi okuyucuların bilinçaltılarıyla birlikte gerçekleşir. Kullanılan alfabeğe göre yazıların okunma yönleri yerleşik hale gelmiştir. Okuyucular sayfaları ya da yazı gruplarını birbiriyle ilişkilendirir. Uzak mesafede olanlardan okuyucunun dikkati uzaklaşırken, yakın mesafedekilere bağlılığı artar. Büyük ve koyu olanlar önemli, küçük ve soluk olanlar daha az önemli sayılır.⁷ Batı kültüründeki yazılı iletişim insanları sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru okumaya alıştırmıştır.⁸

Metin düzenlemelerinde büyük ve küçük harf kullanımı işlevsellikleri (tanımlanma, kolay okunma) nedeniyle farklı etkilere sahiptir; harf

⁶ Emre Becer, *İletişim ve Grafik Tasarımı*, 3. basım (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları 2002), s.184.

⁷ Alex W. White, *The Elements of Graphic Design*, (New York: Allworth Press 2002), s. 71.

⁸ Emre Becer, *a.g.e.*, s.31.

Hakan Aytekin

biçimlerinin çeşitliliği, okunabilirliği etkileyen bir zıtlık yaratmaktadır.⁹ Başlık, alt başlık gibi kısa yazılarda büyük harfler kullanarak görsel etki yaratılabileceği; ancak okunması uzun sürecek olan yazı öbeklerinde küçük harf kullanılması önerilirken,¹⁰ büyük harflerle dizilen sözcüklerde harflerin eşit yüksekliklerinin oluşturduğu durağan hattın okunaklılığı azalttığı, algılama süresini uzattığı belirtilmektedir.¹¹

Bir tasarımcı yazı ve görsel gibi pozitif alanlar kadar, boşluklar gibi negatif alanları da tasarlar. White boşluk dahil her şeyin bir şeklinin olduğunu, doluluğun boşlukla dengelenmesi gerektiğini belirtirken,¹² Ragıp İstek de boşluğu görsel tasarımda “*en önemli şey*” olarak ifade etmektedir.¹³ Düzenlemelerde harf-sözcük-satır arasındaki boşluklar ve sola-sağa-ortalı bloklamalar da önemli öğelerdir. Bloklama düzeni okumayı kolaylaştıracak biçimde tasarlanır, çünkü izleyicilerin ardışık imgelerin takibindeki alışkanlıkları önemlidir.

Tipografinin zeminle ilişkisi de önemlidir; sinemada tek renk zemin ya da dokunun üzerine bir tipografik unsur yerleştirildiğinde genel tasarım kurallarına uygun hareket edilebilir, pozitif - negatif alan ilişkisi çözümün anahtarı olabilir. Sinemada herhangi bir görüntünün üzerine uygulanan tipografide ise alt görüntü bir ölçüde negatif alan olarak yer alacaktır; ancak o da bir görüntüdür ve kendi içinde birçok görsel unsur barındırmaktadır. Bu bağlamda, alt görüntünün üzerine eklenenecek olan tipografik unsurun boşlukta yüzen anlamsız bir nesneye dönüşmesi ya da bu görüntülerin arasında kaybolması ihtimali söz konusudur.

⁹ Hatice Öz, “Sinema Jeneriklerinde Görsel Tasarım Açısından Grafik Öğelerin Kullanımı”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2006, s.145.

¹⁰ Tefik Fikret Uçar, *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı*, (İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları 2006), s.130.

¹¹ Emre Becer, *a.g.e.*, s.186.

¹² Alex W. White, *a.g.e.*, s.71.

¹³ Ragıp İstek, *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*, (İstanbul: Pusula Yayınları 2004), s.62.

Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri

Sinema çerçevesi iki boyutludur; grafik düzenlemeler derinlik duygusu verecek biçimde düzenlenerek üçüncü boyut yaratılmaya çalışılsa da sonuç olarak iki boyutlu bir yüzey görüntüsü halindedir. Grafik tasarım yüzeyi yatay ve dikey eksenlerle bölündüğünde iki eksenin kesiştiği geometrik merkez odak noktasını oluşturur. İnsan gözünün merkez olarak algıladığı optik merkez ise geometrik merkezin biraz daha üstünde yer alır. Çerçeve içindeki grafik düzenlemelerde optik merkez ve ardışık imgelerin takibine uygunluk faktörleri algıyı hızlandırmak ve kolaylaştırmakta önemli bir etkidir. Grafik düzenlemesinin gerek kendi bütünlüğü içinde, gerekse de bu düzenlemelerin sinema çerçevesiyle yeniden sınırlandırılması-düzenlenmesi sırasında (örneğin kamera hareketi olduğunda) bu etkenler farklı etkiler yaratır. Dolayısıyla tipografik özelliklerin yanı sıra yazının görüntü çerçevesine yerleştirilme biçimi de sinemada anlam yaratırken önemli olmaktadır (Tablo 2).

Tablo 2: Tipografik Unsurların Çerçeve İçine Yerleştirilmesi

Zemin	Konum	Hareket	Giriş-Çıkış	Süre
<ul style="list-style-type: none">• Görüntü• Doku• Renk	<ul style="list-style-type: none">• Alt• Orta• Üst• Merkez• Köşe	<ul style="list-style-type: none">• Sabit• Hareketli	<ul style="list-style-type: none">• Doğrudan• Efektli	<ul style="list-style-type: none">• Okunabilirlik• Standart

2. Belgesel Filmlerde Karşılaşılabilecek Tipografik Öğeler

Tipografik öğeler belgesel filmlerde iki biçimde; ya görüntünün organik bir parçası olarak var olmakta ya da çekim sonrası süreçte eklenmektedir:

- Belgeler (gazete-dergi kupürleri, kimlik kartları, diplomalar, mahkeme tutanakları, sertifikalar, haritalar, mektuplar, vb.), mekanın, nesnenin, karakterin parçası olan öğeler (tabelalar, levhalar, duvar yazıları, giysilerdeki yazı-amblem-logolar, duvarlardaki afişler, posterler,

Hakan Aytekin

kütüphanedeki kitap, plaket, vb), arşiv görüntüleri (film, video, fotoğraf, vb) gibi öğeler çekimlerle elde edilen gerçekliğin doğrudan parçası olan tipografik öğelerdir.

- Filmin adı, ara yazılar, kişi-mekân-tarih bildiren yazılar, alt yazılar, jenerikler, çizimler, grafikler, animasyonlar vb. ise filme çekim sonrası süreçte eklenen öğelerdir.

Belgesel filmlerdeki tipografik öğeler birinci gruptaki türde görüntülerin (dolayısıyla gerçekliğin) organik parçası olarak karşımıza çıktığında gerçeklik bağlamında tartışma dışına itilebilir. Ancak film “seçme”, “bir araya getirme” ve “sıralama” işlemiyle oluşturulduğundan bu öğelerin gösterilme biçimi de tartışmanın konusu haline gelmektedir. Kurgu sürecinde üretilerek filme eklenen tipografik öğeler ise yönetmenin yarattığı, bizzat onun gerçekliğinin bir parçasıdır. Kuşkusuz yönetmenin öznel tercihlerinin ele alınan gerçekliğin bağlamına ne denli uygun olup olmadığı gerçekliğin aşındırılmasını önleyecek ya da tam tersine yol açacaktır.

2.1. Gerçekliğin Parçası Olan Tipografik Öğeler

Belgesel sinemanın ana görsel malzemesi “belge”lerdir; yönetmenin imgelemine bağlı olmaksızın, onun dışında ve ondan önce var olan mekân, insan, olay, vesika gibi her türlü materyal “belge” olabilir. Bu belgelerin organik parçası olarak karşımıza çıkan tipografik öğeler zaten yönetmenin ilgisi ve rızası dışında hazır bulunmaktadır. Tipografik öğeler belgesel filmlerde vesikalar (gazete, dergi, afiş, el yazması, kimlik kartı, diploma, mektup, defter, mahkeme tutanağı, vb), tabelalar (yön, yer, uyarı tabelası, vb), mekânın ve nesnenin parçası (duvar yazısı-resmi, marka, logo, nesne üzerine yazılmış yazı, vb) olarak karşımıza çıkmaktadır. Neyin (tema), ne kadarının (ölçek), nereden (açı), ne sırayla - süreyle (kurgu) filmde yer alacağını kararı ise yönetmen tarafından verilmektedir. Dolayısıyla, gerçekliğin bir parçası olan bu öğelerin görüntülenme ve filmde yer alma biçimleri, gerçekliğin bilgisini aktarırken belgelerin bağlama uygunluğunu destekleyebileceği gibi anlamı da değiştirebilir.

Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri

Gazete kesiği, tutanak, diploma, kimlik kartı, bilet, pasaport, vize gibi belgeler olgunun “zaman”ı hakkında önemli verileri barındırmaktadır. Kaynak kişilerin açıklamalarına ya da sözlü anlatıma paralel olarak kullanılan bu tür belgeler sözlü anlatıyı doğrulama ya da reddetme işlevlerine sahiptir. Gerçekliği aktarabileceği gibi, manipüle de edebilir. Yazının biçimsel özellikleri yazının algılanmasında önemli bir etkidir; bu nedenle, başlıklar, alt başlıklar, gövde metni ve fotoğraf altlarındaki yazılar algılanma kolaylığı ve birbirleriyle ilişkileri çözümlemeye yol göstericidir. Bir bütün olarak bu tür belgelerin söylemi de, gerçekliğin aktarımında temel verilerden biri olmaktadır.

Gerçekliğin parçası olan mekânlar, nesnelere de tipografik öğeler barındırmaktadır; mekânlarda rastlanan tabelalardaki yazıların büyüklüğü, rengi, söylemi gerçekliğin dolaysız birer ifadesidir. Belgesel filmlerde, kaynak kişi görüşmelerinde kendi mekânlarında görüşmek, bu kişilerin gerçekliklerini vermekte önemli avantajlar ve fırsatlar sunmaktadır. Bu tür görüşmeler kaynak kişilere rahatlık ve güven sağlarken, izleyicilerin de bu kişilerin yaşama mekânlarına tanık olmasını ve onları daha derinlikli bir biçimde tanımasını kolaylaştırmaktadır.¹⁴ Bu kişilerin fonunda yer alan ve tipografik öğeler barındıran kitap, afiş, ödül, plaket gibi nesnelere bu kişilerin meslekleri ve ilgi alanları hakkında bir fikir verebilir.

Filmlere kurgu aşamasında eklenen ve tipografik öğeler içeren arşiv görüntülerinin tarihsel bağlamı da, gerçeklikle kurulacak ilişkide önemli bir destek sağlar.

2.2. Yönetmenin Gerçekliğinin İfadesi Olan Tipografik Öğeler

Bu çalışmada dikkat çekilmek istenen tipografik öğeler ise yönetmenin isteği, rızası ve bakışıyla filme eklenen öğelerdir. Kurgu aşamasında bilinçlice üretilen bu öğeler yönetmenin gerçekliğinin bir parçasıdır. Bu tür tipografik öğelere filmin adında, ara yazılarda, kişi ya da yer adlarını ve

¹⁴ Hakan Aytakin, “Belleğin Peşindeki Sözlü Tarih, Sözlü Tarihin Peşindeki Belgesel Sinema”, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Radyo ve Televizyon Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004).

Hakan Aytekin

zamanları ifade eden tanıtma yazılarında, giriş-çıkış jeneriklerinde, grafik-animasyonlarda rastlanmaktadır. Filmlerdeki yazı öğeleri günümüzde bilgisayar yazılımlarıyla üretildiğinden font, punto, renk, doku çeşitliliğine, efektlerle birlikte kullanım olanağına sahiptir. Yönetmenin kullanım tercihlerini genişleten bu zenginlik gerçeklik için fırsatlar sunabileceği gibi, sorunlara da yol açabilir.

Grafik tasarımda tipografi sadece bilgiyi aktarmaz; çünkü tipografi, bilgi ve mesajın anlaşılabilir bir form diliyle iletilmesinin yanı sıra, bir tarz, kişilik, görsel bir dil, farklı bir imge olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını da taşımaktadır.¹⁵ Sinemada da, yönetmen gerçekliğinin bir parçası olan tipografik öğeler yönetmenin görsel dilinin bir göstergesidir. Tasarım, planlamayı gerektiren bilinçli bir eylemdir. Tasarım süreci “karışıklığa ve aynılığa düzen getirmek demektir.”¹⁶ Düzen, verilmeye çalışılan bilgi ve mesajın daha kolay algılanmasını, anlaşılmasını ve anlama ulaşılmasını sağlayacaktır.

2.2.1. Filmin Adı: Filmin adı seçilen tipografi ve yapılan grafik düzenlemeyle filmin içeriğine, mesajına, duygusuna doğrudan katkıda bulunabilir. Örneğin *Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam* (Kerime Senyücel, 2013) filminin adı Osmanlı İmparatorluğu'nun genişleme alanını gösteren bir harita üzerine, hat sanatını çağrıştıran bir çerçeve içinde, kaligrafik bir yazı stiliyle çıkmaktadır. Minibüs olgusunu gülümseten bir üslupla ele alan *Dikiz Aynası* (Ümit Topaloğlu, 2017) filminin adı otomobil farlarının renkli, yuvarlak figürler olarak flulaştırıldığı bir zeminin üzerinde yumuşak hatlı bir fontla tasarlanmıştır. 12 Eylül dönemini ele alan *5 nolu Cezaevi* (Çayan Demirel, 2009) belgeselinde kullanılan font ise o yıllarda askeri tesislerde ve hapishanelerde sıkça kullanılan *stencil* (şablon) yazılarına benzemektedir; hatlar belirgin, fontun üzeri lekeli. Seçilen font mekana ve temaya doğrudan gönderme yapmakta, gerçekliği ve anlamı güçlendirmektedir. Tipografide kirli beyaz

¹⁵ Tefvik Fikret Uçar, *a.g.e.*, s.106.

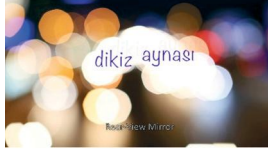
¹⁶ Ragıp İstek, *a.g.e.*, s.55.

Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri

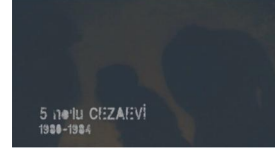
bir renk tonu seçilmiştir; yazının alt görüntüsü olarak kullanılan gölgelerle yapılan mizansende ise hakim renk siyah ve tonlarıdır.



Fatih: Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Adam
(Kerime Senyücel, 2013)



Dikiz Aynası
(Ümit Topaloğlu, 2017)



5 nolu Cezaevi
(Çayan Demirel, 2009)

Renk tema, olgu, olay, mekân, nesne vb hakkında bilgi verir; görüntüyü gerçekçi kılar. Renkler duygusal etki yaratabilir, duygusal etkiyi pekiştirebilir.¹⁷ Çeşitli dalga boylarının insan beyninde farklı etkiler uyandırma özelliği nedeniyle renk sinemada sadece bir estetik unsur değil, önemli bir anlam yaratma aracıdır da. Aynı zamanda renklerin kültürden kültüre değişen simgesel anlamları vardır. Örneğin beyaz Batı'da saflığı simgelerken Uzak Asya ülkelerinde ölümü ve kederi ifade eder. Bu kültürel niteliğinin yanı sıra bir rengi birlikte olduğu başka renklerle birlikte değerlendirmek gerekir.¹⁸ Sanat mutlak ilişkilerle değil sanatçının kurmaca dünyasındaki bir sistemle varolabilir. Bu nedenle de, sinemada renk mutlak ilişkilere bağlı olarak kullanılmaz; yönetmenin estetik amacıyla yeniden kurulur. Kuşkusuz rengin bilinen anlamlarından hareket edilmesi yapıtı daha anlaşılır hale getirecektir.¹⁹ Sinemada rengin kullanımında önemli bir başka nokta ise bir renge yüklenen anlam kodunun film bitene dek aynı kalması gereğidir.²⁰ Böylece sadece rengin değil, rengin yüklendiği anlamın da sürekliliği sağlanmış olacaktır.

¹⁷ Defne Özönür, "Bir Görüntü Ögesi Olarak Renk ve Rengin Sinematografik Etkisi", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2001, ss.23-27.

¹⁸ Mustafa Sözen, *Sinemada Renk – Sembolik Anlamlar*, (Ankara: Detay Yayınları 2003), s.118.

¹⁹ A.g.e., s.108.

²⁰ A.g.e., s.101.

Hakan Aytekin

2.2.2. Ara Yazılar: İthaf, açıklama, bölüm geçişi işlevleriyle kullanılan ara yazılarda okunabilirlik ve estetik esastır. Harfin yapısı, boyutları, yazı karakteri, boşluk düzenlemeleri, metin düzenlemeleri, büyük ve küçük harf kullanımı, yazı-içerik ilişkisi, yazı-yüzey ilişkisi, yazı-renk ilişkisi, yazı-hareket ilişkisi ve yazı-ses ilişkisi göz önünde bulundurulur.²¹ Bir filmde herhangi bir yazının okunabilmesi için içeriğin yönetmen ya da onun yönlendirdiği grafik tasarımcı tarafından seçilen biçimle uyumlu hale getirilmesi gerekir. Bu işlemle, kavramsal problem görsel dile dönüştürülmekte, bilgi görsel kültürün parçası haline getirilmektedir.²²

Filmlerde yazının okunurluğunu etkileyen önemli bir unsur yazı-zemin-renk ilişkisidir. Görsel alanda tek başına duran renk ile başka renkler arasında duran renk farklı algılanır. Rengin başka renklerle etkileşiminde en çok kullanılan yöntem çeşitli zıtlıklar yaratmaktır. Birçok belgeselde ara yazılarda siyah zemin üzerine beyaz yazı (dişi yazı) tercih edilmektedir. Genel olarak bu tür (dişi) kullanımlar basılı ortamlarda okuma güçlüğü yaratırken, filmlerde tersine dönmekte; siyah ya da koyu zeminlerdeki açık renk yazılar rahat okunmaktadır. Bilgisayar ya da televizyon ekranında ön - arka plan arasındaki renk zıtlıkları rahatsız edici renk titreşimlerine yol açarken, ince zıtlıklar da görmeyi zorlaştırmaktadır. Siyah arka planlar en az düzeyde titreşim yaratmaktadır.²³

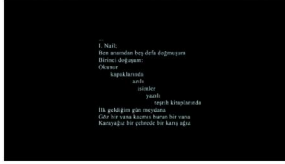
2.2.3. Kişi, Mekân, Tarih Tanıtma Yazıları (*Lower Thirds, Titles*): Hemen her filmde tanıtma yazılarına, özellikle kaynak kişileri tanıtan yazılara rastlanmaktadır. Kişi tanıtma yazıları kişinin adının yanı sıra mesleği, unvanı, yaşı, mekânı gibi gerçeklik bilgilerinin doğrudan aktarılmasına da yarar. Seyircilerin algısını yöneten, zihnini yönlendiren bu bilgiler ele alınan olgunun aktarılmasında başvurulan kaynak kişilerin yeterliliği, güvenilirliği inanılırlığı konusunda referans oluşturur. Tanıtma

²¹ Hatice Öz, *a.g.e.*, s.136.

²² Tevfik Fikret Uçar, *a.g.e.*, s.94.

²³ Hatice Öz, *a.g.e.*, s.119, 156.

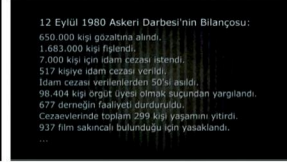
Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri



Nail V.
(Kurtuluş Özgen, 2014)



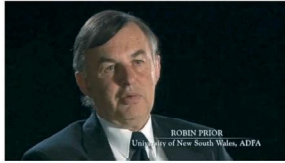
Çöpte Dostoyevski Buldum
(Enis Rıza, 2009)



5 nolu Cezaevi
(Çayan Demirel, 2009)

yazılarında genellikle sade bir üslup tercih edilmekle birlikte, bazı belgesel filmlerde yazılar grafik unsurlarla süslenmektedir. Bu yazılar genellikle çerçevenin alt kısmına yakın kullanılmakta ve kolay okunur fontlar ve punto büyüklükleri seçilmektedir.

Bazı belgesel filmlerde gerçekliğin önemli verilerinden biri olan mekânı ve tarihi bildiren tipografik öğelere de rastlanmaktadır. Keza, filmlerde kullanılan arşiv görüntülerinde başvurulan bu tür yazılar hem arşiv kaynağına referans verir, hem de kişileri, yerleri, zamanı ifade eder.



Gelibolu
(Tolga Örnek, 2005)



Sınır Tanımayan Arılar
(Coşkun Aral, 2016)



İstanbul'un Şehirleri - Üsküp
(Aybars Bora Kahyaoglu, 2010)

2.2.4. Alt yazı (Subtitles): Belgesel filmlerde birden fazla dil yer alıyor ya da filmin bir orijinal dili dışında bir dil versiyonu yapılıyorsa başvurulan alt yazılar hem bir ifade hem de bir problem alanıdır. Seyircinin yazıya odaklanmak zorunda kalması görsel unsurları algılamasını



Hamsiye
(Gül Büyükbeşe, 2015)



Son Kumsal
(Rüya Arzu Köksal, 2007)



Şairin Ölümü
(Elif Ergezen, 2009)

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
55-76

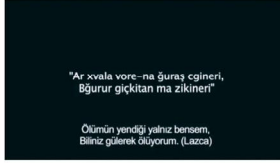
Hakan Aytekin

zorlaştırmaktadır. Bazı belgesellerde orijinal dilin bir azınlık dili olması ve ekonomik nedenlerle her dil için bir gösterim kopyası hazırlanamaması nedeniyle birden fazla dilin ve alt yazının bir arada kullanılmasına yol açmaktadır.

Diğer tipografik unsurlar gibi alt yazılar da okuma bilme becerisi ve edimi gerektirir. Tipografik öğelerin görüntü üzerinde ya da sabit fon üzerinde oluşu, fontlar, font stilleri, hizalamalar, bloklamalar, boşluklar, satır sayısı, büyüklükler, gölgelemeler, ara zemin kullanımı gibi grafik düzenlemeler de okunaklılığı etkilemektedir. Çeviri genellikle orijinalin anlamını bire-bir aktaramamakta; ifadeler çoğu zaman özetlenmekte, tam karşılığı olmayan cümlelerle, dolayimli bilgi aktarımına dönüşmektedir. Alt yazılar sözün “vurgulama”, “es verme”, “tekrar etme”, “hatırlayamama”, “kekeleme”, “geçişirme” gibi yazıya dönüştürül(e)meyen özelliklerini de anlatının dışında bırakır. Kısacası, alt yazılar gerçeklik ve anlam açısından önemli bir güç kaybı anlamına gelmektedir.



Anlat Bana - Dövmeler
(Mehmet Sait Tunç, 2011)



Şairin Ölümü
(Elif Ergezen, 2009)

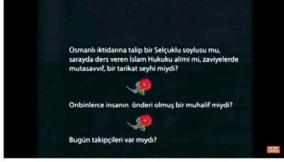


Çirok (Hikaye)
(Muhammet Beyazdağ, 2014)

2.2.5. Grafikselsel Öğeler: Belgesel sinemada az rastlanan ancak günümüzde televizyonlar için üretilen belgesel filmlerde daha fazla kullanılmakta olan unsurlardır. Çekimlerle elde edilen görüntülerin üzerine eklenen çizgiler, geometrik şekiller, bordürler, desenler, dokular bu gruba girmektedir. Bu unsurlar bir gösterge olarak kullandığı imgelerle, fiziki varlıklarıyla (şekil-renk-doku, leke), çerçeve içinde yarattıkları ölü ya da önemli alanlarla, yaratılan alanlar arasında oluşturduğu sınırlarla, çerçeve içindeki boşluklarla anlamı yönlendirebilir. Bu unsurlar özellikle gözün çerçeve içinde yönlendirilmesi, dikkat merkezinin yönetilmesi, planlar arasında geçişlerin ve akışkanlığın sağlanması işlevlerine sahiptir. Belgesel sinemada daha çok çoklu çerçeve uygulamalarında (*picture in*

Belgesel Filmlerde Tipografi Kullanımının Gerçekliğe Etkilerini İncelemek Üzerine Bir Öneri

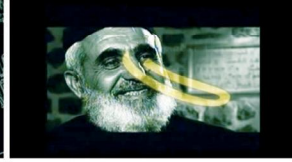
picture) çerçeveler arasındaki sınırları belirginleştirmek, zemin oluşturarak tanıtma yazılarında okumayı kolaylaştırmak, bu tür yazıları esestetik değerlerle süslemek, yazıların içeriği vurgulamak, yazılar arasında standart oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır.



Simavnalı Bedrettin
(Nurdan Arca, 2006)



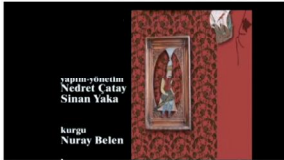
16 Ton
(Ümit Kıvanç, 2010)



Yarına Bir Harf
(Hakan Aytekin, 2007)

2.2.6. Jenerik (Credits): Belgesel filmlerde filme emeği, yaratıcılığı, mali kaynağı ile katkısı olan kişi ve kurumları belirten bu tür tipografik bilgilere genellikle filmin sonunda yer verilmektedir. Zemin, font, punto, font rengi, hareket hızı, bloklamalar, başlıklar, stiller, hız, grafik unsurlar algıyı doğrudan etkilemektedir. Çoğu örneğin ortadan bloklanmış, aşağıdan yukarıya akar yazı (*roll caption*) biçiminde ya da dikkat merkezinde tek tek *title*'lar olarak düzenlendiği görülmektedir. Yabancı dil versiyonu söz konusu olduğunda ya iki ayrı dilde jenerik hazırlanmakta ya da pratik gerekçelerle tek jenerikte iki dil bir arada kullanılmaktadır. Jeneriklerde yer verilen teşekkür listesindeki kişi ve kurumlar ile arşiv ve kaynak bilgileri “gerçeklik” ve “güvenilirlik” açısından çok önemli referanslardır. Bazı filmlerde, gerçekliğe yapılan müdahaleler (örneğin oyuncu kullanımı ya da canlandırmalar), çekim sürecine, kaynak kişilere, mekanlara, olaylara ilişkin çekim sonrasında gerçekleşmiş olan bilgiler eklenmektedir. Bu tür bilgiler hem gerçekliğin aşındırılmasını önlemek, hem değişimden haber vermek hem de etik duruşu sergilemek açısından önemlidir.

Üsküdar
Üniversitesi
Sosyal Bilimler
Dergisi, 2018;
sayı: 6,
55-76



III: Selim
(Nedret Çatay-Sinan Yaka,
2010)



Anadolu'nun Mirası
(Alper Tunga Özdemir, 2015)



Gelibolu
(Tolga Örnek, 2005)

3. Belgesel Filmlerde Kullanılan Tipografik Öğelerin Gerçeklikle İlişkisi Nasıl Bir Yöntemle İncelenebilir?

Bu çalışmanın amacı belgesel sinemada tipografinin kullanımıyla gerçeklik arasındaki ilişkiyi tartışmaya açmaktır. Caroline Lenette mülteci fotoğraflarının ikonolojik analizini yaparken fotoğrafın “ışıkla yazmak” anlamına geldiğini belirterek yaptığı analizin küresel mülteci sorunu konusundaki polemiklere “ışık” tutmasını dilemektedir.²⁴ Biz de benzer bir yaklaşımla, sinematografinin “hareketle yazı yazmak”²⁵ anlamına geldiğini belirterek, belgesel sinemada tipografik öğelerin anlam yaratmadaki işlevini tartışırken, bu öğelerle gerçeklik ilişkisine “ışık” tutmayı dilemekteyiz. Kuşkusuz sanatsal, yazınsal, siyasal ya da toplumsal her yapıtta ya da söylemde anlamlar çoğuldur; bu nedenle yapıt ya da söylemin “anamlı bütün” olarak ele alınması gerekmektedir.²⁶

Görsel analiz yöntemlerinin genel olarak yetersizliğini dile getiren Gabriela Christmann’a göre göstergebilimsel görüntü analizi (Barthes), nesnel hermenotik (Heinze&Prause-Heinz) ve yapısal hermenotik sembol analizi (Müllerdoohm) yapıtın üretim bağlamını ve yayınına dikkate almadıkları, sadece kompozisyona odaklandıkları için tek boyutludur. İkonografik analiz yöntemini geliştiren Panofsky ise üretim bağlamını, yayını ve sanat eserinin alımlanmasını nispeten göz önünde

²⁴ Caroline Lenette, “Writing With Light: An Iconographic-Iconologic Approach to Refugee Photography”, *Forum: Qualitative Social Research*, Volume: 17, No: 2, Art: 8, DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-17.2.2436>.

²⁵ Yunancada “kinema” hareket; “grafos” yazmak, çizmek, yazarak ya da çizerek temsil etmek anlamına gelir. “Sinematografi basit bir görüntüleme işinin çok ötesidir. Düşünce hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir.” Blain Brown, *Sinematografi*, çev. Selçuk Taylaner, (İstanbul: Hil Yayınları 2011), s.viii.

²⁶ Nedret Öztokat – Serap Yüzgüller Arsal, “Giotto’nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergebilimsel Okuması”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 23, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 2014), s.110.

bulundurmıştır. İkonik yorum (Imdahl) ile seri ikonografik görüntü analizi (Pilarczyk-Mietzner) Panofsky'nin analizinin geliştirilmiş biçimleridir.²⁷ Hall ve Fiske'nin kodlama ve kod açılımı yaklaşımı daha kapsamlı bir yöntem olsa da kültürel çalışmaların temsilcileri görüntü ya da fotoğraftan çok televizyon ile uğraşmıştır. Bu bağlamda; belgesel filmlerde tipografik öğeler Panofsky'nin ikonografik-ikonolojik analizinin Imdahl tarafından daha geliştirilmiş halinden yararlanılarak; toplumsal, siyasal, kültürel bağlarla ve sanatçıların üslubuyla birlikte yorumlanabilir. Analiz yaparken sadece kullanılan tipografik öğelerle sınırlı kalınmaması; daha geniş bir bağlamı göz önünde bulundurarak sanatçının zihinsel yaklaşımları hakkında varsayımlarda bulunulması, belgesel sinema - gerçeklik ilişkisinin daha geniş bir zemine oturtulmasını kolaylaştıracaktır. Kuşkusuz tipografik öğeler tek başına değil, filmin görsel bağlamının bir ürünü ya da sonucu olarak ele alınmalı; dolayısıyla çözümlenmelerde filmin bütün görsel öğelerinden yararlanılmalıdır.

Tipografik öğeler dört aşamada ele alınabilir. Her aşamanın yanıt aradığı temel bir soru bulunmaktadır:

3.1. Birinci Aşama: İkon Öncesi Tanımlama

Bu aşamada “*Tipografik öğelerde neler görülüyor?*” sorusuna yanıt aranmalıdır. Tipografiye ilişkin fiziki-biçimsel özellikler (Bkz. Tablo 1) ortaya konur. Yazının karakterleri, özellikleri, ailesi, stili, anatomisi, satır aralığı, bloklaşması, rengi, kişiliği saptanır.

3.2. İkinci Aşama: İkonografik Tanımlama

İkinci aşamada tipografik öğeler sosyal, siyasal, kültürel bağlamı içinde tanımlanmaya çalışılabilir; “*Öğelerde neler gözlenebiliyor?*” sorusuna yanıt aranabilir. Bu aşamada tipografik öğelerin neyin göstergesi olduğu ya da neyi işaret ettiği ortaya konabilir. Yazının hangi dilde yazılmış

²⁷ Gabriela Christmann, “The Power of Photographs of Buildings in the Dresden Urban Discourse Analysis”, *Forum: Qualitative Social Research*, Volume: 9, No: 3, Art: 11, DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1163>.

Hakan AYTEKİN

olduğu da önemlidir. Yazının dilinin hangi coğrafyaya ve kültüre ait olduğu (yerel, bölgesel, küresel; Türk, Alman, Hintli, Arap, Japon gibi) ve öncelikli hedef kitlesinin kim olduğu konusunda varsayımlarda bulunmayı kolaylaştırabilir. Keza yazının elle, daktiloyla, bilgisayarla yazılmış olması; kişisel, kurumsal, sivil, resmi belgeler olması da gerçeklik açısından iyi bir veridir.

- Kişi (Kim olduğu, mesleği, fiziksel nitelikleri)
- Mekân - Nesne (Neresi olduğu, ne olduğu, niteliği)
- Tarih (Zaman bilgisi, süre)
- Olay (Ne olduğu)

3.3. Üçüncü Aşama: İkonolojik Açıklama

Bu aşamanın amacı ikinci aşamada tanımlanan tipografik öğelerin anlamını ortaya çıkarmaktır; “*Bu öğelerin anlamı ne?*” sorusuna yanıt aranmalıdır. Ortaya çıkarılan “anlam”ın gerçeklikle bağı bu aşamada kurulmaya başlanır. Bu aşamada tipografik öğeler filmin diğer görsel ve sözel unsurlarıyla birlikte bir bütün halinde değerlendirilmeye başlanır.

- Kişi (Kişinin bilinirlik düzeyi --popüler, az bilinen, bilinmeyen oluşu--, mesleğinin ele alınan olguyla ilişkisi, fiziksel niteliklerinin ele alınan olguyla ilişkilendirilmesi)
- Mekân - Nesne (Tarihsel rolü, işlevi, toplumsal hafızadaki yeri, kullanım değeri, mülkiyeti)
- Tarih (İlgili zamana ya da döneme göndermeler, sürelerin ele alınan olguyla ilişkisi, süreçler, süreçlerin toplumsal yaşamda bıraktığı izler)
- Olay (Olayın konusu nedeni, oluş biçimi, sonuçları, etkileri, toplumsal hafızadaki yeri)

3.4. Dördüncü Aşama: İkonolojik Yorumlama

Son aşamada ise yönetmenin tipografik öğeyi niçin kullandığı hakkında varsayımlarda bulunulabilir ve “*Yönetmenin niyeti ve mantığı ne?*” sorusuna yanıt aranabilir. Üçüncü aşamada tipografik malzeme ile “gerçeklik” arasında kurulabilecek olan bağlar bu aşamada sorgulanabilir. Sonuç olarak da gerçekliğin aktarımına eklemlenmiş olan tipografik öğeler eleştirel bir yaklaşımla yorumlanabilir.

Sonuç

Algılama duyulan, koklanan, dokunulan, denenene ve görülenlerin anlama çevrildiği bir süreçtir. Ancak dış dünyanın algılanmasında ilk basamak ve ağırlık görme eylemindedir. Algılama bireyin sosyo-kültürel durumuna, zekâsına, eğitimine, deneyimlerine, estetik değerlerine ve yaşadığı toplumun değerlerine doğrudan bağlıdır.²⁸ Bir filmin algılanabilmesi için verilmek istenilen içeriğin söylem olarak da gösterene uygun hale getirilmesi gerekir. İzleyiciler bir film ya da televizyon programını oluşturan kodları çözebildiği ölçüde bu kodlarda hedeflenen anlamlara ulaşabilir.²⁹ Her belgeselde, yönetmenin aktarmak istediği gerçeklik bilgisi de kodlar halinde sunulmakta; izleyiciler kodaçıklamayı yapabildiği ölçüde bu bilgilere vakıf olmaktadır. Filmin içindeki kodlardan biri de içinde tipografi barındıran ya da tipografi ile oluşturulan, grafiksel olarak tasarlanmış kodlardır.

Daha önce de belirtildiği gibi, belgesel filmin içeriğini oluşturan öğelerin bir kısmı ele alınan gerçekliğin bir parçası olarak yönetmenden bağımsız, onun dışında ve çekime hazır olarak vardır. Bir kısmı ise çekim sonrası süreçte yönetmen (ya da tasarımcı) tarafından yaratılarak filme dahil edilmektedir. Bu bağlamda, yönetmen gerçekliğinin ürünü ya da yansıması olan tipografik ve grafiksel öğeler ister istemez belgesel sinemada temel bir kavram olan “gerçeklik” olgusunun somut olarak tartışılacağı bir alan yaratmaktadır: Tipografik seçimler ve uygulamalar neye göre belirlenecektir? Estetik kaygı ile yaratılacak anlam arasında ilişki kurulmaya çalışılırken, gerçekliğin tahrif edilmesi nasıl önlenecektir?

Kuşkusuz, belgesel sinema pür olarak gerçeği anlatamaz; izleyiciye ulaşan film, yönetmenin “gerçek”ten hareketle ürettiği bir “gerçeklik bilgisi”dir. Estetik kaygı ve yaratılacak anlam birbiriyle çok ilgili ama aynı

²⁸ Tevfik Fikret Uçar, *a.g.e.*, ss.60-61.

²⁹ Stuart Hall, “Encoding / Decoding”, *Culture, Media, Language* içinde, ed.: S. Hall vd., (Birmingham: Routledge 2006).

Hakan Aytekin

zamanda birbirini çokça çeldire(bile)n öğelerdir. Bir yanda gerçeklik, diğer yanda bu gerçekliği yorumlayan bir yönetmen ve onun yarattığı söz konusudur. Yönetmen gerçeğin hangi yüzüyle yüzleşecek ve izleyiciyi yüzleştirecektir? Filmi için seçtiği sinema dili bu soruların yanıtlarıyla doludur. Canlı tanıkların seçiminden, kullanılan mekânlara, kamera açılarından, çekim ölçeklerine, kurguda tercih edilen planlardan, kurgunun ritmine, temposuna, filmde yer alan tipografiden grafiksel uygulamalara varana dek pek çok unsur bu dilin birer “sözcüğü”dür. Anlam bunların bütünlüğüyle ortaya çıkacaktır. Ortaya çıkan anlam gerçekliğin bağlamına uygun olduğu oranda bu filmin “belgesel” olma değeri artacaktır.

Bu inceleme önerisi Türkiye’deki belgesel filmler üzerine yapılacak bir çalışmada sınanabilir. Böyle bir incelemede örneklem için Türkiye’deki belgesel çeken kişilerin toplandığı gruplar göz önünde bulundurulabilir. Bu bağlamda, Türkiye’deki belgesel film yönetmenleri üretim ilişkileri ve biçimleri açısından yedi grupta toplanmaktadır: Kamu kaynaklarıyla üretim-yayın yapan TRT’de çalışanlar, özel televizyonlarda çalışanlar, kurum dışından kamu kaynaklı ya da özel televizyonlara içerik üretenler, yapım şirketlerine sahip olanlar ya da bu şirketlerde çalışanlar, bağımsız üretim yapanlar, akademisyenler ve amatör-öğrenci olanlar. Tipografinin belgesel filmlerde kullanılma biçimleri ve içerikle ilişkisi bu yedi gruptan örneklerle bakılarak karşılaştırmalı olarak incelenebilir. İnceleme belgesel filmlerin tematik olarak kategorize edildiği bir sistematikte de yapılabilir. Filmlerin yapım yılları bu öğelerin kullanımında önemli değişkenlerden biridir. Tipografik öğeler gelişen teknolojiyle birlikte kullanımı giderek daha çok mümkün olan ve kullanılan öğeler olduğu için bu öğelerin kullanımı günümüze yaklaştıkça artmaktadır.

Çalışmada önerilen ikonolojik-ikonografik analiz yöntemi, belgesel film yönetmenlerinin giriştikleri yeni bir belgesel filmin yapım sürecinde tipografinin kullanımı ve gerçeklik ilişkisi açısından filmin değerlendirmesinde de yol gösterici olabilir. Yönetmen böylece ışığın yarattığı anlamla, tipografinin yarattığı anlamı “gerçeklik” bağlamında gözden geçirebilir ve bu iki unsuru birbirine daha uyumlu hale getirebilir.

KAYNAKÇA

Alex W. White, *The Elements of Graphic Design*, (New York: Allworth Press 2002).

Asuman Susam, *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları 2015).

Blain Brown, *Sinematografi*, çev: Selçuk Taylaner, , 3. baskı, (İstanbul: Hil Yayınları 2011).

Caroline Lenette C. “Writing With Light: An Iconographic-Iconologic Approach to Refugee Photography”, *Forum: Qualitative Social Research*, Volume: 17, No: 2, Art: 8, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-17.2.2436>.

Defne Özonur (2001) “Bir Görüntü Ögesi Olarak Renk ve Rengin Sinematografik Etkisi”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Emre Becer, *İletişim ve Grafik Tasarımı*, 3. basım, (Ankara: Dost Kitabevi 2002).

Gabriela B. Christmann, “The Power of Photographs of Buildings in the Dresden Urban Discourse. Towards a Visual Discourse Analysis”, *Forum: Qualitative Social Research*, Volume: 9 No: 3, Art. 11, 2008, DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1163>.

Hakan Aytekin, “Belleğin Peşindeki Sözlü Tarih, Sözlü Tarihin Peşindeki Belgesel Sinema”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Radyo Televizyon Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Hasan Fehmi Ketenci ve Can Bilgili, *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı*, (İstanbul: Beta Yayınları 2009).

Hakan Aytekin

Hatice Öz, “Sinema Jeneriklerinde Görsel Tasarım Açısından Grafik Öğelerin Kullanımı”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2006, Ankara.

Mustafa Sözen, *Sinemada Renk – Sembolik Anlamlar*, (Ankara: Detay Yayıncılık 2003).

Namık Kemal Sarıkavak, *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, (Ankara: Seçkin Yayıncılık 2004).

Nedret Öztokat, - Serap Yüzgüller Arsal, “Giotto’nun Ağıt Freskinin İkonografik ve Göstergibilimsel Okuması”, *Sanat Tarihi Yıllığı* (içinde), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2014, Sayı: 23.

Ragıp İstek, *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*, (İstanbul: Pusula Yayınları 2004).

Stuart Hall, “Encoding / Decoding”, *Culture, Media, Language* içinde ed. Hall, S. – Hobson, D. – Lowe, A. – Willi, P. (Birmingham: Routledge 2006).

Tevfik Fikret Uçar, *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, (İstanbul İnkılap Kitabevi 2006).

Uğur Kutay, *Gerçeği Öldüren Kamera*, (İstanbul: Es Yayınları 2009).

Ulufur Teker, *Grafik Tasarım ve Reklam*, (İstanbul: Yorum Sanat Yayınları 2009).