



Article Info/Makale Bilgisi

✓Received/Geliş:01.06.2023 ✓Accepted/Kabul:24.10.2023

DOI:10.30794/pausbed.1308869

Review Article/Derleme Makalesi

As, E. ve Parsa, A. F. (2023). "Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Belgesel Film Yaklaşımları", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 59, Denizli, ss. 423-444.

TEKNOLOJİK GELİŞMELER BAĞLAMINDA BELGESEL FİLM YAKLAŞIMLARI

Elçin AS*, Alev Fatoş PARSA**

Öz

Toplumsal belleğin oluşumuna söylemleriyle katkı sunan ve kültürün taşıyıcısı konumunda olan belgesel film gelişim çizgisi içerisinde devinimsel niteliğiyle dikkat çekmektedir. Gerçeği etik paradigmlar çerçevesinde estetik duyumlarla yorumlayan belgesel filmin serüveninde bu devinimselliği tetikleyen en önemli motivasyon ise, sinema sanatının bir ifade aracı olarak teknolojinin imkanlarını yakından takip etmesidir. Dolayısıyla sosyo-ekonomik ve politik konjonktür kadar teknolojik ilerlemeler de belgesel film tarihinde kilit rol oynamaktadır. Belgesel filmin yapım aşamasındaki en önemli aygıtlardan kabul edilen kamera ve ses teknolojisinin zaman içerisinde dijitalleşmesi, yapım sonrası aşamasının en etkin araçlarından olan kurgu tekniğinin bilgisayar teknolojisiyle bambaşka bir boyuta bürünmesi belgesel film yapımını derinden etkileyen öncül teknolojik girişimler arasındadır. Teknoloji yalnızca belgeselin üretim mantığını etkilememiş aynı zamanda belgesel filmin doğuşundan bu yana elzem olan izleyiciye ulaşma şekillerini de -televizyon, bilgisayar, internet ve son olarak dijital film/dizi platformlarıyla- dönüştürmüştür. Bu bağlamda, çalışmanın temel amacı belgesel film tarihindeki bu kırılmaları açığa çıkartarak teknolojik gelişmeler çerçevesinde değişen ve dönüşen belgesel film yaklaşımlarını incelemek ve tüm bu teknik ilerlemelerin belgesel filmin anlatım dili ve estetiği üzerinde nasıl bir dönüşüme yol açtığını değerlendirmektir. Belgesel filmde bu teknik girişimlerin ardından ortaya çıkan yeni belgesel dilinin artalanıyla ilgili ulusal literatürde kısıtlı çalışmanın olması bu çalışmanın yapılmasını zaruri kılmıştır. Belgesel film alanındaki söz konusu bu yaklaşımların özetlenmesinin yanı sıra sistematik bir şekilde derlenmesi ve bir senteze ulaşılması çalışmanın literatüre sunacağı katkıların başında gelmektedir.

Anahtar kelimeler: *Belgesel film, Belgesel film hareketi, Dijital teknolojiler.*

DOCUMENTARY FILM APPROACHES IN THE CONTEXT OF TECHNOLOGICAL DEVELOPMENTS

Abstract

Documentary film, which contributes to the formation of collective memory with its discourses and which is the carrier of culture, draws attention with its dynamic quality in the line of development. The most important motivation that triggers the dynamism in the adventure of documentary film, which interprets reality through aesthetic sensations within the framework of ethical paradigms, is that the art of cinema closely follows the possibilities of technology as a unique way of expression. Therefore, technological advances as well as socio-economic and political conjuncture play an integral part in the history of documentary film. The digitalization of camera and sound technology considered as two of the most important devices in the production phase of documentary film, and the editing technique, which is one of the most effective tools of the post-production phase, taking on a completely different dimension with computer technology are among the pioneering technological initiatives that deeply affect documentary film production. Technology not only has affected the logic of documentary production but also has transformed the ways of reaching the audience -television, computer, internet and finally digital film/series platforms- which have been essential since the development of documentary film. In this context, the main purpose of the study is to reveal these breaks in the history of documentary film, to examine documentary film approaches that have changed and transformed within the framework of technological developments apart from evaluating

*Arş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İZMİR.

e-posta: akcoraelcinn@gmail.com, (<https://orcid.org/0000-0001-8838-291X>).

**Prof. Dr., Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İZMİR.

e-posta: alevparsa@gmail.com, (<https://orcid.org/0000-0002-5849-4950>).

how all these technical advances have led to the transformation in the narrative language and aesthetics of documentary film. The limited number of studies in the national literature on the background of the new documentary language that emerged after these technical initiatives in documentary film made it necessary to conduct this study. In addition to summarizing these approaches in the field of documentary film, reviewing them systematically and reaching a synthesis is one of the main contributions of the study to the literature.

Keywords: *Documentary film, Documentary film movement, Digital technologies.*

1. GİRİŞ

Sanatsal ifade aracı olmasının yanı sıra teknolojik ve bilimsel bir buluş olan sinemanın anlatım dilinin olanakları ilk filmlerden günümüze gelene dek sinemacılar tarafından her daim merak edilmiş, araştırılmış ve kullanılmıştır. Bu keşif sürecinde sinemacıların en büyük yardımcısı ise teknolojik gelişmeler olmuştur. Teknolojinin sunduğu yeni araçlar sayesinde görsel-işitsel hikâye anlatımının sınırsızlığı kısa sürede fark edilmiş ve bu durum hem kurmaca hem de belgesel film alanında yeni ve özgün sinemasal yaklaşımların doğuşuna zemin hazırlamıştır. Başka bir deyişle, teknolojik gelişmeler sinemada biçimsel ve stilistik değişimlerin habercisi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna dek belgesel filmler özellikle hükümet destekleriyle kurulan çeşitli film birimleri bünyesinde üretilmişlerdir. Her ne kadar bu belgeseller yönetmenlerin kendi özgün yapım süreçlerinden geçseler de kurumsal yapıların üretime dâhil oluşu belgesellerin anlatım dilinde belli başlı sınırlılıkların doğmasına yol açmıştır. Dolayısıyla belgesel filmler tekdüze kalıplardan kurtulmak için teknolojik gelişmeleri bir fırsat olarak görüp gerçeği en saf haliyle izleyicilere aktarmanın peşine düşmüşlerdir. Lev Manovich'in (2014: 171) deyişiyle, "geçmişte de şimdi de film yapımcıları var olan aşırı yapay sinema geleneğine karşı koyabilmek adına yeni film yapım teknolojilerini kullanmışlardır."

Betsy McLane (2012: 220-221), sinema tarihinin belgesel ve kurmaca olarak iki temel kategoride değerlendirilmesini teknolojik icatlarla bağdaştırmaktadır. Thomas Edison'un buluşu kinetografi aygıtının elektrikle çalışması, çok büyük ve ağır olması, çekimlerin yapılması için özel bir evin inşasını gerekli kılmıştı. Black Maria adındaki bu ev ileride Hollywood'un ilk stüdyosu olarak anılacaktı. Böylece Amerikan kurmaca film yapım tarzının ilk temsilleri verilmiş oldu. Yakın tarihlerde Fransa'da Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin nispeten hafif, döndürme kollu kamera sistemine sahip sinematografi aygıtı ise sokaktaki hayatın kayıt altına alınmasına izin verdi ve böylelikle belgesel film yapım tarzı doğmuş oldu. 1920'lerde, belgesel film tam anlamıyla gelişmeye başladığında, kullanılan kameralar öncekinden daha taşınabilirdi, ancak yine de hantaldı ve sabit görüntüler yakalamak için tripod gerekiyordu. Ayrıca filmlerde görüntünün kaliteli çıkması için çok fazla ışığa ihtiyaç duyulmaktaydı. 1927 yapımı *The Jazz Singer* (Caz Şarkıcısı) ile sesli filmlere geçiş yapılsa da bu stüdyoda çekilen kurmaca filmler için geçerliydi, belgesel film gibi dış mekân çekimlerinin ağırlıkta olduğu film türleri bu girişimden uzun dönem mahrum kaldı. Robert Flaherty, John Grierson ve İkinci Dünya Savaşı'nın propaganda yönetmenleri dâhil o döneme kadar neredeyse tüm belgesellerde ses, yapım sonrası aşamada kurgu masasında filme eklenmiştir.

1950'lerde hafif kameralar ve ses ekipmanlarının ortaya çıkışıyla belgesel filmde dış ses anlatımı ve önceden planlanmış anlatı hileleri terk edilmeye başlanmış ve yaşanan anı merkeze alan yeni bir belgesel dili oluşmaya başlamıştır. Yeni belgesel olarak adlandırılan bu dönem, birey odaklı, eylemin doğal yollardan ortaya çıkmasına izin veren ve insanların kendi adlarına konuşmalarına fırsat veren bir keşif yolculuğudur (Thompson ve Bordwell, 1994: 559-566). Richard Barsam (1973: 252) ise *yeni kurmaca olmayan film* (new nonfiction film) adlandırmasına başvurmakta ve özelliklerini şöyle sıralamaktadır: Film yapımcısı ve konusu arasında mümkün olduğunca en az engelle gerçekliğin doğrudan ve dikkatle seçilmiş bir yönünü yakalama girişimidir; bu amaçla, filmdeki kişilerin ne ve nasıl söyleyecekleri, nerede duracakları önceden yazılmamış, prova alınmamıştır. Geleneksel belgesellere kıyasla yönetmenin önünde beklenmedik, öngörülemeyen aynı zamanda sınırsız bir dünya sahnesi vardır.

1960'larda bu durum televizyonun (tercih edilen format 16mm hafif kameralar) etkisiyle belgesel filmde varlığını daha fazla hissettirdi. Senkronize ses kaydedebilen 16mm film kameralarının icadı belgesel film yapımını birçok yönden özgürleştiren teknolojilerin başında yer aldı. Bu icat yalnızca Cinéma Vérité (Fransa), Direct Cinema (Amerika Birleşik Devletleri), Free Cinema (İngiltere), Candid Eye (Kanada) gibi akımların doğuşunda etkin değil aynı zamanda belgeselin geleceğini belirleyen girişimlerin başında da kabul görmektedir (Baker, 2006: x). Bir

anlamda kamera ve ses alanındaki tüm bu teknik gelişmeler belgesel filmin dönüm noktası niteliğindedir (Rabiger, 1987). Çünkü belgesel film yaklaşımları kamera ile özne arasındaki ilişkinin biçimini önemli ölçüde değiştiren akımlardır (Baker, 2006: 18).

Belgeselde kayda değer dönüşümün yolunu açan 16mm film kameraları Kodak şirketi tarafından 1920'lerde üretilmeye başlanmıştır. Hafif olması sayesinde omuza monte edilebilen bu kameraların 35mm film kamerasına göre daha az gürültüyle çalışması onu popüler kılmıştır. 16mm film asıl ivmesini ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kazanmış, kısa sürede pazarı domine etmeyi başarmıştır. Hızlı şekilde büyüyen televizyon endüstrisine de entegre olduğundan 1980'li yıllara kadar belgesel ve haber çekimlerinin vazgeçilmezleri arasındaki yerini korumuştur (Barbash ve Taylor, 1997: 242). Kodak'ın yanı sıra The French Eclair NPR ve German Arriflex SR 16mm sessiz kamera modellerinin piyasada yerini almalarıyla Cinéma Vérité ve Direct Cinema akımlarının belgesel sinema dünyasında yaratacağı büyük teknik devrimin fitili ateşlenmiştir. Böylece artık kamera aygıtı dünyayı farklı biçimlerde görmeyi yeni yollarını sunmaya başlamıştır (McLane, 2012: 222-223).

16mm film kameraları ve gelişen ses teknolojisinin ardından, sinemada devrim olarak tanımlanan başka teknolojik gelişmeler yaşanmaya başlar. İlk önce 1960'ların ortalarında görünürlük kazanan, daha sonra 1990'larda yaygınlaşan video ve dijital video kameralar, bilgisayarların işlevsellik kazanmasıyla eşzamanlı ilerleyen non-linear kurgu programları ve şüphesiz gündelik yaşam pratiklerini yeniden tanımlayan internet yedinci sanat sinemayı etkileyen gelişmelerin başında yer almaktadır. Şüphesiz bu gelişmelere, ticari kurmaca filmler hızla adapte olmuşlardır. Sinemanın, kar odaklı üretimin bir mecrası olduğu gerçeği dikkate alındığında, sinema filmlerini tüm gelişmelere hızlıca uyumlanması kaçınılmazdır. Öte yandan doğası itibarıyla belgeselin teknolojiyle kurduğu ilişki kurmacaya kıyasla bir adım geride kalmıştır. Çünkü özellikle 1960'lı yıllara kadar belgesel filmciler, teknolojik film aygıtları henüz yeterince gelişmediğinden büyük ekiplere ihtiyaç duymuşlar ve bu da yüksek maliyetli filmler sorununu beraberinde getirmiştir. Belgesel filmciler bir yandan finans kaynağı bulma arayışını sürdürürken, öte yandan dağıtım ve gösterimdeki zorluklarla mücadele etmek zorunda kalmışlardır. 1960'lı yıllardan sonra ise belgeselciler için yaşadıkları bu zorluklar bir nebze de olsa azalma eğilimine geçmiştir. Video, dijital video teknolojileri zorlukların aşılabileceğini ve belgeselin geleceğine dair umudun hala var olduğunun ilk işaretleridir. Ucuz, hafif kameralar, erişilebilir kurgu programları ve internetle görünürlüğün artması sayesinde artık belgesel film çekmek isteyenlerin önündeki engeller aşılmış ve yeni kapılar aralanmıştır. O dönemde hem uzak ülkelerde hem de sokaktaki yaşamda açığa çıkarılmamış konuları kayıt altına almak isteyen ancak yüksek maliyet nedeniyle bunu gerçekleştiremeyen yönetmenler için belgesel dili yeniden keşfedilmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda, çalışmanın temel amacı sinemasal teknolojik ilerlemelerin, belgesel filmin estetik ve anlatım dilini nasıl yeniden şekillendirdiğine dair genel bir perspektif çizmek ve belgeselin biçim ve içeriksel yönden geçirdiği kısımları ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda, teknolojik ilerlemelerin belgesel anlatım dilini nasıl etkilediğinin en somut örnekleri olan *Özgür Sinema* (Free Cinema), *Sinema Gerçek* (Cinéma Vérité) ve *Dolaysız Sinema* (Direct Cinema) gibi belgesel filmde beliren yenilikçi üslupların üzerinde durulmaktadır. Belgesel filme ivme kazandıran bu yaklaşımların değerlendirilmesinin yanı sıra televizyonun ortaya çıkışı, analog/dijital video teknolojisinin icadı ve bilgisayar/internet alt yapılarının gelişimi vb. süreçlere yönelik dinamiklerin belgesel sinemada yarattığı değişim ve dönüşüm incelenmektedir.

2. KURMACA OLMAYAN TÜRÜN DOĞUŞU: BELGESEL FİLMİN TEMEL DİNAMİKLERİ

Belgesel film hakkında erken dönem çalışmalarda bilhassa kurmaca filme kıyasla belgesel film araştırmalarının yetersiz kaldığı ve göz ardı edildiği bilinmektedir. Bu durumun nedenlerinden biri de erken dönem filmlerin salt gerçekliği kayıt altına almaları ve belgesel estetiği oluşturabilecek bir yapıdan yoksun olmalarıdır. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan yeni dünya düzeni içerisinde seslerini duyurmak isteyen bireyler belgesel filme ilgi duyarak filmler çekmişler ve üzerine derinlikli makaleler kaleme almışlardır. Bu süreçte savaş ortamının getirdiği gerçekler sorgulanmak istenmiş ve film yapımcıları bu ortak mesele ekseninde dertlerini sinema aracılığıyla kitlelere aktarmayı tercih etmişlerdir. Nitekim hem ilk belgesel film olarak kabul edilen *Kuzeyli Nanook* hem de 'belgesel' terimini ilk kullanan kişi olan John Grierson'un akademik metinleri 1920'li yılların ortalarında oldukça ses getirmeye başlayarak belgesel filmin özgün varlığını ortaya koymuştur.

Belgesel film konusunda çalışmalar yürüten erken dönem isimlerin başında John Grierson¹, Paul Rotha² gelirken, *Cinema Quarterly* (1932-1936), *World Film News* (1936-1938), *Documentary Newsletter* (1940-1947) gibi sinema dergileri, belgesel film hareketinin başlamasında öncü rol oynamışlardır. Bilhassa *Cinema Quarterly* dergisinin 1932 yılında çıkardığı ilk sayısında John Grierson, Paul Rotha, Basil Wright, Forsyth Hardy tarafından yazılanlar belgeselin yeni bir sanat olduğunu, kurmaca filmden farklı kendisine özgü prensipleri bulunduğunu ileri sürmesiyle belgesel film araştırmalarında³ hatırı sayılır bir yer edinmiştir.

1920'li yıllardan sonra özellikle Britanya'da iç savaş döneminde yazılan yazıların ve çekilen belgesellerin sayısının artmasıyla 'belgesel film hareketi' terimi gündeme gelmiştir. 1927 ve 1939 arasında Empire Marketing Board Film Unit (1927-33) ve General Post Office Film Unit (1933-39) gibi art arda gelen iki hükümet film birimiyle 'belgesel film hareketi' finansal olarak desteklenmiştir. Bu hareket, İkinci Dünya Savaşı sırasında Haber Alma Bakanlığı'nın (Ministry of Information) bir parçası haline gelmiş ve zamanla propaganda amacına yönelik faaliyet yürüten bir oluşuma bürünmüştür. Fakat belgesel film hareketi yalnızca film koleksiyonundan ibaret gibi düşünülmemelidir. Politik ve kültürel bir reform için hizmet amacıyla kurulmuş filmlerin değerlendirildiği, çeşitli materyallerin ve mektupların yazıldığı, tartışma ortamlarının yapıldığı bir alandır. Belgesel film hareketinin kurucusu John Grierson, deniz aşırı ülkelere seyahat ederek o dönem halkı bilgilendiren toplantılar yapmış, bir nevi belgesel film yapımı okulu şeklinde hareket etmiştir. Grierson'un belgesel film yapımı felsefesi çağdaş televizyon belgesel üretimlerini, çeşitli gerçekçi okul ve ekolleri de derinden etkilemiştir. Aynı şekilde Paul Rotha dört ay içerisinde yirmi beş farklı şehri gezerek kitlelerle bir araya gelmiş ve belgeselin önemini anlatan kampanyalar düzenlemiştir (Aitken, 1990). Barsam (1973: 79-80), 1930'lardaki İngiliz belgesel film hareketinin toplumsal bilincin uyanışı, halkla ilişkilerin tutarlı biçimde gelişmesi ve halkın eğitiminde başarılı olmasını hareketin özgünlüğüne ve düşünce özgürlüğünü içselleştirmesine dayandırmaktadır. Hükümet destekli ya da sponsorlu olmasına karşın bağımsızlığını uzun bir dönem korumayı başarmış olan bu hareket, aynı zamanda Britanya'nın şimdiye dek dünya sinemasının gelişimine sunduğu en değerli katkısıdır.

Grierson ve arkadaşlarının üstün çabaları sayesinde belgesel film teorisi ve kültürü üzerine günümüz araştırmalarına yol gösteren ve ilham veren çok sayıda çalışma literatüre kazandırılmıştır. Belgesel film hareketi sadece belgesel alanında değil kurmaca film için de değişimlerin yaşanacağını ilk sinyallerini vermiştir. Nitekim İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekçi üslupların peşinden giden yönetmenlerin sayısında kayda değer artış meydana gelmiş, sinemanın seçkin insanlar tarafından, elit konular ekseninde ve saygın insanlar için yapıldığı algısı bu hareket sayesinde geride bırakılmıştır.

1970'li yıllarda Lewis Jacobs⁴, Richard Barsam⁵, Roy Armes⁶ ve Erik Barnouw⁷ gibi yazarlar belgesel film literatüründeki eksiklikleri fark etmiş, dönemin konjonktürel yapısının (formalist teoriler, göstergebilimsel teori, estetik formların eleştirilmesi) etkisiyle belgeselde gerçekliğin temsili veya fotoğrafik gerçeklik ile imgesel gerçeklik arasındaki ayrıma odaklanmışlardır. 1990'lı yıllarda Ian Aitken⁸, Michael Renov⁹, Kevin Macdonald ve Mark Cousins¹⁰, Noël Carroll¹¹, John Corner¹² ve Carl R. Plantinga¹³ gibi isimler ise, belgeselin bir sanat formu olduğunu ve kendisine özgü birçok niteliğinin bulunduğunu ifade etmişler ve belgesel film teorisini geniş çapta ele alan eserler üretmişlerdir. Bunun yanı sıra ilk kez 1993 yılında toplantılarına başlayan, belgesel film kültürü üzerine araştırma ve tartışmalar yapan akademisyen ve uygulayıcılardan oluşan Visible Evidence (bkz. <https://www.>

1 John Grierson tarafından yazılan *First Principles of Documentary* makaleleri Forsyth Hardy tarafından 1966 tarihli *Grierson on Documentary* adlı kitapta toplanmıştır.

2 Paul Rotha, Türkçe çevirisi bulunan *Belgesel Sinema* kitabını ilk kez 1935 yılında yayımlamıştır. Kitap belgesel film hakkında ilk önemli çalışma arasında yer almaktadır.

3 Lewis Jacobs (*The Documentary Tradition*, 1971); Richard Meran Barsam (*Non-Fiction Film*, 1974); Roy Armes (*Film and Reality*, 1974); Eric Barnouw (*Documentary, A History of the Non-Fiction Film*, 1974) bu çalışmalardan yalnızca birkaçıdır.

4 Lewis Jacobs, *The Documentary Tradition* kitabını ilk kez 1971 yılında yayımlamıştır.

5 Richard Barsam, *Non-fiction Film A Critical History* kitabını ilk kez 1973 tarihinde yayımlamıştır.

6 Roy Armes, *Film and Reality* kitabını ilk kez 1974 yılında yayımlamıştır.

7 Erik Barnouw, *Documentary A History of the Non-Fiction Film* kitabını ilk kez 1974 tarihinde yayımlamıştır.

8 Ian Aitken, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement* kitabını ilk kez 1990 yılında yayımlamıştır.

9 Michael Renov, *Theorizing Documentary* kitabını ilk kez 1993 yılında yayımlamıştır.

10 Kevin Macdonald ve Mark Cousins, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary* kitabını ilk kez 1996 yılında yayımlamıştır.

11 Noël Carroll, *Nonfiction Film and Postmodern Skepticism* başlıklı yazısını aynı zamanda editörlüğünü David Bordwell ile üstlendiği *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* kitabında 1996 tarihinde yayımlamıştır.

12 John Corner, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary* kitabını ilk kez 1996 tarihinde yayımlamıştır.

13 Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* kitabını ilk kez 1997 yılında yayımlamıştır.

visibleevidence.org/) konferanslarının da günümüz belgesel film araştırmalarının zengin kaynaklarla yapılmasına katkıları büyüktür. 2000’li yıllara gelindiğinde belgesel film yapımlarının sayısının artmasıyla, belgeselde farklı alt türler iyiden iyiye kendini kanıtlamış ve bu nedenle sınıflandırma çalışmalarına gereksinimin doğduğu, belgesel filmin değişen anlatı yapısının üzerinde durulduğu ve yeni eğilimlerin tartışıldığı çalışmaların gerçekleştirildiği gözlenmiştir. Stella Bruzzi¹⁴, Bill Nichols¹⁵, Patricia Aufderheide¹⁶ ve Dave Saunders¹⁷ çalışmalarında örnek belgesel film analizlerine de yer vererek belgesel hakkında bu yıllarda derin okumalar yapan önemli isimler arasında yerlerini almışlardır.

İngiliz Belgesel Okulu’nun kurucusu John Grierson, 8 Şubat 1926 tarihli *New York Sun* gazetesinde Robert Flaherty’nin güney denizindeki yerlilerin hikâyesine odaklandığı *Moana* (1926) filmini temel alan bir yazı kaleme almasıyla ilk kez “belgesel” terimi yazılı bir metinde kayıt altına alınmıştır. Bu yazıda Grierson *Moana* filminden “elbette, Polinezyalı bir genç ve onun ailesinin gündelik yaşamlarını gözler önüne seren bu filmin belgesel bir değeri var” (Hardy, 1966: 13; Jacobs, 1979: 45; McLane, 2012: 4) cümleleriyle söz etmektedir. Grierson, daha sonra 1933 yılında yayımlanan *Cinema Quarterly* dergisinde belgesele dair şöyle bir tanımlama getirir: “Creative treatment of actuality” (s. 8).

Engin Ayça, Belgesel Sinemacılar Birliği’nin 1997 yılında düzenlediği ilk konferansında Grierson’un tanımını şu sözlerle yorumlamaktadır:

Bunu Türkçe’ye o ölçüde özlü çevirmek pek kolay değil, ancak açarak şöyle söyleyebiliriz: İçinde bulunan, oluşmakta olan gerçeğin (actuality) yaratıcı bir biçimde (creative) elden geçirilmesi, işlenmesi (treatment). Özlü bir deyim istersek şunu diyebiliriz. Gerçeğin yaratıcı işlenmesi. Yalnız, dikkat edelim Grierson “actuality” diyor, “reality” değil, yani belgesel sinemanın ele aldığı gerçek, “actuality”dir, “haber”in yaratıcı bir biçimde işlenerek yeniden üretilmesini “kasteder”, Grierson (s. 20).

Grierson’un yıllar önce yaptığı bu tanımlama belgeselin süreç içerisinde yeni bir sanat formu olacağına ilk işareti olması bakımından çok önemli bir yere sahiptir. 1926 yılında *Moana* filminin ‘belgesel değeri’ taşıdığından söz eden Grierson, yedi yıl sonra belgeselin yaratıcı süreç olduğunu vurgulayan tanımlaması ile bir yandan belgesel film teorisinin temellerini inşa ederken, öte yandan belgeselin kurmaca ve kurmaca olmayan türlerden ayrıştığı yönlerine dikkat çekmektedir. Bu türlerin başında ise haber filmleri gelmektedir.

John Grierson’un yukarıda verilen tanımlamasının dışında pek çok teorisyen ya da belgesel film yapımcısının belgesel hakkında farklı tanımlamalar ileri sürdüğü görülmektedir. Aslında kimi zaman birbirine benzeyen kimi zaman ise karşıt yaklaşımları bünyesinde barındıran bu tanımlamalar belgesel film için çeşitlilik sunmakta ve içeriğini zenginleştirmektedir. Belgesel tanımlamasında yaşanan kargaşa ve belirsizliğin temel sebeplerinden biri de felsefi alanda problematik bir konu olarak yüzyıllardır tartışılan gerçekliğin belgeselle olan yakın ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Gerçekliğin yönetmene, kameraya, kurgucuya ve izleyiciye göre değişkenlik gösterdiği bir ortamda belgesele dair açık ve net tanımlama yapabilmek oldukça güçtür.

Bill Nichols’un (2017) ifadesiyle belgesel film, hepimizin parçası olduğu dünyamızdan büyük bir açıklık ve bağlılıkla söz etmektedir. Ne kurgusal bir buluş ne de olgusal bir yeniden üretim olan belgesel, kaynağını tarihsel gerçeklikten alır ve kendine özgü bakış açısıyla temsil ettiği bu tarihsel gerçekliğe gönderme yapar (s. 27). Nichols’a göre (2017), Grierson’un tanımı, belgeselin yaratıcı bir uğraş olarak kabul görmesinde önemli yere sahiptir. Ancak bununla beraber, söz konusu tanımlama ile “gerçeklik” arasında da açık şekilde bir çelişki vardır. “Yaratıcı bir şekilde işlemek ve yorumlamak” tanımlaması belgeselin kurmaca ile arasında yaşanan muğlaklığı daha da belirginleştirmektedir.

Akademik alanda belgesel film çalışmalarının görünürlük kazanmasında etkin isimlerden Richard Meran Barsam (1973), Grierson’un “gerçeğin yaratıcı şekilde yorumlanması” ifadesini destekleyen görüşler ileri sürmektedir. Sinemayı kurmaca (fiction film) ve kurmaca-dışı (non-fiction film) olmak üzere iki ana türe ayıran

14 Stella Bruzzi, *New Documentary* adlı kitabını ilk kez 2000 yılında yayımlamıştır.

15 Bill Nichols, *Introduction to Documentary* adlı kitabını ilk kez 2001 yılında yayımlamıştır. Kitabın Türkçe tercümesi bulunmaktadır.

16 Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction* kitabını ilk kez 2007 tarihinde yayımlamıştır.

17 Dave Saunders, *Documentary* kitabını ilk kez 2010 yılında yayımlamıştır. Kitap 2014 yılında ise Türkçeye tercüme edilmiştir.

Barsam, kurmaca-dışı film türü içerisinde belgesel filmi ön plana çıkarırken belgeselin diğer kurmaca-dışı alt türleri de kuşatan yapısının üzerinde durmaktadır. Belgeselin bu çevreye özelliği onun tanımlanmasında karşılaşılan güçlükleri açıklar niteliktedir.

Belgesel filmin belirsiz sınırları olan açık bir kavram olarak tartışılmasında fayda vardır (Plantinga, 1997). Nichols (2017: 26,162) gibi düşünürler, belgeselin kapsayıcı bir tanımını yapmanın mümkün olduğunu ancak bunun çok da önemli olmadığını belirtmektedirler. Çünkü onlara göre bu denli geniş sınırlara sahip olan bir türün tanımlamasını gerçekleştirmek bazı şeyleri açıklarken, bir o kadarının da üstünü örtebilecektir. Yine belgeselin tek bir tanıma sahip olmaması, bir sorundan çok, belgeselin belirli bir kalıbın içerisine girmeyen doğasının sonucudur. Sınırlarının bu denli akışkan ve belirsiz olması aslında canlılığın ve büyümenin bir göstergesidir. Bununla beraber *teknoloji, bakış, duyarlılıklar, hayatla ve gerçekle kurulan ilişki biçimleri değiştikçe de tanımlar değişmiştir* (Susam, 2015: 128). Fakat yine de belgesel hakkında genel bir çıkarım yapılmak istendiğinde; belgesel filmin, doğası gereği konusunu genellikle toplumu ilgilendiren meselelerden aldığı, gerçek olay ve olguları aktarırken, ana malzemesinin belgeler olduğu, karakter ve mekân seçiminde yine gerçekçi kişiler ve atmosferin tercih edildiği, bilgi aktarım sürecinde estetik ve etik değerlerin de aynı zamanda göz ardı edilmediği, toplumsal çıktı olması nedeniyle kültürel bir metin olarak okunması gerektiği açık şekilde ortadadır.

Kurmacaya dayalı anlatı türlerinde olduğu üzere belgesel filmi de onu diğer türlerden ayıran kendine özgü nitelikleri bulunmaktadır. Gerçeklere dayalı olay ve olguları çoğu zaman belgeler aracılığıyla kitlelere aktarmayı tercih eden belgesel film, her şeyden önce özellikli bir sanat formudur. Sanat formları incelendiğinde hemen her sanatın farklı disiplinler ve sanat biçimlerinden beslenerek birbirlerine temas ederek somutlaştıkları görülmektedir. Benzer durum belgesel film için de geçerlidir. Bilindiği üzere yedinci sanat olarak kabul edilen sinema; fotoğraf, resim, edebiyat, tiyatro, gibi sanat dallarından oldukça etkilenmiştir. Bu disiplinler ile daha çok kurmaca filmin yakın ilişkisi söz konusu iken, belgesel film de tarih, sosyoloji, antropoloji, arkeoloji, etnoloji, kültür, siyaset bilimi gibi disiplinlerden beslenmiş ve süreç içerisinde hem sistematik şekilde bilgi aktaran hem de estetik boyutu olan bir sanat ürünü haline gelmiştir.

Belgesel film, modern kültürel anlatılarla anlamı inşa eden ve kültürün önemli yapı taşlarını oluşturan etkin bir forma sahiptir. İnsanların duygularına, inançlarına, varoluşlarına rehberlik etmekte ve eylemsel olarak harekete geçirecek düşünceleri etik bağlamda güçlendirmeye çalışmaktadır (Parsa, 2017: 31). Aynı zamanda belgesel film, insanları gerçeklerden uzaklaştırmaya yarayan eğlence türlerinin tam karşısındadır ve hayatın karmaşası içerisinde kendisini var eden bir yapıya sahiptir (Cereci, 1992: 9). Dolayısıyla bütün özellikleriyle bu tür hayatın ta kendisidir ve kendisine doğrudan kaynak olarak hayatın gerçekliğinde var olan olguları seçse de gerçekliği yeniden yapılandırmakta ve yapımcısına gerçekliği kurgulaması konusunda özgür bir ortam sunmaktadır.

Belgesel film tarihçileri, eleştirmenleri ve izleyicileri için bugün hala belgesel film doğanın ve yaşamın gerçekliğine en az müdahalede bulunarak kayıt altına alan ve bunu neredeyse bir asırdan fazla sürdüren bir türdür. Lumière kardeşlerin büyük ve büyüğü keşfi sinematografi aygıtıyla yapılan ilk kayıtlarla kökenleri atılan belgesellerin belge film, haber film, gerçek film ve gezi filmleri gibi farklı isimlerle anılmasından uzaklaşarak "belgesel" ismini alması, ham görüntülerin sıralanmasıyla değil kayda alınan gerçekliğin film yapımcısı tarafından yorumlanması, estetize edilmesi ve izleyicilerin bunu anlamlandırması ile mümkün olmuştur. Gerçeklerin ardından gitmek ve onları açığa çıkarmak için çabalayan belgesel film, toplumu değiştirmede doğrudan bir güce sahip olmasa da toplumdaki değişimi tetikleyen en önemli motivasyonlardan biridir. Bu nedendir ki belgesel filmci toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket etmekte, toplumu bilgilendirmeye ve farkındalık yaratmaya özen göstermektedir. Her şeyden önce merak etme ve öğrenme güdüleriyle yola çıkan belgesel filmcinin temel işlevi izleyicileri konu hakkında düşündürmek ve onların zihninde sorular sormasına imkân tanımadır. Böylelikle izleyici de farkındalık yaratmak mümkün olmakta ve değişim, dönüşüm arzusu yerine getirilmektedir. Kurmaca filmin inandırıcılığa, belgesel filmin ise gerçekçiliğe dayanan anlatım dili her ne kadar birbirlerinden farklı olsa da en nihayetinde her iki tür de sinema aygıtını derdini anlatmak ve bir şeyler söylemek için araç olarak kullanmakta ve hikâye anlatımı dinamikleriyle var olmaktadır.

2.1. Toplumsal Gerçekliğin Yeni İfadesi: Özgür Sinema

John Grierson öncülüğündeki İngiliz Belgesel Okulu belgesel filmde toplumsal gerçekçi filmler üretilmesinin yolunu açmış, bu anlayışı devam ettirmek isteyen birçok film yapımcısı benzer argümanlarla yeni akımların belirmesine aracılık etmiştir. Diğer taraftan Sørensen'a (2012) göre, 1950'lerde teknoloji ve ideolojinin etkisiyle Grierson'un savaş öncesi ve savaş dönemlerinde ileri sürdüğü belgesel ilkelerinde ciddi kırılmalar yaşanmıştır. Özgür Sinema bu kırılmanın güçlü örneklerinden biridir (s. 183). Küçük ama etkin faaliyetler gerçekleştiren söz konusu akım, 1929'dan beri Grierson'un belgesel çizgisine karşı ilk önemli tepkidir (McLane, 2012: 204). Özgür Sinema, her ne kadar 1956-1959 yılları arasında kısa soluklu olsa da belgeseldeki yeni sinemasal arayışın temsilcisi olmayı başarmıştır. Ancak Özgür Sinema'nın bilhassa işçi sınıfı odaklı belgeselleri göz önünde bulundurulduğunda, bu filmlerin Grierson'un toplumsal gerçekçilik çerçevesinde ürettiği filmlerinden tamamen kopuk olduklarını ifade etmek güçtür.

Başka bir ifadeyle, bir anlamda Özgür Sinema'nın temelleri İngiliz sinemasının belgesel gerçekçi geleneğine dayanmaktadır. Her iki akımın aralarındaki fark gerçekçiliğe yaklaşım biçimlerinde saklıdır. Sisteme bağımlı eski belgeselcilerin aksine, Özgür Sinema temsilcileri olaylara eleştirel gözle bakabilmekte ve gündelik yaşamın şiiresselliğini yakalamaya çalışmaktadır. Saf gerçekçiliği kayıt altına alıp, kamerayı dünyaya tutulan bir ayna olarak görmeyi terk eden Özgür Sinemacılar gerçekliğin ardındaki olgu ve ilişkileri yansıtmaya çabalamışlardır (Gürata, 1997: 180). İngiliz Belgesel Okulu'ndaki propaganda amaçlı yapımlara Özgür Sinema akımında rastlanmaz, kuru bir nesnellik tercih edilmez, gerçekler ve ardındakileri şiiressellik ve görsellikten uzaklaşmadan aktarılmaya özen gösterilir (Coşkun, 2003: 202).

Bir avuç sinema yazarının, kuramcısının, gönüllüsünün İngiliz Film Enstitüsü'nün mali desteğiyle yarattığı belgencilik ile gerçekliğin yeni bir yorumuna yönelmiş olan gürbüz bir eylemdi Özgür Sinema (Gevgilili, 1989: 187). Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson ve Claude Goretta gibi isimlerin ilk önce film tartışmalarında tarihsel öneme sahip Sequence (Sekans) ve daha sonra Sight and Sound (Görüntü ve Ses) dergilerinde yazılar yayımlamasıyla ilerleyen süreç, bu isimlerin pratik kazanmak adına giriştikleri filmlerle kısa sürede ismini duyurmuştur (Hedling, 2018: 25-26). Özellikle Lindsay Anderson'un 1956 yılında Sight and Sound dergisinde yazdığı 'Stand Up! Stand Up!' makalesi akımın manifestosu niteliğini taşımaktadır. Yazısındaki ilke ve amaçlarında, belgeselin bir sanat formu olduğunu ve Grierson'un yaptığı gibi sosyal propaganda aracı olmadığını vurgulaması dikkat çekicidir (Nichols, 2017: 50).

1956-1959 yıllarında Özgür Sinema ismiyle Londra'daki National Film Theatre'da (Ulusal Film ve Tiyatro Merkezi) 16mm film kameralarıyla çektikleri filmlerinin gösterimlerini düzenleyen grubun üyeleri "tamamen kişisel ama aynı zamanda toplumsal olana şiiressel olarak da kendini adanmış" ve "gündelik yaşantıdaki insanın değerini önemseyen" bir sinema anlayışını savunmuşlardır. Hemen her yazılarında ise manifestolarının onlar için sadece yol gösterici olduğunu, özgürlükçü tutumlarından vazgeçmeden manifestolarını esneklettiklerini ifade etmişlerdir (Ellis, 1990: 362). Taşınabilir alıcıların sunduğu özgür bir sinema diliyle çekilen filmlerde İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının izlerine rastlanmakta, belgesellerde kurmacanın payının olabildiğince azaltılması önerilmektedir. Hatta onlara göre kurmaca film dahi çekilse toplumsal sorunlara arka planda mutlaka yer verilmeli, gerçeklik korkusuz biçimde temsil edilmelidir (Teksoy, 2005: 505). Özgür Sinemacılar ileri sürdükleri bu savlarını belgeselden ziyade kurmaca filmlere yöneldikleri İngiliz Yeni Dalga hareketiyle devam ettirmişlerdir.

Çağdaş Avrupa kurgu filmlerinden (İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga) ilham alan, çoğu zaman sponsorların ya da gişenin amaçlarına hizmet etmeyen, didaktik ve bilgilendirici olmaktan ziyade duygulara seslenmeyi önemseyen Özgür Sinema'nın öne çıkan filmlerinden bazıları şunlardır: *O Dreamland* (Yön. Lindsay Anderson, 1953), *Momma Don't Allow* (Yön. Karel Reisz ve Tony Richardson, 1956), *Together* (Yön. Lorenza Mazetti, 1956), *Every Day Except Christmas* (Yön. Lindsay Anderson, 1957). Bu filmlerin temel ortak noktası yerleşmiş geleneklere karşı çıkmaları, kimi zaman anarşist kimi zaman ise nihilist öğretileri benimsemeleridir. Akımın üyeleri (bilhassa Anderson) İngiliz Belgesel Okulu'nun aykırı temsilcilerinden Humphrey Jennings'i kendilerine örnek almışlardır. Şair ve ressam kişilikleri olan Jennings'in "şiiressel gerçekçi" estetik anlayışı Özgür Sinemacılar için esin kaynağı olmuştur (McLane, 2012: 205-209).

Özgür Sinema'nın ön plana çıkan filmlerinin ortak noktası gelecek kaygısı taşıyan bireylerin gerçek sorunlarını işlemeleridir. Bu filmler, savaş sonrasında pek çok sıkıntıyla baş başa kalan toplumların yaşadığı barınma, sağlık, emek ve işgücü, eğitim, politik ve kültürel sorunlar karşısında bireylerin mücadelelerini yansıtmışlardır. Zaman zaman provokatif yapıdaki ilgili filmler yaratıcı film yapımının geleceği için büyük umutlar beslememiz gerektiğinin habercisidirler (Jacobs, 1979: 338). İşçi sınıfını salt emeğe indirgemeyen bu filmlerle proleter kimlik yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. Öte yandan bu filmler, teknolojik yükselişin belgesel üzerinde yarattığı etkinin ve yeni üslubun kayda değer örnekleridir (Saunders, 2014: 71).

İngiliz Özgür Sinema akımından anlaşıldığı üzere sinema teknolojisindeki ilerlemeler sinema tarihinde çeşitli akımların, hareketlerin, oluşumların, stillerin, biçimlerin belirmesinde tetikleyici olmuştur. Ham malzemesini gerçek olana borçlu olan belgesel film yapımcıları teknolojinin ilerlemesiyle yeni sanatsal ifade araçlarına kavuşular da neredeyse her dönem "izleyicilerde ne kadar gerçekçi bir izlenim bırakabilirim" ve "gerçekliği ne kadar iyi temsil edebilirim" sorularına yanıt aramışlardır: Tıpkı Lindsay Anderson, Jean Rouch, Robert Drew ve arkadaşlarının yaptığı gibi. Teknolojinin ilerlemesi bu yönetmenlere plansız ve kontrolsüz şekilde çekim yapabilme motivasyonu kazandırmıştır. Tüm bunlarla birlikte, geleneksel ticari film yapımına karşı alternatif üretimlerin varlığından ve kışaleşmiş kuralların yıkılabileceğinden söz edilir olmuştur.

2.2.Nesnel Gerçekliğin İzinde: Sinema Gerçek

Nesnel gerçekliğin izinden giden Fransız yönetmen Jean Rouch'un öncülüğünü üstlendiği Cinéma Vérité akımı belgesel film tarihinde yarattığı büyük etkiler ve değişimlerle anılmaktadır. Belgeselin anlatım dilini ve gerçeklikle olan diyalogunu yeniden yapılandırmasıyla dikkat çeken Cinéma Vérité, kendisinden sonra gelen akımlara ve yönetmenlere esin kaynağı olmaya devam etmektedir. O nedenle böylesine önemli bir akımı derinlemesine ele almak, belgeselde meydana gelen bu ciddi dönüşümün kavranmasına, yeni üretim pratiklerinin anlamlandırılmasına ve kuşkusuz günümüz belgesel film anlayışı üzerinde bıraktığı izlerin yorumlanmasına katkı sunmaktadır. Bu doğrultuda, Cinéma Vérité'nin doğuşunu hazırlayan etmenlerin neler olduğu, belgesel film tarihi içinde nasıl bir estetik tavır sunduğu hem etkin olduğu ilgili dönemde hem de daha sonraki süreçte yönetmenlerce neden geniş ölçekte kabul gördüğü gibi meseleler yeni teknolojilerin sunduğu olanaklar çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Bill Nichols, 1960'larda ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ve belgeseldeki dönüşümler hakkında şu ifadelere yer vermektedir:

1960'larda, eşzamanlı ses kaydına elverişli, hafif, elde taşımaya uygun kameralar piyasaya çıktı. Böylece yönetmenler, toplumsal oyuncuları günlük yaşam içinde takip etmeyi sağlayan bir hareketlilik ve esneklik kazandı. Mahrem durumları ve sorunlu davranışları uzaktan gözlemlemek ya da öznelere daha doğrudan, katılımcı bir şekilde iletişime geçmek olası hale geldi. Dolayısıyla 1960'larda, hem katı bir biçimde gözlemci hem de çok daha katılımcı bir sinema, dış ses kullanımı karşısında yaygınlık kazandı. Bu biçimler, 1930'lardan 1950'lere kadar egemen olan belgesel biçimlerinden köklü bir ayrılışın habercisi oldu (2017: 50-51).

Bu yenilikler en temelde kurmaca, deneysel, belgesel fark etmeksizin yönetmenleri stüdyo sınırları dışına çıkararak, görüntü ve sesin hem taşınabilir hem de eşzamanlı şekilde çekilebilir hale gelmesine uygun ortam hazırlamıştır. Daha önce filme alınamayan birçok kişi veya yer artık senkronize ses kaydedebilen 16mm film ile neredeyse her istenildiği zaman ve yerde çekime alınabilmiştir (McLane, 2012: 219). Kameranın hafif ve taşınabilir olması sayesinde sahnede olan bitenin kayda alınmasıyla, kamera/kameraman/yönetmen artık aktif bir gözlemci konumuna ulaşmıştır. Bu durum belgesel filmin temel meselelerinden biri olan gerçekliğe bakış açısının yeniden gözden geçirilmesine yol açmıştır (Rabiger, 1987: 18). Diğer taraftan, ağır, hantal ve taşınması zor film kameralarından kopuş yönetmen için kendisini daha özgür biçimde ifade etmesinin de yeni bir yolu sayılırdı. O dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda, günümüzde yeni medyanın sunduğu "her an, her yerde istenildiği zaman izlenebilme" prensibi ne ifade ediyorsa, 1960'lı yıllarda "istenildiği yerde ve zamanda çekim yapabilme" rahatlığının yönetmene sağlanması da o denli radikal bir değişimdir.

Etki alanı yalnızca Fransa ile sınırlı kalmayan Cinéma Vérité, Amerika Birleşik Devletleri (Direct Cinema), Kanada (Candid Eye) ve İngiltere (Free Cinema) gibi ülkelerde kendisine temsilciler bulurken, belgesel filmin

senaryo yazımı, röportaj, aydınlatma ve yeniden sahneleme gibi yapım aşamalarına dair çarpıcı biçimde değişimler sunmuştur. Stil kırılması olarak da nitelendirilen dönüşüm içerik seçiminde ve konu tercihlerinde de yeni bir soluk anlamına gelmekteydi. Sıradan insanların evlerindeki yaşamlar, dans pistlerindeki gençler, siyasi kampanyaların arka odaları, ünlülerin sahne arkasında yaşadıkları, grevcilerin sorunları ve talepleri, akıl hastanesinde kalan kişilerin yaşamlarından görüntüler belgeselin konusu haline gelmiştir (Aufderheide, 2007: 43-44). Sıradan insanların yaşamları yalnızca kameraya yansıtılmamakta aynı zamanda onların seslerini duyurmalarına aracılık edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Cinéma Vérité yönetmenlerinin bireysel hikâyeleri önemsediklerini söylemek mümkündür. Ancak filmler izlendiğinde görülmektedir ki, birey odaklı hikâyelerin artalanında toplumsal sorunlardan kaynaklı eleştiriler gizlenmektedir.

Cinéma Vérité her şeyden önce ilkelerini Dziga Vertov'un Kino Pravda olgusuna (sinema gerçeği) borçludur (Graham, 1964: 30; Barsam, 1973: 249; Aufderheide, 2007: 51; Cauwenberge, 2013: 190; Kahana, 2016: 432; Gündeş, 1998: 89; Biryıldız, 2002: 135; Teksoy, 2005: 502). Kelime anlamı olarak da Cinéma Vérité, Vertov'un Kino Pravda kavramının Fransızca çevirisidir (Nichols, 2017: 202). Aslında Vertov'un belgesel felsefesi hakkında çağdaşları üzerindeki etkisi oldukça sınırlıdır. Ancak yıllar sonra, onun felsefesini yansıtan bir belgesel filmin varlığı için itici güç belirmişti. Bu itici güç 16mm'lik kameralara ek olarak televizyonun kendini iyiden iyiye hissettirmesiydi. Daha esnek bir film gazeteciliği stili elde etmek ve izleyiciye daha güçlü bir 'orada olma' duygusu vermek için yıllarca süren çaba karşılık buluyordu. Bu çabanın adı 'Cinéma Vérité' idi (Jacobs, 1979: 375).

Antropolog Jean Rouch ve sosyolog Edgar Morin'in yönetmenliğini üstlendiği *Chronicle of a Summer* (1961) filmi Vertov'un terimine yeni bir yaşam vermesiyle Cinéma Vérité'nin kendine özgü özelliklerinin başarıyla temsil edildiği ilk filmlerden biri olmuştur. Bu filmde sıradan Paris insanına "mutluluk nedir" diye sorulmasının temel gayesi, Cinéma Vérité yönetmenlerinin "alıcıyı kimi kez 'kışkırtıcı' olarak kullanıp, ortaya çıkan davranışları ve tepkileri saptayarak, sinemanın gözü önünde yaşam bulan bir gerçekliği" sunmalarıdır (Teksoy, 2005: 503). Filmin sonlarına doğru öğrenciler ve çalışan sıradan insanlar Rouch ve Morin ile bir araya gelerek mutluluk kavramını tartışırken, yönetmenler kendilerini ifade etmeleri için sürekli sorular sorup onlar üzerinde baskı kurmaktadır. Sonuç olarak belgeselin öznelerinin kendi aralarında bağ kurup birbirlerini tanımaya başladıkları izleyicilere hissettirilmektedir. Temelde bu film ile yönetmenlerin bireyler özelinden hareketle toplumu okuma çabası içerisinde oldukları açık şekilde ortadadır. Özellikle filmin son sahnesinde Rouch ve Morin'in koridorda yürüyerek filmin ne kadar gerçek olduğu sorunsalının ötesinde topluma dair birtakım çıkarımlarda bulunmaları bunun göstergesidir.

Diğer taraftan *Chronicle of a Summer* filminin değerinin yeterince anlaşılmadığını savunan isimlerin sayısı bir hayli fazladır. Freyer (1979) realistlik içeriği sanatsal formla birleştiren filmin tarihsel ve politik tarzının birçok yönetime esin kaynağı olduğunu ifade etmektedir. Fransız Yeni Dalga akımının ünlü yönetmeni Jean-Luc Godard'ın tekniğini, bu filme ve Cinéma Vérité tekniklerine borçlu olduğunu iddia etmekte ve kurmaca sinemanın belgesel sinemadan beslendiğini bu örnekle savunmaktadır. Ayrıca yazara göre, Rouch ve Morin ikilisi belgesel film tarihinde aktif ve katılımcı iş birliğinin, film yapımında özgür iradenin simge isimleridirler. Bununla birlikte film aynı zamanda psikolojiye, kişisel tarihe ve memleket antropolojisine dair izlenimler uyandırmaktadır. Belgesel özneleri deneklere dönüşmüştür ve yönetmenler sergiledikleri kamera performansları yoluyla onları kendilerini tanımlarına teşvik etmektedir (Thompson ve Bordwell, 1994: 571). Dolayısıyla yazarlara göre, *Chronicle of a Summer* filminde her ne kadar doğallık amaçlanıp; "yeniden sahnelemelere" başvurulmasa da yönetmenlerin kışkırtıcılığı sonucunda şekillenen "teşvik edilmiş veyahut provoke edilmiş yeniden sahnelemelere" sıklıkla rastlanmaktadır.

Cinéma Vérité'de yönetmen olay yerinde ya da sahnede konumlanırken, izleyici onun öznesine verdiği tepkileri görmekte, duymakta ve aralarındaki diyaloga şahitlik etmektedir. Bu anlamda yönetmen ve özne aynı tarihsel alanda buluşmaktadır. Bu durum yönetmenin mevcut statüsüne ek görevler doğurmakta, kimi zaman araştırmacı, eleştirmen kimi zamansa işbirlikçi ya da akıl hocası rollerini oynamakla yönetmen yükümlü kılınmaktadır. İzleyiciler, yönetmen ve özne arasındaki ilişkinin kurallarını bilmenin, güç ve denetim mekanizmalarının bilincinde olmanın dışında insanların kamerayla etkileşime girdiklerinde nasıl bir gerçeklik sunacaklarını da görme şansına sahiptirler. *Chronicle of a Summer* filminde görüldüğü üzere, yönetmenler katılımcılara filmin belli sahnelerini göstermekte ve onların yorumlarını önemseyerek iş birliği kavramını bir adım ileri taşımaktadırlar (Nichols, 2017: 202-205).

Sonuç olarak Cinéma Vérité’de kurgu ve kurmacanın olabildiğince saf dışı bırakılması ve böylece gerçek hayata daha fazla yakınlaşılması söz konusudur. Yönetmenin kamera önünde toplumsal oyuncularıyla iç içe olması, onu tek yaratıcı olma statüsünden uzaklaştırmaktadır. O artık sorular soran, yönlendiren, kışkırtan, teşvik eden, provoke eden kişi konumundadır. Ayrıca bu akımın filmlerinde teknik gelişimlerin yardımıyla dış ses anlatımı eskiye kıyasla sıklıkla tercih edilmemekte, onun yerine röportajlar filme dâhil edilerek sözün topluma bırakılması hedeflenmektedir. Kimilerince mutlak ve el değmemiş bir gerçeklik algısına yaslandığı vurgulansa da Cinéma Vérité akımı kameranın gizil güç olarak girdiği her ortamda bir gerçeklik sanrısı yaratılabileceğinin güçlü izlerini özünde barındırmaktadır.

2.3.Müdahaleci Olmayan Gözlemci Kamera: Dolaysız Sinema

Cinéma Vérité’nin zaman zaman terminolojik açıdan Direct Cinema ile aynı anlama geldiği kabul edilir ve tek başlık altında değerlendirilirdi. Örneğin, Cinéma Vérité ismi bu akımın öncü yönetmenlerinden Mario Ruspoli tarafından tercih edilmemiş, yönetmen Direct Cinema ismini daha uygun bulduğunu beyan etmiştir (Barsam, 1973: 249; Cauwenberge, 2013: 189). Ruspoli’yi destekleyen kuramcıların başında *Film History: An Introduction* kitabıyla Kristin Thompson ve David Bordwell gelmektedir. Yazarlar, Gizli Sinema (Candid Cinema), Müdahalesiz Sinema (Uncontrolled Cinema), Gözlemsel Sinema (Observational Cinema) ve Sinema Gerçek (Cinéma Vérité) gibi yaklaşımları genellikle Dolaysız Sinema (Direct Cinema) başlığında değerlendirmeye tabi tutmaktadırlar (1994: 566). Tam tersine söz konusu akımları Cinéma Vérité başlığı altında tartışan kuramcılar da vardır. Örneğin, James Blue 1965 yılında yazdığı makalesinde, Stephen Mamber ise 1974 yılında kaleme aldığı kitabında Direct Cinema yönetmenlerini Cinéma Vérité adlandırmasıyla tartışmaktadır.

Belgesel film tarihinde bu durum kargaşaya yol açsa da farklı isimlendirmeler altındaki türlerin kendilerine özgü belgesel stillerinin zaman içerisinde belirmesi onların birbirlerinden ayırt edilmelerini kolaylaştırmaktadır. Direct Cinema’dan söz edilmeden önce Cinéma Vérité ile aralarındaki farkı açıklamak her iki akımın daha doğru şekilde anlamlandırılmasını sağlayacaktır.

Fransa’daki Cinéma Vérité temsilcileri; müdahale ederler, araştırırlar, röportaj yaparlar, aniden bir şeyi ortaya çıkarabilecek durumları kışkırtırlar, bir tür yaratıcı katılım elde etme çabası içindedirler. Amerika’daki Direct Cinema temsilcileri ise amaçları ne olursa olsun her türlü müdahaleden kaçınırlar. Kendilerini ortadan kaldırmaya çalışırlar. Kendilerinin orada olduklarını belgesel öznelere unutturmak isterler (Blue, 1965: 23). Başka bir deyişle; Jean Rouch (Cinéma Vérité yönetmeni) ‘katılımcı/prokovatif kameranın’, Richard Leacock (Direct Cinema yönetmeni) ise ‘müdahaleci olmayan gözlemci kameranın’ öncüleridir. Örneğin, Rouch ve Leacock arasında bir rekabet olduğu, ideoloji ve etik konularda anlaşamadıkları bilinmektedir. Rouch, film yapımıcısının bakış açısının kaçınılmaz özneliğini vurgulayarak, Leacock’un gözlemci kamerasının tarafsız olmaktan çok uzak olduğunu düşündüğünden ona karşı eleştiriler getirmiştir. Leacock ise Rouch’un kamerası ve mikrofonu aracılığıyla belgeselin öznesini kışkırttığını, filme müdahale ettiğini ve belgesel öznesini belli bir konuda yorumlama yapmaya zorladığını ileri sürmüştür (Marcorelles’den akt. Cauwenberge, 2013: 190).

Bu görüş Bill Nichols (2017) ve Eric Barnouw (1993) tarafından da desteklenmiştir. Bilhassa Barnouw, Direct Cinema yönetmenlerini gözlemci, Cinéma Vérité yönetmenlerini ise katalizör belgesel türünde iki ayrı tür altında analiz etmekte ve aralarındaki farkları açıklamaktadır. Ona göre Direct Cinema temsilcileri görünmezliğe talip olmuşlar ve taraf olmamış seyirci/görgü tanığı rolünü oynamışlardır. Cinéma Vérité savunucuları ise genellikle bariz bir katılımcı olmayı tercih etmişler ve taraflarını belli ederek provokatörlük misyonu üstlenmişlerdir. Direct Cinema, gerçekliğini kameranın görebileceği olaylarda bulurken, Cinéma Vérité yapay koşulların gizli kalmış gerçekleri yüzeye çıkarmaya yardımcı olduğu bir paradoksa bağlıdır (s. 255). Başka bir ifadeyle, Cinéma Vérité, kışkırtıcı ve gözlemseldi; Direct Cinema gözlemsel ve müdahaleciydi. Aralarındaki bir diğer fark Direct Cinema yönetmenlerinin televizyon gazeteciliğinden gelmeleri ve gazeteciliğin genel geçer kurallarından besleniyor olmalarıydı. Öte yandan Cinéma Vérité yönetmenleri daha çok sosyal bilimlerle ilgilenen özellikle de etnograf olan kişilerden oluşmaktaydı (Beattie, 2004: 84). Fakat temelde her iki akım da film yapımıcısı ile özne arasındaki engelleri yıkmayı, gerçeğe ulaşmak için tüm prosedürleri basitleştirmeyi, hafif ekipman kullanımını tercih etmeyi, olayları sorgulamak yerine olaylar gerçekleşirken kayda almayı ve salt gerçeğe ulaşmayı arzulamaktadırlar (Barsam, 1973: 249).

Direct Cinema yönetmenleri televizyon gazeteciliği kökenli isimlerden oluşmasına karşın, 1950'lerin sonlarında, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki televizyon gazeteciliğinin görüntülere eşlik eden didaktik seslendirme stiline karşısında durmuşlardır. Stilden hoşnut olmadıkları için de belgesel formatında bilgi sunmanın yeni yollarını aramışlardır. Böyle bir yenilikçi olan Robert Drew, *Life* dergisinin temsil ettiği foto muhabirliği geleneğinden esinlenerek, olayları geliştikçe yakalamaya imkân tanıyan bir kamera teknolojisinin arayışına girmiştir. 1960'ların başında Drew'un işvereni Time-Life şirketi ona ve arkadaşlarına bu amaçla ekipman geliştirmek için fon sağlamıştır (Beattie, 2004: 86). Böylece Robert Drew 16mm film kamerası ve gerekli ekipmanlara kavuşmasıyla beraber Direct Cinema'nın en önemli ve ilk filmlerinden biri kabul edilen 1960 yapımı *Primary* belgeseline imzasını atmıştır. Filmde, John F. Kennedy ve Hubert Humphrey arasındaki Amerika Birleşik Devletleri Başkanlık yarışını müdahale etmeden, kışkırtmadan, olanı olduğu gibi gözlemleyerek kayda almıştır. Freyer'in (1979) "kamera pasif bir kayıt aracı değildir onun yerine aktif bir keşfetme aracıdır" (s. 441) ifadesi bu belgeseli tanımlamada değerlidir. Çünkü *Primary* ne tam bir pasif gözlemci ne de aktif bir gözlem temsili sunmaktadır. Ancak kameranın aktif keşif aygıtı olduğu hissi Kennedy'nin yakından takip edildiği sahnelerle, yakın plan çekimleriyle ve hızlı kamera çevirme hareketleriyle filmde sıklıkla izleyiciye anımsatılmaktadır.

Günümüzde dahi sinemanın estetik gelişiminde ve sinemasal gerçekliğin temsilinde bir dönüm noktası (Hall, 1991: 29) kabul edilen *Primary* belgeselinin 30'lu, 40'lu ve 50'li yıllardaki belgesellerden temel farkı röportajların yokluğudur; insanlar kameraya doğrudan bakarak konuşmamaktadır ve bu tür bir konu için benzeri görülmemiş bir yaklaşım biçimidir (McLane, 2012: 226). Film yapımcıları sorular sorarak sahneyi yönlendirmemişlerdir. Onlar sadece konuşmaları, toplantıları, röportajları vb. sahneleri devamlılık ekseninden ayrılmayarak kayda almıştır. Böylece film siyasi bir kampanyanın coşkusunu bu perspektiften aktararak daha önce hiçbir filme yansımayan görüntüleri elde etme başarısı gösterir (Barnouw, 1993: 238).

Yönetmen Robert Drew verdiği bir röportajda¹⁸, "*Primary* tarihin, belgeselin ve gazeteciliğin yeni formudur" (1999) demektedir. Kameranın elde titrek görüntü aldığı, tripodun ve aydınlatmanın kullanılmadığı, belgesel öznesine soru yöneltilmeden kurgulanan stili yönetmenin 'yeni bir form' açıklamasını desteklemektedir. Ayrıca röportajın bile belgesel öznesi üzerinde kontrol sağlayabileceği algısıyla tercih edilmediği belgeselde gerçekliğin nesnel ve saf haline odaklanması onu Cinéma Vérité stiline uzaklaştırmaktadır. Çünkü Cinéma Vérité'nin yetkin örneklerinde dahi gerçekliğin bu denli saf halini merkeze alan üretimlerin sayısı oldukça azdır.

Robert Drew'nun ardından yakın arkadaşı ve *Primary* belgeselinin görüntü yönetmeni Richard Leacock, Donn A. Pennebaker, David ve Albert Maysles, Frederick Wiseman gibi çok sayıda yönetmen onun öğretilerini kendilerine özgü film pratikleriyle birleştirmeye, yeni kamera ve ses ekipmanlarının yanı sıra keşfedilmemiş alanlarda yeni ve yaratıcı fikirler sunmaya devam etmişlerdir.

David ve Albert Maysles kardeşler *Showman* ve *Salesman*, Richard Leacock *Happy Mother's Day*, Donn A. Pennebaker *Don't Look Back* filmleriyle Direct Cinema'nın güçlü isimleri arasındadırlar. Charlotte Zwerin, Gregory Shuker, Allan King gibi çok sayıda yönetmen bu isimlerin izinden giderek günümüz modern belgesellerini derinden etkilemişlerdir. Bunlar arasında politik eleştirel tavırlarıyla dikkatleri her yaptığı filmle üzerine çeken isim Frederick Wiseman'dir¹⁹. Amerikan kurumlarını eleştirmesiyle bilinen Wiseman'ın dikkat çeken filmlerinden bazıları şunlardır: Suçluların bulunduğu bir akıl hastanesinde yaşananları işlediği *Titicut Follies* (1967), kamerasını Pensilvanya'daki bir liseye çevirdiği *High School* (1969), Metropolitan Hastane Merkezi'nde yatan hastaların, çalışan insanların gündelik yaşantılarına gözlemci bir üslupla yaklaştığı *Hospital* (1970).

Hemen hemen her filminde Amerikan kurumlarının işleyişini resmeden yönetmen, teknolojinin gelişimiyle aydınlatma teçhizatlarının, büyük kamera ve ses kayıt cihazlarının ve daha büyük ekiplerin rahatsız edici müdahalesi olmadan, olay veya olguların kalbine girmeyi başarmıştır. Bir bakıma gelişen teknoloji Wiseman'ın gerçekleştirmek istediği film diline ve hedeflerine olumlu anlamda hizmet etmiştir. Genellikle uzun statik çekimler yapan ve telefoto lensler tercih eden yönetmen böylece izleyici ile özne arasında görsel mesafeyi

¹⁸ Yönetmenliğini Peter Wintonick'in, yapımcılığını Kanada Ulusal Film Kurulu'nun üstlendiği 1999 yapımı "Cinéma Vérité: Defining the Moment" belgeselinde Cinéma Vérité ve Direct Cinema yönetmenlerinin röportajları yer almaktadır.

¹⁹ Erik Barnouw (1993), Frederick Wiseman'i türün ustası ilan etmektedir (s. 244).

bulanıklaştırmaktadır. Direct Cinema'nın en belirgin filmleri olan onun filmlerinde ses efektlerine, müziğe, dış sese, açıklama veya yorumlamalara rastlanmaz; böylece en gerçekçi sinema deneyimi izleyicilere sunulur. O ve kameramanın, yalnızca gözlemlemeyi seçmeleri, herhangi bir eyleme veya sonuçlarına dâhil olmaktan kararlı bir şekilde kaçınmaları filmin gerçekçi duruşunu desteklemektedir. Wiseman, karakterlerini haftalar hatta aylar boyunca takip etmekte, saatlerce çekim almakta ve yine gerçekçilik çizgisinden ayrılmadan filmin kurgusunu tamamlamaktadır (McLane, 2012: 238). Bu anlamda gerçekliği hayata yakın durarak yansıtan Wiseman filmleri tüm dış unsurlardan kendilerini soyutlamış ve yalıtılmış bir imajlar rejimidir. Odağına aldığı bireyleri kurumlar ve yönetsel kademelerle ilişkilendirerek işleyen yönetmen ortaya çıkardığı filmlerinde gerçekliğin yansımaları değil, onun içerisinden çekip alınan parçalarını görsel dilde yeniden üretmektedir. Filmlerinde Amerikan kurumlarına yönelik salt eleştirilerde bulunmak üzere okuma gerçekleştirmez, tüm filmlerinde çok boyutlu bir yapı hâkimdir ve elindeki görüntüleri eleştiriye hizmet etmesi adına manipüle etmemeye özen göstermektedir (İpek, 2014: 164-165).

Sonuç olarak kameranın, yönetmenin ve izleyicinin gözlemci olduğu Direct Cinema belgesellerinde yönetmen bir nevi izleyici gibi düşünmekte ve kendisini izleyicinin yerine konumlandırmaktadır. Çünkü karşımızda artık belgesel çekiminde akışa müdahale etmeyen, belgesel oyuncularına ne yapmaları gerektiği konusunda direktifler vermeyen tıpkı izleyiciler gibi yaşanan gerçekliği sadece gözlemleyen bir yönetmen vardır. Bu açıdan bakıldığında, bilhassa üst ses ve doğrudan röportaj tekniğinin de tercih edilmemesiyle, yönetmen kendi bakış açısını empoze etmek yerine nesnel gerçeklik sunduğuna dair izleyiciyi inandırmaktadır. İzleyici için bazı şeyleri açıklayan bir anlatıcının yokluğu, yönetmene hikâyeyi sınırsız şekilde anlatma özgürlüğü sağlarken, izleyicinin de konuya dair empati duymasına yardımcı olmaktadır. Neticede kameranın elde taşınabilirliği ve senkronize ses kaydıyla görüntüler ve sesler gerçek olana daha fazla yakınlaşırken, bu tekniğin kullanılmasıyla karakterlerin kişisel yönlerinin temsilinin ağırlıkta olduğu belgesel filmler üretilmiştir. Direct Cinema'nın stili kısa sürede bilhassa gerçekçi kuramcılar ve yönetmenler tarafından gerçekliğin farklı yönlerinin gerçekten yakalanabileceğinin en yakın yolu ilan edilmiştir.

2.4. Televizyon ve Belgesel Filmin Buluşması

1950'li yıllara kadar belgesellerin izleyicilerine ulaşabildiği tek mecra büyümlü perde olarak atfedilen sinema salonlarıydı. Elbette söz konusu tarihlerde belgesel film kendine özgü film dili yetkinliğini kanıtlamış; türü tanımlayan çok sayıda nitelikli film geniş çevrelerce özümsemiştir. Fakat belgesel film yönetmenleri oldukça zorlu koşullarda çektikleri filmlerini sinema salonlarında göstermek için büyük mücadeleler de vermektedir. O dönemler belgesel film sektörü bir nevi hükümet birimlerinin ve büyük sponsorluk şirketlerinin kontrolü altında bulunmaktaydı. Henüz teknolojinin yetkin şekilde gelişmemesi nedeniyle film çekme işinin büyük ekiplerle çalışmayı zorunlu kılması film yapım maliyetlerini arttıran nedenlerin en başında gelmekteydi. Tüm bunların yanında, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra televizyon yayınlarının düzenli ve sistemli hale gelmesi, televizyon kanallarının çeşitlenmesiyle izleyicilere ulaşmak üzere kendisine fırsat arayan belgesel filmler için televizyonla birlikte yeni kapılar aralanmış oldu. Televizyon sayesinde belgesel filmin dağıtım ağının genişleyerek daha fazla izleyiciye ulaştığı inkâr edilmez bir gerçektir. Televizyonun olumlu manadaki etkisi yalnızca bununla sınırlı değildir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda televizyon ekipleri tarafından kullanışlı olduğu gerekçesiyle tercih edilen 16mm film kameraları kısa sürede belgesel film yapımcılarını da etkisi altına almayı başarmıştır. Bir anlamda, 1960'lı yıllarda belgesel film dilinde radikal dönüşümlere yol açan bu aygıtların o dönemde popüler olmasının en büyük nedeni televizyon aracıdır. Öte yandan belgesel filmin televizyonda süreklilik arz etmesi için televizyon anlatısına uyumlanması gerekliydi. İşte bu noktada belgeselin gerek biçimsel gerekse içeriksel bağlamda değişim ve dönüşüm geçirdiğine tanık olunmaktadır.

1946 yılında BBC'nin (British Broadcasting Corporation) kurulmasının ardından, yönetmen ve belgesel film kuramcısı Paul Rotha, 1953-1955 tarihlerinde BBC bünyesindeki Belgesel Departmanı'nda televizyon belgeselciliği alanında aktif çalışmalar gerçekleştiren öncü isim olmuştur. O dönemlerde BBC'nin *Special Inquiry* (1952-1957) belgesel serisi de beş yıl boyunca televizyonda yayımlanan ilk önemli ve uzun soluklu yapımların başında yer almıştır. BBC'yi takiben CBC (Canadian Broadcasting Corporation), NBC (National Broadcasting Company) ve ABC (American Broadcasting Company) gibi televizyon kanallarının çeşitlenmesiyle sadece 1962 yılında yaklaşık 447 belgesel film gösterilmiştir (McLane, 2012: 186). Aynı dönemlerde Amerika'da CBS kanalı tarafından yayımlanan

Edward R. Murrow ve Fred W. Friendly'nin hazırladığı *See It Now* (1951-1958) haber formatlı belgesel serisi de belgeselin televizyonla tanışmasının ilk başarılı örnekleri arasındadır (Bluem, 1965: 94).

Çeşitlenen belgesel filmlere karşın hala 1950'lerin başlarında beyaz perdede gösterilen belgesellerin sayısı oldukça azdı. Haftalık haber filmlerinin yerini televizyon gazeteciliğinin almasıyla da stüdyolar haber filmlerini üretmeyi bırakmışlardı. Ancak yine de televizyon, belgesel dünyasına yepyeni bir pazar sağlamıştır. Örneğin, savaştan önce uzun metrajlı belgesel film yapımı kısıtlı sayıda iken, 1960'larla birlikte hem televizyon yayınlarında hem de sinema salonlarında gösterilmek üzere uzun metraj belgesel üretimleri yeniden eski popülerliğini kazanmıştır (Thompson ve Bordwell, 1994: 559). 1960'larda ve 1970'lerde ise film izleyicileri televizyon belgesellerinde ve özel haberlerde sürekli olarak yüksek standartlarda kurgusal olmayan haberciliğe maruz kalmışlardır. Bu nedenle belgesele dair izleyicilerin beklentileri giderek karmaşıklaşmıştır. Bütün bunların yanında, izleyiciler sinema tarihi ve tekniğinin daha fazla farkına varmışlar ve sinema hakkında daha fazla şey öğrendikçe, etraflarındaki gerçek dünyayı yakalamada belgesel filmin özel gücüne daha açık olmuşlardır (Barsam, 1973: 293-294). Televizyon, belgesel için hem dağıtım hem de gösterim/sergileme mecrası haline geldikçe, belgesel ile izleyici arasındaki ilişki yeniden belirlenmiştir. Daha önce karanlık salonda çok sayıda bireyle beraber izlenen belgeseller artık evlerde bireylerin kendileri veya küçük gruplar tarafından izlenir olmuştur. 1895'ten 1945 yılına kadar sinema teknolojisindeki hantal ekipmanlar nasıl belgesellerin temasını ve tarzını belirlediyse, televizyon teknolojisi de o denli belgesellerde hangi konuların işleneceğini ve stillerin ne olacağını tanımlamıştır (McLane, 2012: 196).

Neil Postman'ın *Televizyon Öldüren Eğlence* kitabındaki argümanına göre yeni bir araç, söylem yapısını, hakikati öğrenmenin yeni biçimlerini belli türde bir içerik talep ederek değiştirme potansiyeli taşımaktadır (1985: 37). Postman, daha sonraki sayfalarda televizyonla ilgili söylemlerini şu sözlerle sürdürür:

Televizyon aygıtımız bizi dünyayla hep yakın ilişkide tutar, ama bunu bize gülümseyen çehremizin hiç değişmediği bir yüzle yaptırır. Sorun, televizyonun bize eğlendirici temalar sunması değil, bütün temaların eğlence olarak sunulmasıdır ve bu da bambaşka bir sorun oluşturur. Başka bir şekilde ifade edersek: Eğlence, televizyondaki her türlü söylemin üst-ideolojisidir. Neyin gösterildiğinin ya da hangi bakış açısının yansıtıldığının hiçbir önemi yoktur; her şeyin üstünde tutulan varsayım, hepsinin bizim eğlenmemiz ve haz almamız gözetilerek sunulmasıdır (1985: 99-100).

Onun görüşlerinden yola çıkarak televizyon ve belgesel ilişkisi değerlendirildiğinde, televizyon belgeselleri ile sinema belgeselleri arasında belirgin farklılıkların olduğunu söylemek mümkündür. Neticede büyük beyaz perdeden, küçük bir ekrana geçiş yapan belgeselin süreç içerisindeki evrimi doğal bir değişimin de göstergesidir. Zira bu değişim serüveninde yönetmenlerin işledikleri konular, temalar veya meseleler televizyonun kendine özgü ideolojisiyle örtüşen yapıda sunulmaya başlamıştır.

Maddi kaygılardan ziyade bireylere ve onların etik, manevi ve psikolojik değerlerine odaklanan, bir nevi toplumsal sorunları işlemekten uzaklaşan televizyon belgesellerinin temel meseleleri, daha çok insanın ilgisini çeken konulara kaymış ve böylece adeta bir tür 'eğlence belgeseli' belirmiştir. Yine de içeriklerine yakından bakıldığında üç önemli türün hâkim olduğu gözlemlenmektedir. İlki, güncel haber değeri taşıyan, anında ve geniş çapta ilgi gören bir konuya dayanan belgeseller. Bu tür, televizyonda çok etkin olmasıyla dikkat çekmektedir. İkincisi, tarihsel konuları derleme şeklinde seri ve programlarla işleyen belgeseller. Son olarak da daha çok Cinéma Vérité ve Direct Cinema akımlarıyla ortaya çıkan, bireylerin başka bireylerin kişilikleri ve sorunları hakkında duydukları merak neticesinde gelişen 'insanın ilgisini çeken' türde belgesellerdir (McLane, 2012: 196-197). Bu bağlamda belgesellerde eğlendirme işlevinin ön plana geçmesiyle, derinlemesine araştırma bir nevi geri planda kalmıştır. Çünkü kısıtlı sürelerde televizyona iş yetiştirilmesi gerekliliği baskın gelmiştir. Bu nedenle araştırma temelli sosyal içerikli yapımların göz ardı edilmesiyle, belgesel filmler gitgide türün özgün tanımından yani gerçeğin yaratıcı şekilde yorumlanmasından, haber verme ve bilgilendirme misyonlarından uzaklaşmış ve eğlence ağırlıklı dramatik belgeseller 'altın çağ' dönemini yaşamıştır (Gündeş, 1998: 99).

Televizyonda yayımlanan belgesellere gösterilen yoğun ilgi, teknolojinin de katkısıyla tematik kanalların belirmesine ivme kazandırmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1985 yılında faaliyetlerine başlayan Discovery Channel ve onu takip eden The History Channel (1995) ve National Geographic Channel (1997), Viasat History

(2004), Da Vinci Learning (2007), Investigation Discovery (2008), Discovery Science (2009) ve Nat Geo Wild (2011) gibi çok sayıda belgesel kanalı doğa, bilim, teknoloji, tarih, hayvanlar âlemi, suç, gizem gibi temalar altında belgesel programları üretmeye devam etmektedirler. Buradaki ‘program’ kelimesi bilinçli bir tercihle kullanılmaktadır, çünkü televizyonun formatı ve estetik bağlamları tarafından yeniden şekillendirilen belgeseller, genellikle ‘belgesel programları’ ya da ‘televizyon belgeselleri’ isimleriyle literatürde anılmaktadır.

Oğuz Adanır’a (2017) göre, yirminci yüzyıldaki belgeseller belli bir olgunluğa ulaşmış ve idealist tavırlarla dikkat çeken yapımlar olmuş, hatta bu yapımlarda derinlemesine araştırmalarla izleyicilerin zihninde yanıtlanmamış soru kalmamasına oldukça özen gösterilmiştir. Öte yandan belgeselin televizyon mecrasına kayması bir bakıma belgeselin sonunu hazırlamıştır. Bilhassa ticari televizyon kanallarının çoğalması belgeseli yozlaştırmış ve daha ileri giderek onu öldürmekle meşgul olmuştur (s. 3). Adanır’ın böyle düşünmesinin temel nedenlerinden biri, belgeselin giderek kurmaca sinemanın öykü yapılanmasına benzemeye çalışması ve ortaya melez türlerin açığa çıkması olgularıdır. Yazar görüşlerini şöyle devam ettirir: “Artık ne idüğü belirsiz melez bir sinema anlayışı her tarafı sarmış gibidir. Bu seyirci açısından iyi bir şey midir yoksa kötü bir şey mi? Bu durum sinematografik üretim açısından iyi bir şey midir, yoksa kötü bir şey mi?” (s. 4). Farklı kuramsal çalışmalarda benzer görüşler ileri sürerek, televizyonun devreye girmesinden dolayı belgeselin karakteristik yapısının ciddi şekilde deforme olduğunu ifade etmiştir.

Belgeseldeki yeni melez biçimler, 1990’lardaki tematik kanalların varlığıyla belirginlik kazanmıştır. Sorgulayıcı belgeseller yerlerini, insanlara gerilimi hissettiren, onları karakterlerle çoğu zaman özdeşleştiren yapımlara bırakmıştır. Reality TV, docu-soap ve reality game-doclar melez biçimlerden yalnızca birkaçıdır. Günümüz dünyasının kültürel ve ekonomik gelişmelerinin kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan bu biçimlerde belgeselin özündeki arayışı bulmak giderek zorlaşmakta ve kurmacayla arasındaki sınır bulanıklaşmaktadır (Çakaroz, 2008: 119-123).

Kapitalist ideolojinin “hızlı üret hızlı tüket” argümanından beslenen televizyon için “hız ve zamana karşı yarış” en önemli meseleler arasında yer almıştır. Her şeyin sistematiğe oturtulduğu bu yapıda, izler kitleye hitap etmesi gereken belgesellerin sınırları çoktan çizilmiş ve ilk belgesel yayınından günümüze değin varlığını sürdürme gelmiştir. Elbette ilerleyen teknolojiler ve değişen sosyo-ekonomik düzenlerle televizyon belgeselleri oluşan mevcut durumlara hızla adapte olmayı başarmıştır. Diğer taraftan ise belgeselin özündeki gerçeklik arayışı, yaratıcılık ve estetik kaygı, etik değerler, çok yönlü araştırmalar, derinlemesine yorumlamalar, eleştirel üslup ve sorgulama, toplumsal sorun tespitleri ve toplumsal sorumluluk bilincini günden güne azaltmıştır. Ticari sinemanın boyunduruğu altına girmeden uzun yıllar mücadele veren belgesel film yapımcıları, Neil Postman’ın vurguladığı gibi ‘hakikatin imaja yenik düştüğü’ televizyon çağına ayak uydurmak zorunda kalmıştır.

Belgeselin gösterim mecrası değiştikçe, değişime uğrayan bir diğer önemli unsur izleyicilerin izleme alışkanlıklarıdır. Her iki türün izleyici kitlesi birbirlerinden oldukça farklı profillere sahiptirler. Her şeyden önce izleyici sinemaya bilinçli bir izleme deneyimi yaşamak için gitmektedir: Ya bilet almakta ya da festivallere katılım sağlayarak sosyal programlarına belgesel film izlemeyi dâhil etmektedir. Yüksek çözünürlüklü görüntü, geniş ekran ve karanlık salonun sunduğu atmosfer sayesinde izleyici film ile bütünleşmekte ve tam yoğunlaştırılmış bir izleme deneyimine erişmektedir. Televizyonda ise algılama koşulları bir hayli farklılık göstermektedir. İzleme genellikle ev ortamında gerçekleştiğinden izleyicilerin dikkati çok hızlı şekilde dağılabilmektedir. Bu noktada belgeselin ana fikrinin izleyicilere eksiksiz aktarılmasında sorunlarla karşılaşılma ihtimali yüksektir (Kilborn ve Izod, 1997: 25). Sinema belgesellerinde izleyici ele alınan konuya karşı mesafelidir ve çoğu zaman muhakeme yapmasının önüne geçilecek herhangi bir engel bulunmamaktadır. İzlediği belgeselde sorunlara çözüm önerilmese dahi filmin sona ermesiyle düşünceler serüvenine kendini bırakır. Hem filmin hem de izleyicinin derdi gündelik yaşamın sıkıntılarından uzaklaşmak değildir, aksine izleyici etrafında görmediği ya da görmezlikten geldiği sorunlar hakkında haberdar olmak için belgesel filmi izler. Oysaki televizyon belgeselleri izleyicisi salt bilgiyle yoğrulmak istemez, bilginin izleyiciye haz vermesi, onu hayatın sorunlarından uzaklaştırması, rahatlatması bir anlamda eğlendirmesi gerekmektedir.

Diğer taraftan ise hiç şüphe yok ki televizyon, izleyicilere dünyanın daha fazla farkına varmalarına, görsel olarak daha fazla okuryazar olmalarına ve filmlerin dünyayı yorumlama gücü konusundaki önemine dair daha bilinçli

bireyler olmalarına ortam hazırlamıştır (Barsam, 1973: 247). Sonuç olarak televizyon belgesel film sektörünün içinde bulunduğu açmazlardan kurtulmasına, belgeselin didaktik yapısından uzaklaşılmasına, geniş izleyici kitleleriyle buluşmasına, dağıtım ağının çeşitlenmesine, izleyicilerin dikkatini çekebilmek adına belgeselin farklı türlerle iç içe geçmesine ve melez anlatım dilinin hem yönetmenler hem de izleyiciler tarafından benimsenmesine aracılık etmiştir.

2.5. Belgesel Filmde Yeni Üretim Pratikleri: Video ve Dijital Video Estetiği

Belgesel film en temelde gerçeklik arayışında olan görsel-ışitsel bir sanat formudur. Bu nedendir ki film yapımcıları her daim gerçeğe en yakın görüntüleri kayda almaya çalışmışlardır. Video teknolojisi de belgeselcilerin bu arzusunu gerçekleştirmede onlara büyük fırsatlar ve kolaylıklar sunmasıyla bilinmektedir. Çünkü elde taşınabilir, ucuz, sessiz, portatif kabiliyetlere sahip kameralar sayesinde yaratıcının önündeki büyük engeller aşılmış, zaman ve mali kaynak tasarrufu sağlanmıştır. Başka bir ifadeyle, video teknolojisi, sinemanın filminden/ pelikülden dijitalleşen yolculuğunda nasıl önemli bir köprü vazifesi gördüyse; belgesel filmi de o denli derinden etkileyen teknolojik devrimlerin başında gelmiştir. Yukarıdaki başlıklarda 16mm film kameralarının belgeselde yeni bir estetik dili gün yüzüne çıkardığı, belgesele yeni form ve içerik kazandırdığı açıkça anlatılmış, 35mm film kameralarına kıyasla hafif ve taşınabilir olması nedeniyle, formatın belgesel sektörde kendisine hızlı şekilde nasıl yer bulduğu özetlenmiştir. Ancak yine de her iki formatta film temelli idi ve izleyicilere ulaşması için yapım sonrası birçok zorlu ve meşakkatli aşamadan geçmesi gerekiyordu. İlk önce analog videonun ardından dijital videonun icadıyla hem kurmaca hem de belgeselde film anlayışı yeniden yapılandırılırken, pelikül formattan farklı olarak ucuz, efektif kameralar sektöre dâhil olmuştur. Söz konusu girişimler neticesinde belgesel film çekiminde, dağıtımında ve gösteriminde önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar farklı bir yapılanma gündemdedir.

Latince “görüyorum” anlamına gelen video teknolojisi ile filmde (pelikülde) kullanılan kimya alanından uzaklaşıp ilk defa elektronik alana geçiş yapılmaktadır. Özellikle televizyon sektöründe kendini var eden video ile görüntüler anında oluşturulmakta ve evlere iletilmektedir (Canıklıgil, 2007: 11). Elektronik görüntünün televizyonla bütünleşerek ortaya çıkardığı düzenek fotoğraf ve filmde bir hayli farklıdır. Bu farkın nedeni videonun görüntüyü elektronik ekranda işlemesi, elektronik görüntünün kendisinin ışık olmasıdır. Bu yapısal farklılık video çoğaltım teknolojisine çok çeşitli yeni olanaklar sunmaktadır. Video kamera yalnızca elektronik olarak görüntü oluşturmamakta; sanatçıya görüntünün oluşma aşamasında sayısız düzenleme ve yönlendirme olanağı sağlamaktadır. Kısaca video kamera sadece gerçeği kayıt altına almamakta, gerçeği yeniden yaratmakta veya yapılandırmaktadır. Çünkü sanatçıya defalarca yeniden kayıt yapma şansı verilmektedir. Bu aygıtın, bilgisayar vb. sistemlerle buluşmasıyla da görsel estetik ve görsel dil yeniden keşfedilmektedir (Kılıç, 1995: 11).

Piyasada satılan ilk taşınabilir video kamera ve kayıt cihazı olan Sony Portapak, 1960’ların sonlarında Amerika Birleşik Devletleri pazarına girmesinin ardından sinema ve televizyon sektöründe büyük yankı uyandırmıştır (Edwards, 2002: 126). Bunun temel nedenlerinden biri de videobantın hemen orada tekrar izlemeye uygun olmasıdır. Herhangi bir işlem gerektirmeden, video görüntüsünün birden çok sayıda göstericiye aktarılmasıyla, çekim sırasında görüntüleri gören tek kişinin görüntü yönetmeni olmasının önüne geçilmiştir. Çekim tekrarları büyük ölçüde azaltılmış ve görüntü yönetmeni kameraya bağlı olmaktan kurtarılmıştır (Monaco, 2001: 141). Video, teknolojiye ilerlemeler bağlamında çeşitli değişimlere uğramış, kendine özgü yöntem ve donanımlarla varlığını sürdürmüştür. Örneğin, erken dönem görüntü ve ses kalitesinde sıkıntılarla karşılaşmıştır. Analog video kayıtlarının kopyalandıkça veya düzenlendikçe renk dizisinde bozukluklar belirmiş ve görüntü istikrarı bir türlü yakalanamamıştır (Arapoğlu, 2017: 269-272). Farklı bir bakış açısıyla, ilk dönemlerdeki video teknolojisini iki zıt yönüyle kavramak daha kolaydır. “Bir yanda yakın, açıklayıcı, güncel ve doğal olması; diğer yanda ise anlık düzenlemesi, uzaklığı, sentetik ve çözümsel olması vardır. Bu uyumsuzluk onun kaydolurak düşük, hedeflenen görüntünün oluşumu ve birleştirimi olarak da yüksek tutardaki finansal yapısına yansıtılmaktadır” (Armes, 1995: 44).

Sonraki yirmi yıl boyunca Sony, Ikegami ve Philips gibi şirketler yenilikçi üstünlük için teknolojik iyileşmelerine devam etmişlerdir. Böylece kısa sürede video teknolojisi dijital yapıya bürünürken hızla büyümüş ve sektördeki egemenliğini uzun yıllar sürdüren filmli kameraların yerini almayı başarmıştır. Hâlihazırda büyük sıkıntılar çeken belgesel filmciler de ilerleyen teknolojiye kayıtsız kalmayarak, daha düşük maliyetli alternatif filmler çekmişler,

genişleyen dağıtım ağı ve çeşitlenen gösterim olanaklarıyla filmlerini izleyicilerin beğenisine sunmuşlardır. Bu bağlamda, video kameranın profesyonel olmayan, eğlence amaçlı kullanıma sunulması, belgeseli birkaç yıl önce geçerli olandan farklı bir görsel-işitsel konuma yerleştirmiştir (Corner ve Rosenthal, 2005: 4-5). Çünkü video kameralar, 16mm film kameralarına göre daha hafif tasarlanmıştı, öğrenmesi daha kolaydı ve az ışıkla nitelikli görüntüler kaydedilebiliyordu. Bu nedenle çekim sırasında zorlu yerlerde film yapımcılarına özgürlük ve rahatlık sağlıyordu. Çoğu belgeselcinin bütçe sıkıntısı çekmesi ve filmli kameraların yapım ve yapım sonrası aşamalarının yüksek maliyetlere gelmesi, videoyu belgeselciler arasında popüler kılmıştır (McLane, 2012: 271). Çünkü bu teknolojinin satın alınabilme potansiyeli ve araç olarak benzersiz yönleri, tamamen yeni, farklı bir türden samimi ve kişisel belgesel film yapımına izin vermiştir. Özellikle ilk başlarda video çekimlerdeki “görüntü kalitesinin düşüklüğü” belgesellerin gerçekçi yönüne katkıda bulunmuştur (LaRocco, 2018: 41).

Aktüel çekime uygun video ve dijital video kameralar, meselesini daha samimi ve gerçekçi bir dille aktarma arayışındaki sinemacıların dikkatini kısa sürede çekmiştir. Çekim ve çekim sonrası aşamalarda yönetmene hiç olmadığı kadar kontrol gücü veren ve özgürlük sağlayan bu yapı çok sayıda yönetmenin bilinçli tercihi olmuştur. Roy Arnes video görüntüsünün doğal gerçekliğe katkıda bulunması konusunda şöyle düşünmektedir:

Video kameralarda evrensel olarak kullanılan değişebilir odak uzaklıklı merceklerin yarattığı optik sistem sayesinde, geniş açıdan dar açılı yakın çekime geçiş sırasında odak uzaklığı değişmekte, fakat görüntünün netliği korunabilmektedir. Bu aşamada sanki uzayın biraz çarpıtılması söz konusu olsa da sahnenin gerçek zaman sürekliliğini kaçınılmaz şekilde korumaktadır. (...) Hile karıştırılmamış, gördüğü her şeyi yansıtan video görüntüsünün yarattığı duygu bir kameranın kullanımının çok ötesine uzanır. Bütün çeşitliliğiyle birçok öge bu sonuca katkıda bulunur: Video kameranın hafifliğinden ileri gelen esneklik, anında tekrar oynatabilme kolaylığı, ses ve görüntünün eş zamanlı bağıllığı (herhangi bir kusursuz ses kanalıyla seyircide yaratılan izlenim, görüntünün ‘gerçekliğinin’ göstergesidir) en düşük ışık düzeyinde bile çalıştırılabilen video kamerasının yeterliliği, değişebilir odak uzaklıklı merceklerin varlığına duyulan minnet, sınırlandırılmış kurgu aşaması ve gerçek zaman mekân ilişkiler gibi (...) (1995: 48-49).

Yazar, tüm bu özelliklerin hilesizlik duygusuna katkıda bulunduğunu yansıtan video görüntüsünün asla gerçek ve gerçekçi olmadığını vurgulayarak sözlerini sonlandırmaktadır. Şu açıktır ki, söz konusu video tekniği ve estetiği, belgesel gerçekliğinin içinde yer almaktadır. Çünkü çoğu zaman toplumsal ve tarihsel bir belge işlevi görmüştür. Yoksulluk üzerine çekilen bir belgeselde renkli görüntüler izleyiciye itici gelebilir, ancak video ile çekildiğinde filmsel anlama katkı sunulabilir. Başka bir ifadeyle, video görüntüleri ile film içeriğinden ayrı olarak anlaşılmanın ve çalışmanın anlamlandırma süreçlerinden kopuk algılanma riskinin önüne geçilmektedir (Turim, 1995: 106). Video ve dijital video ilk tüketicilerle buluştuğu günden bu yana belgesel filmciler, toplumsal sorunları kolay ve hızlı şekilde izleyicilere aktarmanın yollarını öğrenmişler ve yeni anlatım biçimlerini deneyimlemişlerdir. Yaşamın bir aynası olma vazifesini üstlenen video teknolojisi zamanla popüler tüketim aracı haline dönüşse de kimi zaman iletişim, kimi zaman sanatsal dışavurum aracı, kimi zaman aktivist çevrelerce kullanılan ideolojik bir silah, kimi zaman ise sanatın kendisi olagelmıştır.

2.6. Belgesel Filmde Yenilikçi Yaklaşımlar: İnternet ve Dijital Platformlar

Her daim yüzünü teknolojiye dönen sinema sanatındaki değişimi tetikleyen temel etkenler yalnızca üretim yöntemlerindeki cihazların veya araçların gün geçtikçe kullanıcıya daha geniş fırsatlar sunarak yenilikçi özelliklere kavuşması olmamaktadır. Belgesel filmin belki de en temel sorunsalı izleyicilerine ulaşmadaki dağıtım ve gösterim ağlarının kısıtlılıkları olmuştur. Bu durum belgeselin gelişim çizgisinde hep böyle olagelmıştır. Paul Rotha (2000) da belgeselin en büyük sorununun dağıtım olduğundan, tüketim aşamasına ulaşamayan filmlerin bu nedenle yapım maliyetlerinin de karşılanamadığından (s. 24) söz etmektedir. Düzensiz ve tutarsız dağıtım ve gösterim ağı içinde ilk önce CD-ROM ve DVD teknolojisi, daha sonra internet mecrası belgeselcilerle tarihi boyunca hiç olmadığı kadar fazla olanaklar vaat etmiştir. Sonuçta belgesel film izleyicisi için kolay ve anında erişim pek de mümkün olmayan şeylerdi. Çünkü sinema salonlarında sınırlı sayıda belgesel gösterildiğinden, izleyicinin çoğu zaman film festivallerini yakından takip etmeleri gerekmektedir. Televizyon, CD-ROM, DVD bilhassa internet ve dijital platformlarla birlikte bu elzemlik bir anlamda sona ermiş ve çeşitli alternatif dağıtımlar kısa sürede

sektördeki yerini almıştır. Bununla birlikte bu teknolojiler birçok medyanın, sonuçta ortaya çıkan çalışmanın biçimsel ve iletişimsel olanaklarını genişletme potansiyeline sahip olacak şekilde birleştirildiği yeni görsel-işitsel metinsellik biçimlerinin sergilenmesi için platformlar sağlamaktadır. Ancak bu potansiyel, görüntünün dijital olarak manipüle edilmesine ve bu uygulamanın belgesel hakikat iddiaları üzerindeki etkilerine ilişkin derin endişeleri de beraberinde getirmiştir (Beattie, 2004: 213).

Günümüzde dijital platformların oldukça yaygınlık kazandığı, her yaş kitlesinden bireylerin platformlara ücretli üye oldukları, belgeselden kurmacaya, deneyselden animasyon filmlere kadar geniş içerik yelpazesinde istedikleri yer ve zamanda filmlerin izlenebildiği, bu bağlamda sinema salonlarının ezici üstünlüğünün sarsıldığı ve sinema endüstrinin sözgelimi platformlar tarafından kontrol edildiği yeni dijital çağın dorukları yaşanmaktadır. Bilhassa 2020 yılından itibaren dünyayı etkisi altına alan koronavirüs pandemisinin etkisiyle sinema salonlarının yerine, dijital izleme platformlarının daha sıklıkla tercih edildiği ve izleyicinin film izleme alışkanlıklarında değişimin tetiklendiği bir dönemden geçilmektedir. Dolayısıyla, sektörün sürdürülebilirliğinin sağlanması açısından dijital platformların varlığı hiç olmadığı kadar önem arz etmiştir. İnternet, film yapımcılarının büyük fırsat olarak gördükleri ve bu nedenle tercih ettikleri salt mecra olmaktan çıkıp, sektörün dinamiklerinin belirlendiği bir endüstri alanı haline dönüşmüştür.

Şüphesiz dijital platformların bu denli sektörün merkezinde konumlanmasına gelene kadar kilometre taşı denilebilecek pek çok gelişme yaşanmıştır. 1990'larda, medya yakınsaması teorisinin savunucuları, telekomünikasyon ve yayın ağlarının bir araya gelmesiyle, yakında 'televizyon' ve 'internet' gibi şeyler arasındaki ayrımın sona ereceğini öngörmüşlerdi. Nitekim onların öngörülleri gerçekleşmiş, telefon, televizyon ve internet teknik olarak birleşmiş, bütünleşmiştir. Online video web sitelerinin ya da YouTube gibi platformların çoğalması yakınsama teknolojisi girişimlerinin sonucudur. Bu siteler, dağıtım kolaylığını artırmış, içerik sağlayıcıdan barındırma yükünü uzaklaştırmış ve rakip kodekler ve oynatıcılar tarafından parçalanan bir pazarda neredeyse evrensel gömülü video oynatıcıları sağlamıştır. YouTube, başlangıçta pazarın popüler ve amatör tarafını benimserken, Google Video distribütörleri ve stüdyolarla ilişkiler kurmuş, sektördeki yerini belirlemeye çalışmıştır. Yeni nesil web teknolojilerinde bu gelişmeler yaşanırken, 2000'li yılların başlarında belgesel film ekseninde online web siteleri görünürlük kazanmıştır. İngiltere merkezli Channel 4 televizyon kanalının finansman desteğiyle 2005'te faaliyetlerine başlayan FourDocs sitesi kısa sürede belgesel yapımcıları için en dikkate değer online topluluklardan biri olmayı başarmıştır. FourDocs, önde gelen belgeselcilerle röportajların, açık kaynaklı stok kliplerin, belgesel film tarihinin kült filmlerinin, film yapım sürecine dair pek çok bilginin ve eğitim videolarının yer aldığı bir sitedir. Web'in multimedya ve çok amaçlı iletişim olarak gelişiminin örneği niteliğindeki site, günümüzde faal olmasa da aktif olduğu dönemde belgeselciler için yalnızca bir dağıtım sistemini ifade etmemiş; aynı zamanda yasal ve teknik yönergelere uyan herkesin belgesel yükleyebildiği çok kapsamlı mecra haline gelmiştir (Birchall, 2008: 278-179). FourDocs, kısmen çevrimiçi belgesel film festivali, kısmen film okuludur. Aynı zamanda geçmiş ve günümüz belgesellerine dair geniş koleksiyonun kullanıcılara sunulduğu seyir platformudur. Site 2005 yılında Anthony Lilley ve Patrick Uden'in bir araya gelerek, kullanıcılar tarafından oluşturulan belgesellere duyulan ihtiyacın fark edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Temel amaçları teknolojiye dayanarak, insanların kendi yaptıkları belgeselleri kolayca yükleyebilecekleri ve sergileyebilecekleri bir alan yaratmak istemeleriydi. Önceliklerinden biri de insanları belgesel sanat formu hakkında bilgilendirmek ve eğitmektir (Krinsky, 2007). Sonuç itibarıyla, FourDocs belgesellerin desteklenmesi ve film yapımcılarının teşvik edilmesine yönelik belgesel endüstrisinin multimedya dünya ile kurduğu ilişkinin ilk nitelikli örneklerindedir.

Belgesel filmin piyasa ile olan ilişkisinin neredeyse her dönem mesafeli olduğu kabul edildiğinde; milenyum çağının başlarında yaşanan yenilikçi gelişimlerin yakından takip edilmesi belgeselin geleceğini belirleyen faktörlerin başında gelmiştir. Çünkü başlangıcından itibaren belgesel çoğu zaman kültür endüstrisinin egemenliği altına girmemiş, içeriği ve biçimi kurmaca sinemada olduğu gibi endüstri tarafından kontrol altında tutulmamıştır. Bu yönüyle, belgesel sanatın hasarı çocuğu nitelendirmesi yapılırken, piyasanın ayartılarına rağmen belgesel filmciler kendi sanatsal duruşlarıyla kültür endüstrisine karşı koymayı başarmışlardır. Bu durum belgesel filmin popülerleşmesinin önünü keserken, buna karşılık farklı mecralarda, nefes almasına neden olmuştur (Arik, 2005: 146). Belgeselcinin temel meselelerinden biri de işlediği konuyu izleyicisine salt bilgi şeklinde aktarmaktan ziyade, onların düşünmelerine, sorgulamalarına ve değişimi başlatmak için harekete geçmelerine öncülük etmektir. Dolayısıyla her dönemde her belgeselci konusunu izleyicilerine daha etkili şekilde iletmenin yollarını aramıştır.

Arık'ın ifade ettiği üzere nefes alma olgusu, yapıtı, yaratıcısını ve izleyicisini içeren çok boyutlu bir yapıdır. İşte bu noktada internetin doğrusal olmayan, etkileşimli özellikleri belgeselci ile izleyici arasındaki yüzleşme halindeki engelleri ortadan kaldırmış ve belgesele öncesinde görülmemiş farklı üretim modelleri kazandırmıştır (Corner ve Rosenthal, 2005: 4-5).

Bazı belgesel film yapımcıları bir dağıtım ağı olarak internet konusunda hevesli olsalar da çoğu ticari belgesel film yapımcısı bu dağıtım biçiminden elde edilen gelir eksikliğini gerekçe göstererek, internet yoluyla dağıtım yapmaya isteksiz olmuşlardır. Çünkü onlara göre, belgesel çalışmaları yürüten web sitelerinin neredeyse tamamı yapımcısına yeni üretimler yapmak için para kazandırmamış ve bu da web ortamlarının finansal potansiyeli konusunda onların önyargılı sonuçlara varmasına neden olmuştur (O'Donovan, 2001: 12). Ancak günümüze gelindiğinde, yapım şirketi ve video akış hizmeti sağlayıcısı Netflix gibi dijital platformların belgesel üretimlerini destekledikleri ve çok sayıda belgesel dizisi çektikleri görülmektedir. Bu nedenle, belgesel film yapımcıları fikirlerini somutlaştırmak amacıyla, çeşitli film festivallerinin pitching platformlarında projelerini sundukları gibi, ilgili dijital platformlara yapımcı vb. kişiler aracılığıyla fikirlerini sunmaktadırlar.

Vicente'nin (2008) ifadesiyle, internet, tüketicinin izleme modellerini çeşitlendirmiş ve belgesellerin dağıtım kanallarını ve iş modellerini köklü biçimde yeniden yapılandırmıştır. DVD ile başlayan yeni ucuz ve kullanışlı platformlar internetle birlikte doruk noktasına ulaşmıştır. Söz konusu platformların yükselişyle, belgesel türü 'bağımsız' kurmaca filmle eşit konuma gelmiş ve izleyicilerine ulaşmak için benzer pazarlama yöntemlerini ve yaklaşımlarını onlardan ödünç almıştır. Örneğin, bazı belgeseller, filmin reklamını yapmak için film yapımcısının ünlü statüsünü bir pazarlama aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Morgan Spurlock, Michael Moore, Nick Broomfield, Spike Lee, Sydney Pollack ve Kevin Macdonald gibi yönetmenler izleyicilerin ilgisini belgesellerine çekmek için popüleritelerinden yararlanmışlardır (s. 272).

Geleneksel belgesel pratiklerinde internetle birlikte bu dönüşüm yaşanırken, diğer taraftan yeni teknolojiler, yeni ifade araçlarını beraberinde getirmiş ve belgeselde yeni biçimsel estetik dil kısa sürede kendini göstermiştir. Üretim ve dağıtım modelleri çeşitlenirken, belgesel bu mecraaya ayak uydurarak değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Nasıl ki televizyonun ortaya çıkışıyla, onun anlatı yapısı, ideolojisi ve ticari argümanları göz ardı edilmeden mecraaya uyumlu belgesel yapımlar belirmiş ise benzer biçimde belgesellerin internete entegre oluşuyla da bu ortamın kendine has nitelikleriyle örülü belgesel film üretimi dönemi başlamıştır. İnteraktif belgeseller, yeni medya teknolojileriyle beraber gelişen, değişen ve dönüşen anlatı formlarının sinemadaki en somut örneğidir. Geleneksel belgesel filmin anlatı kalıplarından belirgin biçimde farklılaşan ve kendi prensiplerini inşa eden interaktif belgeseller hem belgesel film yapımcılarının hem de izleyicilerin dikkatlerini çekmeyi başarmıştır. En temelde interaktif belgesel, geleneksel belgesellerde olduğu üzere içeriğini gerçek yaşama borçlu olan ve gerçeklikten beslenen, biçimsel formunu ise yeni medyayı tanımlayıcı sayısallaşma, hipermetin, etkileşim, multimedya gibi prensiplere dayandıran ve dijital hikâye anlatı teknikleri aracılığıyla izleyicileri belgeselde etkin kılmanın yollarını arayan belgesel filmin gelişmeye devam eden yeni bir türüdür. Bu noktada belgesel film gramerini yeniden yapılandıracağı ve gerek ulusal gerekse uluslararası literatürde interaktif belgesel alanıyla ilgili yapılan çalışmaların daha fazla artacağı açık şekilde ortadadır.

Bilindiği üzere televizyon ilk zamanlarda belgesele yaşam alanı yaratmış ve adeta kurtarıcısı olmuştur; ancak zamanla film yapımcıları televizyonun ticari kaygılarına ayak uydurmakla yüz yüze kalmışlardır. Bir yandan belgesel yapımlar finanse edilirken öte yandan belgeselde çarpıcı biçimde farklılaşma eğilimleri görülmüş, belgeseller üzerinde söz sahibi olan büyük şirketler nedeniyle de film yapımcılarının özgürlük alanları kısıtlanmıştır. Kuşkusuz belgeselin içine düştüğü sıkıntılar hem dijital teknolojilerin gelişimi hem de internet aracılığıyla çeşitlenen dağıtım ve gösterim sahasıyla giderilmeye çalışılmıştır. İnternetle beraber film yapımcısı televizyon döneminde kaybettiği kontrolü bir anlamda yeniden ele geçirmiştir. Çünkü tasarladığı haliyle filmini izleyicisiyle buluşturma imkânına tekrardan kavuşmuştur. Özellikle 2000'li yıllarda neredeyse kurmaca filmler kadar popülerleşen ve yükselişe geçen belgesellerin internet üzerinden de izlenebilir hale gelişi, dağıtım kanallarını olduğu kadar izleyicinin izleme deneyimlerini de derinden etkilemiştir (Erkiliç ve Toprak, 2012: 12-13). İzleyiciler büyük ve büyümlü sinema perdesinden küçük ekranlara doğru izleme pratikleri sergilemişlerdir. Kendisine sinema salonlarında fazla yer bulamayan belgesellerin, akıllı televizyonlar, bilgisayarlar, tabletler ve cep telefonları aracılığıyla izlenirliği dikkate değer biçimde artış eğilimindedir. İstenildiği yer ve zamanda kolayca izlenebilen Netflix, Amazon Prime gibi

platformların varlığı belgeseli günümüzde oldukça popüler hale getirmiştir.

İnternet, film festivallerinde sunulan filmlerden, televizyonda verilen belgesel dizilerine kadar oldukça çeşitli belgesel formatları bünyesinde barındırdıkça, izleyicilerin hangi filmleri izleyebileceklerine dair onlara karar vermede yönlendirici oldukça ve en önemlisi de güvenilir bir kaynak haline geldikçe, izleyicilerin belgeselleri izleme pratiklerinin açıklığa kavuşturulmasına duyulan ihtiyaç artacaktır. Bağımsız üreticilerin dijital teknolojilerin yardımıyla ekonomik açıdan ucuz filmler üretebildiği bu çağda, alternatif dağıtım kanalları izleyicilerin taleplerini karşılamaya ve belgeselin çok uzun yıllardır içinde hapsediği sıkışmışlığa çare olacağı kuşkusuzdur. Öte yandan sinema salonları gitgide zemin kaybederken, zaten oldukça az yer verilen belgesel filmler belki de sinema salonlarındaki gösterimlerine veda edecektir. Bununla birlikte, Uluslararası Amsterdam Belgesel Film Festivali, Uluslararası Sheffield Belgesel Festivali, Uluslararası Kanada Belgesel Festivali başta olmak üzere sektörün önde gelen festivallerinde düzenlenen kapsamlı gösterim ve endüstri programlarıyla belgesel profesyonelleri ortak zeminde buluşmaya devam edecek ve sözelimi festivaller belgeselin geleceğini belirlemede söz sahipliklerini arttıracaklardır.

3. SONUÇ

Dünya sinema tarihinin belge/haber niteliği taşıyan filmlerle başladığı bilinen bir gerçektir. On dokuzuncu yüzyılda William K.L. Dickson'un kayıt altına aldığı *Fred Ott'un Hapşırığı* (Fred Ott's Sneeze) filmi ve Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin sinematografi aygıtıyla çektiği *Lumière Fabrikası'ndan İşçilerin Çıkışı* (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon), *Bir Trenin Ciotat Garı'na Gelişi* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat) ve *Bahçıvanın Sulanışı* (L'Arroseur arrosé) gibi filmler hayatın içinden olan olayların, gerçek mekânlarda belirli bir senaryoya ve kurgusal düzenlemeye bağlı kalınmadan kaydedilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Şüphesiz ki malzemesini doğadan ve gündelik yaşantıdan sağlayan bu ilk filmler gerçeğe yaratıcılık ve yorum katmadıkları için belgesel geleneğini doğrudan temsil etmezler; ancak bununla birlikte, belgesel filmin sınırlarının çizilmesinde, meselelerinin belirlenmesinde ve kendi sesini bulma yolculuğunda adeta bir mihenk taşı oluştururlar. Belgesel film bu yolculuğunda dönemin konjonktürel yapısından etkilendiği kadar sinemanın zaman içerisindeki teknolojik ilerlemelerine de kayıtsız kalmamıştır. Zaten bilindiği gibi bütün sanat dalları yalnızca toplumun siyaseti, felsefesi ya da ekonomisi tarafından biçimlendirilmemekte ve aynı zamanda teknolojik gelişmeler de sanatın estetik formunda etkin değişikliklere neden olabilmektedir. Başka bir ifadeyle, özellikle kayıt sanatları (film, ses kaydı ve fotoğraf vb.) teknolojiye göbekten bağlı sanatlar arasındadır. James Monaco'nun (2008: 69-72) *Bir Film Nasıl Okunur?* kitabında önemle vurguladığı bu sözleri ve sinemanın teknolojik bir buluş olduğu gerçeği göz önünde bulundurduğunda; belge niteliği taşıması nedeniyle belgesel filmin öncüleri sayılan Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin 1895 yılındaki ilk filmlerinden bu yana geçen 128 yıllık sürede teknolojinin dinamiklerinin belgesel filmin serüvenini belirlediği, onu dönüşüme uğrattığı ve yeni yaklaşımlarla beraber türü yeniden biçimlendirdiği açık şekilde ortadadır.

Yirmi birinci yüzyılın ilk yılları, bir dizi farklı şekilde yapılandırılmış ekranlar için üretilen ve izlenen belgesellerin teknolojik, ticari, estetik, politik ve sosyal boyutlarında önemli ve devam eden değişikliklere tanıklık etti (Auistin ve Jong, 2008). Öte yandan yalnızca yirmi birinci yüzyıl değil; yirminci yüzyılda teknolojide meydana gelen kırılma noktaları da belgesel film üzerinde büyük bir etkiye yol açtı. Nitekim Brian Winston (2013) gibi teorisyenler belgesel film tarihini dönemlere ayırırken, bu kırılma noktalarını referans almışlar ve dört temel yıldan söz etmişlerdir. Bunlar; 1895, 1922, 1935, 1960. Sinematografi aygıtıyla ilk gösterimlerin yapıldığı tarih olan 1895 yılını belgesel filmin başlangıcı kabul eden Winston, ardından *Nanook of the North* (Yön. Robert J. Flaherty, 1922) filmi klasik sessiz belgesel çağının doruk noktası olarak konumlandırmaktadır. 1930'lar belgesel filmde sesin senkronize şekilde sinemaya girdiği yıllardır. O nedenle *Housing Problems* (Yön. Edgar Anstey ve Arthur Elton, 1935) filmi teknolojik yeniliklere yanıt veren ilk filmlerdendir. Seslendirme tekniğine dayalı belgesel anlayışı, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan 16mm'lik elde taşınabilen kamera icadına kadar devam etmiştir. 2000'li yıllarda baş döndürücü hızla sinemayı egemenliği altına alan dijital teknolojilerin uyandırdığı etki nasıl büyük olduysa, belgesel film için de 1960'lı yıllarda yenilikçi kamera ve ses teknolojilerinin icadı ve kullanımı o denli önem teşkil etmiştir. Yazar burada *Primary* (Yön. Robert Drew, 1960) filmi dönüşüm noktası kabul etmektedir.

1960'lı yıllar, belgesel film adına bir önceki dönemlerden oldukça farklı nitelikleri özünde barındıran bir dönemdir. Bu dönemin yönetmenleri, belgesel filmin üç öncü ismi Robert Flaherty, Dziga Vertov ve John Grierson'un öğretilerinden beslenerek ideolojik, toplumsal ve teknolojik değişimlere her daim açık olmuşlardır. Her şeyden önce yönetmenler, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı buhranı derinden hissetmişler ve bu doğrultuda hayata bakış açılarını yeniden şekillendirmişlerdir. Yalnızca belgesel film değil, kurmaca film yönetmenleri de görünenin ardında yatan gerçeklerin aktarılmasını kendilerine misyon edinmişlerdir. Kurmaca filmde İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi akımlar doğal ışık, doğal oyunculuk, gerçek mekânlar ve spontane senaryo anlayışı ile dünya sinema tarihine damga vururken, belgesel filmde de Free Cinema, Cinéma Vérité ve Direct Cinema akımlarıyla adından söz ettirmeyi başarmıştır. Şüphesiz ki belgeseli özgür kılan, günümüz belgesel filmin zeminini hazırlayan ve belgesele çağdaş bir yaklaşım kazandıran söz konusu bu akımların ortaya çıkmasında en büyük etmenlerden biri de toplumda yaşanan yıkıcı savaşlar nedeniyle kitlelerin bir yenilenme, arınma ve arayış içerisinde oldukları gerçeğidir.

Sonuç olarak bu çalışmada sinemasal teknolojik ilerlemelerin belgesel filmin estetik ve anlatım dilini nasıl yeniden şekillendirdiğine ve şekillendirmeye devam edeceğine dair genel bir değerlendirme ortaya konulmuştur. Bilhassa kamera ve ses teknolojilerinde meydana gelen ilerlemelerin belgesel filmde Özgür Sinema, Sinema Gerçek, Doğrudan Sinema gibi akımların ortaya çıkmasında büyük motivasyon sağladığından söz edilmiştir. Kuşkusuz ki bu gelişmeler sayesinde belgesel film yönetmenleri bir özgürlük alanı içerisinde daha pratik yöntemlerle (hafif ve taşınabilir ekipmanlar) toplumsal sorunları temel aldıkları belgesel filmler üretebilmişlerdir. Bir anlamda o dönem için sokaktaki yaşamda açığa çıkarılmamış konuları kayıt altına almak isteyen ancak yüksek maliyet nedeniyle bunu gerçekleştiremeyen yönetmenler adına belgesel dili yeniden keşfedilmiştir. Bu çalışmada belgesel filme ivme kazandıran söz konusu akımların ardından televizyonun belgesel film diline olan etkisi hususunda genel bir perspektif çizilmiştir. Analog/dijital video teknolojisinin belgesel filmin anlatım biçimlerine olan yansımaları ve bilgisayar ve internetin gelişiminin belgesel filmde beliren yenilikçi üsluplar üzerindeki etkisi açığa çıkarılmıştır. Sonuç itibarıyla, bu çalışma teknik girişimlerin ardından ortaya çıkan yeni belgesel dilinin artalanıyla ilgili ulusal literatüre katkı sunması ve belgesel film alanındaki yaklaşımların özetlenerek yorumlanması ve sistematik bir şekilde derlenmesi açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2017). Sinema sanatı ve belgesel film. H. Kuruoğlu ve A.F. Parsa (Ed.), *Belgesel filmde zamanın ruhu* (s. 1-7) içinde. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Aitken, I. (1990). *Film and reform: John Grierson and the documentary film movement*. London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Arapoğlu, F. (2017). Video sanatının öyküsü. N. Ç. Bikiç ve F. Özgür (Der.), *Belgesel / kısa film / video sanatı* (s. 269-279) içinde. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Arık, B. (2005). Popüler kültür ve belgesel tüketimi. N. Pembecioğlu (Ed.), *Belgesel film üstüne yazılar* (s. 144-157) içinde. Ankara: Babil Yayıncılık.
- Armes, R. (1995). Video görüntüsünün estetiği (Çev. G. Özaysın). L. Kılıç (Der.), *Video sanatı eleştirel bir bakış* (s. 44-64) içinde. İstanbul: Hil Yayın.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary film a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Austin, T. ve Jong, W.D. (2008). *Rethinking documentary new perspectives, new practices*. London: Open University Press.
- Ayça, E. (1997). Belgesel üzerine. *Belgesel sinema üzerine belgesel sinemacılar birliği I. ulusal konferansı bildirileri* (s. 18-27) içinde. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Birliği.
- Baker, M. (2006). *Documentary in the digital age*. Oxford: Focal Press.
- Barbash, I. ve Taylor, L. (1997). *Cross-cultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. London: University of California Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Barsam, R. M. (1973). *Non-fiction film a critical history*. New York: E.P. Dutton Press.

- Beattie, K. (2004). *Documentary screens non-fiction film and television*. New York: Palgrave MacMillan.
- Birchall, D. (2008). Online documentary. In T. Austin & W.D. Jong (Eds.), *Rethinking documentary new perspectives, new practices* (pp. 278-283). London: Open University Press.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada akımlar*. İstanbul: Beta Basım.
- Blue, J. (1965). Thoughts on cinéma vérité and a discussion with the Maysles Brothers. *Film Comment*, 2 (4), 22-30. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43753274>
- Bluem, W. (1965). *Documentary in American television*. New York: Hasting House Publishers.
- Canikligil, İ. (2007). *Dijital video ile sinema*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Cauwenberge, G. V. (2013). Cinéma vérité: Vertov revisited. In B. Winston (Ed.), *The documentary film book* (pp. 189-197). London: Bloomsbury Publishing.
- Cerçi, S. (1992). *Belgesel filmde senaryo* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Corner, J. ve Rosenthal, A. (2005). *New challenges for documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya sinemasında akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Çakaroz, E. (2008). *Belgesel sinemanın tarihsel süreç içinde geçirdiği değişim ve bu değişimin sonucu olarak televizyondaki belgesele dayalı melez program türleri*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Edwards, R.L. (2002). *New media activism: Alternative media and new technologies from video to the digital age* (Doctoral dissertation). University of Southern California Retrieved from ProQuest Digital Dissertations database <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/305512352/D6D3E58532114566PQ/1?accountid=10699>
- Ellis, J. (1990). *A history of film*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Erkiliç, H. ve Toprak, A. G. (2012). Belgesel sinemanın alternatif dağıtım ve gösterim olanağı olarak internet. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2 (2), 10-16.
- Freyer, E. (1979). Chronicle of Summer ten years after. In L. Jacobs (Ed.), *The documentary tradition* (pp.437-443). New York: W.W. Norton & Company.
- Gevgilili, A. (1989). *Çağın sorgulayan sinema*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Gündeş, S. (1998). *Belgesel filmin yapısal gelişimi Türkiye'ye yansımaları*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Gürata, A. (1997). Özgür sinema. Derman ve diğerleri (Der.), *Sinema akımları* (s. 177-191) içinde. Ankara: Med-Campus # A126 Proje Yayınları.
- Graham, P. (1964). Cinéma-Vérité in France. *Film Quarterly*, 17(4), 30-36. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/1210652>
- Grierson, J. (1933). The documentary producer. *Cinema Quarterly*, 2(1), 7-9. Retrieved from <https://ia800307.us.archive.org/13/items/cinema02gdro/cinema02gdro.pdf>
- Hall, J. (1991). Realism as a style in Cinema Verite: A critical analysis of "Primary". *Cinema Journal*, 30 (4), 24-50.
- Hardy, F. (1966). *Grierson on documentary*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Hedling, E. (2018). Lindsay Anderson Sequence and the rise of auteurism in 1950s Britain. In I. Mackillop & N. Sinyard (Eds.), *British cinema of the 1950s* (pp. 23-31). doi: <https://doi.org/10.7765/9781526137272.00008>
- İpek, Ö. (2014). Michel Foucault izleğinde bir sinema: Frederick Wiseman'in belgesel evreni. Özgür İpek (Der.), *Tanıklıklar sineması* (s. 137-206) içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Jacobs, L. (1979). *The documentary tradition*. New York: W.W. Norton & Company.
- Kahana, J. (2016). *The documentary film reader: History, theory, criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Kılıç, L. (1995). Çoğaltım aracından sanat ortamına. L. Kılıç (Der.), *Video sanatı eleştirel bir bakış* (s. 9-13) içinde. İstanbul: Hil Yayın.

- Kilborn, R. ve Izod, J. (1997). *An introduction to television documentary: Confronting reality*. Manchester: Manchester University Press.
- Krinsky, T. (2007). *StreamWorks: FourDocs showcases the old and the new*. Retrieved from <https://www.documentary.org/column/streamworks-fourdocs-showcases-old-and-new>
- LaRocco, M. (2018). *Video camera technology in the digital age: Industry standards and the culture of videography* (Doctoral dissertation). University of Southern California Retrieved from ProQuest Digital Dissertations database <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/2182794731/F450635861444233PQ/1?accountid=10699>
- Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America: Studies in uncontrolled documentary*. London: MIT Press.
- Manovich, L. (2014). HTML'den Borges'e yeni medya (Çev. S. Bozkurt). M. Çakır (Ed.), *Yeni medyaya eleştirel yaklaşımlar* (s. 157-183) içinde. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- McLane, B. (2012). *A new history of documentary film*. New York: Continuum.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur? Sinema dili, tarihi ve kuramı* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mutlu, E. (1991). *Televizyonu anlamak*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş* (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- O'Donovan, M. (2001). AIDC documents a growing industry. *Encore*, 19(3), 12-13.
- Parsa, A. F. (2017). Belgesel film anlatısında hikâye anlatımı ve senaryo yazımı. H. Kuruoğlu ve A.F. Parsa (Ed.), *Belgesel filmde zamanın ruhu* (s. 31-49) içinde. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Plantinga, C.R. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. New York: Cambridge University Press.
- Postman, N. (1985). *Televizyon öldüren eğlence* (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rabiger, M. (1987). *Directing the documentary*. Boston: Focal Press.
- Rosenthal, A. (1996). *Writing, directing and producing documentary films and videos*. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel sinema* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Saunders, D. (2014). *Belgesel* (Çev. A. N. Kaniyaş). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Susam, A. (2017). Kamera ile izdivaç belgeseli bağlamında temsil ve gerçeğin dönüşümleri. H. Kuruoğlu ve A.F. Parsa (Ed.), *Belgesel filmde zamanın ruhu* (s. 159-174) içinde. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Sørenssen, B. (2012). The Polish Black Series documentary and the British Free Cinema Movement. In A. Imre (Ed.), *A companion to Eastern European cinemas* (pp. 183-200). John Wiley & Sons.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Thompson, K. ve Bordwell, D. (1994). *Film history: An introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Turim, M. (1995). Video sanatı: bir gelecek kuramı (Çev. A. Tunç). L. Kılıç (Der.), *Video sanatı eleştirel bir bakış* (s. 100-108) içinde. İstanbul: Hil Yayın.
- Ulutak, N. (1988). *Belgesel sinemanın temel özellikleri ve tarih felsefesi açısından belgesel sinemada gerçeklik* (Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Vicente, A. (2008). Documentary viewing platforms. In T. Austin & W.D. Jong (Eds.), *Rethinking documentary new perspectives, new practices* (pp. 271-278). London: Open University Press.
- Winston, B. (2013). *The documentary film book*. New York: Palgrave Macmillan.

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Bu çalışmanın yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedirler (The authors of this article confirm that their work complies with the principles of research and publication ethics).
2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potential conflict of interest was reported by the authors).
3. Bu çalışma, intihal tarama programı kullanılarak intihal taramasından geçirilmiştir (This article was screened for potential plagiarism using a plagiarism screening program).