

-Araştırma Makalesi-

Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere:

Dönüslü Belgesel

Müberra Mızıkacı*

Özet

Belgesel sinemada biçim ve model vermeye çalışma, belgeselin temsil ilişkilerini ve gerçeklikle olan çelişkili bağını açıklamaya yardımcı olmaktadır. Bill Nichols'ın tanımladığı altı biçimden biri olan dönüşlü ya da yansıtıcı (refleksif) biçim de film yönetmeni ile izleyici arasındaki müzakere üzerine kuruludur. Film yönetmeni sadece tarihsel dünya hakkında değil onu temsil etmenin sorunları ile de ilgilidir. Bunu yaparken ise filmin izleyicisini bilgilendirmek için film yapım sürecini anlatının içine alma eylemine odaklanır. İzleyiciyi yüksek bir bilinç ve farkındalık düzeyine yönlendirir. Dönüslülük, kendine dönüş olarak kabul edildiğinde yönetmenin anlatının içinde bir tür kendi yerini aradığı duruma da işaret edebilir. Nichols'ın izleyici ile müzakere olarak değindiği, bu arayışın bilinçli olarak sergilenmesidir. Bu çalışmanın amacı; dönüşlülük kavramı üzerinden belgeselde dönüşlü biçimin ne olduğunu, hangi tekniklerle somutlaştığını, dönüşlü belgeselin izleyiciyi nasıl müzakere alanına çektiğini ve dönüştürdüğünü Dziga Vertov'un *Man With a Movie Camera* (Kameralı Adam, 1929) belgesel filmi üzerinden incelemektir. Vertov izleyicinin bilinçli olduğunu iddia eden ilk belgesel yönetmenidir ve yönetmenin bu belgesel filmi dönüşlü biçimin öncülüdür. Çalışma bu belgesel üzerinden dönüşlülük biçimini incelerken bu konudaki sınırlı Türkçe yazına katkı sağlamayı da hedeflemektedir. Analizde içerik çözümleme yöntemi kullanılmış, bunun yansırı Charlotte Govaert'in dönüşlü belgesel iletişimi için önerdiği Referans, Anlatıcı, Biçimsel, Şiirsel, Etkileme ve Üst anlatı işlevleri çerçevesinde belgesel değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Belgesel, Dönüslülük, Yansıma, Dönüslü Belgesel, Kameralı Adam

*Dr., bağımsız araştırmacı, Türkiye.

E-mail: mmizikaci@icloud.com

ORCID : 0000-0003-3433-7309

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Mızıkacı, M., (2025). Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere: Dönüslü Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:19, 20-36. DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Geliş Tarihi: 10.05.2024

Kabul Tarihi: 27.09.2024



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

Negotiation With the Audience in Creating the Meaning of Reality: Reflexive Documentary

Müberra Mızıkacı*

Abstract

Trying to give form and model in documentary cinema helps to explain the representation relations of documentary and its contradictory bond with reality. The reflexive style, one of the six styles defined by Bill Nichols, is based on negotiation between the film director and the audience. The film director is not only concerned with the historical world but also with the problems of representing it. In doing so, it focuses on the act of incorporating the filmmaking process into the narrative in order to inform the audience of the film. It directs the viewer to a high level of consciousness and awareness. Reflexivity, when considered as a return to oneself, can also indicate a situation in which the director searches for his own place within the narrative. What Nichols refers to as negotiation with the audience is the conscious display of this search. The purpose of this study; The aim is to examine what the reflexive style is in documentary through the concept of reflexivity, with which techniques it is embodied, and how the reflexive documentary draws and transforms the audience into the negotiation area through Dziga Vertov's documentary film Man with a Movie Camera (1929). Vertov is the first documentary director to claim that the audience is conscious, and his documentary film is the predecessor of the reflexive style. While examining the reflexivity style through this documentary, the study also aims to contribute to the limited Turkish literature on this subject. Content analysis method was used in the analysis, and the documentary was evaluated within the framework of the Referential, Expressive, Poetic, Conative, Procedural and Metanarrative functions suggested by Charlotte Govaert for reflexive documentary communication.

Keywords: Documentary, Reflexivity, Reflection, Reflexive Documentary, Man with a Movie Camera

*Dr, independent researcher, Türkiye.

E-mail: mmizikaci@icloud.com

ORCID : 0000-0003-3433-7309

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Mızıkacı, M., (2025). Gerçeklik Anlamının Yaratılmasında İzleyici ile Müzakere: Dönüşlü Belgesel. *Sinefilozofi Dergisi*, No:19, 20-36.DOI: 10.31122/sinefilozofi.1481840

Received: 10.05.2024

Accepted: 27.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Extended Abstract

*Reflexivity; It means that the meaning returns to itself, making itself its own object by referring to itself. Reflexivity requires social characterization of human behavior as interpreted linguistically, and this social analysis applies only to the researcher's own actions. Attributing meaning to social experiences implies a reflexive relationship. Reflexivity can be individual or social, private or public, but there can be no reflection without a distinct awareness of the person. Reflexivity is radically plural in its scope, so it is not founded solely on subjectification or the self-justification of the subject. There are self-generating connections between different forms in the practice of what is set in motion. If the makes his or her self-awareness a public issue and can convey this knowledge to audiences, the product can be considered transformational. Reflexive style, one of the documentary styles conceptualized by Bill Nichols, is defined by him as; It is a style of negotiation between the film director and the audience, just as the historical world is a negotiation area. The film director is not only concerned with the historical world but also with the problems of representing it. In doing so, it focuses on the act of incorporating the filmmaking process into the narrative in order to inform the audience of the film. Documentaries with a reflexive style are films that carry and even investigate their own effects. What Nichols refers to as negotiation with the audience is the conscious display of this search. Reflexivity is the option of using the narrator's perceptions as part of the narrative. Nichols describes the reflexive style prominent especially in the 1970s and 1980s. In these dates, political transformations and poststructuralist criticism of language strengthened the individual subject as an agent. Reflexive documentaries are a seen and heard narrative that speaks less about the historical world itself and more about the process of representation itself. When a documentary becomes reflexive, it means; the documentarian takes responsibility for any meaning inherent in the image, and is obliged to discover ways to make people aware of the point of view, ideology and everything that is considered relevant to the understanding of the film. Reflexivity is divided into two main branches: political and formal. Political challenges in political films affect the consciousness of the viewer and are reflexive to that extent. It can function as a form of "consciousness raising" and, with politically reflexive documentaries, the audience becomes agents of change. Formal reflexivity is under the influence of the visibility of the means of production rather than political transformation by raising consciousness. It is important to note that in formal reflexivity no one person has political influence. Transformation increases viewers' awareness of the relationship between reality and documentary film. It has not been proven by empirical research and is based on assumptions. Such assumptions create the perception that viewers are not viewing a slice of unmediated reality but instead a construction of reality. There are 6 functions in the reflexive style that focus on the sender: The expressive function, the procedural function, the referential function, the poetic function, the conative function, and the metanarrational function. Reflexive documentaries are often open-ended and ultimately resist providing definitive answers. This open-endedness is not a weakness, but an artistic choice, an invitation to the viewer to engage in critical thought and personal interpretation. Dziga Vertov's documentary *Man with a Movie Camera* (1929), is pioneered reflexivity in movie. Vertov continually presents us with the superhuman qualities of the camera and the subsequent human manipulation that reveals them. The movie is about the making of this movie. The film literally shot and edited itself. The so-called invisible fiction, which serves storytelling and does not reveal itself, is deconstructed in this film. Highlighting almost all production devices and workers, including the editing phase, has become the main subject of the film. Vertov is the first documentary director to claim that the audience is conscious. *Man With a Movie Camera* plays a dual role for reflection: It advances Vertov into a broader political struggle and raises the audience's awareness of the specific production skills of cinema as a techno-ideological device. The film is reflexive, not about itself but about the process. Vertov himself appears in the film as a production worker. Vertov was more interested in the process of disclosure than in revealing the production. He expected the viewer to understand how film works in a mechanical, technical, methodological and conceptual way, thereby demystifying the creative process. It is possible to see all the functions required for reflexive documentary communication in *Man with a Movie Camera*.*

Giriş

Belgeselin geleneksel olarak gerçeğe benzerliği algısı, kurgusal filmlerden farklı olarak filmin kamera önünde meydana gelen olayları değiştirmeksizin ya da yorumlamadan film sürecine dâhil ettiği yanılsamasıdır. Renov (1993, p. 2), “kurgusal olmayan etiketinin” anlamlı bir sınıflandırma olsa da aslında onun kurmaca unsurlarını göz ardı etmemize yol açtığını söyler. Kurgusal olanla kurgusal olmayan filmlerin yansıttığı gerçeklere inanma, bu anlamlara verdiğimiz yanıtla ilgilidir. Belgesel filmdeki kurgusal öğeler, konu ile yönetmen/kamera arasındaki etkileşimden kaynaklanır ve belgesellerin hakikati gösterdiği iddia edilemese de belgesel filmin olgusalılığı söz konusudur (Bottinelli, 2002, p. 40). “Hakikat” kavramı, nesnel gerçeğin düşüncedeki yansıması olarak tanımlanmakta ve çoğu zaman karışıklıklara ve yanlışlıklara yol açacak biçimde, “gerçek” ile aynı anlamda ve birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Oysa “gerçek” kavramı nesnel gerçekliği, “hakikat” kavramı ise nesnel gerçekliğin zihindeki öznel yansımasını dile getirmektedir” (Aytekin, 2018). Hançerlioğlu’na göre gerçek, somut ve nesnel olarak var bulunandır (1985, p. 215). “Gerçekte hakikat hiçbir zaman öznel olamaz, ona öznemizde yansıdığı için öznel diyoruz, yoksa o daima nesneldir, çünkü nesnel olan bir şeyden yansır” (p. 216). Tuncer, belgesel sinemanın bir gerçek yansıtıcısı olarak kullanılabilme potansiyeline sahip olduğunu, ancak bu yanının her zaman ikincil olarak kaldığını vurgular (2003, p. 97). Bükler ise (1990), belgeselin nesnel dünyadaki bir sorunu, sorunla ilgili uzam ve kişileri görüntüye yansıttığı için gerçeklik yanılsamasını yok ettiğini ve gerçeği sunduğunu iddia eder. Grierson (1946, p. 164), belgeselin odak noktasının başlangıçta gerçeklikle ilişkisi üzerinden kurulduğuna, ancak ilerleyen dönemlerde gözlem gücünün ve insan iradesinin odak noktasını belirlediğine dikkat çekmektedir. Grierson’a göre belgeselin kökleri “gerçeklik” olarak adlandırılabilir. Bununla birlikte gerçeklik, doğrudan gözlemin sınırlarının ötesine geçmek ve ona kesin, genellikle politik yönelimli bir anlam vermek için onu az ya da çok kasıtlı seçim ve ilişkilendirme süreçleriyle manipüle eden film yapımcısının yaratıcılığına teslim edilir (Sapino & Hoenisch, 2011, p. 4). Rosen (1993, pp. 81-82), Grierson’cu ilkeler olarak tanımladığı aydınlanma etkisindeki klasik belgesel geleneğini bilginin entelektüel bakış ve kitlelerin ilişkisi üzerine kurulduğu yönünde eleştirir. Postmodern eleştiri ve aydınlanma, bilginin organize edilmesi, üretilmesi ve dağıtılmasındaki farklılıklar ile geleneksel bakıştan kopuş yaşamıştır. Aydınlanma etkisindeki geleneksel belgesel, bilginin bir bütün sınıf, ulus veya tüm insanlık tarafından paylaşıldığı yargısında bulunur. Grierson’ın kullandığı temsil biçimleri de estetik ve söylemsel amaçlarla gerçeği manipüle etmiş ve 1930’ların klasik belgesel hareketleriyle sıklıkla ilişkilendirilmiştir. “Geleneksel belgeseller tipik olarak bir anlatı sergiler: Başlangıçtan itibaren bir son talep eden, tanımlanan sorunları ekran süresine göre bir veya iki saatte çözen, gerçeklikten daha fazla kurgu dünyasına ait bir film” (Nichols, 2022). Geleneksel belgesele özellikle politik değişim için yetersiz bir biçim ve görece yararsız bir kültürel ürün olarak yaklaşan Godmilow (2022, pp. 2- 11), betimlemeler, etkileyici tanıklık ve tekniğin yardımıyla savını görsel kanıtları düzenleyerek yapan belgeselin izleyici için tatmin edici bir forma dönüştüğünü söyler. Belgesel filmlerde gerçek olarak düşündüğümüz şey, filmin görüntüsü, bizimle nasıl konuştuğu ve bize sunduğu materyallerin iyi olduğunda oluşan yanılsamadır ve bu yanılsama gerçeği simüle eder. Geleneksel belgesellerin çoğu Godmilow’a göre (2022, pp. 21- 23), ortak bir zihniyet, bir bencillik üretir; temsil edilen dünyaya seyirlik olarak bakmak ve seyrettikleri insanların sorunlarını keşfetmek için izleyicileri evrenin merkezine yerleştirirler. Belgeselin ilk biçimi budur ve bizi eleştiriden ve eylemden uzak tutar. Eleştiri ve eylemden uzak “-kapitalist gerçeklik- belgesel kelimesinin yerine geçecek en iyi ifade olabilir” (2022, pp. 21- 23). Ancak, İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinden sonra bir ilerleme aracı olarak gerçekliğin nesnel, bilimsel gözlemine modernist güvene bir tepki olarak çağdaş kültürde yeni bir eğilim gelişmiş, belgesel filmlerdeki temsil yaklaşımları çeşitlenmiştir. Nesnel gerçek ve olgusal gerçeklik gibi kavramlar radikal bir sorgulamaya tabi tutulurken, görelilik, çoğulluk ve öznellik gibi kavramlar dünyaya yaklaşılabilecek yegâne ilkeler olarak ortaya çıkmıştır (Sapino & Hoenisch, 2011, pp. 12- 13).

Dönüştürülük Kavramı Bağlamında Belgesel Film

Dönüştürülük metodolojik olarak ‘ben ve öteki’ kavramlarıyla ilişkilidir (Goodarzi & Tamjidi, 2014, p. 98). İngilizce “reflexivity” olarak kullanılan kavram, Türkçede dönüştürümsellik, dönüştürülük, yansıma/yansıtma, özdönüştürümsellik ya da kendine dönüştürü gibi farklı kelimelerle karşılık bulmaktadır. Giddens, kendini yansıtma ya da dönüştürülüğün dilbilimsel olarak yorumlandığı şekliyle insan davranışlarının toplumsal olarak nitelenmesini gerektirdiğini ve bu toplumsal analizin yalnızca araştırmacının kendi eylemleri için geçerli olduğunu söyler. Toplumsal deneyimlere anlam yüklenmesi dönüştürü bir ilişkiyi ima eder (2007, p. 34). Dönüştürümsellik; anlamın kendine dönmesi, kendine gönderme yaparak kendisini kendi nesnesi haline getirmesidir. Myerhoff ve Ruby, düşüncenin kendi içine yönelmediği uzun bir tarihsel geleneğin sonucunda üzerinde düşünülmemiş deneyimden bahsederler:

Yaşayanı toplumundan ve diğer insanlardan ayıran bu bilinçsizlik hâli, benliğin içinde diğer benliklerle kopukluk meydana getirir. Benlik, bilinçsizlik hâlindeyken hem özne hem de nesne konumundadır. Dönüştürü bilgi ise yalnızca mesajları değil, aynı zamanda onların nasıl ortaya çıktığı ve hangi süreçlerle elde edildiği bilgisidir [...] Dönüştürülük, anlamlandırmayla ilgili ikinci düzey semboller veya üst düzey anlamlandırmalar üretme konusunda insanın kapasitesini gösterir. Düşünce sürecince dünyadan geriye doğru çekilme dönüştürü bir düşünce tarzı olarak kabul ettiğimiz şey için gereklidir (1982, p. 2).

Dönüştürülük, bireysel ya da toplumsal, özel ya da kamusal olabilir ancak kişiye ait belirgin bir farkındalık olmadan yansıma (reflexivity) olamaz. Dönüştürümsellik genel olarak, araştırmacıların incelemeye sürekli olarak katılımı ve projeyi nasıl etkilediklerinin niteliksel açıklaması olarak da tanımlandığından, tarafsızlık ilkesine de meydan okur (Dowling, 2008, p. 747). Bir tavır olarak dönüştürümsellik, modernleşen bir toplumun işareti olarak görülebilir. İnsanlar diğer kültürleri ve toplumları görmeye ve yansıtmaya başlar. Daha gelişmiş ortamlarda bireylerin toplum içindeki konumu hem tarihsel hem de coğrafi olarak değerlendirilir (Allen, 1977, p. 39). Temsilin özü dönüştürü aralıktır. Hem metnin sınırlarında hem de metin dışındaki temsildir. Tarihsel ve sosyo-politik bağlamlara tamamen bağlı değildir. Dönüştürülük kapsamı bakımından kökten çoğuldur, bu nedenle yalnızca özneleştirme ya da öznenin kendini haklı çıkartması üzerine kurulmamıştır. Harekete geçirilen şey pratiğinde farklı biçimler arasında kendi kendini üreten bağlantılar vardır (Trinh, 1991, p. 48). Govaert (2007, pp. 246-247), dönüştürülüğün temelindeki özneliliğin belgeselin doğasında var olan iddia riskini taşıdığını söyler. Mesajı yalnızca bir önerme olarak daha açık bir şekilde oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi iletişime daha bilinçli bir şekilde katkıda bulunmaya ve metne kendi bireysel anlamlarını yüklemeye davet eder. Özdönüştürümsellik ise kişisel tarz ya da yöntemle ilgili olmaktır. Temsil, yansıtmaya odaklanır. Metin ve metin dışının sınırlarında “içinde temsilin bulunduğu” yerdir (Trinh, 1991, p. 48). Öte yandan bir belgeselde kendini referans gösterme gerçekliğinin indirgendiği algısına da neden olabilir. Çünkü söylemin dolayımı doğasına öncelik verilir. Bu durumda tarihsel geçmişin gerçekliği marjinalize edilir ve bu süreçte belgeselin onu temsil etme yeteneği sorgulanır (Chapman, 2009, p. 122). Ruby (1977, p. 4), bu tartışmaların uzağında da yansımanın tüm sanat formlarının özünde esasen var olduğunu, sanatın temelini kişisel deneyim olduğunu belirtir. Sanatçı kendisine referans vererek eserindeki gizlenmiş anlamı kültürel gerçeklik içinde yaratır. Ancak, bu kendine gönderme mutlaka dönüştürülüğe yol açmaz. Başka bir deyişle, bir eser dönüştürü olmasa da yansıtıcı olabilir. Sanatçı kendi farkındalığını kamusal bir mesele haline getirir ve bu bilgiyi izleyicilere aktarabilirse ürün dönüştürümsel olarak kabul edilebilir. “Belgeseldeki dönüştürümsel unsurlar öz farkındalıkla ilgili genel kültürel kaygının bir yansımasıdır. Onlar aynı zamanda geleneksel görsel iletişim biçimlerinin devamıdır. Mağara duvarlarına ellerini çizenler bu yansımanın ilk yaratıcılarıdır. Bu bize süreçle ilgili şunu hatırlatır: Yaratıcıların çoğu elin eksik parmağını ortaya koymuştur” (Ruby, 1977, p. 5).

Hareketli görüntü olarak benliğin belgelenmesi kurgu yoluyla daha sonra inşa edilir. “Benliğin diğer katmanlarını farklı bir zamansal uzaya ekleyen kurgunun buradaki rolü yaratıcı bir auteur olarak yönetmeni daha belirgin hale getirmektir [...] Öznellik yapıcı bir süreç olarak anlaşılır, kimlik, bizim dışımızdakilerle doludur ve geçişli olarak görülür” (Tianqi Yu, 2019, p. 5). Kurgusal filmlerdeki yönetmenin bir auteur olarak kabul gören varlığı, geleneksel belgesel filmlerde yaratılmaya çalışılan nesnelliğe karşı çoğu zaman bir sorun olarak görülmüştür. Belgesellerde görünmez olan yönetmen varlığı ve film süreçlerinin anlatıya dâhil edilmesi gerçeklikle olan bu sorunlu ilişkiden dolayı uzun süre bilinçli olarak tercih edilmedi. Oysaki Avrupa ve Hollywood’un dışında Rus Dziga Vertov’un *Kameralı Adam*’ı (1929) ve onun öncülüğündeki sine-göz yaklaşımı kameranın ve yönetmenin anlatıdaki varlığını çoktan kanıtlamıştı. Avrupa ve Kuzey Amerika’da ancak 1960’lardan sonra özellikle film yönetmenleri, sanatçılar ve etnograflar kamerayı kendine bilinçli olarak çevirmeye başladı. Kameranın yapım ekibine çevrilmesi ve film sürecinin anlatıya dâhil edilmesi postmodernizm ve post-yapısalcılığın epistemolojik eleştirisi, araştırmacının kendi öznelliğini sunan yeni dönüşlü etnografiye güçlü bir vurgu olarak yorumlandı. Postmodern sinemasal anlatım kendimizi nasıl temsil ediyoruz, bu üretim sürecinde temsil edilen ve temsil eden ilişkisinin yeri nedir sorunsalına odaklanır (Denzin, 2012, p. 339). Postmodernizmin etkisiyle görsel etnograflar olarak yorumlayabileceğimiz film yönetmenleri çalışmalarında daha görünür oldular, hatta filmin merkezi haline geldiler. Yaratıcı yönetmenin sesi bir yorumdan ziyade bir yorumu temsil eden, kişinin kendi auteur sesi “yetkili” açıklama oldu (Tianqi Yu, 2019, p. 3). Dönüşlülüğün yaygın kabulünde kültürel kimliğin sonsuza dek sabitlenmediğinin, düzenli olarak yeniden müzakere edilmesi gereken bir şey olduğunun farkına varılması da vardı:

Belgelele ilişkin geleneksel varsayımların baltalanmasına doğrudan katkıda bulunan faktörler arasında kültürel görelilik kavramı, gerçekliğin toplumsal bir yapı olduğu fikrinin kabulü ve özellikle belgeselin ideolojik temelini tanıması açısından akademik Marksizmin etkisi yer almaktadır [...] Oluşturdukları bilgiden sorumlu olduğu refleksif bir duruş [...] Tüm iletişim biçimlerini “ciddi kurgu” olarak gören, yani kültürel olarak sınırlı geleneklere göre inşa edilen eleştiriler modelleri geliştirildi. Bu nedenle belgeselin diğer insanların hakikatine ve gerçekliğine dair içeriden bir iz bulma iddiası, tamamen yok edilmese bile zayıflatıldı. Belgeseller gerçekliğe açılan bir pencere değil, bir bakış açısının dile getirilmesi olarak kabul ediliyordu (Ruby, 1991, p. 53).

Ruby’e (1991, p. 53) göre, bir belgeselin dönüşlü hale gelmesi demek; belgeselcinin görüntüde var olan her türlü anlamın sorumluluğunu üstlenmesi, insanları bakış açısı, ideoloji ve filmin anlaşılmasıyla ilgili kabul edilen her şey hakkında bilinçlendirmenin yollarını keşfetmekle yükümlü olması demektir. Bottinelli’ye (2002, p. 105) göre ise, “Dönüşümsel tarzın ortaya çıkardığı şey, belgeselin nesnellikle bağlarının çözülmesinin yanı sıra, herhangi bir filmsel temsilin kurgu ile kurgu olmayanın bir birleşimi olduğunun anlaşılmasıdır.”

Bill Nichols’ın Belgesel Sinemada Biçem Sınıflandırması ve Dönüşlü Belgesel

Bill Nichols belgesel sinema üzerine çağdaş çalışmaların öncüsü olarak tanınan film eleştirmeni ve teorisyendir. Modern film teorisini ilk kez belgesel film çalışmalarına uygulamıştır. Türkçeye Belgesel Sinemaya Giriş (2017) ismiyle çevrilen Introduction to Documentary (2001) kitabında belgesel filmi tarihsel sürecinde tüm boyutlarıyla inceler. “Tür çalışması, “kurmaca” sinemacıları ve “kurmaca” filmleri, karakterlerini ve niteliklerini göz önünde bulunduran çeşitli gruplandırmalara ayırır. Bill Nichols bu tür çalışmasını anıştıran bir çalışmayı belgesel sinema için yapmıştır” (Özgen, 2017). Nichols (2001, pp. 99-102), kitabında analiz ettiği belgesel örneklerinden yola çıkarak belgeselin anlatım dilini yönetmenin gerçeklikle olan bağı üzerinden değerlendirir. Gerçekliğin belgesel diliyle nasıl temsil edildiğini altı biçime ayırır. Biçemler, türler gibidirler, ancak farklı olarak hayali türler (bilim kurgu, western, melodram) yerine, biçemler tarihsel dünyanın farklı kavramlarını temsil eder. Herhangi bir zamanda bir arada bulunabilirler (eşzamanlı olarak), ancak yeni bir biçimin ortaya çıkması önceki bir biçime göre meydan okuma ve çekişmeden kaynaklanır. Biçemler,

belirli, yinelenen özellik ve kurallardır. Metinleri birbiriyle ilişkili olarak düzenler. Nichols'ın belgesel için biçim sınıflandırması genellikle bir belgesel film boyunca mevcut olan baskın biçimi ayrıntılı tanımlamak için kullanılır. Önerideki sınıflandırmalar; Şiirsel, Açıklayıcı, Gözlemsel, Katılımcı, Performatif ve Dönüşlü belgesel olarak tanımlanmıştır. "Bu altı biçim, kendi içlerinde gevşek bir bağlılık çerçevesi oluştururlar. Belirli bir biçimin özellikleri belirli bir filmde baskın olarak işlev görür. Bunlar filme genel bir yapı kazandırır. Ancak hiçbirini dikte etmez" (Nichols, 2001, p. 99). Örneğin, performatif bir belgesel şiirsel bir belgeselin pek çok özelliğini sergileyebilir. Biçemler, sonraki biçimlerin öncekilere göre üstünlük gösterdiği bir evrim zincirini temsil etmez. Bir belgeselde bir model yoluyla kurulduktan sonra herkes tarafından kullanılabilir duruma gelir (Nichols, 2001, p. 100). Yeni biçimler kısmen algılanan eksikliklere yanıt olarak ortaya çıkarlar. Dünyayı temsil etmenin farklı yollarını bulma arzusu da her biçimin oluşumuna katkı vermiştir (Nichols, 2001, p.101). Biçim sınıflandırmaları yalnızca bir belgeselin sahip olduğu özellikler değildir. Bu biçimler zamanla daha fazla iç gözlem ve öznelliğe doğru evrimsel bir gelişme izlemiştir. Bu yolu da belirleyen belgesel yönetmenin bitmeyen arayışlarıdır. Belgeselin evrimindeki biçimler arasındaki çekişme Nichols'ın (1983, p. 20), "belgeselin sesi" olarak adlandırdığı ayrım üzerinde odaklanmıştır. Bu sesler ve imgeler gösterge işlevi görür; anlam taşırlar, ancak anlam aslında içlerinde değildir, daha çok bir bütün olarak metin içindeki işlevleri tarafından onlara verilir.

"Ses" derken, üsluptan daha dar bir şeyi kastediyorum: Bize bir metnin toplumsal bakış açısı, bizimle nasıl konuştuğu ve bize sunduğu materyalleri nasıl düzenlediği hakkında bir fikir veren şey. Bu anlamda "ses", diyalog veya sözlü yorum gibi herhangi bir kod veya özellikle sınırlı değildir. Ses, belki de bir filmin tüm kodlarının benzersiz etkileşimiyle oluşan o soyut kalıba benziyor ve tüm belgesel biçimleri için geçerli (Nichols, 1983, p. 18)

Dönüşlü Biçim: Nichols'ın kavramsallaştırdığı belgesel biçimlerinden biri olan dönüşlü ya da yansıtıcı (refleksif) biçim onun tanımlamasıyla; tarihsel dünyanın bir müzakere alanı olması gibi film yönetmenin izleyici ile arasındaki bir müzakere biçimidir. Film yönetmeni sadece tarihsel dünya hakkında değil onu temsil etmenin sorunları ile de ilgilidir. Bunu yaparken ise filmin izleyicisini bilgilendirmek için film yapım sürecini anlatının içine alma eylemine odaklanır. "Dönüşlü biçimi diğer biçimlerden ayıran, dünyayı temsil etmenin gerektirdikleri hakkında yoğun bir şekilde kendi içine dönmesidir" (Nichols, 2017, p. 212).

Dönüşlü belgeseller, aynı zamanda gerçekçilik üslubunun doğurduğu meselelerle de uğraşır. Gerçeklik dünyaya herhangi bir engelle ya da sorunla karşılaşmadan erişmemizi sağladığı izlenimini verir. Kanıtsal kurgu ya da devamlılık kurgusu, karakter geliştirme ve anlatı yapısı gibi teknikleri kullanarak fiziksel, psikolojik veya duygusal gerçekçilik biçimlerine bürünebilir. Dönüşlü belgeseller bu tekniklere ve genelgeçer kurallara meydan okur (Nichols, 2017, pp. 213-214).

Nichols (1991, p. 63), dönüşlü biçimi 1970'lerde ve 80'lerde biçimsel olarak öne çıkan (1929 yapımı *Kameralı Adam* gibi birkaç önemli öncü dışında) bir tür olarak tanımlar. Bu tarihlerde politik dönüşümler ve dilin postyapısalcı eleştirisi bireysel özneyi fail olarak güçlendirmiştir. Bu radikal dönüşüm "gösteren" üzerinde çalışmayı gerektirir. Öznelliklerden daha çok öznenin kendisi öne çıkmıştır. Burjuvanın gerçekliğinin temsiline bir sorgulamayla karşı çıkılmalıdır. Bruzzi (2000, p. 4), Nichols'ın müzakere olarak vurguladığı kavramın bir yanda gerçeklik, diğer yanda görüntü, yorum ve önyargı olarak tanımlanan şey ile kurgusal ve kurgusal olmayan unsurlar arasındaki müzakere alanı olduğunu belirtir. "Konu ile temsili arasında var olan uzlaşmaları ve çatlıkları kabul etmeden, kendi yapılarının kusursuz bir görüntüsünü ortaya koyan belgeseller ise film yapımcısı/konu ilişkisinin benzer bir "çatışmasız" tasvirini sergilemektedirler" (Bottinelli, 2002, p. 111). Nichols (1991, p. 56), tarihsel dünyanın temsiline başlı başına bir konu haline geldiğini vurgular. Sinemasal anlatım yolu ile de film yönetmenin varlığını yalnızca duyumsamak yerine diğer sosyal aktörlerle etkileşimli bir tarzda üst yorumla uğraştığını ve bize tarihsel dünyanın kendisi hakkında daha az, temsil sürecinin kendisi hakkında daha çok konuştuğunu gördüğümüzü ve duyduğumuzu söyler.

Nichols (1991, pp. 64-67), dönüşümselliğin tamamen biçimsel olması gerekmediğini, aynı zamanda politik olarak da anlamlı olabileceklerini ilk kez 1970'lerdeki feminist akıma ait filmler üzerinden değerlendirmiştir. Feminist belgesellerin yaptığı gibi ideolojik kısıtlamaların alternatifi öznellikler ve üretim ilişkileri olabilir. Böylece dönüşümsellik, politik ve biçimsel olarak iki ana kola ayrılır. Politik filmlerdeki siyasi meydan okumalar izleyicinin bilincini etkiler ve bu ölçüde refleksiftir. Bir tür "bilinç yükseltme" işlevi görebilir ve politik olarak dönüşlü belgesellerle, seyirci değişimin temsilcisi haline gelir (Chapman, 2009, p. 125).

Biçimsel dönüşümsellik, politik olarak bilinç yükselterek dönüştürmenin yerine üretim araçlarının görünürlüğünün etkisindedir. Biçimsel dönüşlülükte hiç kimsenin siyasi etkisinin olmadığına dikkat etmek önemlidir (Chapman, 2009, p. 69).

Nichols'ın (2001, p. 128), en bilinçli ve kendini sorgulayan biçim olarak tanımladığı dönüşümsellik, politik bir bakış açısından bakıldığında filmde çok tarihsel dünya hakkındaki varsayımlara ve beklentilere işaret eder. Politik dönüşümsellik, estetik varsayımların, sosyal gelenek ve tutumların farkına varmamızı sağlar. Bir ilkeyi ya da yapısını kavradığımız dünyayı nasıl anladığımızı ve temsil ettiğimizi açıklamaya yardımcı olan dönüşlülük, bilgi ve arzu arasında olabilecek bir boşlukta yüksek bilincimizin açılmasına katkı verirler. "Politik açıdan dönüşlü belgeseller filme değil bu boşluğu kapatabilecek toplumsal aktörler olarak izleyiciyi işaret eder" (Nichols, 2001, p. 130).

Ruby (1977, p. 4), dönüşlü belgesellerdeki öz bilincin zorunlu olarak eş zamanlı bir benliği ve kendine yabancılaşmayı gerektirdiğini savunur. Ruby'nin bahsettiği, Brecht'in 'yabancılaşma' yaklaşımıdır ve bu bizi alışılmış varsayımlardan ayırmaya çalışır.

Dönüşümsel nitelikler sahip varsayımlar politik bakış açılarıyla bizisarsan Bertolt Brecht'in "yabancılaşma etkileri" olarak tanımladığı veya Rus biçimcilerin *ostranenie* (tuhaflaştırma) olarak adlandırdıkları şeye benzer teknikler kullanırlar. Bu, sürrealistlerin gündelik dünyayı beklenmedik şekillerde görme çabasına benzer. Biçimsel bir strateji olarak tanıdık olanı yabancılaştırmak, bize belgeselin dünya hakkında iddiaları olan bir film türü olarak nasıl işlediğini hatırlatır (Nichols, 2001, p. 128).

Dönüşlü belgeseller finalde kendi süreçlerinden bazılarını atıfta bulunur. Böylece film yapımına bağlı problemler ürüne dâhil edilir. Bir belgesel kendi üretim süreçlerini belirterek izleyicileri bilinçlendirebilir. Bu nedenle özdönüşümsellik, geleneksel belgeselde veri vurgusuna karşı bir tepkiye dönüşmüştür. Dönüşlü unsurların tanıtılması, belgeselin yapıcı, nesnel bir kaydedicisi olarak değil, gerçekliğin bir yorumcusu olarak hareket edebilir. Bu, izleyici, temsil ve temsil arasında bir üçgenleme yaratır (Nichols, 1991, p. 232). Belgesel filmlerdeki yansıma unsurları kendilerini gösterebilir ve farklı şekillerde yorumlanır ve bunlar muhtemelen tarafsızlığa meydan okur ve tarafsızlık sorgulanır. Chapman'a göre de özne niteliklerin belgeselin ana yapısı içinde kendileri hakkında yorum yapılması gerekir. Genellikle metin ile onun dayandığı ve üretim aygıtının içinde yer aldığı toplumsal gerçeklik arasında ayırım yapmak mümkündür (2009, p. 115). Dönüşümsel bir belgesel izleyicinin yapım sürecini anlamasına yardımcı olacak benlik yönlerini dikkate alır. Kimi zaman aradaki ayırım da bulanıklaşabilir. Alain Resnais'in *Gece ve Sis* (1956) belgeseli açıkça dönüşümsel görünmez ve kişisel bir ifade şeklindedir. Yönetmen tarihsel bir gerçekle yüzleşir, böylece nesnellığe meydan okur. Resnais'nin çoğu zaman sessiz tepkisi travmanın temsil edilebilirlik tartışmalarına yeni sorular ekler. "Resnais, amaçlamadan dönüşlü unsurları belgeseline dâhil etmiştir" (Chapman, 2009, p. 15). Ruby'e göre ise (1977, p. 10), amaçlanmadan ve dönüşümsellik ifadeleri bir çelişkidir. Çünkü dönüşümsellik kasıtlıdır. Üreticinin alenen ilgili olduğu benlik, süreç ve ürün arasındaki geleneksel bir ilişkiye işaret eder. *Gece ve Sis*, seyirciye kameranın belirli, dolayısıyla sınırlı perspektifini hatırlatan el kamerası kullanımı gibi özelliklerini, doğaçlamayı ve kaba gerçeklerin ardındaki gerçekliği kullanan *Cinema vérité*'nin öznelliğini kullanmıştır yalnızca. Ancak bu özne nitelikler, filmin kapsamı içinde kendileri hakkında yorum yapmadıkları sürece, özdönüşümsellik ile eşanlamlı değildir (Allen, 1977, p. 38). Dönüşümselliğin filmin

konusu ve biçemi kadar filmin yapımıyla da ilgili olduğu gerçeği izleyicinin bunun ne anlama geldiği sorunsalını da beraberinde getirir: Belgesel filmin gerçekliği temsili konusunda, belgesel konusunun nesnel olarak temsil edildiği düşünülürken, belgesel imgenin inşasının ardındaki otoritenin keşfedilmeme ve sorgulanmama eğilimi vardır. Hatalı olan da tamamen nesnel bir belgeselin var olabileceği görüşüdür ve nesnelliğin eksikliği öznenin varlığına işaret eder (Bottinelli, 2002, p. 86).

Nichols (1991, p. 61), dönüşlü biçemdeki film yapma aygıtının film yapma sürecine göreli müdahalesini epistemolojik şüphe olarak vurgular: Bilgi belgesel yolu ile yaygınlaşmakla kalmaz, bilginin kendisi de sorgulamaya tabidir: “Daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmak, farkındalık düzeyinde de bir değişimi barındırır. Dönüşlü belgeseller, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını ve beklentilerini yeniden düzenlemeyi amaçlar” (Nichols, 2017, p. 216).

Dönüşlülük biçemi iletişim sürecinin farklı yönlerinin kullanılmasıyla elde edilebilir. Bu varsayımı desteklemek için iletişim sürecinde kullanılan bağlam, gönderen, mesaj, alıcı, işlem ve kodlamayı içeren altı faktörü belgesel iletişimde de kullanmak mümkündür. Her belgesel bu altı faktörün tümü arasındaki etkileşimin sonucudur, ancak vurgu her faktör için değişebilir. Belgesel iletişimi için karşılık gelen işlevler ise; Referans işlevi, Anlatıcı işlevi, Şiirsel işlev, Etkileme işlevi, Biçimsel işlev ve Üst anlatıdır (Govaert, 2007, p. 250).

Belgesel iletişimde kod, izleyiciye iletilen bilgilerin nasıl okunacağı talimatını verir. Dönüşlülük, izleyiciye mesajı bir müzakere alanı içinde sunması açısından alternatif bir koddur. Govaert’e göre (2007, pp. 255-258), belgeseller bir veya daha fazla işlevi kullandıklarında dönüşlüdürler ve dönüşlü biçemdeki göndericiye odaklanan işlevler şunlardır:

Anlatıcı İşlevi: 1) Belgesel yönetmeni, film yapımının arkasındaki itici güç olarak çerçeveye girer. 2) Yönetmen konuyla, görüşülen kişilerle olan ilişkisini ortaya koymak için varlığını gösterir.

Biçimsel İşlev: 1) Film yapım sürecinde kullanılan yapım ekipmanları ve çekim süreci belgesele dâhil edilebilir. Daha sofistike olarak da belgeselin çekim aşamasından önceki karar verme süreçleri ortaya konulabilir. Chapman (2009, p. 15), belgesele dâhil edilen biçimsel öğelerin kurgusal filmlerde de görülebildiğini ancak belgesellerde kurmacadan daha kendiliğinden, daha az hazırlıklı ve ham belgesel hissini taklit ettiğini ekler. 2) Resim düzeni: Çerçevenin içine mikrofonlar, set ışıkları yerleştirilebilir. İkinci bir kamera ana kamerayı ve kameramanı çerçeveleyebilir. 3) İçerik: Karar verme süreci ve bu süreçteki değiş-tokuşlar şeffaftır.

Referans İşlevi: Referans işlevini kullanan belgeseller sinema ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi yönetmenin yorumuyla izleyiciye verirler. Gerçeğin yönetmen referansı ile yeniden yapılandırılması izleyiciye belgeseldeki gerçekliğin başlangıçta da bir yapı olduğunu anlama fırsatı verir.

Şiirsel İşlev: Dönüşlü biçemde şiirsel işlevlere odaklanan belgeseller ‘kurgu ve gerçeklik ikiliğinden’ kaçınmaya çalışırlar. Yapım sırasında kurgusal unsurları kurgu dışı bir noktaya ulaşmak için kullanabilirler. Örneğin yaşanmış deneyimleri canlandırmak için oyuncular kullanılabilir.

Etkileme İşlevi: Dönüşlü öğeler içeren belgeseller tiyatro yapımcılarının dördüncü duvar dediği, ayırt edici ama görünmez duvarın arkasından seyirciye seslenebilir. Yönetmen neyi nasıl anlayacaklarını öğretmek için kısa süreli de olsa görüntüye dâhil olarak ya da sesi ile izleyiciye hitap ettiğinde etkileme işlevini kullanır.

Üst anlatı İşlevi: Belgesel iletişim sürecindeki altıncı işlev izleyicinin metni nasıl okuyacağını talimatını verir. Dönüşlü kodda metin yalnızca bir mesaj olarak değerlendirilmeye teşvik edilir. Mesaj belirli bir konu hakkında değil, aynı zamanda

iletişimle ilgili bir tartışma olarak sürecin kendisidir. Üst anlatı işlevinde belgeselin kendine ilişkin sergilediği öz bilinç düzeyindeki yansıma belirgindir.

Michelson (2016, p. 158), dönüşümsellik sürecini bilincin yükseltilmesi, yanılsamanın yok edilmesi, eylemin tersine çevrilmesiyle zamanın da tersine çevrilmesi ve film yapımındaki kurgu- projeksiyon sürecinin, sinemasal illüzyonizmin terimlerinin ve dinamiklerinin açığa vurulması olarak yorumlar. “Bir belgeselin öz dönüşümselliğe yaklaşımı filmin bir araya getirilmesinin çekim sonrası süreçleriyle sınırlı değildir [...] bir konunun seçilmesi, arşivlerin aranması, film müziğinin hâkim olduğu birleştirici bir yapının bir araya getirilmesi, ses unsurları ve üretim sürecinin yönleri de dâhidir” (Allen, 1977, p. 40).

Hem kurgusal hem de belgesel unsurlar arasındaki müzakere alanı, Nichols’ın “fazlalık” olarak tanımladığı şeyle işaretlenmiştir. Kurmaca ve belgeselle olan bağlarını dönüşlü olarak açıkça ortaya koyan temsillerin olası bir sonucu, ana akım temsillerin ne olmadığına dikkat çekmeleridir. Kurmaca filmler için fazlalık, “anlatı tarafından yönetilen bir metinsel rejim içinde yönetilemeyen rastgele ve açıklanamaz olan” iken, belgesel fazlalık “hem anlatının hem de sergilemenin menziline ötesinde duran şeydir” (Nichols, 1991, p. 142). Kurmaca ile belgesel arasındaki müzakerenin en açık biçimde görüldüğü yer biçim düzeyindedir. Bu iki tür arasındaki boşluğun bir bileşeni olan dönüşlülük, yönetmenin varlığına dikkat çekerken anlatının, sergilemenin hatta film çerçevesinin dışında başka perspektiflerin var olduğu gerçeğini ima eder (Bottinelli, 2002, p. 10). Dönüşümselliğin özelliği kendine gönderme yapmasıdır ve Nichols (1983, p. 20), bu göndermeyi paradoks olarak adlandırır. Ve paradoks olarak kendine gönderme yapma kaçınılmaz bir iletişim kategorisidir. Sınıf kendisinin üyesi olamaz, mantıksal yaklaşım bize bunu anlatır, ama yine de insan iletişimde bu yasa mutlaka ihlal edilir. Ruby (1977, p. 4), dönüşlü olmanın iletişimsel ifadesini yönetmen, yöntem ve ürün’ün birbirleriyle bağlantısında arar. Kitlelere bu üçü hakkında da derinlemesine bir bilgi sahibi olmak ve ürünü eleştirel anlamak neredeyse imkânsız olduğunu söyler. Nichols (1983, p. 18), dönüşümselliğin izlerini epistemolojik ve estetiğin birleştiği daha karmaşık biçimlerde arar. Bu biçimlerde varsayımlar daha görünür hale gelir. Dönüşümsel belgeseller başından beri örtük olan gözlemselliği yönetmenin röportajlar, altyazılar, seslendirmeler ve bizzat varlığı aracılığıyla açıkça ortaya koyar. Ancak, dönüşümsellik, film yapımcısının mutlaka beyazperdede görünmesini gerektirmez. “Belgeselcinin rolü etkin bir söylem üreticisi, tanık ve katılımcı olarak ortaya çıkar. Tarafsız bir anlatıcının veya bilgili bir muhabirin rolünden belirgin şekilde farklıdır” (Chapman, 2009, p. 97). Dönüşlü belgeselde film yapımcısının varlığı Chapman’a göre (2009, p. 123), olayı izleyiciler için tasvir edildiği şekliyle etkiler. Böylece, ironik bir şekilde, belgesel formu aynı zamanda izleyicileri hakikat iddialarını tartışmaya davet eder.

Yönetmenin kendi öznelliğine dönüşle oluşturduğu sav bir otobiyografi anlamına gelmez. Ruby (1980, p. 156), otobiyografi, öz-referans ve öz-bilinç- arasında ayrım yapar ve dönüşlülüğün bu kavramlarla farkını ortaya koyar:

Otobiyografik bir eserde üretici -benlik- işin merkezinde yer alırken, otobiyografinin sunumunda özbilinçsiz olabilir. Dönüşümsel olmak, yalnızca özbilinçli olmak değil, aynı zamanda, kullanılan süreci ve ortaya çıkan ürünü anlayabilmeleri için izleyiciye benliğin hangi yönlerini ifşa etmenin gerekli olduğunu bilecek kadar özbilinçli olmaktır.

Öz-referans, otobiyografik veya dönüşlü değildir. Benliğin kendi kendine referans vermesidir. Öz-bilinç sahibi bir üretici kendi farkındalığını kamusal bir mesele haline getirmeye karar verirse ve bu bilgiyi izleyicilerine aktarırsa, o zaman ürünü dönüşlü olarak görmek mümkündür (Ruby, 1980, pp. 156-157 ve 154). Ruby, tüm ciddi film yönetmenlerinin çalışmaları hakkında dönüşümlü ve özeleştirel olmak gibi etik, estetik ve bilimsel yükümlülükleri olduğuna kuvvetle inanır (1977, p. 10).

Dönüşlülük, anlatıcının algılarını da anlatının parçası olarak kullanabilme seçeneğidir. Belgeselin yapım aşamasının nasıl olduğunun sergilenmesi, yönetmenin temsil edilen

gerçekliğin temsili bir nesnesi olduğu fikrini de izleyiciye aktarabilir. Dönüştürücü biçimin büyük tarihsel anlatılar yerine kişisel olanları konu olarak seçmesi de bu anlatıyı daha insan merkezli anlamamıza olanak verebilir (Mızıkacı, 2023, p. 74). Film sürecinin ve yönetmenin kişisel duruşunun anlatının bir parçası olması, izleyici için de katılımcı yaklaşım ve ortak keşif duygusunu beraberinde getirir.

Dönüştürücü belgeseller çoğu zaman açık uçludur ve sonuçta kesin yanıtlar vermeye direnir. Bu açık uçluluk bir zayıflık değil, izleyiciye eleştirel düşünceye ve kişisel yoruma katılmaya bir davettir, bir sanatsal seçimdir. Açık uçluluk ile sağlanan çoklu bakış açıları ve çelişkili anlatılar, kökleşmiş varsayımların sorgulanması için açık alan yaratırlar. Dönüştürücü belgeseller çözülmemiş zor sorular sorar ve bilgi ve anlayışın sınırlarını ön plana çıkararak belirsizliği benimsetmeye zorlayabilirler. Bu sorular, özellikle kişisel ve varoluşsal temaların araştırılmasında etkin olabilirler. İzleyicilere yanıtlar vermek yerine, yenilenmiş bir merak duygusu ve çevrelerindeki dünyanın karmaşıklığına dair daha derin bir anlayış bırakmalarını sağlayan da tam da bu özelliğidir.

Ruby (1980, p. 154), sinema tarihini üzerine yaptığı araştırmada dönüştürücü anlatının diğer biçimlere göre daha yaygın görüldüğünü analiz eder. Belgesel türün kurmaca anlatımdan daha eski bir geçmişi olduğu düşünüldüğünde pek çok antropolojik belgeselcinin bugünkü anlamda kullandığımız dönüştürücülük ifadesini tanımadan da bu biçimde çalıştığını araştırması sonucunda kaydetmiştir. Ruby (1977, p. 5), yalnızca belgesel anlatıda değil kurmaca filmlerde de dönüştürücü öğeleri keşfedebileceğimizi söyler. Sinemanın başlangıcından beri kamera her hareketiyle ve görüntünün yapısıyla varlığını hatırlatır. Ayrıca erken dönemlerde aktörlerin seyirciyle doğrudan temas kurma geleneği gibi teatral öğeler yansımayı çağırıştırır. Komedi filmlerinde filmlerin kendileri hakkındaki hiciv ve parodiler, konunun film ve film yapımcıları olduğu dramalar ve kurgu ve kurgu olmayanın arasındaki geçişliliği yakalamaya çalışan modernist filmler dönüştürücülüğün diğer türlerdeki yansımalarıdır.

Dönüştürücü belgeseller izleyiciden belgeseli olduğu gibi, bir temsil hali olarak görmesini bekler. *Letter to Jane / Jane'e Mektup* (1972) belgeselinde Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin bu temsil halini sergilerler. Vietnam Savaşı sırasında Jane Fonda'nın Kuzey Vietnam'da muhabirlik yaparken çekilmiş bir fotoğrafını 45 dakika süren film boyunca dikkatle irdelerler. "Yönetmenin yapım sürecinden bahsetmesi, görüntüde kameraman olarak kendinin yansımalarına yer vermesi, daha yakından bakarsak imgeye dair düşüncelerin, sorgulamaların sinematografik imkanları kullanarak ima etmesi ile dönüştürücü yaklaşımı hissederiz" (Tetik Solim, 2023). Polonya'dan Uzakta/ Far from Poland (1984), Polonya'daki devrimi konu alır, ancak belgesel Polonya'da değil Amerika'da çekilmiştir. Yönetmen Jill Godmilow temsili röportajlarla, temsili mekanlarla tarihsel gerçekliği seyirci ile müzakereye açar. Bingöl Elmas'ın Pippa'ya Mektubum (2009) belgesel filmi de yönetmenin İtalyan aktivist Pippa Bacca'nın Barış Geline yolculuğunu öldürüldüğü noktadan devralmasının temsidir. Elmas, kendi kullandığı kamerası ile belgeselin niyetini her yeni otostopta kamyon şoförüne ve izleyiciye ifşa ederek Pippa'nın seyahatini tamamlar. Elmas'ın yolculuğunu takip eden bir başka kamera daha vardır. "Elmas "hiçbir güvenlik tedbiri almadan" iletişim kurmaya duyulan ihtiyaçtan bahsetse de belgeselini özel araçlarında onu takip eden ekibiyle birlikte çekmiştir. Tedirgin de olsa bildiklerinin yanına "henüz bilmediklerini" koyarlar. Dünyaya dair başka bir imkân, bu imkânın karamsar umudu bu "bilmemede" ikamet eder" (Özküraplı, 2023).

Nichols (1983, p. 18), dönüştürücülüğün nihai bir zirve olmadığını aksine ardıllarınca bu sürecin de aşılabileceğini yeni biçimlerin ortaya çıkacağına dikkat çeker:

Özdönüştürücü belgeselin herhangi bir nihai anlamda bir zirveyi veya çözümü temsil ettiğini iddia etmek niyetinde değilim [...] Bu yeni biçimler öncekiler gibi bir süre daha "doğal" ve hatta "gerçekçi" görünebilir. Ama her biçimin başarısı kendi yıkımını doğurur: Sınırları yok sayar, yadsır, bastırır (temsili ettiği kadar). Zamanla yeni ihtiyaçlar yeni biçimsel buluşları beraberinde getirir.

Kameralı Adam'da Dönüslü Anlatı

Geleneksel belgesel temsil tarzını açığa çıkarmak için kullanılan dönüşümselliğin en açık örneklerinden biri Vertov'un *Kameralı Adam* belgeselidir ve bu geleneğin öncülüğünü yapmıştır. Vertov bize sürekli olarak kameranın insanüstü niteliklerini ve ardından bunları ortaya çıkaran insan manipülasyonunu sunar (Allen, 1977, pp. 39-40). Filmin yapım aşamaları ve kurguya ilişkin biçimsel karşılaştırmalar sunan model, film yapımının büyüğü ya da sanatsal bir şey olmasından daha çok bunun bir iş olduğunu öne sürer. Michelson (2016, pp. 158-159) bunu, "açığa çıkarma" ve "bir yüzey olarak ekranın varlığının sürekli hatırlatılması" olarak açıklar. İlk bakışta film bir yaşam kutlamasıdır; günlük yaşam tüm yönleriyle gösterilir: Uyanmak, banyo yapmak, işe gitmek gibi sıradan insanların en belirleyici anlarından bazılarını tanık oluruz. "Bir düğün, bir doğum, boşanma ve ölüm. Bu olayların nasıl filme dönüştürüldüğünü de görüyoruz: bunlar bir kamerayla yakalanır, düzenlenir ve üçüncü katman olarak işin nasıl tamamlandığı gösterilir. Ürün bir sinema salonunda seyirciye sunulmaktadır" (Govaert, 2007, p. 251). Makineler, kalabalıklar, tekneler, binalar, üretim hattı çalışanları, sokaklar, plajlar, kalabalıklar, yüzlerce bireysel yüz, uçaklar, trenler, otomobiller vb. Ancak bu çekimlerin bir düzenleme modeli vardır. *Kameralı Adam* boş bir sinema salonuyla açılır, izleyici koltukları hazırdır. Koltuklar (kendiliğinden) aşağıya doğru döner ve izleyiciler aceleyle içeri girip koltukları doldururlar. Bir filme bakmaya başlarlar. Ve bu film, bu filmin yapımıyla ilgilidir. Film adeta kendi kendisini çekmiş, kurgusunu yapmış ve giderek ilerleyen bir tempoda ilerlemektedir. Görünmez kurgu olarak adlandırılan, hikâye anlatımına hizmet eden ve kendini belli etmeyen kurgu bu filmde yapıbozumuna uğratılmıştır. Kurgu aşaması dâhil hemen tüm üretim aygıtlarının ve emekçilerinin öne çıkarılması neredeyse filmin başlıca konusu olmuştur. Yapım gereçlerini filmin içine dâhil etmek için ağır çekim, görüntüyü ters çevirme, objektif aparatının hareketlerini belirginleştirme gibi teknikler kullanılır. Chapman'a göre (2009, p. 120), bu refleksi, sinematik aygıt ve belgesel metni arasındaki sınırları denemek için yapılmıştır ve Vertov'un zamanının çok ilerisinde olduğunun kanıtıdır: *Kameralı Adam* yansıma için ikili bir rol oynar: Vertov'un daha geniş bir siyasi mücadeleye doğru ilerlemesi ve tekno-ideolojik bir aygıt olarak sinemanın belirli üretim becerileri konusundaki izleyicinin farkındalığını artırmak. Chapman (2009, p. 121), üretim teknikleri ve ideolojik teknolojinin bu iç içe geçmişliğini "Organik Dönüslülük" olarak adlandırır. Film, kendisi hakkında değil süreç hakkında dönüşümseldir. Vertov'un kendisi de filmde bir yapım emekçisi olarak görünür. Film işi'ni anlatarak bize film ekibinin nasıl çalıştığını, nasıl organize olunduğunu, filmin nasıl kurgulandığını hatta nasıl perdeye yansıdığını gösterir. Böylece kurmaca filmlere özgü olan gizemi açığa çıkarır. Filmin içeriğinde Nasıl ögesi Ne'den önce gelir. *Kameralı Adam*, Politik Diyalektik amacın hizmetindeki görsel hareketin bir analizi olarak görülebilir (Chapman, 2009, p. 120). Filmi izleyen bir izleyici sabah kalkıp işe giderken, spor yaparken, müzik dinlerken ve bunları yaparken kayda alınırken ve kendisini film perdesinde izlerken aynı zamanda film kameramanının da hareketlerini deneyimler. Gerçeklik varsayımlarımız, gerçek tarihsel dünya ile belgeselde kullanılan görüntüler arasında bir bağlantıyla tasvir edilir. Dönüslülük tüm bu varsayımlara meydan okuyabilir: İzleyiciler varsayımlarını yeniden ayarlamak zorundadır.

Vertov, bilinçlendirmek için belgesel biçimini kullanacaksa, o zaman işçileri sanayi proletaryasının bir parçası olarak görülmelidir: Bu nedenle filme alma süreci, üretken emeğin çekimlerinden devralınarak ikisini birbirine bağlar. Benzer şekilde Vertov, montajında bir dikiş fabrikası ile bir bağlantı kurar. Sinemanın toplumsal yaşamının bir parçası haline gelen kurgu çalışması ve makineler emek olarak aynı işlevi görür. Yine de kurgu dizisinde, filmin birleştirildiğini asla görmeyiz. Pelikül sadece kesilir incelenir ve sınıflandırılır. Bu diyalektik sürecin kaynaşma anında tek bir kesinlik yoktur. Vertov için montaj, konu seçildiği andan başlayarak son ürüne kadar devam eden bir iştir (Chapman, 2009, p. 121).

Vertov, yapımı ifşa etmekten çok ifşa süreciyle ilgileniyordu. İzleyicinin filmin nasıl çalıştığını mekanik, teknik, metodolojik ve kavramsal bir şekilde anlamasını ve böylece yaratıcı sürecin gizemini çözmesini bekliyordu. Ayrıca izleyicilerin film yapımının bir iş olduğunu ve

film yapımcısının da bir işçi olduğunu bilmesini istedi Vertov'un en önemli hedeflerinden biri, izleyicinin derinlikli ve eleştirel bir tutum geliştirebilmesi için filmin yapım sürecini anlamalarına yardımcı olmaktır. Nichols' e göre de (2001, pp. 127-128), Vertov izleyiciyi yüksek bir bilinç biçimine teşvik etmiştir: "*Kameralı Adam* bilgimizi nasıl oluşturduğumuzu gösterir." "Daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmak, farkındalık düzeyinde de bir değişimi barındırır. Dönüslü belgeseller, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını ve beklentilerini yeniden düzenlemeyi amaçlar" (Nichols, 2017, p. 216). Vertov, izleyicilerin görsel bilincinin yükselmesini Marksist gerçeği kitlelere ulaştırmanın yolu olarak gördü. Vertov, niyet varsayımında bulunabilmek ve ardından çıkarımlar yapabilmek için izleyicilerin filmsel gösterge olaylarında anlam çıkarımları yapmakla ilgili yapısal yeterliliğe sahip olması gerektiğini, yani sosyokültürel gelenekler hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini öne sürüyordu. Başka bir deyişle, Vertov refleksif davranıyordu (Ruby, 1980, pp. 167-168). *Kameralı Adam*'da gerçek dünyanın görüntüsü ve hızı özel efektler ve kamera hareketleriyle bozularak manipüle edilmiş, film ekibinin rolü açığa çıkarılarak film kendi gerçekliğini Brechtien yaklaşıma uygun olarak inşa etmiş ve üretim sürecini ortaya koymuştur. Nichols (2017, p. 216-217), belgesellerin hem biçimsel olarak hem de politik olarak dönüşümsel olabileceğini varsayar. Biçimsel olarak dönüşlülüğü anarken belgesel biçimi hakkındaki beklentileri ve varsayımları ima eder. Politik açıdan dönüşlülük ise tarihsel dünya üzerine beklentileri ve varsayımları içermektedir. Nichols'ın (2001, p. 128), "Dziga Vertov bunu yapıyor" cümlesi hem biçimsel hem de politik olarak dönüşümselliğin tek bir belgeselde en yetkin biçimde gösterilebildiğini ifade etmektedir.

Vertov, yapımı ifşa etmekten çok ifşa süreciyle ilgileniyordu. İzleyicinin filmin nasıl çalıştığını mekanik, teknik, metodolojik ve kavramsal bir şekilde anlamasını ve böylece yaratıcı sürecin gizemini çözmesini bekliyordu. Ayrıca izleyicilerin film yapımının bir iş olduğunu ve film yapımcısının da bir işçi olduğunu bilmesini istedi Vertov'un en önemli hedeflerinden biri, izleyicinin derinlikli ve eleştirel bir tutum geliştirebilmesi için filmin yapım sürecini anlamalarına yardımcı olmaktır. Nichols' e göre de (2001, pp. 127-128), Vertov izleyiciyi yüksek bir bilinç biçimine teşvik etmiştir: "*Kameralı Adam* bilgimizi nasıl oluşturduğumuzu gösterir." "Daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmak, farkındalık düzeyinde de bir değişimi barındırır. Dönüslü belgeseller, izleyicilerinin sahip olduğu kategorilere yeni bilgiler eklemektense onların varsayımlarını ve beklentilerini yeniden düzenlemeyi amaçlar" (Nichols, 2017, p. 216). Vertov, izleyicilerin görsel bilincinin yükselmesini Marksist gerçeği kitlelere ulaştırmanın yolu olarak gördü. Vertov, niyet varsayımında bulunabilmek ve ardından çıkarımlar yapabilmek için izleyicilerin filmsel gösterge olaylarında anlam çıkarımları yapmakla ilgili yapısal yeterliliğe sahip olması gerektiğini, yani sosyokültürel gelenekler hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini öne sürüyordu. Başka bir deyişle, Vertov refleksif davranıyordu (Ruby, 1980, pp. 167-168). *Kameralı Adam*'da gerçek dünyanın görüntüsü ve hızı özel efektler ve kamera hareketleriyle bozularak manipüle edilmiş, film ekibinin rolü açığa çıkarılarak film kendi gerçekliğini Brechtien yaklaşıma uygun olarak inşa etmiş ve üretim sürecini ortaya koymuştur. Nichols (2017, p. 216-217), belgesellerin hem biçimsel olarak hem de politik olarak dönüşümsel olabileceğini varsayar. Biçimsel olarak dönüşlülüğü anarken belgesel biçimi hakkındaki beklentileri ve varsayımları ima eder. Politik açıdan dönüşlülük ise tarihsel dünya üzerine beklentileri ve varsayımları içermektedir. Nichols'ın (2001, p. 128), "Dziga Vertov bunu yapıyor" cümlesi hem biçimsel hem de politik olarak dönüşümselliğin tek bir belgeselde en yetkin biçimde gösterilebildiğini ifade etmektedir.

Govaert'in (2007, p. 250), önerdiği dönüşlü belgesel iletişimi için gerekli olan Referans, Anlatıcı, Biçimsel, Şiirsel, Etkileme ve Üst anlatı işlevlerinin tümünü *Kameralı Adam*'da görmek mümkündür:

Anlatıcı İşlev: Belgesel yönetmeni Vertov, bir set işçisi olarak varlığını göstermek ve konuyla olan ilişkisini ortaya koymak için zaman zaman çerçeveye girer. Vertov'un anlatıcı işlev aracı alenen kameranın kendi varlığıdır. Kamera, sanayisi yükselmeye başlamış

Rusya'nın maden işçilerinden, telefon operatörlerine, sigara paketleyicilerinden montajcı ve kameramana kadar pek çok emekçisi ile iletişime geçmiş gözdür. Anlatıda, makineler, insan bedeni ve şehrin işleyiş bütünlüğü sergilenir.

Biçimsel İşlev: Film yapım sürecinde kullanılan kamera/kameraman ve kurgu aşaması tüm film boyunca belgesele dâhil edilmiştir. Belgeselin ana anlatısı, filmin yapım süreciyle ve kameranın görmemize izin verme biçimiyle ilgilidir. Belgesel boyunca devam eden tek figür, kameramanın kendisidir. Kamera hem makine hem de vücudun bir parçasıdır. İkinci bir kamera sürekli olarak filmin kameramanını takip eder ve kaydeder. Belgeselin yapısı; film ekibinin ve aygıtının aktivizmi, gözetleme, kayıt anı ve son ürünün ortaya çıkış aşamalarının ifşasını içerir. *Kameralı Adam* belgeseli yaklaşık olarak 1775 çekimden oluşmaktadır. Belgeselde kameranın ve kameramanın görüldüğü çekim sayısı 145, kurgucu, film pelikülü ve kurgu araçlarının görüldüğü çekim sayısı ise yaklaşık olarak 31'dir.

Referans İşlevi: Vertov, belgeselin başlangıcında metin yazarı olarak anlatıya referans vermiştir. Belgesel, izleyiciye bu filmin gerçek olayların deneysel bir sinematik anlatısı olduğu uyarısı ile başlar: "Alt/ara yazılar, bir senaryo, oyuncuların yardımı olmadan, bu deneysel çalışmanın amacı, uluslararası gerçek bir sinema dili yaratmaktır" (Vertov, 1929).

Şiirsel İşlev: Belgesel, şehirde bir günün müzik aracılığı ile senfonik bir anlatıdır. Müziğin temposuna bağlı olarak eylemler ve kurgunun hızı da ivme kazanmakta ya da kaybetmektedir. Belgeselde kullanılan slow motion (ağır çekim), stop motion (duraklı çekim), bölünmüş ekran, çözünme, bindirme gibi teknikler de anlatının şiirsel işlevlerini desteklemektedir.

Etkileme İşlevi: İzleyicinin filmin içinde bir film olduğunu görmesini sağlamak, zaten karmaşık olan filme yeni bir katman eklemiştir. Öz-farkındalık, pek çok sessiz filmde kullanılmayan ek bir unsurdur. *Kameralı Adam*'da sinematik cihazlar ile kaydedilen yaşam gerçekleri arasında içsel bir ilişki kurmak için gösterilen özen Vertov'un izleyici üzerinde oluşturmak istediği öz farkındalığın gerçekleşmesini sağlamıştır.

Üst Anlatı İşlevi: *Kameralı Adam*'daki mesaj yalnızca perdede izlenen değil, bu aşamaya değin geçirilen sürecin değerlendirilmesidir. Filmin inşa edilmiş bir sanat eseri olarak vurgulanması, boş bir sinemayla başlar ve kameramanın filmi aceleyle makiniste götürmesiyle biter. Göz merceği olan bir kameranın çekimlerini sürekli olarak yeniden ürettiğini görürüz. Kamera kendi kendine birleşir, bir tripoda yerleşir ve etrafta canlı bir varlığın yürümesini andırır biçimde dolaşır. Bu tür animasyonların yanı sıra dönüşlü biçimin hedeflediği bilincin yükseltilmesi, yanılısamanın yok edilmesi ve eylemin ve zamanın tersine çevrilmesiyle sağlanır. Prodüksiyon teması, film yapım sürecinin gizemini açığa çıkarır. Film, kitlesel olarak üretilen ve daha sonra işçiler tarafından tüketilen başka bir nesne olarak gösterilir. *Kameralı Adam*'ın bir sonu yoktur. İzleyici koltuğundakiler için salondan çıktıktan sonra kamera tarafından tekrar filme alınma döngüsü başlamıştır.

Tartışma ve Sonuç

Dönüşlü ya da refleksif biçim tarihsel dünyanın bir müzakere alanı olması gibi film yönetmenin izleyici ile arasındaki bir müzakere biçimidir. Film yönetmeni sadece tarihsel dünya hakkında değil onu temsil etmenin sorunları ile de ilgilidir. Bunu yaparken ise filmin izleyicisini bilgilendirmek için film yapım sürecini anlatının içine alma eylemine odaklanır. Dönüşümsel olmak, bir belgeseli izleyicinin üretici, süreç ve ürünün tutarlı bir bütün olduğunu varsayacağı şekilde yapılandırmaktır. Seyirci de bu ilişkilerin farkına varabilmeli ve bu bilginin gerekliliğini de fark edebilmelidir. Ruby, dönüşümsel olmanın; yönetmenin kasıtlı olarak izleyicilerine bir dizi soruyu belirli bir şekilde formüle etmesine, bu sorulara belirli bir şekilde yanıtlar aramasına neden olan temel epistemolojik varsayımları ifşa etmesi anlamına geldiğini ifade eder. Bu ifşa dönüşümselliğin izleyicilerin gerçeklik ve belgesel film

arasındaki ilişki farkındalığını artırır. İzlenen şeyin bir film olduğunun farkındalığı izleyiciyi duygusal olarak uzaklaştırır ve filmle entelektüel etkileşimi teşvik eder. Dönüşümsellik postmodernizmin etkisiyle yaygınlaşmıştır. Bu etkiyle film yönetmenleri çalışmalarında daha görünür olmuş, hatta filmin merkezi haline gelmiştir. Dönüslü biçimde yönetmenin ve film ekibinin varlığı film çerçevesinin dışında başka perspektiflerin var olduğu gerçeğini de hatırlatır. Dönüslülüğün yaygın kabulünde kültürel kimliğin sonsuza dek sabitlenmediğinin, düzenli olarak yeniden müzakere edilmesi gereken bir şey olduğunun farkına varılması da vardır.

Dönüşümselliğin en açık örneklerinden biri Vertov'un *Kameralı Adam* belgeselidir ve belgesel bu geleneğin öncülüğünü yapmıştır. *Kameralı Adam* yansıma için ikili bir rol oynar: Vertov'un daha geniş bir siyasi mücadeleye doğru ilerlemesi ve tekno-ideolojik bir aygıt olarak sinemanın belirli üretim becerileri konusundaki izleyicinin farkındalığını artırmak. Chapman'ın "Organik Dönüslülük" olarak adlandırdığı üretim teknikleri ve ideolojik teknolojinin bu iç içe geçmişliği belgesel filmin ana yapı taşıdır. Vertov'un en önemli hedeflerinden biri de buydu: İzleyicinin derinlikli ve eleştirel bir tutum geliştirebilmesi için filmin yapım sürecini anlamalarına yardımcı olmak. Nichols, belgesellerin hem biçimsel olarak hem de politik olarak dönüşümsel olabileceğini varsayar. Biçimsel olarak dönüslülüğü anarken belgesel biçimi hakkındaki beklentileri ve varsayımları ima eder. Politik açıdan dönüslülük ise tarihsel dünya üzerine beklentileri ve varsayımları içermektedir. Çalışmadaki bulgular *Kameralı Adam*'ın hem biçimsel hem de politik olarak dönüşümselliğin tek bir belgeselde gösterilebilecek en yetkin örneği olduğunu ortaya koymuştur.

Bu çalışmada elde edilen bulgularla dönüslülüğün belgesel sinemada nasıl uygulandığı ve izleyici üzerindeki etkileri kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. İzleyicinin film yapım sürecine dahil edilmesi, belgesel sinemanın anlatı gücünü artırmakta ve izleyiciye daha derin bir düşünsel deneyim sunmaktadır. Literatürde, dönüslülük ve refleksif yaklaşımlar üzerine çeşitli çalışmalar bulunmakta, ancak bu çalışmalar genellikle belgesel sinemanın belirli yönleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Araştırmanın literatürdeki diğer çalışmalardan farkı, dönüslülüğün tüm boyutlarıyla derinlemesine analiz edilip bu yaklaşımın belgesel sinemanın anlatım biçimlerine nasıl entegre edilebileceğini gösterebilmesidir. Vertov'un *Kameralı Adam* belgeseli örneğinde, dönüslülüğün sinemanın evrensel anlatı yöntemleri üzerindeki etkilerinin vurgulanması bu çalışmanın bir diğer farklılığıdır. Gelecek araştırmalar, dönüşümsel yaklaşımların diğer film türlerinde nasıl uygulandığını ve bu uygulamaların izleyici üzerindeki etkilerini inceleyebilir. Ayrıca, belgesel sinemanın farklı kültürel ve politik bağlamlarda nasıl evrildiğini araştırmak, bu alandaki bilgi birikimini genişletebilir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Allen, J. (1977). "Self-Reflexivity in Documentary". *Cine-Tracts*. (1:2), pp. 37-43.
- Aytekin, H. (2018). Belgesel Sinemacı Bir Parrhesiastes Olabilir mi? "Hakikati söylemek" Üzerinden Türkiye'de Belgesel Sinema Tarihine Bir Bakış. *SineFilozofi*, 3(5), pp. 45-66.
- Bottinelli, J., J. (2002). *Between Fiction and Documentary: Dangerous Liaisons and the Self-Reflexive Film*. The University of North Dakota.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.
- Büker, S. (1990). Belgesel Üzerine. *Kurgu*, 7 (1), pp. 117-122.
- Chapman, J. (2009). *Issues in Contemporary Documentary*. Polity.

- Dowling, M. (2008). "Reflexivity". In L. M. Given (Ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Method*. vol. 1-2, pp. 747-748.
- Denzin, N., K. (2012). "The Cinematic Society and the Reflexive Interview". *Society*. 49(4), pp. 339-348.
- Giddens, A. (2007, Second Edition). *New Rules of Sociological Method: A Positive Critique of Interpretative Sociologies*. Polity.
- Godmilow, J. (2022). *Kill the Documentary*. Columbia University.
- Goodarzi, A. & Tamjidi, M. H. (2014). "Reflexive Documentary: Ternary Challenges of Production Process, Audience and Self-Consciousness". *International Journal of Social Science and Humanity*. 4(4), pp. 298-302.
- Govaert, C. (2007). "How Reflexive Documentaries Engage Audiences in Issues of Representation: Apologia for a Reception Study". *Studies in Documentary Film*. (1), pp. 245-263.
- Grierson, J. (1946). "Postwar Patterns". *Hollywood Quarterly*. (1), pp. 159-165. <https://www.jstor.org/stable/1209557> (27 Eylül 2023 Tarihinde Erişildi).
- Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe Ansiklopedisi- Kavramlar ve Akımlar Cilt 2*. Remzi Kitabevi.
- Mızıkacı, M. (2023). "Toplumsal Bellek Bağlamında "Sakız Ağaçlarının Borcu" Belgeseli". (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). *Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.
- Michelson, A. (2016). "The Man with the Movie Camera, From Magician to Epistemologist" in J. Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader History, Theory, Criticism*. pp. 148-162. Oxford University.
- Myerhoff, B. & Ruby, J. (1982). *A Crack in the Mirror: Reflexive Perspectives in Anthropology*. (J. Ruby, Ed.). University of Pennsylvania.
- Nichols, B. (1983). "The Voice of Documentary". *Film Quarterly*. 36(3), pp. 17-30. <https://sci-hub.se/10.2307/3697347> (15 Ekim 2023 Tarihinde Erişildi).
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality*. Indiana University.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*. USA, Indiana University.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (Çev. D. Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Özgen, K. (2017). *HD Video Teknolojisinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi: (Dijital) Sinematografinin Keşfi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Gazi üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özküralpli, İ. (2023). Bir Otostop Hikâyesi: Pippa Bacca ve Silvia Moro. *Kültür ve İletişim*. 26(2), (52), pp. 233-259.
- Rabiger, M. (2020). *Bir Belgeseli Gerçekleştirmek*. (Ç. Asatekin ve F. Şahin, Çev.). Ayrıntı.
- Rosen, P. (1993). "Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts" in M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*. pp. 58-90. Routledge.
- Ruby, J. (1977). "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film". *Journal of the University Film Association*. 29 (4), pp. 3-12.

- Ruby, J. (1980). "Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film". *Semiotica*. (30-1 / 2), pp. 153-179.
- Ruby, J. (1991). "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside- An Anthropological and Documentary Dilemma". *Visual Anthropology Review*. (7-2), pp. 50-67.
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/semi.1980.30.1-2.153/html> (17 Ekim 2023 Tarihinde Erişildi).
- Sapino, R. & Hoenisch, M. (2011, September). "What is a documentary film: Discussion of the Genre". *Intensive Seminar in Berlin*. pp. 1-20.
- Tetik Solim, N. (2023). Türk Sineması'nda Mübadele Belgeselleri ve Yaratıcı Bir Örnek: Dönüş / The Return. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 10(1), 4-30.
- Tianqi Yu, K. (2019). *'My' Self on Camera*. Edinburgh University.
- Trinh, T. M. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Routledge.
- Tuncer, Ömer (2003) "Gerçek Kavramı Üzerine". *Belgesel Sinema*. (2), pp. 97-101.
- Vertov, D. (Yönetmen). (1929). *Man With a Movie Camera* [Film]. Rusya: (Vufku) Dovzhenko Film Studios.